



## **Eduardo Coutinho e Elizabeth Teixeira, personagens de *Cabra Marcado para Morrer*<sup>1</sup>**

Bianca Elisa da COSTA<sup>2</sup>

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS

### **Resumo**

O artigo elabora observações sobre o filme *Cabra Marcado Para Morrer*, de Eduardo Coutinho, em sua estrutura e seus modos de endereçamento. São apresentadas algumas informações históricas sobre a elaboração do documentário, em suas duas fases. Com apoio em alguns autores que estudaram o filme, são apresentadas características particulares do filme. Para a análise do filme, trabalhamos com três indicadores, que permitem desvelar como o filme se relaciona com seu público espectador: a) o perfil de dois personagens principais, elucidado por meio de algumas de suas falas; b) as temáticas dos “dois filmes” que compõem o documentário; e c) uma observação sobre a montagem, que se apresenta heterogênea e descontínua. Com base nisso, mostra-se que o filme solicita de seu público um olhar preocupado e sensível, capaz de problematizar e relacionar com seu cotidiano as imagens que está vendo.

**Palavras-chave:** Eduardo Coutinho; *Cabra Marcado Para Morrer*; Modos de endereçamento; indicadores.

### **Introdução**

O filme *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, estabelece uma relação muito particular com seu público. Compreender o filme na sua particularidade diz muito sobre a obra e sobre a relação que ela estabelece com seu público. Nossa pergunta de partida é “o que o filme *Cabra Marcado para Morrer* propõe para seu público espectador?”

Para contemplar nossa pergunta, entendemos que a teoria dos modos de endereçamento é eficaz para levantar inferências sobre vetores que a obra dirige a seus espectadores. Decidimos, nesse artigo, realizar uma análise das falas de dois personagens principais do filme: o próprio Eduardo Coutinho e Elizabeth Teixeira. Essa análise é realizada a partir do estabelecimento de um perfil para cada um dos dois personagens e vai nos permitir indicar para quem o filme se endereça e qual a relação que estabelece com seu público. Nesse sentido, partimos da percepção de que, além dos personagens escolhidos pelo diretor para contar aquela história, Coutinho também é um personagem do filme, pois sua presença direciona e condiciona uma fala. Os indicadores de análise poderão nos indicar de forma precisa os endereçamentos do filme. Sabemos também que o público é um sujeito que age e filtra o que recebe e que *Cabra Marcado* é recebido de diversas formas por seu público.

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no GP de Cinema, X Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup>Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da UNISINOS, bolsista do CNPq e graduada em Jornalismo pela UCS. E-mail: biancacosta.costa@gmail.com



\*

Optamos por apresentar a obra nos dois períodos históricos em que foi construída. *Cabra Marcado Para Morrer*, é um documentário diferenciado, produzido em dois tempos e com resultados diferentes da proposta original. No segundo item, vamos elaborar o conceito relativo a modos de endereçamento. Por último, vamos realizar a análise de *Cabra* por meio de três indicadores: os perfis de dois personagens principais, construídos por meio de algumas de suas falas; as temáticas dos dois filmes e a análise da montagem, que se apresenta heterogênea e descontínua. Com base nesses indicadores podemos encontrar como o filme é endereçado ao seu público espectador.

### **Cabra Marcado**

A idéia de filmar *Cabra Marcado Para Morrer* surgiu em abril de 1962 durante uma viagem da UNE Volante, uma caravana da União Nacional dos Estudantes. Na equipe de estudantes, que pretendia discutir a reforma universitária no país, estavam integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC), dentre eles, Eduardo Coutinho.

Ao chegar à Paraíba, Coutinho soube do assassinato, duas semanas antes, do fundador e líder da Liga Camponesa da cidade de Sapé, João Pedro Teixeira. As manifestações e comícios de protesto contra a morte do trabalhador fizeram com que Coutinho se interessasse pela história. Decidiu então, fazer um filme sobre o assassinato de João Pedro. As gravações só começaram dois anos depois, em 1964, no Engenho Galiléia<sup>3</sup>, no município de Vitória de Santo Antão, em Pernambuco. O objetivo inicial do diretor era filmar os últimos momentos de João Pedro, contando com a participação da viúva, Elizabeth Teixeira<sup>4</sup>, e de outros camponeses do Engenho.

As gravações não avançaram muito. Trinta e cinco dias depois do início das filmagens, o exército invadiu a região, prendeu lideranças locais, alguns membros da equipe de Coutinho e apreendeu equipamentos. Cerca de 40% do material gravado foi salvo pois tinha sido enviado para o laboratório, no Rio de Janeiro, dias antes do golpe militar de 1964.

Dessa forma, Eduardo Coutinho não conseguiu realizar o que havia planejado. No final dos anos 70, ele começou a planejar a retomada do filme. Sem um roteiro planejado, mas com o objetivo de contar a história dos personagens do primeiro *Cabra* 17 anos depois, o diretor começa a sua viagem retornando ao Engenho Galiléia. Coutinho decidiu reencontrar os camponeses que haviam trabalhado com ele no primeiro *Cabra*. O contato com os

---

<sup>3</sup>Coutinho não pode filmar em Sapé, pois um mês antes do início das filmagens, ocorreram conflitos entre fazendeiros e trabalhadores na Paraíba. O diretor então, decidiu fazer as gravações no Engenho Galiléia, onde tinha surgido a primeira Liga Camponesa em 1955.

<sup>4</sup>Elizabeth Teixeira viajou para o Engenho Galiléia com a equipe de Coutinho para interpretar sua própria vida.



trabalhadores foi realizado tendo como base depoimentos do passado, a experiência de participar das filmagens que foram interrompidas, a história real de vida de João Pedro, a luta de Sapé, de Galiléia e a trajetória individual dos participantes reais daquela história. Ele levou o copião do primeiro filme e também uma segunda câmera, para gravar as reações e percepções de seus personagens, depois das primeiras visitas.

O filme mostra o que mudou na vida dos camponeses que participaram das primeiras filmagens e o que eles recordavam das gravações. Conforme Consuelo Lins (2004), *Cabra Marcado Para Morrer* mostra duas visões de cinema, uma mais clássica e a outra marcada pela modernidade cinematográfica. Ela explica que o *Cabra/64* estava muito influenciado por uma concepção de cinema que se preocupava em filmar a realidade como ela efetivamente se deu. Essa preocupação também era fruto de um momento histórico ligado ao engajamento político do CPC, com ousadia e riscos, mas sem grandes experimentações estéticas e na forma de lidar com os atores. No *Cabra/84* surge uma descontinuidade e a relação do diretor com os atores, que agora passam a ser personagens, é diferenciada. Consuelo Lins (2004) afirma que a proposta de Coutinho é produzir, no momento da filmagem, acontecimentos e personagens.

Ele aposta no encontro entre diretor, atores do primeiro filme e câmera como aquilo que torna o documentário possível. Em outras palavras, não se trata de filmar uma realidade pronta, mas uma realidade sendo produzida no contato com a câmera. (LINS, 2004, p.39).

Com esse estilo, mostrando os passos das filmagens, Coutinho vai recontando a história de vida dos participantes de *Cabra Marcado Para Morrer*. O filme tem inúmeras particularidades, que acreditamos ser pertinente apresentar para que cheguemos ao tópico da análise.

### **Caracterizando o objeto**

Apontamos neste item algumas singularidades encontradas no filme que permitem uma aproximação de sua estrutura.

Uma das características importantes e que fazem de *Cabra Marcado Para Morrer* um filme fundamental para entender um momento importante e decisivo para a história do país é que ele foi construído antes e durante o regime militar. *Cabra* foi o único filme interrompido pelos militares que tomaram o poder em 1964 e esse acontecimento modificou completamente o destino da obra.

O filme permanece tendo como pano de fundo a luta dos camponeses por igualdade e terra para plantar, mas, além disso, o filme conta a sua própria aventura. Como aponta Consuelo Lins, “um filme dentro de um filme” (LINS, 2004, p. 41). Este fato faz de *Cabra* um



filme particular no contexto da produção cinematográfica nos dois períodos históricos<sup>5</sup> em que ele deve ser observado para ser compreendido. Jean-Claude Bernardet (2003) afirma que *Cabra* faz um resgate da história “que provoca uma construção ‘em abismo’, em que a obra se encaixa dentro da obra. (...) É de fato a existência das sobras do *Cabra/64* que deslança o *Cabra/84*”.

*Cabra Marcado Para Morrer* faz parte do grupo de filmes que mostram a “verdade das filmagens”<sup>6</sup>, ou seja, apresenta em que condições as filmagens foram realizadas e os processos para se chegar ao que foi apresentado. “Filmo o que existe”, afirma Coutinho no livro de Consuelo Lins. Para a autora, essa frase não significa, entretanto, que a realidade fala por si,

ou que ele não interfere no que filma. Esses clichês do documentário jamais fizeram parte do cinema do diretor. Há uma aceitação não resignada do mundo, algo que o filósofo francês Clément Rosset chama de princípio da realidade suficiente. (LINS, 2004, p.94).

Um exemplo claro desta opção do diretor, é quando ele nos mostra como foi o processo para a produção das conversas com personagens do filme. Em cenas em que Elizabeth Teixeira aparece, somos convidados por Eduardo Coutinho a conhecer como ele conseguiu chegar até ela e como foram as negociações com o filho mais velho, o único que sabia o paradeiro da mãe, que vivia na clandestinidade até a chegada de Coutinho. A partir do aparecimento de Elizabeth, Coutinho sai à procura dos demais filhos da camponesa e também os convida para participar das tentativas.

“Quando eu vou procurar os filhos da Elizabeth Teixeira, vou nas casas, não sei se vou encontrar as pessoas. E aqueles que eu encontro, ligo a câmera e vamos lá. Então há um suspense que não é provocado. Não é Hitchcock. *O espectador passa o que eu passo*. Não estou sabendo o que vai acontecer.”<sup>7</sup>

Outro aspecto interessante e que nos faz relacionar com nossa problemática inicial, é que Coutinho tem uma relação particular com seus entrevistados. Essa relação se revela na interação, na troca, na circulação de informações entre documentarista e aquele que será

---

<sup>5</sup>Jean-Claude Bernardet afirma que no período de 1963-1964 havia certa hegemonia de estilo e de concepção ideológica no cinema brasileiro. *Cabra Marcado para Morrer* tinha a intenção de ser um filme que contava a história, com personagens reais, das Ligas Camponesas do Nordeste. Da maneira como Coutinho pretendia contar a história, Bernardet aponta que o camponês não seria colocado dentro de uma visão mítica e utópica, mas ativa, ou seja, Coutinho queria contar a história da organização dos camponeses em Ligas Camponesas. Nossa pretensão não é criar polêmica entre Cinema Novo e CPC, mas apontar algumas diferenças de estilo, que determinam o lugar diferenciado de cada produção, em cada período histórico.

<sup>6</sup>Conforme o próprio Coutinho, “a verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá – e todo o aleatório que pode acontecer nela. ... É importantíssima, porque revela a contingência da verdade que você tem ... revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema”. (Coutinho apud Lins, 2004, p. 44)

<sup>7</sup> FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. Psicologia USP, São Paulo, p. 125 – 138, janeiro/março 2009.



documentado. Interessante perceber que essa relação começa a ficar mais evidente na produção de Coutinho a partir de *Cabra/84*, uma vez que nas primeiras filmagens, o diretor não tinha participação e sua atuação ficava limitada ao enquadramento dos atores e como eles deveriam se comportar em cena. A partir da relação que construiu com os personagens de *Cabra Marcado Para Morrer*, é possível enxergar uma diferença nas produções de Coutinho, que ele mesmo aponta. Suas entrevistas, na verdade, não passam de conversas com pessoas comuns.

As entrevistas têm um lado jornalístico e de depoimento. Entrevistas e depoimentos são coisas para a História. São coisas que se fazem com especialistas. E eu trabalho com pessoas comuns. A pessoa conta um fato histórico e, se ele é verdadeiro ou não, deixa de ter importância. As conversas são conversas porque falo com pessoas anônimas – ninguém é anônimo, mas enfim... – relativamente comuns, ordinárias no sentido antigo do termo. Têm pouco a perder e por isso são interessadas. Um intelectual ou um político de esquerda ou direita têm muito a perder. Então eles se defendem. E as pessoas mais comuns têm pouco a perder. Talvez na vizinhança. Essa é a primeira razão pela qual as pessoas ditas comuns são mais interessantes.<sup>8</sup>

Coutinho também utiliza aquilo o que ele chama de efeito-câmera.

Os meus filmes são inteiramente de entrevistas. A câmera não se mexe de lugar e não se corta nunca. Não tem interrupção. E como as pessoas agüentam ver? Tem o “efeito câmera”: a pessoa sabe que tem uma câmera, eu não escondo, mas de fato você nunca sabe exatamente quando ela está consciente da câmera ou não está. (...) Eu uso essa técnica de que a câmera existe, mas fica no lugar dela; a pessoa fica confortável, pode se mexer, atender o telefone. Mas ela dificilmente vai saber o que eu quero dela<sup>9</sup>.

No filme *Cabra Marcado Para Morrer* essa técnica é muito utilizada. Nas cenas finais do filme, Elizabeth Teixeira se despede da equipe de Coutinho e agradece ao presidente Figueiredo. Para ela, o presidente foi o responsável pelo reencontro com Coutinho e a sua saída da clandestinidade. Nesse momento, ela tem consciência de que a câmera está ligada e, por isso, adota essa atitude. Mais alguns minutos de filme e percebemos uma outra Elizabeth. Por não ter a consciência de que a câmera está ligada, a camponesa afirma:

“A luta não pára. A mesma necessidade de 64 está plantada. Ela não fugiu um milímetro. A mesma necessidade na fisionomia do operário, do homem do campo e do estudante. A luta é que não pode parar. Enquanto existir fome e salário de miséria o povo tem que lutar. (...) Eu que venho sofrendo tenho que lutar até o fim. (...) É preciso mudar o regime. (...) Enquanto tiver esse “regimezinho” e essa “democraciazinha” aí... Democracia sem liberdade? Democracia junto com salário de miséria e de fome. Democracia sem o direito do filho do camponês e do operário de poder estudar? Ninguém pode!”<sup>10</sup>

Percebe-se que Elizabeth não tem consciência de que a câmera está ligada. Entretanto, pela clareza em que coloca sua fala, Elizabeth quer ser filmada e quer mostrar como os acontecimentos do passado marcaram a sua vida. Mesmo não tendo consciência, ou certeza de

---

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> Trecho final do filme *Cabra Marcado para Morrer*.



que a câmera está ligada, continua com uma performance forte e consciente de que a situação no Brasil não mudou, quando falamos de direitos sociais.

Por fim, acreditamos ser importante apontar, nas próprias palavras de Coutinho, como esse filme foi e é importante para a carreira do diretor e como ele transformou a prática do documentário.

Esse filme, foi realmente a primeira vez na minha vida que eu quis fazer uma coisa. O resto, o que eu fiz antes, é brincadeira, eu não levo a sério. Não porque não goste, mas porque foi feito com a metade do corpo, com a metade da pessoa. E o *Cabra* não, fiz tudo que podia e que era possível. Eu realmente quis fazer e reuni as condições para fazer. (COUTINHO *apud* LINS, 2004, p.56).

### **Vetores de análise: Modos de endereçamento**

Modos de endereçamento é aquilo que é característico das formas e práticas comunicativas específicas de um programa, diz respeito ao modo como um programa específico tenta estabelecer uma forma particular de relação com sua audiência. (GOMES, 2006).

O conceito de modo de endereçamento tem sido apropriado para ajudar a pensar como um determinado produto midiático se relaciona com sua audiência a partir da construção de um estilo, que o identifica e que o diferencia dos demais.

Gomes diz que Morley (1978, 1999), Hartley (1997, 2000, 2001) e Chandler (2003) articulam os modos de endereçamento para compreender a relação de interdependência entre emissores e receptores na construção do sentido do texto televisivo e/ou cinematográfico.

Daniel Chandler (2003) chama a atenção para o fato de que a relação do nosso olhar com as imagens – pintura, fotografia, cinema, televisão – é social e historicamente construída. O modo de ver é uma construção. Chandler destaca a relação que o texto constrói com o espectador e associa ao modo de endereçamento aspectos sociais, ideológicos e textuais. São fatores relacionados ao modo de endereçamento o contexto textual, que inclui as convenções de gênero e a estrutura sintagmática, o contexto social, que diz da presença/ausência do produtor do texto, da composição da audiência, de fatores institucionais e econômicos, e os constrangimentos tecnológicos, que se referem às características de cada meio.

Ainda conforme Chandler (2003) os modos de endereçamento “podem ser definidos como os meios nos quais relações entre endereçador e endereçado são construídos no texto”. Chandler, em texto dedicado a tratar dos modos de endereçamento, destaca que o produtor de qualquer texto necessita de algumas suposições sobre uma audiência pretendida e que essas suposições podem ser vistas no próprio texto.



Com o objetivo de explicar a relação que essa produção cinematográfica estabelece com a sociedade ou com seu público espectador adotamos, então, o conceito de modo de endereçamento. O modo de endereçamento surge na análise filmica, especialmente aquela vinculada a *screen theory* e tem sido, desde os anos 1980, adaptado para a interpretação do modo como os produtos midiáticos, entre eles o cinema, constroem sua relação com os espectadores. O modo de endereçamento é entendido como aquilo que é característico das formas e práticas comunicativas específicas de um produto midiático, diz respeito ao modo como um produto específico tenta estabelecer uma forma particular de relação com sua audiência.

Elizabeth Ellsworth (2001) aponta que as produções cinematográficas como os filmes e os documentários são feitos para um determinado público e imaginam quem são essas pessoas. Ela explica ainda que os produtores, ao formularem a narrativa de uma determinada produção cinematográfica orientam suas preocupações com base em pressupostos conscientes e inconscientes, como “sobre quem são seus públicos, o que eles querem, como eles vêem filmes, que filmes eles pagam para ver no próximo ano, o que os faz chorar ou rir, o que eles temem, o que eles pensam que são, em relação a si próprios, aos outros e às paixões e tensões sociais e culturais do momento”. (ELLSWORTH, 2001, p. 14). Conforme Ellsworth o modo de endereçamento surge como argumento para explicar como o filme tem a capacidade de fazer com que um determinado público torça, ria, chore e grite por um personagem.

Santos (2004) destaca que os modos de endereçamento apontam para uma abordagem analítica que permite não só identificar as estratégias discursivas empregadas por cada programa em direção a uma audiência prevista, como também perceber como estes programas se conectam com o contexto social em que estão inseridos.

Refletir sobre aquilo que a produção cinematográfica de Eduardo Coutinho nos diz, de acordo com o conceito de modo de endereçamento, de sua orientação para o espectador e de seu modo específico de dizer permite uma aproximação da dinâmica da experiência que se transforma de acordo com as práticas culturais.

### **Análise de Cabra**

Para analisar um documentário como *Cabra Marcado Para Morrer*, levou-se em conta a necessidade de apontar e trabalhar com indicadores. Esses indicadores, presentes no produto cinematográfico, poderão nos auxiliar a investigar os modos de endereçamento do filme. Acreditamos que os indicadores mais promissores para a análise e que oferecem pistas sobre os modos de endereçamento são os seguintes:



- a) os *perfis* de dois personagens centrais: Elizabeth Teixeira e Eduardo Coutinho. Pretende-se fazer a análise de suas principais falas e assim compreender como Coutinho se coloca em relação aos seus personagens no que diz respeito a sua interação com eles;
- b) as *temáticas* apresentadas e como os dois “Cabras” apresentam suas problemáticas;
- c) a *montagem* dos dois filmes que se caracteriza como heterogênea e descontínua.

\*

### *Perfil de Coutinho*

Eduardo Coutinho é um diretor-personagem pela postura apresentada por ele durante todo o filme. Coutinho está em cena, faz perguntas, interrompe, deixa o silêncio. Mostra-se para a câmera e leva o público aos lugares onde está, onde passou. Também percebe-se que ele fica surpreso com os acontecimentos. Em uma cena final, ao tentar reencontrar uma das filhas mais novas de Elizabeth, Coutinho se lamenta para as câmeras quando chega a casa e encontra as janelas fechadas. Pergunta para outra senhora:

“Dona Marines mora aqui? Será que ela está? Quer ver para mim por favor? Que azar heim? A janela está fechada...”

Ao perceber que Marines aparece na escada indaga: “Está boa?” Ele pergunta o nome dos filhos e desde quando ela mora no Rio de Janeiro. Coutinho começa uma conversa e pergunta se ela lembra da mãe. “Nunca vi não! Tenho só uma fotografia”, diz Marines. Coutinho pergunta do pai. Ela diz que também nunca viu uma foto e que não lembra de João Pedro. Coutinho lhe pergunta se tem mágoa da mãe, ela diz que não. Depois dessas perguntas, Marines lê uma carta que Elizabeth escreveu.

Coutinho também estabelece uma relação com seus personagens que lhe permite “falar a mesma língua” deles. Quando conversa com Elizabeth, pergunta: “Dona Elizabeth, a senhora lava roupa pra fora? E o que mais a senhora faz pra ganhar a vida?” A voz de Coutinho nos salta a tela e percebemos alguém interessado em contar aquela história.

O próprio Coutinho afirma que esse trato com os personagens faz parte de sua maneira de fazer documentário.

Em toda minha experiência de vida e de filmagem eu vi que, não importa se há pesquisa anterior e se eu conheço alguns fatos, o acaso está sempre presente. E que há um problema que é saber quando perguntar, o quê perguntar, quando romper o silêncio e quando não romper. Eu estou a toda hora errando. Porque o documentário é baseado na possibilidade de erro humano. Até hoje acontece de eu perguntar na hora em que eu não devia e o silêncio acaba. Ou eu faço a pergunta errada. Às vezes eu consigo fazer a pergunta certa. Tudo porque a voz em um filme ou na história oral é imediata.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. Psicologia USP, São Paulo, p. 125 – 138, janeiro/março 2009.



Podemos apontar, então, que o perfil do personagem Coutinho se funde com a personalidade do diretor. Ao mesmo tempo em que ele está contando aquela história, também participa, vivencia cada segundo. No caso de *Cabra Marcado Para Morrer*, Coutinho aparece seguidamente nas seqüências, conversando, entrevistando, fazendo as pessoas contarem mais de suas vidas. Coutinho não é elemento neutro nas filmagens, ele também direciona a história com as perguntas que faz.

Mostramos aqui duas cenas em que fica muito clara a relação que Coutinho estabelece com seus personagens. Além de ser o entrevistador e aquele que conduz a história, Coutinho também conversa com seus personagens. Em uma passagem de *Cabra/84*, Coutinho vai até o sítio de Braz Francisco da Silva, o único ator de *Cabra/64* que prosperou. Braz admite estar cansado da lida no campo. Ele confessa querer vender o sítio e indaga Coutinho:

**Coutinho:** Está querendo vender mesmo?

**Braz:** Tô mesmo, mas não tá aparecendo ninguém pra comprar. Qué comprar?<sup>12</sup>

**Coutinho:** Eh! Quem sou eu? ... Tá vendendo por quanto?

Essa relação construída no momento da filmagem é que faz dos documentários de Coutinho algo diferenciado e que naquele momento, foi consagrando a forma do diretor-personagem. Sua relação com os personagens é direta, é no momento das filmagens, sem entrevistas prévias ou combinações anteriores, tudo parece acontecer ao vivo, somente com a interferência da câmera.

Mas, sem dúvida o momento em que Coutinho foi mais exigido no filme foram as interrupções de Abraão, o filho mais velho de Elizabeth.

**Abraão:** ... diga, não é lhe orientando politicamente, todos os regimes são iguais, desde que a pessoa não tenha proteção política, todos são rústicos, violentos, arbitrários dependendo das camadas e das situações econômicas, todas as facções políticas esqueceram de Elizabeth Teixeira, simplesmente porque não tinha poder. (...) Está aqui a revolta do filho mais velho. (...) Agora, se o filme não registrar esse meu protesto, essa minha veemência...

**Coutinho:** Eu registro tudo o que os membros da família quiserem...

**Abraão:** Mas quero que o filme registre esse nosso repúdio a quaisquer sistema de governo...

**Coutinho:** Estará registrado, te garanto.

### *Perfil de Elizabeth*

Elizabeth Teixeira se constitui enquanto personagem do filme depois que seu filho Abraão concorda em informar o paradeiro dela, que havia se escondido no Rio Grande do Norte, na cidade de São Rafael, na divisa com a Paraíba. O primeiro contato de Coutinho com ela é intermediado pelo filho que direciona as palavras da mãe. Elizabeth, ainda muito tímida,

---

<sup>12</sup> Procuramos manter a fala do personagem, uma vez que nosso objetivo é mostrar a memória falada e como os trabalhadores recordam dela.



agradece ao presidente Figueiredo pela abertura política. Na primeira conversa com Coutinho, Elizabeth está pressionada pelo filho e percebe-se que ainda não está à vontade quando fala do presidente.

O perfil de Elizabeth vai se transformando quando ela vê as filmagens que foram realizadas no primeiro *Cabra*. Sorridente e alegre, Elizabeth faz comentários durante a projeção, juntamente com os moradores da cidade e os dois filhos. No dia seguinte a projeção, Coutinho retorna para conversar com Elizabeth e percebe-se a diferença mais nitidamente. A camponesa recebe Coutinho com um sorriso e afirma:

**Elizabeth:** Honti a noite quando mi deitei fiquei imaginando a entrevista, eu falei muito mau. É que eu fiquei também muito emocionada. Porque eu divia te começado tudo direitinho com a vida, como você queria de início, quando começamo o namoro e depois quando casei fui morar em Jaboatão. Se você tivesse dexado pra hoje eu tiria me expressado melhor.

**Coutinho:** A gente continua hoje.

Neste dia, Elizabeth conta sua história com João Pedro e o início das lutas dos camponeses. Se mostra disposta e mais a vontade, sem a presença do filho mais velho. Ela revela como João Pedro organizava o povo e como ele se portava nas reuniões da Liga. Nesse momento percebemos o quanto Elizabeth se esforça para lembrar e o quanto Coutinho está interessado em fazer dessa memória o ponto principal do filme. Mesmo não sendo seu objetivo final, o filme também é uma lembrança do início das lutas camponesas por desapropriação de terra e a truculência com que eram tratados os homens que trabalhavam no campo.

**Elizabeth:** Havia muita injustiça por ali

**Coutinho:** Que tipo de injustiça?

**Elizabeth:** Era assassinar homem do campo. Era jogado para fora sem ter direito a nada. Havia perseguições no homi. Ou ficar de uma maneira que não podia nem sequer sair para o trabalho, perseguido. Vendo morrer. (...) As injustiças maiores, as famílias ficaram abandonadas e eles tomaram a lavoura...

Elizabeth Teixeira se transforma com o filme. Ela sai da clandestinidade em função do contato com Coutinho e tem a possibilidade de tentar reencontrar seus filhos. O filme faz uma nova Elizabeth surgir. Enquanto conversa com Coutinho sobre o passado, seus vizinhos e o público vão a conhecendo. Uma mulher forte, com ideais firmes, que substitui João Pedro na luta com e pelos camponeses, mas que sofreu muito com a morte do marido e com o exílio, longe dos filhos.

**Elizabeth:** (...) E eu continuei e substitui, com perca de vida, com perca da minha vida. Eu substitui e trabalhava autêntica e na minha luta protestar contra o assassinato de João Pedro. E não só de João Pedro, mas de todos os companheiros que tomaram. (...)

**Coutinho:** A senhora soube da morte de João Pedro só no dia seguinte, por quê?



**Elizabeth:** Penso que houve um esconderijo do próprio latifúndio de que os companheiros quando tomaram conhecimento ficaram também sem coragem de chegar até a minha porta e explicar a razão do caso.

**Coutinho:** E como a senhora reagiu? Ficou desesperada?

**Elizabeth:** Eu fiquei de quase não acreditar... Todo estraçalhado de bala, uma coisa bárbara. Coisa triste. Ainda se encontrava com o ouvido cheio de terra.

**Coutinho:** E eles nunca foram punidos, os criminosos, né?

**Elizabeth:** Nunca.

Algumas reportagens de jornais da região nos mostram que João Pedro foi assassinado em uma emboscada onde participaram dois policiais militares e um vaqueiro a mando de um fazendeiro suplente de deputado estadual. Quatro deputados renunciaram ao cargo e o fazendeiro ficou impune.

**Coutinho:** E a senhora agora, depois desse filme, vai voltar ao mundo... Vai ver as pessoas de novo, ver os filhos...

**Elizabeth:** Vou voltar para o mundo... Todo mundo já está tomando conhecimento que eu estou aqui no Rio Grande do Norte. Agora eu vou ter contato novamente com os amigos, procurar meus filhos, meus pai... Sei que meus filhos estão lá... Tenho que tomar conhecimento deles...

O próprio Coutinho também reconhece as mudanças na personalidade de Elizabeth Teixeira.

**Coutinho:** Nossas filmagens em São Rafael, em fevereiro de 1981, significaram para Elizabeth Teixeira o fim de um longo período de clandestinidade. Ao concordar em ser filmada, ela deixava de ser Dona Marta e voltava a ser Dona Elizabeth.

No final do filme Elizabeth chora ao ouvir as amigas de São Rafael falarem de sua chegada na cidade. Ela se emociona com as palavras de carinho e amizade.

\*

### *Temática*

*Cabra/64* mostra os últimos momentos de vida de João Pedro Teixeira, líder da Liga Camponesa de Sapé, com a participação dos trabalhadores da região. As imagens captadas no início do filme faziam parte das reportagens que Coutinho deveria produzir como membro do CPC. Elas entram no filme para ilustrar um momento histórico do país, no qual os trabalhadores do campo se organizavam em ligas para canalizar suas reivindicações. A temática que nos é apresentada em *Cabra/84* referente a organização dos trabalhadores em *Cabra/64* indica que o filme quer fazer mostrar ao seu público que esses camponeses não estavam satisfeitos com a situação de miserabilidade social em que se encontravam. Os grandes proprietários de terra tinham o poder de determinar o que deveria ser considerado justo e quem tinha o direito de continuar vivo. Como mostra um trecho do filme, narrado por Ferreira Gullar:

**Gullar:** Aumento do fôro, trabalho obrigatório e sem pagamento, despejo sem indenização pelas benfeitorias de lavouras, uso da violência pelos grandes proprietários de terra, na luta contra tudo isso, João Pedro forjou a unidade dos camponeses da região.

O filme nos leva então, para a temática de *Cabra/64*. Sem perceber, Coutinho nos coloca dentro das Ligas Camponesas do Nordeste e conta a história da organização dos camponeses. João Pedro, considerado o líder, era tido como referência e foi assassinado pelos fazendeiros da região.

*Cabra/64* tem uma narrativa diferente de *Cabra/84*. Diferentemente da última versão, Eduardo Coutinho não aparece nas filmagens e se limita a dirigir seus personagens, que são camponeses da região. Com um roteiro nas mãos e as informações necessárias sobre os camponeses, Coutinho roda o filme sobre a história de João Pedro com a participação dos camponeses da região, que trabalhavam no filme nas horas de folga. As informações sobre o que poderia ter sido o resultado do filme são apresentadas por Coutinho em alguns trechos da narrativa.

**Coutinho:** Iriam ser colocados os letreiros do filme. Do projeto original de filmar com os personagens reais da história, só restou a participação de Elizabeth Teixeira, fazendo seu próprio papel. Ela veio conosco da Paraíba para Pernambuco.<sup>13</sup>

*Cabra/84* é um filme que conta a sua própria vida, a sua experiência. Somos convidados por Coutinho a participar da produção e da aventura de fazer um filme que foi interrompido pelo Golpe Militar de 1964. O filme em cores, volta a Galiléia, sem roteiro prévio, para reencontrar os camponeses que haviam trabalhado em *Cabra Mercado Para Morrer*. Conforme Coutinho anuncia no filme:

**Coutinho:** Queria retomar o contato através de depoimentos sobre o passado, incluindo os fatos ligados a experiência da filmagem interrompida, a história real da vida de João Pedro, a luta de Sapé, a luta de Galiléia e também a trajetória de cada um dos participantes do filme daquela época até hoje.<sup>14</sup>

É justamente a memória que vai possibilitar que Coutinho restabeleça a relação com os trabalhadores das Ligas Camponesas. A memória constitui a ligação entre os dois filmes. A primeira memória é mais objetiva e traz, na voz de Ferreira Gullar e Eduardo Coutinho, o movimento necessário de resgate do passado. Esse resgate significa mostrar os acontecimentos históricos que compuseram aquela narrativa, que possibilitaram o desenrolar dos acontecimentos de uma determinada maneira. A memória que constitui a narração faz mostrar para o público espectador como os interesses políticos interferem na arte e como os integrantes daquela história, são vítimas de uma estrutura agrária que sempre beneficiou aqueles que têm

---

<sup>13</sup>Trecho do filme.

<sup>14</sup>Idem.

as condições econômicas e que conseguem impor, através de suas próprias leis, uma posição superior com relação aos trabalhadores.

A memória também é o que conduz *Cabra/84*. Coutinho volta ao Nordeste para contar o que aconteceu com aquela história que tentou filmar e só realiza esse movimento ao fazer seus personagens recordarem os fatos. Coutinho faz seus personagens se lembrarem daqueles momentos e é isso que constitui a sua relação com eles e que faz o filme acontecer. Em uma das partes da narração, quando o filme está contando a história dos camponeses, Ferreira Gullar diz que apenas dois trabalhadores que iniciaram a luta de Galiléia permaneceram vivos. “José Hortêncio da Cruz e João Virgínio Silva, que não sabe ler nem escrever, e é uma espécie de memória da tribo”. Aqui, a memória não está condicionada a qualquer registro escrito, mas a memória do trabalhador, que relata pelas palavras o que lembrava do passado. João Virgínio lembra como era difícil, antes da desapropriação de Galiléia, para a comunidade enterrar seus defuntos.

**João Virgínio:** Os difunto aqui erum interrado num caxão que o prefeito tinha na prefeitura quem emprestava a gente pra gente butá o difunto lá nu buraco e traz o caxão na prefeitura. Esse caxão se chamava lolo. A gente tumava emprestado do prefeito para poder interra.

Coutinho também trabalha com a lembrança que os trabalhadores tinham sobre as filmagens de *Cabra/64*. Por isso, em vários momentos, ele pede para os camponeses contarem o que lembram das filmagens. Quando encontra Cícero Anastácio da Silva lhe pergunta sobre as memórias do filme:

**Coutinho:** O que você lembra do filme? Que cena você lembra?

**Cícero:** O que eu lembro do filme era aquela cena em que eu ficava naquela casa, o sinhô perguntando assim para mim ... e eu respondia: ‘o charque está muito caro....’

Coutinho narra os momentos das filmagens em 1964. Nesse trecho é possível perceber como o filme se reconta e como a ligação com os personagens se dá no presente, no momento em que eles se encontram. Nesse trecho, o filme se narra. Coutinho inverte a forma de se referir ao golpe de 64, ao contar o que aconteceu com a equipe de filmagem e com os personagens que naquele momento eram atores. Percebe-se também o quanto Coutinho inova na maneira de contar uma história, pois o que era para não ser contado (o fracasso das filmagens) nos aparece escancarado na voz do próprio diretor:

**Coutinho:** Foi Zé Daniel que nos guiou para um esconderijo no meio do mato. A noite, as tropas se retiraram para Vitória de Santo Antão. (...) O Exército voltou a Galiléia pouco após a nossa partida, neste mesmo dia, 03 de abril, Zé Daniel se entregou. Com a ajuda de Zé Daniel nós tínhamos escondido a câmera de filmagem numa espécie de gruta, no meio do mato. A câmera foi a última peça do equipamento descoberta pelo exército.



\*

### *A Montagem*

A montagem de *Cabra/84*, realizada por Eduardo Scorel, conta com fragmentos das imagens realizadas em abril de 1962 pela UNE Volante. As primeiras imagens mostradas são de Alagoas e Pernambuco. Percebemos que a montagem é heterogênea e não segue uma linearidade. Em diversos momentos, enquanto Coutinho conversa com seus personagens, aparecem imagens captadas em 1964. Essa forma de apresentar o material captado anteriormente, também é um indicador de memória, ou seja, texto e imagem fazem menção a um passado que continua vivo no presente.

### **Considerações**

A temática de cada filme revela que a memória é o que conduz as histórias e que elas são endereçadas ao público no sentido de manter viva a luta dos trabalhadores camponeses do nordeste. O objetivo não é fazer uma análise das condições que levaram a organização dos camponeses, mas de permitir que a memória não seja abandonada. A memória de um Brasil distante, mas com problemáticas muito atuais.

O perfil de Coutinho possibilita apontar que ele se revela o fio condutor da memória do passado com os acontecimentos presentes. Além de se endereçar ao público do documentário, o diretor interfere, por suas interações, criando condições para que os personagens se revelem.

Coutinho idealiza um público receptor no primeiro *Cabra* muito mais engajado politicamente. Ele conta a história de luta de camponeses que eram escravizadas nas fazendas e engenhos. A temática de *Cabra/64* é nitidamente endereçada para os intelectuais de esquerda, mas sem o ufanismo de idealizar um camponês politizado que se organiza e vence todos os obstáculos. Ao contrário, Coutinho mostra a organização dos camponeses com suas fragilidades, heterogeneidades e particularidades. Mesmo que a filmagem seja uma representação, Coutinho se preocupa em manter as características essenciais dos personagens que contam aquela história.

Ao mesmo tempo, o primeiro *Cabra* parece ter sido feito para ser mostrado para os próprios trabalhadores, e é o que de fato acontece. Ao buscar esse público, Coutinho acaba fazendo um filme só reconhecível pelos próprios participantes. As filmagens feitas com os trabalhadores só podem ser reconhecidas por eles, uma vez que o filme não pôde ser terminado e dificilmente seria rodado em tempos de Ditadura Militar. Interessante perceber que 17 anos



depois, quando Coutinho mostra as imagens para os trabalhadores, a maior preocupação daqueles camponeses é perceber as mudanças produzidas pela história na vida de cada um e como aquela memória permanece viva na cabeça deles.

Já *Cabra/84* nos permite apontar diversos endereçamentos. Além do público politicamente engajado, o filme é endereçado, a partir do perfil de Elizabeth, a mulheres que perderam seus maridos e se distanciaram dos filhos em função do golpe militar. A preocupação de Coutinho em recontar aquela história imagina um espectador que se identifica com os personagens, ou seja, um espectador sensível, que já vivenciou perdas e traumas familiares.

Além disso, percebe-se que o espectador deve ser solidário e consciente. Deve enxergar naquela história uma possibilidade de problematizar questões importantes para o país, como o latifúndio improdutivo e a organização dos trabalhadores por melhores condições de vida.

## Referências

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

ELLSWORTH, Elizabeth. *Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito* (org. e trad.). Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FROCHTENGARTEN, Fernando. *A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho*. Psicologia USP, São Paulo, p. 125 – 138, janeiro/março 2009.

GOMES, Itânia Maria Mota. *Telejornalismo de qualidade: pressupostos teórico-metodológicos para análise*. XV Encontro da Compôs, UNESP, Bauru, São Paulo, 6 a 9 jun\2006.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

SANTOS, Luciana Silva. *Enquadramento e endereçamento na editoria de política dos telejornais locais de Salvador* / Luciana Silva Santos. - Salvador, 2004.

## Filme

CABRA MARCADO PARA MORRER. Direção: Eduardo Coutinho. 1964 - 1984. (35mm, cor, 119 min.)