

121

A dona da história: trajetória de Elizabeth no filme Cabra marcado para morrer

Joana de Conti Dorea e Sônia Weidner Maluf

2010

Universidade Federal de Santa Catarina
Reitor: Álvaro Toubes Prata
Diretora do Centro de Filosofia e Ciências Humanas: Roselane Neckel
Chefe do Departamento de Antropologia: Vânia Zikán Cardoso
Sub-Chefe do Departamento: Alicia Castells
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social: Miriam Grossi
Vice-Coordenador do PPGAS: Alberto Groisman

ANTROPOLOGIA EM PRIMEIRA MÃO

Editores responsáveis

Evelyn Schuler Zea
José Antonio Kelly
Rafael Devos
Scott Head

Comissão Editorial do PPGAS e do APM

Theophilos Rifiotis
Alicia Castells
Antonella Imperatriz Tassinari
Carmen Rial
Edviges Ioris
Esther Jean Langdon
Evelyn Schuler Zea
Gabriel Coutinho Barbosa
José Kelly Luciani
Maria Regina Lisboa
Mármio Teixeira Pinto
Miriam Furtado Hartung
Miriam Grossi
Oscar Calávia Saez
Rafael Devos
Rafael José de Menezes Bastos
Scott Head
Sônia Weidner Maluf
Théophilos Rifiotis
Vânia Zikán Cardoso

Conselho Editorial

Alberto Groisman, Alicia Castells, Antonella Imperatriz Tassinari, Carmen Rial, Edviges Ioris, Esther Jean Langdon, Evelyn Schuler Zea, Gabriel Coutinho Barbosa, José Kelly Luciani, Maria Regina Lisboa, Mármio Teixeira Pinto, Miriam Furtado Hartung, Miriam Grossi, Oscar Calávia Saez, Rafael Devos, Rafael José de Menezes Bastos, Scott Head, Sônia Weidner Maluf, Théophilos Rifiotis, Vânia Zikán Cardoso

Solicita-se permuta/Exchange Desired

As posições expressas nos textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Antropologia em Primeira Mão

2010

Antropologia em Primeira Mão é uma revista seriada editada pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Visa à publicação de artigos, ensaios, notas de pesquisa e resenhas, inéditos ou não, de autoria preferencialmente dos professores e estudantes de pós-graduação do PPGAS.

Copy Left

Reprodução autorizada desde que citada a fonte e autores.

Free for reproduction for non-commercial purposes, as long as the source is cited.

Antropologia em primeira mão / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis : UFSC / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 2010 - v.

121;22cm

ISSN 1677-7174

1. Antropologia – Periódicos. I. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social.

Toda correspondência deve ser dirigida à

Comissão Editorial do PPGAS

Departamento de Antropologia,

Centro de Filosofia e Humanas – CFH,

Universidade Federal de Santa Catarina

88040-970, Florianópolis, SC, Brasil

fone: (48) 3721-9364 ou fone/fax (48) 3721-9714

e-mail: revista.apm@gmail.com

A dona da história: trajetória de Elizabeth no filme Cabra marcado para morrer

Joana de Conti Dorea¹ e Sônia Weidner Maluf²

Resumo: O artigo apresenta uma leitura do já clássico documentário do cinema brasileiro *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, sob um ponto de vista pouco explorado – a emergência da personagem do filme e sua autoria na construção de uma figura feminina que narra a trajetória política do país a partir de sua própria trajetória. Mudando o foco usual sobre a linguagem cinematográfica ou a biografia do diretor, as autoras produzem uma crítica qualificada à produção documental e à própria produção acadêmica sobre o tema, valorizando a voz de uma mulher que age como ponto de convergência de muitas memórias que conferem a força poética do filme. Destacando o momento em que a entrevistada solicita refazer a entrevista, falar melhor sobre o que se passou, as autoras refletem sobre a necessidade de realizadores de cinema documental, espectadores e críticos prestarem mais atenção ao que falam e como falam vozes que inicialmente se apresentam como coadjuvantes nos documentários, e que podem ganhar o centro das nossas reflexões, como a voz da viúva e líder camponesa que se sobressai à voz do intelectual no filme. O texto não é apenas um convite a rever o documentário *Cabra Marcado para Morrer*, mas também uma provocação para reler a produção intelectual sobre o cinema documental, com novos ouvidos.

palavras chave: antropologia, cinema documental, gênero, subalternidade

Abstract: This article presents a reading of the Brazilian cinema classic, *Cabra marcado para morrer* [Goat marked to die] of Eduardo Coutinho, from a little explored perspective: the emergence of the personage in the film and her authorship in the construction of a feminine figure that narrates the country's political trajectory through her own. Taking a different stance from the usual analysis of this film, centered on cinematographic language or the film maker's biography, the authors produce a qualified critique of documentary production and academic production on the subject, prioritizing the voice of a woman that works as the convergence point of many memories that provide the film its poetic force. Highlighting the moment in which the interviewee solicits the remaking of the interview, to speak better about what happened, the authors reflect on the need for documentary film makers, spectators and critics, to pay more attention to what is said, and how, by voices initially presented in documentaries in the supporting role, and how they can become the center of our reflections - such as the case of the voice of the widow and peasant leader that overshadows the voice of the intellectual in the film. This text is not just an invitation to see *Cabra marcado para morrer* again but also a provocation to re-read intellectual production on documentary cinema with new ears.

Key words: anthropology, documentary cinema, gender, subalternity

¹ Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina.

² Professora do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina.

Os estudos e a crítica feminista do cinema têm se colocado, desde os anos 70, diversas perguntas sobre o lugar da narrativa fílmica na constituição de um outro olhar, de outra imagem e outra figuração dos sujeitos, para além do cinema como tecnologia de sujeição e de subordinação de gênero. Desde o já clássico artigo de Laura Mulvey, “Prazer visual e cinema narrativo”, em que a autora propõe uma ruptura com os regimes de prazer visual, em que a mulher é objeto do “olhar masculino” no cinema, muita água rolou no campo da crítica feminista e em outros campos teóricos críticos, entre eles os estudos pós-coloniais. Se os estudos feministas do cinema se construíram em torno da questão da possibilidade de outro regime de olhar no cinema e pela possibilidade de construção de um outro “olhar” (e pode-se acrescentar, também de uma outra voz), não colonizado, os estudos pós-coloniais colocam o mesmo questionamento: até que ponto podem os “subalternos” falar³, um sujeito colonizado, é possível⁴? É em referência à questão colocada tanto pelos estudos feministas quanto pela crítica pós-colonial que propomos esta leitura de *Cabra Marcado*. Ao contar a história de um líder camponês do nordeste brasileiro assassinado a mando dos donos de terra, o filme, pelas próprias circunstâncias de sua produção, feita em dois momentos temporais separados por 17 anos de regime militar, acaba construindo a possibilidade de uma outra voz tomar a cena. O significado da presença, da trajetória e das falas de Elizabeth, viúva do líder assassinado, enquanto ruptura com os regimes tradicionais do cinema e do documentário, num período em que essa crítica estava apenas emergindo, é um dos objetivos deste artigo.

Cenas de uma filmagem inacabada

Ao chegar em 1962 ao Nordeste brasileiro junto a uma caravana da União Nacional dos Estudantes, Eduardo Coutinho não poderia imaginar que ali ocorreria um encontro que mudaria toda a sua trajetória enquanto diretor de cinema. No início dos anos 1960, Coutinho era cineasta e integrante do Centro Popular de Cultura e nessa viagem, era o responsável pelas filmagens das atividades da UNE e por dirigir pequenas reportagens cinematográficas sobre a precariedade da vida dos brasileiros. A caravana, intitulada UNE-Volante, pretendia registrar a situação social do Nordeste e o objetivo do CPC era estimular a criação de novos centros pelo Brasil.⁵

Coutinho chega à Paraíba na véspera de um grande comício de protesto, pois duas semanas antes João Pedro Teixeira, líder da Liga Camponesa de Sapé – na época a maior do Nordeste, registrada em cartório e com mais de sete mil sócios – havia sido assassinado a mando dos latifundiários. A equipe decide filmar o comício e ali o cineasta conhece Elizabeth Teixeira, viúva do líder, com seus onze filhos. Nesse dia nasce a ideia do filme sobre a vida de João Pedro. Inspirado por uma poesia de Ferreira Gullar⁶, o nome já estava definido: *Cabra Marcado para Morrer*.

Um breve resumo do que aconteceu a partir daí: pela falta de recursos adequados, o trabalho é interrompido, Coutinho volta ao Rio de Janeiro para filmar uma adaptação de alguns poemas de João Cabral de Melo Neto. Entretanto, o poeta declina da autorização cedida para o uso das poesias

³ Ver Spivak, 1998.

⁴ Ou seja, é possível, de uma “situação colonial” e de subalternidade emergir um “sujeito”, sobretudo um sujeito que seja escutado? Ver, entre outros, Fanon, 1986, e Bhabha, 1998. Em outras abordagens, essa pergunta tem sido feita também nos estudos feministas respeito da possibilidade de um “sujeito” deslocado das prerrogativas de um sujeito universal, masculino, branco. No debate antropológico contemporâneo coloca-se a questão de quais são as posições possíveis de sujeito.

⁵ Para uma análise mais detalhada de *Cabra Marcado...* em sua dimensão de crítica social e de narrativa etnográfica, ver a monografia de conclusão de curso de Joana De Conti Dorea, *Cabra Marcado para Morrer, de Eduardo Coutinho: histórias, olhares e leituras sobre um documentário brasileiro*, 2006. Para uma discussão de diferentes momentos da obra de Eduardo Coutinho, ver Lins (1996 e 2004) e para uma análise de seu documentário *Boca de Lixo* (1993) como parte de um “modelo etnográfico” da produção de documentários no Brasil, ver Silva (2004)

⁶ O poeta acabou fazendo parte da narrativa em *off* da versão final do filme.

e o projeto não vinga, ao que Coutinho propõe para a direção do CPC fazer o filme sobre o líder camponês assassinado. Depois de passar quatro meses entre Pernambuco e Paraíba, nos quais teve outros contatos com Elizabeth Teixeira, Coutinho escreveu o roteiro de *Cabra Marcado* em três dias e o projeto é aceito pelo CPC. Dois anos depois, Coutinho chega em Sapé com a intenção de produzir um filme sobre a história e o assassinato do líder camponês contando com os próprios protagonistas como atores.

Se o Golpe Militar não tivesse ocorrido, *Cabra Marcado para Morrer* poderia ser um filme sobre a vida do líder camponês assassinado. Jean-Claude Bernardet defende a tese de que o filme teria mudado a história do Cinema Novo, ao inverter a lógica da arte popular engajada da época, com sua proposta de fazer um filme de ficção usando os próprios amigos e familiares de João Pedro como atores e filmando no próprio local. Mas após algumas semanas de filmagem, em 31 de março de 1964, o exército invade Galiléia, interrompe as filmagens, prende camponeses e apreende os materiais e os equipamentos. Durante dezessete anos o filme fica parado, mas roteiro, *copiões* e outras partes do trabalho aos poucos são recuperados, até que uma relativa abertura na ditadura possibilita a retomada das filmagens. Entretanto, ao retornar ao Nordeste em 1981, Coutinho tem outro filme em mente, sem roteiro prévio, com a intenção apenas de retomar o contato, descobrir o que aconteceu nesses anos com aqueles camponeses, com o movimento das Ligas, os lugares e as histórias de outras pessoas envolvidas.

Outro filme surge a partir daí, também chamado de *Cabra Marcado para Morrer*, mas esse não é composto apenas da narrativa da vida do líder camponês. Apesar de ser motivado pela história de João Pedro, o filme é um documentário feito sem roteiro prévio, criado a partir do encontro com os antigos personagens da ficção e conduzido pela narrativa da viúva, Elizabeth Teixeira. A história do *Cabra Marcado* é em grande parte a história da mulher do cabra.

Uma história

A narrativa de *Cabra Marcado para Morrer*, em sua versão acabada, circula em torno da figura feminina da viúva desde os primeiros minutos do filme. Após a narração em *off* de Coutinho explicando sua chegada na Paraíba e como surgiu a ideia do filme nos anos sessenta, vemos Elizabeth em primeiro plano, rodeada pelos seus filhos, todos de luto entre inúmeras pessoas a caminho do comício, todas vestidas de branco. Ela encara a câmera no dia do comício como se quisesse provar coragem e força. Seu marido tinha acabado de ser assassinado por mobilizar os camponeses numa luta pela justiça no campo, e ela não iria abandonar a causa nem fraquejar. Em uma sequência logo a seguir, ainda no comício, ela está em cima de um palanque e discursa para todas aquelas pessoas.⁷ Em um depoimento posterior, Elizabeth fala que sabia do risco que corria se substituísse João Pedro na luta camponesa, risco de vida, mas continua: “Em Brasília os deputados, junto com o presidente, achavam que eu devia substituir o lugar de João Pedro, principalmente para a manutenção de meus filhos e para que a Liga... ela engrandecesse com a minha presença, eu era a viúva do líder, e eu continuei, substituí o lugar dele com *perca* de vida, com *perca* da minha vida eu substituí. Eu substituí e trabalhava, autêntica. E na minha luta, protestar contra o assassinato de João Pedro. E não só de João Pedro, como de todos os companheiros que tombaram”.⁸ Era como viúva do líder que Elizabeth era chamada a participar dos comícios e dos protestos.

Após as cenas do dia do comício, vemos uma imagem do roteiro de *Cabra Marcado para Morrer*. Já é 1964, dois anos depois do primeiro encontro com Elizabeth, e é aqui que começam as filmagens do primeiro *Cabra Marcado*, o filme de ficção interrompido com o golpe militar, no qual Elizabeth e seus filhos atuavam representando as suas próprias personagens. A ideia inicial era que todos os atores interpretassem seus próprios papéis, mas um conflito em Sapé envolvendo

⁷ A história das lutas camponesas no nordeste brasileiro nos anos 50 e 60 e a participação das mulheres nestas, antes do golpe militar de 1964, ainda merece ganhar mais visibilidade na historiografia brasileira contemporânea e na história das lutas sociais no Brasil.

⁸ Os trechos citados foram extraídos diretamente de *Cabra Marcado para Morrer*.

empregados de uma usina e a polícia local impede o início das filmagens ali. Coutinho afirma em *off*: “Do projeto inicial de filmar com os participantes reais da história só restou a participação de Elizabeth Teixeira fazendo seu próprio papel. Ela veio conosco da Paraíba para Pernambuco”.

O lugar encontrado para dar continuidade às filmagens é, então, Pernambuco, no Engenho Galiléia, onde todos os trabalhadores eram donos de suas terras, pois haviam ganhado na Justiça a causa contra seu o proprietário e fizeram a desapropriação. Enquanto são contadas essas histórias, vemos as imagens filmadas para o primeiro *Cabra Marcado* intercaladas com manchetes de jornais da época, recurso utilizado durante todo o novo filme.

Trinta e cinco dias após o início das filmagens em Galileia, o exército invade as locações e interrompe as filmagens. Quase toda a equipe e muitos dos camponeses que atuavam fogem e todo o equipamento é apreendido. Em um depoimento posterior, descobrimos que Elizabeth fugiu com a equipe pelo mato até a estrada, de onde seguiram separados para Recife. Ela se entrega para a polícia algum tempo depois. Da prisão, onde permanece um tempo, volta para casa e, ao tentarem prendê-la novamente, ela consegue fugir e passam-se dezessete anos até que qualquer pessoa, além de seu filho mais velho, tenha alguma notícia de Elizabeth Teixeira.

São dezessete anos de silêncio durante a ditadura militar, nos quais Coutinho aos poucos consegue resgatar o roteiro, os negativos do que foi filmado e oito fotografias de cena. Com esse material, ele volta em 1981 para Galileia e, sem roteiro prévio, inicia um novo filme. Reúne os participantes e toda a cidade para assistir à projeção do material salvo e retoma o contato com os atores, com exceção de Elizabeth, de quem ninguém sabe o paradeiro. Coutinho entrevista Zé Daniel, Brás e Cícero, atores do filme e participantes da luta pela desapropriação de Galileia. Na montagem de *Cabra Marcado*, cada entrevista começa com o momento da projeção das imagens tomadas em 1964, no qual as pessoas que assistem se veem e se identificam com uma imagem sua dezessete anos mais nova. As imagens de Elizabeth são prontamente reconhecidas por todos: “Elizabeth Teixeira, né?”, “Ói mesmo, Elizabeth!”. O narrador pontua “Mesmo não tendo visto Elizabeth Teixeira desde 64, os participantes do filme logo a reconheceram”. Elizabeth se refugiara em São Rafael, interior do Rio Grande do Norte, cidade onde então não havia nem televisão. Deixou seus filhos com a família e chegou na pequena cidade acompanhada apenas do mais novo. Aos moradores da cidade situada a 500 quilômetros de Galileia, disse que se chamava Marta Maria da Costa.

Até esse momento, apenas vinte e cinco minutos de filme se passaram. Todas as próximas sequências já são parte apenas do segundo *Cabra Marcado*⁹ e se desenrolarão a partir do reencontro de Eduardo Coutinho com Elizabeth Teixeira. São apenas três dias de entrevista, mas o documentário intercala cada história contada com as sequências de *Cabra/64* às quais a narração se refere, com manchetes de jornais da época, com imagens atuais dos locais onde se passou a história contrapostas com as antigas, com uma entrevista com Manoel Serafim, grande amigo de João Pedro, e outra de João Mariano, ator que representou João Pedro no filme de ficção. Será uma hora de filme dedicada ao que pode soar como a trajetória de João Pedro. Mas a narrativa de uma trajetória de vida vai emergindo paralelamente ao relato dos eventos de 1964 e aos eventos anteriores ao assassinato. É a narrativa de Elizabeth. É a sua voz narrando os eventos, contando a sua história e, mesmo quando ouvimos algo que João Pedro disse, é na verdade ela quem conta, quem recompõe na sua voz o que ele teria dito. De João Pedro vivo, não restou sequer uma fotografia. É através dos outros, de seus companheiros, dos filhos, mas sobretudo da viúva que o diretor busca o líder desaparecido.

Eduardo Coutinho não nega essa presença feminina. *Cabra Marcado para Morrer* tem seu foco em Elizabeth Teixeira, mesmo com toda a sua fragmentação e rede de histórias, mas é na figura da viúva que toda a narrativa circula. Na produção acadêmica e crítica sobre esse

⁹ A partir de agora, de modo a facilitar a fluência do texto, o “primeiro” filme (ficcional e incompleto) será chamado de *Cabra/64* e o “segundo” filme será chamado de *Cabra Marcado para Morrer* ou apenas de *Cabra Marcado*.

documentário, no entanto, não apenas o foco da análise recai sobre a história do líder camponês, como é possível se perceber uma ausência do olhar sobre a viúva.

“No espaço discursivo da cidade, assim como nas construções do discurso cinematográfico, a mulher está tão ausente quanto prisioneira”, afirmou Teresa de Lauretis referindo-se a um conto de Italo Calvino em seu livro *Cidades Invisíveis*.

Na vasta produção crítica sobre o filme, a ausência de uma análise mais densa sobre a trajetória de Elizabeth é notória.

Em “A historicidade de *Cabra Marcado para Morrer*”, ensaio escrito para a *Revista Novo Mundo*, Alcides Freire Ramos mostra como convivem diversos registros de memória em *Cabra Marcado para Morrer*. Para o autor, o resgate de experiências políticas passadas foi prática corrente nos anos 1980, porém Coutinho criou uma particularidade no seu primeiro documentário por se preocupar com as pessoas simples e oprimidas. *Cabra Marcado* revela a existência de três modalidades de memória: a memória camponesa, a do intelectual e a do vencedor e mostra o conflito entre elas, ao invés de se prender a uma única memória fruto do processo que redundou no Golpe Militar, como havia sido feito no *Cabra/64*.

Karla Holanda se refere a *Cabra Marcado para Morrer* como um documentário que apresenta a história de uma mulher brasileira. No artigo “Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história”, Holanda afirma que a partir de *Cabra Marcado* o tratamento geral passa a dar espaço ao particular, ou seja, a concepção totalizante e da abordagem geral feita pelos cineastas até meados de 1980, por conta de seu engajamento político exigido na década de 1960, é mudada a partir do documentário de Coutinho. Pois este filme não só revela aspectos da ditadura e suas consequências, quanto apresenta um ponto de vista da história por intermédio de uma abordagem particularizada, indo além, inclusive, pois chega a ser a história do próprio documentarista. Entretanto, o argumento da história de *Cabra Marcado* não é desenvolvido no artigo, que se detém em diferenciar essas duas abordagens macro e micro-históricas, e Elizabeth não é citada para além dessa referência inicial.

Roberto Schwarz, em “O fio da meada”, faz um elogio à *Cabra Marcado* como uma vitória da fidelidade política e do resgate da memória. Afirma que Coutinho transformou o tempo decorrido em força artística de maneira contundente e emocionante, vencendo o esquecimento e a opressão. No breve resumo da história do documentário, afirma que “As entrevistas com Elisabete, a militante desaparecida cujo paradeiro Coutinho pesquisa e descobre, são o centro do filme” (1987: 74). Em seguida fala das entrevistas com os filhos do casal e afirma que o filme mostra frações de vida popular consistentes que cada vez são mais pulverizadas pela evolução geral do Brasil. Assim como no artigo de Holanda, Elizabeth é mencionada como centro da narrativa, mas a análise não explora as potencialidades dessa constatação.

Muitos outros estudiosos do cinema já escreveram sobre *Cabra Marcado para Morrer* e a discussão em torno do documentário sempre foi profícua e bem elaborada. Entre esses estudos encontramos, textos mais específicos, como o de Sarah Yakhni, que faz a análise fílmica tendo como parâmetro a divisão dos modos de representação do cinema documentário de Bill Nichols, ou textos mais abrangentes como *Cabra marcado para morrer: entre a memória e a História*, de Antônio Torres Montenegro, que aprofunda a ideia da revisão da memória sobre um período da história a partir dos relatos e das narrativas dos camponeses, o terceiro capítulo do livro de Amir Labaki, *Introdução ao documentário brasileiro*, no qual *Cabra Marcado* é evidenciado como um marco na produção documental, e também o artigo “A questão do herói-sujeito em *Cabra Marcado para Morrer*”, em que Paulo Menezes analisa os discursos de Eduardo Coutinho e o que ele chama de “discursos de verdade” para desenvolver a ideia de que a realidade do filme não é a realidade da vida.¹⁰

¹⁰ Ainda entre outros trabalhos, vale ressaltar também os textos de Jean-Claude Bernardet nos livros *Cinema e História do Brasil* e *Cineastas e imagens do povo* e o artigo *Memórias de um cabra marcado pelo cinema: representações de um Brasil rural*, de Eliska Altmann.

De toda essa produção crítica sobre o filme, Consuelo Lins é a grande exceção, ao perceber não apenas a centralidade dessa personagem feminina como também ao explorar seus processos de transformação no decorrer da narrativa, como veremos a seguir.

Um mulher inacabada

Consuelo Lins, jornalista, pesquisadora de cinema e documentarista, é uma das poucas críticas do filme e da obra de Eduardo Coutinho que coloca em relevo a personagem de Elizabeth em *Cabra Marcado*. Em um artigo publicado no *Calhamaço*¹¹, analisa a ideia de fabulação em alguns filmes de Eduardo Coutinho e afirma que ao longo de *Cabra Marcado* Elizabeth vive um processo de autoformulação. Ao ser encontrada em Patos por Coutinho, onde ninguém sabia nem mesmo seu nome verdadeiro, ela aceita contar sua história, sua vida ao lado de João Pedro, e ao contar ela revive toda a sua trajetória. Para Consuelo, no contar e reviver sua trajetória, ela libera uma dimensão de sua vida que havia ficado escondida nos anos de regime militar. Se primeiro Elizabeth parece uma mulher sisuda e velha, após dois dias de entrevista ela já está sorridente, fala e gesticula com graça e emoção. Eduardo Coutinho através da montagem consegue evidenciar essa liberação de modo exemplar ao mostrar dois momentos de entrevista com Elizabeth Teixeira: com e sem o seu filho mais velho – Abraão – que conduziu Coutinho até Patos. “Na primeira entrevista, ela está ao lado do filho mais velho, que a pressiona para contar o que ele acha 'contável'. Ela está visivelmente constrangida com essa presença repressora. Da segunda vez, seu filho não está mais lá. É ela que de fato pede a Coutinho para refazer a entrevista” (1996: 17), reconta Lins, que acredita ser este um dos momentos mais marcantes do processo de transformação de Elizabeth Teixeira. Esse é o momento paradigmático de algo que vemos se construindo durante todo o filme, pouco a pouco, através de sua narrativa, uma outra mulher vai surgindo, pois Elizabeth se reinventa através dos seus próprios depoimentos, do seu resgate pela memória e pela reconstrução e recriação dos fatos de sua vida. Talvez seja redutor tipificar as experiências impressionantes pelas quais ela passou, mas desde o início de *Cabra Marcado* é possível notar que nesta película habitam muitas Elizabeths. A primeira imagem que vemos é de uma jovem viúva corajosa e sofrida que luta pelos companheiros apesar de toda a sua dor. Em seguida, ela aparece 17 anos mais velha como uma quase senhora do interior, quieta e amargurada com o passado, presa ao discurso do seu filho mais velho e às lembranças das mágoas que viveu. Mais adiante a transformação – vislumbrada nesta sequência das diferenças nos dois dias de entrevistas – torna-se nítida, e Elizabeth vira uma mulher graciosa, que tem orgulho de sua força diante do sofrimento e que permanece na luta, apesar do tempo passado e de todas as perdas. Lins afirma que:

O que acontece com a personagem de dona Elizabeth no filme *Cabra Marcado para Morrer* é absolutamente revelador deste processo de fabulação que 'libera' um personagem de uma militante combativa nessa viúva de um líder camponês assassinado pela repressão, ambos protagonistas de acontecimentos recusados pela história oficial (1996: 17).

Assim como fez ao chegar em Galileia, Coutinho projetou para Elizabeth – sem cortes nem falas – o material que tinha sido filmado em 1964. Seu contato com os personagens de *Cabra Marcado* dezessete anos mais velhos começa sempre com perguntas sobre como foi ver o filme, se haviam gostado ou não, o que sentiram ao se verem na tela. Admirada com o resgate do material, é Elizabeth quem pergunta primeiro: “Como conseguiu?”. Ao olhar as fotografias de seu passado, ela parece entrar em contato com uma outra vida, distante e esquecida em meio àqueles dezessete anos de esconderijo. Em São Rafael ninguém sabia sua história, pois ela diz que chegou sem falar com ninguém, “quieta e assombrada”.

¹¹ Publicação do curso de especialização em Estudos Culturais da Universidade Federal de Santa Catarina, que funcionou nos anos de 1996 e 1997.

Se no primeiro dia de entrevista Elizabeth fala pouco sobre as histórias do passado e ressalta muito como sofreu e o quanto foi perseguida, no segundo dia, antes mesmo da entrevista começar, vemos mudanças. Primeiro a câmera segue Coutinho por uma rua de barro e na frente de uma janela ele para e chama Elizabeth. Ela aparece com outra fisionomia, sorridente, visivelmente mais tranquila. Fala com Coutinho com intimidade sobre a aula que estava dando para crianças da cidade, pergunta como estão hospedados e diz “Ói, Coutinho, ontem à noite eu me deitei imaginando a entrevista, eu falei muito mal, Coutinho, mas eu fiquei também muito emocionada. (...) Eu devia ter me expressado melhor”, ao que Coutinho imediatamente responde “Mas não tem problema, a gente continua hoje. Tem quintal aí?”. Esse é o momento em que algo se produz na narrativa e nos personagens: interpelado por Elizabeth, o diretor escuta sua demanda e abre a possibilidade de que ela fale novamente, de que ela faça sua voz ser ouvida de outro modo. Um momento em que ela refaz sua fala, reconstrói sua narrativa e dessa reconstrução outro sujeito emerge, como veremos. Se o assassinato do marido, as perseguições, a prisão, a vida clandestina, haviam retirado de Elizabeth essa possibilidade, de falar em seu próprio nome. Ao convocar o diretor para a possibilidade de uma nova fala, ela inaugura um novo momento em sua vida – é ela quem pede para falar, aproveitando a sensibilidade, a oportunidade e os instrumentos oferecidos por Coutinho.

Essa passagem parece fazer a alegoria de alguns temas caros à crítica feminista e pós-colonial, como a possibilidade de os chamados subalternos falarem, ou seja, serem ouvidos, de o sujeito colonizado existir como sujeito, dotado de ação e de autonomia, vivendo uma vida viável, vivível.¹² Uma mulher do sertão nordestino brasileiro, participante de uma história esquecida pela narrativa oficial e que foi banida do imaginário da nação, reivindicando seu direito de falar de novo, porque ela própria havia refletido sobre sua fala anterior e não tinha gostado – nem da fala nem da Elizabeth que viu fazendo essa fala. O papel do diretor foi o de proporcionar os instrumentos para que a fala acontecesse e a voz fosse ouvida. Uma passagem breve do filme mas que abre essa possibilidade de um cinema que não seja apenas tecnologia de sujeição. O que está em questão aqui não é “ouvir os dois lados”, como propõe um tipo de jornalismo liberal que pressupõe que todas as vozes falam num mesmo plano horizontal, mas o reconhecimento de que um cinema crítico, aberto, deve criar as possibilidades de que múltiplas vozes se expressem ou ganhem sonoridade, sobretudo aquelas que não encontram espaço em nenhum outro meio, aquelas que simplesmente não existem no grande cinema narrativo da atualidade. Sem essa passagem, tornada possível unicamente pela reivindicação de Elizabeth de falar de novo, o filme teria seguido uma linearidade comum aos filmes-denúncia: a história de um líder popular assassinado. Elizabeth teria permanecido como a viúva, não precisaria nem ter um nome, reduzida a instrumento para que a outra história fosse contada. Não foi o que aconteceu, e a passagem provoca um deslocamento na narrativa que refaz todo o sentido da história que vinha sendo contada até ali.

Ao retomar a palavra, Elizabeth conta sobre como conheceu João Pedro, o namoro, a fuga para casar e as brigas com seu pai, que não gostava das ideias políticas de João Pedro. Agora é a sua história o foco da narrativa. Pelas dificuldades da vida no engenho, o casal vai com os filhos para uma cidade na grande Recife, onde João Pedro consegue trabalho em uma pedreira, conhece Manoel Severino, de religião batista como ele, e começa a luta política no sindicato da pedreira. A família volta à Paraíba quando João Pedro perde o emprego por causa do movimento sindical e o pai de Elizabeth os chama para morar em um sítio dele. Ela conta que “Então, papai mandou nos chamar prá lá. E lá ele tratou de organizar esta Liga. Ele começou a organizar a Liga Camponesa em cinquenta e oito. Cinquenta e oito, cinquenta e nove, sessenta, sessenta e um, em sessenta e dois ele foi assassinado”. Elizabeth fala com admiração e orgulho da luta de João Pedro, sua dedicação ao movimento e sua coragem de continuar, mesmo sabendo da raiva do latifundiário – dono das terras onde ele organizava o movimento camponês – contra ele, mesmo sabendo que iria ser morto.

¹² Cf. Butler, 2004 e em outros trabalhos.

Manoel Severino também é entrevistado por Coutinho. As sequências que mostram a morte e a impunidade do assassinato são revoltantes e a fala desse amigo de João Pedro é triste e poética. Logo em seguida a elas, vemos uma foto de Elizabeth de luto e discursando, provavelmente para uma multidão. Vinte dias após a morte de João Pedro ela viaja para Brasília e para o Rio de Janeiro, para depor na Comissão Parlamentar de Inquérito. Até a fuga na véspera do Golpe Militar, sabemos do encontro de Elizabeth com Coutinho no comício e que ela participou de outras manifestações do movimento camponês. A última delas ocorre em 1964 e é filmada por Coutinho, um comício em comemoração à fundação de um sindicato dos trabalhadores perto de Sapé, mas duas semanas depois há o conflito que impediu a filmagem de *Cabra/64* na região, e obrigou-os a continuar as filmagens em Galileia.

Fragmentos e rupturas

A narrativa da invasão das locações de filmagem em Galileia pelo exército é contada por Zé Daniel, seu filho João José e João Virgínio, camponeses de Galiléia que atuaram em *Cabra/64* e organizaram a Liga.

São narrativas de fuga, tortura, apreensão de materiais e prisões. Quando as sequências voltam para Elizabeth, ainda estamos no segundo dia de filmagem, no quintal, e ela conta que fugiu com a equipe para Recife, se refugiou na casa de Manoel Severino em Jaboatão, trocou seu nome para Marta, mas após dois meses se entregou às autoridades da Paraíba. Ficou quatro meses presa, foi liberada, retornou à casa do pai e, quando procurada novamente pela polícia, despistou o Exército e fugiu para São Rafael, onde começa sua vida na clandestinidade e sem mais contato com a maior parte dos filhos.

São do terceiro dia de entrevista as sequências que vemos a partir daí. Coutinho pergunta sobre seus pais e Elizabeth diz que não sabe se estão vivos ou mortos. Ela ficou apenas com o filho mais novo, Carlos, por que o pai achava que o garoto parecia com João Pedro e não quis cuidar dele, mas afirma que agora deseja procurar todos. Porém Coutinho se adianta na busca e nos meses seguintes percorre Pernambuco, Paraíba, Rio de Janeiro e São Paulo, onde entrevista Nevinha, Peta, Marta, José Eudes e Marinês, cinco dos onze filhos de Elizabeth. Também consegue uma entrevista em Cuba com Isaac, filho que estudava lá com bolsa desde antes do assassinato do pai, e outra com Manoel Justino, pai de Elizabeth. Os filhos mais novo e mais velho, Carlos e Abraão, já haviam sido entrevistados junto a Elizabeth. Além deles, havia Marluce e Pedro Paulo. Depois do assassinato do pai, Pedro sofreu um atentado e foi baleado no rosto enquanto trabalhava na roça. Está vivo, mas pouco se sabe sobre ele. Marluce, a filha mais velha, se matou enquanto a mãe estava presa, após a morte de pai.

A narrativa escrita passa uma aparente linearidade que não é tão evidente assim no filme. Elizabeth Teixeira é a figura central do documentário não porque a narração do filme segue apenas seus caminhos, não por que apenas sua história é contada. Mas porque ela é o ponto de convergência de todas as histórias, tempos e espaços distintos que Eduardo Coutinho cruza, monta, une, sobrepõe e tece para formar uma linearidade bem particular. À primeira vista não é possível distinguir em *Cabra Marcado* essa linearidade. Até mesmo para saber se há uma história única no filme é necessário refletir e talvez assisti-lo mais de uma vez. Entretanto, se observamos com cuidado a narrativa, é possível reconhecer uma maneira muito peculiar e instigante de contar não só uma história, mas uma rede de trajetórias que são acompanhadas e apresentadas ao espectador. E esta rede é mostrada de tal maneira que se constrói uma história a partir dos fragmentos. Fragmentação imposta de fora, pela intervenção do golpe militar, da repressão e das perseguições, fragmentação da própria vida, que dispersa e afasta os próximos e cria vazios e silêncios que só são preenchidos na medida em que a narrativa de Elizabeth vai ressurgindo em meio à dispersão. Todas essas fragmentações são respeitadas por uma montagem precisa e, em diversos momentos, genial.

Deste modo, encontramos em *Cabra Marcado* o filme inacabado de ficção sobre a morte de João Pedro Teixeira, a narrativa de vida deste líder camponês, a narrativa de vida de sua mulher ao

seu lado e depois do seu assassinato, as repercussões deste assassinato na vida de cada um dos filhos do casal, outras histórias oficiais e orais de companheiros de luta, de cidades do sertão, de uma ditadura em um país latino-americano. São inúmeros relatos, recortes de jornais, experiências vividas pela equipe de filmagem e por Eduardo Coutinho, versões diversas da mesma história – e também da mesma História – e pedaços de algo que foi e do que poderia ter sido. Se fôssemos resumir o enredo, é um documentário sobre um filme de ficção interrompido pela ditadura que contaria a vida de um líder camponês assassinado na década de sessenta e as consequências para os envolvidos nas filmagens dessa interrupção. Mas torna-se algo maior e difícil de precisar, pois envolve vidas e histórias contadas e construídas ao longo do documentário por seus realizadores e por todos os que participam do filme. E mesmo assim isto é feito, pois a maneira com que *Cabra Marcado* foi montado dá conta com responsabilidade e cuidado da complexidade, da fragmentação e das vidas ali presentes.

Como salientou Henri Arraes Gervaiseau, “...a dimensão fragmentária da narrativa do filme se deve ao próprio modo de sua emergência. É por meio de uma pluralidade de vozes que emerge a lembrança de acontecimentos passados e essa lembrança é, por natureza, sempre parcelar, fragmentada”¹³.

A manutenção do título do filme impõe a presença forte de um destino incontornável que, ao final, é transgredido por Elizabeth. Ao interpelar o cineasta para que pudesse falar novamente, refazer sua narrativa, contar de novo sua história, algo de seu destino e daquilo a que estava marcada para viver se transforma. De viúva do militante, perseguida pela ditadura, que tem que abandonar os filhos e esconder o próprio nome durante 17 anos, reaparece um sujeito que retoma a voz e a fala – e reivindica que seja ouvida.

Cabras marcados

Nos minutos finais de *Cabra Marcado*, é mostrada a cidade onde Elizabeth morou nos dezessete anos em que permaneceu na clandestinidade, São Rafael. Conhecemos sua vida como dona Marta, seu trabalho como lavadeira e professora de alfabetização, sua ajuda no sindicato da cidade, suas amigas. No final do terceiro dia e do filme, Coutinho avisa para Elizabeth que eles precisam seguir viagem. Essa sequência da despedida é longa e de uma espontaneidade impressionante, pois a equipe sai de dentro de casa e acompanha a saída de Coutinho seguido por Elizabeth de tal maneira que ela não percebe que ainda está sendo filmada. Então vemos todos se cumprimentarem em plano conjunto e da porta de casa Elizabeth começa um discurso enfático: “Eu tinha um desengano que não encontrava mais com vocês e nem com outros companheiros (...) Nunca esmoreci, nunca esqueci a luta, fiquei encostada por que esse era o último jeito”. E quando a kombi já está ligada, com toda equipe dentro, Elizabeth da janela ainda fala:

“A luta que não para. A mesma necessidade de 64 está aí. Ela não fugiu um, um, um milímetro. A mesma necessidade está na fisionomia do operário e do homem do campo. A luta não pode parar. Enquanto existem fome e salário de miséria, o povo tem que lutar. Quem é que não luta? Por melhoras? Quem tem que viver... não dá! Quem tem condições, né, que tiver sua boa vida, que fique, né? Eu como venho sofrendo, eu tenho que lutar. É preciso mudar o regime, ter um regime do povo. Que enquanto tiver esse regime, essa democracia, não” e faz sinal de não com o dedo, para depois finalizar “Democracia sem liberdade, democracia com um salário de miséria, democracia com o filho do operário, do camponês, sem direito a estudar, esses dias mesmos eu tirei os menino lá prá pagar a matrícula é não sei quanto, né? Não pode, ninguém pode.”

O filme poderia ter acabado aí, com a última fala de Elizabeth clamando pelo retorno à

¹³ Gervaiseau, 2000: 206

“luta”. Outra voz, diferente daquela da viúva perseguida e tomada pelo drama do assassinato do marido, pela perda dos filhos e pelo silêncio da clandestinidade. Mas Coutinho acrescenta a esta uma última sequência, curta e bem menos conclusiva. Depois da despedida com Elizabeth, surge um plano conjunto de uma festa e vemos João Virgínio – um dos fundadores da Liga – ao fundo e pela primeira vez em todo o filme sem os óculos escuros. E Coutinho termina o filme com a seguinte narração: “Nossa última filmagem com João Virgínio foi no terreiro de sua casa, no domingo de carnaval de 1981. Dez meses depois, João Virgínio morreu de ataque cardíaco neste mesmo local. Ele foi enterrado no cemitério de Vitória de Santo Antão, ao lado de Zezé da Galileia”. No longo fio da narrativa a morte como princípio e fim, como a lembrar que, de um modo ou de outro, somos todos cabras marcados.

Pode uma “subalterna” falar?

Pode parecer tautológico perguntar-se de quem é a voz de Elizabeth no filme. No entanto, não há que se esquecer que ao passar pelo processo de gravação (que envolve angulação, ajuste de som, iluminação, etc.), cortes, edição e projeção, uma fala se modifica. Não há dúvidas quanto à autoria do documentário – é de Eduardo Coutinho, que abre com *Cabra Marcado* todo um estilo próprio de fazer cinema documental. No entanto, talvez seja possível se pensar em outra leitura, sobretudo a partir do momento em que Elizabeth interpela o diretor e pergunta se é possível refazer sua fala. As teóricas feministas do cinema, desde os anos 70, têm se perguntado, entre outras coisas, sobre a possibilidade de um olhar, de uma voz, de uma autoria “femininos” no cinema. Para Clare Johnston, o cinema feminista deveria ser necessariamente um contra-cinema. Como projeto de um contra-cinema, Laura Mulvey propôs a ruptura com os regimes do prazer visual, modificando a narrativa através de inserções que quebrassem o ilusionismo e denunciassem o caráter fabricado da narrativa - propostas voltadas para a dimensão da autoria e da realização no cinema¹⁴. Autores de diferentes gerações da tradição crítica, como Franz Fanon, Louis Althusser, Michel Foucault e, mais recentemente entre muitos outros, Judith Butler, têm discutido a dimensão colonizadora da linguagem na sua dinâmica de assujeitamento e submetimento. Franz Fanon se pergunta sobre o que significa uma criança branca interpelá-lo, através da mãe, com uma fala de medo e aversão ao sujeito negro, e até que ponto é possível se conceber um “sujeito colonizado”. Althusser discute a situação em que um policial interpela um transeunte, colocando-o imediatamente numa posição reativa e de culpa. Judith Butler discute os comandos da auto-afirmação de sujeitos como homens ou mulheres, hetero ou homossexuais. Gayatri Spivak, por fim, se questiona sobre as possibilidades de os “subalternos” falarem (ou seja, serem ouvidos – encontrarem formas para tal). Os exemplos dessa literatura crítica são muitos. Mas o que nos interessa aqui é pensar em como Elizabeth, ao interpelar ela própria o diretor, não teria invertido as posições tradicionais e se colocado como a “subalterna” que reivindica ser ouvida. Ao fazer isso, ela se torna a autora do “texto” que procuramos ler aqui – um texto que abre uma possibilidade, para além talvez da própria intenção do diretor: seu papel passa a ser a partir desse momento o de oferecer o ouvido. O quanto outros, de críticos a teóricos, de cineastas a militantes, conseguiram também oferecer seus ouvidos é uma pergunta que deixamos no ar.

¹⁴ Ver Mulvey, 1989 e Maluf, Mello e Pedro, 2005a e 2005b.

Referências Bibliográficas:

- ALTMANN, Eliska. Memórias de um cabra marcado pelo cinema: representações de um Brasil rural. **Campos**, vol. 5, n.2, UFPR, 2004.
- ALTHUSSER, Louis. Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado (Notas para uma investigação). In: ZIZEK, Slavo. *Um mapa da ideologia*, Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, 105-142.
- BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998.
- BUTLER, Judith. *The Psychic Life of Power*. Stanford: Stanford Univ. Press, 1997.
- BUTLER, Judith. *Undoing gender*. London & New York: Routledge, 2004.
- DOREA, Joana De Conti. *Cabra Marcado para Morrer, de Eduardo Coutinho: histórias, olhares e leituras sobre um documentário brasileiro*, Trabalho de Conclusão do Curso de Ciências Sociais, UFSC, 2006.
- FANON, Franz. *Black Skins, White Masks*. London: Pluto, 1986.
- [FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza de Carvalho \(Org.\)](#). *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. *Fênix*, v. 3, ano III, n. 1, jan-mar. 2006
- LINS, Consuelo. Imagens em metamorfose. *Calhamaço*. n. 2. Florianópolis, Laboratório de Estudos Culturais, 1996.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- MALUF, Sônia W.; MELLO, Cecília e PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. *Revista Estudos Feministas*, vol. 13, n.2, 2005a, 343-350.
- MALUF, Sônia W.; MELLO, Cecília e PEDRO, Vanessa. Entrevista com Laura Mulvey. *Revista Estudos Feministas*, vol. 13, n.2, 2005b, 351-362.
- MENEZES, Paulo. A questão do herói-sujeito em *Cabra Marcado para Morrer*, filme de Eduardo Coutinho. *Tempo Social*, n. 6. São Paulo, 1995.
- MONTENEGRO, Antônio Torres. *Cabra marcado para morrer* entre a memória e a História. IN: FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza de Carvalho (Orgs). *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro, Record, 2001.
- MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*, London: The Macmillan Press Ltd, 1989, 14-26.
- RAMOS, Alcides Freire. A historicidade de *Cabra marcado para Morrer* (1964-84, Eduardo Coutinho). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, n. 6, 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/document1520.html>>. Acesso em: 08 junho 2006.
- SPIVAK, Gayatri. Can the Subaltern Speak? In: Williams, Patrick & Laura Chrisman (eds). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: a Reader*. NY and London: Harvester-Wheatsheat, 1998, 66-111.
- SCHWARZ, Roberto. O fio da meada. IN: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das
- SILVA, Marcos Aurélio da. 2004. [Documentário Brasileiro: entre o modelo sociológico e o etnográfico](#). *Palavra*, v.3, Ano 3, p.2-9. Letras, 1987.
- XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra: 2001.
- YAKHNI, Sarah. *Cabra Marcado para Morrer: um filme que faz história*. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/sarahcabra.htm>. Acesso em 09 ago. 2006.

Referência fílmica:

- COUTINHO, Eduardo. *Cabra marcado para morrer*, 1981.