

A questão do herói-sujeito em *cabra marcado para morrer* filme de Eduardo Coutinho

PAULO ROBERTO ARRUDA DE MENEZES

“A arte da imagem prima pela mostra bruta da monstruosidade: o cinema permanece como a arte suprema da apocalíptico, quaisquer que sejam seus requintes, de tanto que a imagem tem o poder de fazer-nos caminhar no medo...”
(Júlia Kristeva).

RESUMO: Realizado em três etapas, 1964, 1981 e 1983, o filme procura resgatar os acontecimentos trágicos que levaram à morte João Pedro Teixeira, presidente da liga camponesa de Sapé, no interior da Paraíba, em 1964. Cortado pelo Golpe de Estado, teve suas filmagens retomadas 17 anos depois. O artigo procura destrinchar a articulação do discurso de Eduardo Coutinho como discurso da *verdade* por se colocar o tempo todo como um documentário, e portanto neutro, que retrataria os descaminhos e a violência da política brasileira da época. Ao analisar as imagens e sua montagem, associadas ao discurso do narrador, procura mostrar que aí se construiu uma nova interpretação acerca dos fatos tomados como pano de fundo, que muito mais tem a dizer sobre uma certa visão acerca do campesinato brasileiro e de uma forma de se fazer política, e conseqüentemente história, do que sobre os fatos em si que, em princípio, se estaria narrando. Essa flutuação faz com que quem deveria surgir como sujeito troque de lugar o tempo todo, acabando por reforçar os mesmos artifícios que, primordialmente, o filme se esforçaria em denunciar.

UNITERMOS:
cinema brasileiro,
relação sujeito-objeto,
esquerda brasileira,
linguagem,
fotografia,
violência,
dor,
ilusão,
tempo,
espaço.

Professor do Departamento de Sociologia da FFLCH-USP



O filme de Eduardo Coutinho (visto por nós em 1984), entrou para a história do cinema brasileiro aclamado por ser, ao mesmo tempo, um marco e um testemunho, da vida camponesa e de sua repressão, bem como de uma trajetória de nossa história recente interrompida pela ditadura. Mais de dez anos depois de sua chegada às telas, merece agora uma outra leitura, realizada mais pelos olhos de uma análise de suas imagens do que pelo impacto do conteúdo de seu enredo, feita naquele momento de fim de ditadura, impulsionada pelos dolorosos ditames do coração de uma geração órfã de sua própria história.

O impacto emocional deste filme sempre foi enorme. Falando de sua receptividade, ao lado de *Jango* de Silvio Tendler, José Mário Ortiz Ramos nos diz: “A volta efetuada pelos dois filmes ao período gerador dos anos de chumbo da década de 1970 transbordava de sentimentos, remexia fundo nos ricos depósitos da memória. *Cabra* é um achado dentro do cruzamento que efetua com vivências, memórias e política, voltando ao criticado CPC com extrema habilidade, fugindo de velhos esquemas, marcado pela contemporaneidade” (Ramos (org.), 1987, p. 443). “*Cabra* marcado faz chorar e está cotado para prêmio”, é a manchete do Jornal do Brasil (25.11.1984), enquanto a Folha de S. Paulo publica artigo de Marilena Chauí com o título de “Do épico pedagógico ao documentário” (09.06.1984) e o *Estadão* o de Pola Vartuck: “Filme comovente, um provável marco” (11.12.1984).

Mistura de ficção e realidade, mas que tenta nos fazer recuperar um pedaço de nossa memória, utiliza-se de pressupostos que não podem ser deixados de lado, se procuramos compreender, em todas as suas dimensões, a importância e o lugar deste filme enquanto testemunho de uma história e reconstrução de um passado.

Neste sentido procuraremos investigar, mais de perto, os termos em que se coloca a relação entre imagem e objeto e, conseqüentemente, entre fatos e pessoas que retrata, uma obra com as características deste filme.

Foucault nos disse, ao analisar o quadro *Las Meninas* de Velázquez, que a representação clássica baseia-se na construção de uma relação triangular que separa os três elementos necessários para que uma imagem materialize-se enquanto uma pintura. Estarão lá, envolvidos nesse mesmo processo, pintor, modelo e tela. O primeiro, pura atividade, é o elemento-sujeito indispensável que reúne, através de seus traços decididos e dirigidos, no mesmo tempo e no mesmo espaço, os pretensos dois *objetos* que assim o são, pela sua inerente incapacidade de adquirir vida própria através, pura e simplesmente, de seus próprios meios. “De sorte que o olhar soberano do pintor comanda um triângulo virtual, que define em seu percurso esse quadro de um quadro: no vértice - único ponto visível - os olhos do artista; na base, de um lado, o lugar [invisível] do modelo, do outro, a figura provavelmente esboçada na tela [virada]” (Foucault, 1981, p. 21)¹. Temos aí, a um só tempo, o triângulo e o questionamento da imutabilidade de seus três pólos constitutivos, que este quadro materializaria de forma exemplar. Isso permitiria a ele concluir nos dizendo que “talvez haja, neste quadro de Velázquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer” (Foucault, 1981, p. 31).

Com o advento da fotografia esta relação tripartite se rompeu, pelo menos em direção à percepção de seus pressupostos.

Quando olhamos e mostramos uma foto de alguém e dizemos: “*Este é meu pai*”, esperamos que a pessoa a quem mostramos o retrato veja ali o rosto que queremos que ela conheça ou reconheça. Assim, partimos do pressuposto que vai existir uma transposição entre o que vemos como imagem e a identidade de uma pessoa que não está lá, e que podemos ou não conhecer. Esta transposição acontece mesmo que a foto seja em preto e branco, esteja desbotada, suja ou envelhecida. Devemos ressaltar que as qualidades da imagem não são decisivas neste processo de associação. Isto, no limite, não tem nenhuma importância.

A “verdade” das imagens não está baseada nas características minuciosas com que reproduz objetos ou pessoas. Sua capacidade de *iludir*, pois é disso que se trata, deve ser procurada em outro lugar. Não que-

¹ Colchetes meus.

remos com isto dizer que as imagens caminham num processo ininterrupto em direção a cada vez mais *ilusão*, no sentido em que Gombrich vê os desdobramentos da representação na pintura principalmente entre os séculos XV e XIX (cf. Gombrich, 1986)². Mas queremos ressaltar que este pressuposto está sempre lá presente quando as pessoas olham essas imagens, independentemente de seu veículo.

Esta relação fica um tanto mais evidente quando a pessoa que ali está nos é desconhecida. Ao vermos repetidas vezes seu retrato, sua imagem, este processo aparece de maneira tão natural e imperceptível que passamos a vê-la estranhamente com uma intimidade a um só tempo, curiosa e ambígua, pois completamente *unilateral*. Todos nós já ouvimos ou falamos a seguinte frase: “*Você conhece fulano?*”, com a tradicional resposta que a segue: “*Conheço por fotografia!*”.

Uma fotografia surgirá sempre, neste contexto, como a *representificação* de coisas e pessoas. Ao se colocar entre nós e o “modelo”, como imagem materializada, ela nos coloca sempre e renovadamente *em presença* de algo ou alguém que não está mais lá. É desta *ilusão* que falamos, e de seus desdobramentos.

Isto está sempre tão presente em nós que nunca deixamos de nos espantar com o fato de que a melhor pintura, por mais detalhista e por mais “semelhança” que possua com o modelo que retrata, por mais perfeita e elaborada que seja, por mais “realista” que se pretenda, será sempre menos “parecida” com alguém que o pior dos retratos fotográficos desta mesma pessoa. Se o esmero do artista for tal que arranque do público exclamações de júbilo pela “veracidade” de sua obra, elas serão acompanhadas, invariavelmente, pelo “elogio” final que ressaltaria sua destreza: “este retrato é tão perfeito, *parece fotografia!*”

Isto nos mostra que a peculiaridade deste processo não está fundada na qualidade da imagem em questão, em sua nitidez ou em seu detalhamento e, portanto, em nenhuma das qualidades técnicas intrínsecas da reprodução fotográfica, mas no processo que criou esta imagem como tal e que lhe deu a capacidade de criar este tipo de ilusão. A partir disto, deve estar claro que, para compreendermos as peculiaridades deste processo de constituição de imagens, não devemos olhar para os resultados que este processo cria - as fotografias - mas, ao contrário, para os elementos constituintes de sua gênese.

No caso da fotografia, entre o homem e o objeto a ser reproduzido, entre o modelo e o resultado do processo - sua imagem, existe somente uma máquina. Esse aparelho intermediário cria no imaginário um processo de duplicação de imagens onde o homem está elidido. Com isto, está aberta a possibilidade de um *puro meio técnico* agir no sentido de transpor de um lado para outro, do mundo exterior para o mundo interno da imagem, fisionomias, coisas e lugares. “A perspectiva foi o pecado original da pintura ocidental. (...) Niepce e Lumière foram seus redentores. A fotogra-

² Em seu estudo, Gombrich nos mostra que existe uma diferença fundamental entre o que vemos e os artifícios que utilizamos para representar o que vemos. Segundo ele, as referências utilizadas na representação dizem muito mais a outras formas de representar, que o artista já conhece, do que a elementos tirados de uma observação direta, que ele procuraria duplicar em seu trabalho.

fia, ao redimir o barroco, libertou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo em vão, em nos iludir, e esta ilusão era suficiente à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, e na sua própria essência, a obsessão de realismo” (Bazin, 1985, p. 12). Afastada de uma vez por todas a mão do pintor, sempre eivada de subjetividade, o homem conseguiu, finalmente, a constituição de um processo de reprodução perfeito, tanto em seus fundamentos como em seus resultados.

Assim, não é por acaso que as lentes das máquinas fotográficas foram chamadas, desde o início, de *objetivas*. Neste sentido, os fundamentos da ilusão baseiam-se na existência de uma reprodução mecânica que *exclui* o homem em todas as fases de seu processo, ao menos aparentemente. Este artifício, portanto, vai permitir pela primeira vez, sem intermediários, uma transposição perfeita da *realidade da coisa* para a objetividade da *realidade da representação*.

Pela primeira vez o homem conseguiu construir o duplo perfeito. Mas, curiosamente, não pela precisão das imagens que conseguiu fazer mas através de uma afinidade psicológica onde a possibilidade da *ilusão da identidade* está fundada, não mais na *semelhança* mas exatamente na *exclusão*, do homem e do tempo.

Isto não quer dizer que a utilização primordial das imagens seja recriar este duplo perfeito, mesmo que ela seja a mais comum para a maioria das pessoas. Este é apenas um pressuposto psicológico que está embutido em sua contemplação e que está na cabeça das pessoas muito antes delas se darem conta que a única *realidade* que as imagens portam é sua própria realidade como *imagem*. Pelo contrário, desde seus primórdios, a fotografia tentou se dissociar desta função puramente técnica de reproduzir o mundo exterior³. O mesmo ocorreu com o cinema e o diferenciou do cinematógrafo. É através da exploração desta outra gama de possibilidades que a fotografia e o cinema vão criar suas imagens mais inventivas e provocadoras.

Neste contexto, se a fotografia, por um lado, ao ser um recorte de um momento imortalizado para sempre, petrifica o tempo tirando-o de seu fluxo incessante e interminável, transformando-o em um *instantâneo*, por outro, nada mais faz do que ressaltar pela *pseudo-presença* deste mesmo tempo os indícios de sua *ausência*. Ao *paralisar* o tempo nada mais faz que nos mostrar que o tempo *não pára*, que ele flui incessantemente, sem que contra isto tenhamos qualquer remédio.

O cinema, então, para se constituir como espetáculo, vai beber destas mesmas fontes *ilusionistas* da fotografia. Os filmes, pelo deslocamento espacial que proporcionam, recobram a temporalidade que a fotografia congelou. Só que, ao mesmo tempo, irão alterá-la profundamente. O que antes era tempo do “real” aparece agora metamorfoseado em um outro tempo. Este tempo de que não nos damos conta e que não é igual ao

³ Desde seus anos iniciais, fotógrafos como Carjat e Nadar, responsáveis por dois dos mais belos retratos que se conhecem de Baudelaire (1863) e Sarah Bernhardt (1859), bem como Emerson e Stieglitz entre outros, dirigiram seus esforços em uma direção mais marcada pela pintura. Da mesma forma que as imagens de decomposição de movimentos feitas por Marey e Muybridge vão exatamente na direção oposta de uma reprodução “fiel” de qualquer coisa. Todos eles vão nos mostrar não o que os olhos podem ver mas, ao contrário, precisamente o que eles não conseguem ver dentro das coisas que normalmente olham.

da sessão do cinema, mesmo que tenha a mesma duração, é um tempo muito especial, é o tempo da *experiência*. Aqui acontece, portanto, um deslocamento temporal das imagens que só a imaterialidade de um filme *em projeção* pode nos proporcionar.

O que antes era a imagem das *coisas* passa a ser a imagem da *duração* das coisas. O cinema reintroduz nas imagens o que a fotografia delas retirou, restaura *uma* temporalidade. Mas devemos ressaltar que esta temporalidade não é *nunca*, ou quase nunca, a temporalidade do “real”.

O cinema é único na *criação* da *ilusão* do tempo. É, sem dúvida, o meio que consegue construir a maior aproximação da *ilusão* do tempo “real”, do tempo vivido e, conseqüentemente, da *experiência* do tempo que todos nós sentimos.

O cinema é, portanto, mais uma composição *de tempos* do que uma composição *no tempo*. A estrutura temporal de um filme nada tem a ver com um suposto tempo “real” ou algum tempo do real. O tempo *do* cinema e o tempo *no* cinema, são um tempo que se *vivencia*, sendo assim uma experiência *de* e *no* tempo. Como nos diz Tarkovski, o cinema é um estado, estado onde são indissolúveis tempo e memória. O tempo vivido é o tempo cravado em nós como experiência, a *impressão* que temos do tempo (cf. Tarkovski, 1990, p. 64-94). O cineasta, portanto, através do ritmo que impõe aos acontecimentos que registra, transforma-se em um construtor de tempos, retirando-os de seu fluxo incessante e assumindo definitivamente o seu controle.

Todos nós sabemos que o tempo da experiência nada tem a ver com o tempo do relógio. Este tempo abstrato, criado para poder ser reparado e controlado, tempo do relógio de ponto, com seus segundos, minutos e horas, que flui sempre no mesmo ritmo e na mesma velocidade, é justamente o tempo que vai ser desmascarado pelo cinema. A experiência que nós temos do tempo varia de acordo com as sensações que preenchem aqueles momentos e que são responsáveis por sua intensidade. E é isto que vai gravar aqueles momentos vividos em nossa memória. “Na experiência temporal interior têm uma função particular a *fantasia*, a *memória* e a *imaginação*. Proust testemunhou como é possível reviver na memória a vida inteira em um breve instante. O tempo da memória é a mais subjetiva das experiências temporais interiores. O que eu revivo, de fato, é irreversível; a recordação é simplesmente um momento desta irreversibilidade (...). O tempo vivido é subjetivo, portanto, porque é o *meu* tempo; cada pessoa tem um tempo vivido *distinto*” (Heller, 1977, p. 393).

Neste sentido, todo cineasta é um pensador, que pensa através das imagens e tempos que constrói. É um construtor de idéias e não de coisas que tem como material primordial o tempo visto e percebido como experiência.

“Acredito que o que leva as normalmente as pessoas ao cinema é o *tempo*: o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado. O especta-

dor está em busca de uma experiência viva, pois o cinema, como nenhuma outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa - e não apenas a enriquece, mas a torna mais longa, significativamente mais longa” (Tarkovski, 1990, p. 72). “Eu vejo a crônica, o registro de fatos no tempo, como a essência do cinema: para mim, não se trata de uma maneira de filmar, mas uma maneira de reconstruir, de recriar a vida” (p. 73).

E, talvez, seja esta a principal razão pela qual os cineastas fazem seus filmes e as pessoas vão ao cinema. Ao recriar essas vidas, os cineastas permitem a estas pessoas irem até lá buscar experiências que não puderam viver, buscar o tempo perdido, buscar o *seu* tempo perdido.

Eduardo Coutinho em seu filme, como ele próprio nos diz, volta para Galiléia sem nada preparado, sem roteiro, sem idéias preconcebidas, para tentar reencontrar uma trajetória da memória, após 17 anos de interrupção de uma vida e de sua história. Lá chegando, será inevitável seu reencontro com os personagens originais de todo o drama de Sapé, centrado nas experiências de João Pedro Teixeira e de Elisabeth, sua mulher.

Portanto, ao registrar aqueles fatos no filme, tenta reconstruir e recriar essas vidas através da apreensão do fluxo do tempo em cada plano, cada seqüência, cada tomada. É este fluxo que nos dará, como espectadores, a sensação de intensidade, a densidade dramática das imagens que o compõem. Devemos ter sempre em mente as palavras de Paul Klee: *A Arte não reproduz o visível, mas torna visível*. Com isto evitaremos uma leitura epidérmica do filme, realizada através do impacto de seu “conteúdo” mais imediato, eternamente mais simplificada e superficial.

Devo deixar mais claro, neste momento, um outro pressuposto do qual parto: todo filme é uma *ficção*.

Para que exista um filme e uma relação entre tela, projeção e espectador, é necessário, como já vimos, que exista por parte da platéia uma pressuposição psicológica de verdade nas imagens que ela vai ver. Se todos pensassem no cinema, o tempo todo, que aquilo que eles estão vendo é uma mentira, não haveria relação cinematográfica que se construísse. Mas vimos, também, que esta ilusão transpõe a *realidade das coisas* para a *realidade das imagens* destas mesmas coisas. Esta transposição, necessária, omite o tempo todo os seus próprios fundamentos. Ao fazer isto, esconde o fato de que qualquer imagem é sempre *construída*, organizada, arranjada e rearranjada por alguém que não aparece mas que está por trás das câmeras.

Conseqüentemente, se todo filme é uma construção, uma *ficção*⁴, pois que é uma elaboração de *imagens* que têm, obrigatoriamente, um estatuto diferente da percepção direta dos fenômenos, pensar um filme que se coloca para nós como um documentário, nos faz enfrentar diretamente uma série de outras questões.

A maior delas está, sem dúvida, na exacerbação da ilusão da realidade do *próprio filme* que esta espécie particular de imagens nos pro-

⁴ O que normalmente confunde o espectador é o fato de que o termo ficção, na linguagem corriqueira, remete diretamente a um discurso imaginário sobre o futuro, ou o passado, não importa, ou então à transposição para o mundo das imagens de alguma estória imaginada por alguém, mas sempre relacionado com o fato evidente de ser uma invenção. A relação entre estes dois termos é forte e evidente em sua própria raiz latina, o que nos faz perder de vista que fictio é também ação de modelar, formação e criação, além de invenção e suposição.

põe. O documentário, ao se apresentar como uma *verdade* sobre as coisas, tenta colocar-se como um olho neutro que passaria sobre as coisas e os acontecimentos, registrando-os sem distorções. Utiliza-se do pressuposto da ilusão de verdade, para *construir* a verdade dos fatos que ali são narrados. Todavia, não existe cinema mais *mentiroso* (*ilusório*), do que um cinema que se diz verdadeiro. Portanto, não existe cinema mais *ilusório* do que o documentário, pois ele também é uma *ficção*, mas é uma ficção especial que tenta a todo custo e o tempo todo se mostrar como *verdade*. Conseqüentemente, devemos olhar *cabra marcado para morrer* como se fosse uma ficção como outra qualquer formulando a partir daí nossas proposições.

O fato de se basear em fatos reais, além de ser uma chancela para o público ingênuo, novamente no caminho de uma transposição do lugar *de* verdade das coisas para o próprio filme, para o observador cauteloso deve ser também uma pista de investigação que não pode ser desprezada. Quem não se lembra da frase inicial do filme *Outubro* de Eisenstein: *O que vocês vão ver é uma reconstrução fiel dos fatos ocorridos na tomada do Palácio de Inverno de 1917*. É evidente que devemos desconfiar de um filme que comece com uma frase deste tipo pois se ele fosse de fato esta reconstrução *fiel*, alardeada em seu início, não seria necessário que nada nos fosse dito ou reafirmado. Esta frase, portanto, tenta nos induzir a ver lá algo que pode não estar tão evidente assim ou que, no limite, pode nem mesmo estar lá.

Max Weber nos diz que o que existe de mais desleal no trabalho de um professor é “deixar os fatos falarem por si sós” (Weber, 1973, p. 170) pois a legitimação *do que* foi dito seria dada, principalmente, pela transposição da legitimação *do lugar* de onde foi dito. Ora, se nenhum fato fala por si só, no cinema a tentativa de apreensão de uma totalidade absoluta acabaria por se transformar em uma superposição infinita de imagens na tela, umas por cima das outras, numa miscelânea de projeções simultâneas sem que disto nenhum significado automaticamente pudesse surgir. O que implica em um imediato e necessário recorte que ordene o que se mostra, expondo e criando seu significado.

Para reforçar sua veracidade enquanto algo que *conta*, e não *interpreta*, ao lado do narrador oficial, o próprio Eduardo Coutinho vai aparecer, em vários trechos, narrando algumas partes do filme. Troca constante de lugares sendo, ao mesmo tempo, personagem de história filmada e locutor de sua própria imagem. Ao referir-se a si mesmo em terceira pessoa com frases como “*eu estive lá, vi e vivi...*”, vai reforçando-se, e crescendo durante o tempo da projeção, a sensação de *verdade* da narrativa, do narrador, da história e do filme.

Para reforçar a idéia de que a história é *real* e é contada *realisticamente*, tanto o filme original (de 64) como o que nós vimos (de 83), utilizam-se dos “participantes reais da história”: Elisabeth, seus filhos e

camponeses da região, como o próprio Coutinho nos alerta no começo da narração, sempre no sentido de transpor a realidade da história para a realidade do filme que se está fazendo.

Para tanto, os tempos físicos que se utilizam são múltiplos. A história é narrada percorrendo anos que irão de 1962 a 1983 enquanto o filme tem mais ou menos 2 horas de projeção. Por outro lado, o tempo da duração e da sensação dos acontecimentos vai variar muito durante seu decorrer, misturando 62, 64, 81 - começo e fim do ano, e, por fim, a narração realizada em 83, agrupados em blocos de imagens de tamanhos e intensidades bastante diferenciados. Sua articulação é complexa e várias temporalidades se misturam na tentativa da construção de um significado coerente.

Da mesma maneira que trabalha com os tempos, este filme é feito a partir da articulação de vários espaços diferenciados. Passamos e olhamos Sapé, Galiléia, Santo Antônio, Caxias e Olaria para retornarmos novamente a Galiléia (17 anos depois) e São Rafael, etc. Temos, portanto, um tempo e um espaço absolutamente descontínuos. No entanto, ambos foram organizados em uma seqüência linear que vai nos dar, como espectadores, a ilusão de uma continuidade irrecusável. Devemos ressaltar que esta continuidade não está nem no espaço e nem no tempo reconstruídos no filme mas que vai encontrar sua conformação final na *idéia* que Coutinho quer construir e que está nos transmitindo.

Induzido pelo título da película esperávamos, desde o início da projeção, ver como tema central do filme e de sua narrativa a vida e a morte do *cabra marcado para morrer*, mesmo que vinte anos depois. É claro que ele está lá mas, curiosamente, quanto mais avança a projeção, mais a presença de João Pedro Teixeira concretiza-se como o que ele era, na verdade, desde o início de tudo, não só da projeção mas mesmo da *idéia* de se fazer um filme como este naqueles anos de 64: uma grande névoa fantasmagórica, no limite, uma simples e singela alusão. Devemos nos lembrar que não existe nenhuma imagem de João Pedro vivo, mas somente algumas fotos tiradas após seu assassinato e que são, portanto, imagens apenas de seu corpo.

O filme é bastante didático mas, ao mesmo tempo, demonstra uma grande insegurança em relação ao poderio das imagens que ele vai construindo. Afinal, se vemos o cinema como uma arte *da* imagem e *de* imagens, o significado das cenas que presenciamos não pode ser constituído, primordialmente, por uma concentração de textos e de falas. Vejamos mais de perto como se constrói a 1ª cena do filme. A imagem que se mostra é de uma montanha iluminada pela luz tênue de um pôr do sol. A seguir vemos uma luz e uma tela de projeção. A pouca luz ambiente advém da projeção realizada para os próprios camponeses de Galiléia em 1981. Temos, então, um corte e entra a todo vapor a música do CPC: “Este é um país subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido”, acompanha-

da por cenas de pobreza explícita: um porco, disputando comida com uma mulher que corta verduras para cozinhar e, a seguir, garotos pobres catando caranguejos no mangue. Na próxima cena, aparece uma feira livre e um imenso cartaz da *ESSO*. Neste momento, entra o narrador que nos diz: “pobreza mais imperialismo, uma tendência típica da cultura da época”. Este monólogo parece indicar que as imagens não são suficientemente fortes e que precisamos escutar algo para termos certeza do que estamos vendo. Na cena seguinte, Coutinho aparece para fazer uma autocrítica em relação ao significado das imagens por ele mesmo filmadas em 64 e que passamos a ver. “Eu também paguei tributo ao nacionalismo da época”, nos diz, ao mesmo tempo que a câmera nos mostra imagens de poços de petróleo, símbolo mais evidente do nosso desenvolvimentismo e de sua crença na qual, naquele momento, parecemos todos acreditar. Mas a autocrítica é relativa pois, ao nos envolver e dizer que o nacionalismo era *da* época, ele para ela, ao mesmo tempo que para nós, transfere a responsabilidade e a cumplicidade de suas perspectivas de então. A culpa é, portanto, da *época*.

A partir deste momento começamos a ver, finalmente, a história de Sapé. Sem nenhuma dúvida, a história que se segue é uma história trágica.

Em 1962, João Pedro Teixeira, líder da liga camponesa de Sapé é brutalmente assassinado, como nos mostram várias fotos do cadáver filmadas por Coutinho. Dois anos após, em 1964, sua mulher, Elisabeth, também vira líder camponesa passando a ser perseguida, da mesma maneira como ele o fora. Sua família vai acabar por ser totalmente destruída, sendo seus membros distribuídos por vários lugares. Uma de suas filhas se suicida. Sua rearticulação, como família, vai acontecer apenas no filme e, conseqüentemente, para nós espectadores, mas não para si mesma enquanto família. É uma história que, portanto, emociona por si só, mas que nós devemos olhar com um pouco mais de atenção se quisermos tirar dela outras conseqüências.

Devemos nos lembrar que, só no ano de 1992, morreram mais de 200 líderes sindicais no Brasil em condições semelhantes às de João Pedro. Neste sentido, se por um lado sua saga nos emociona como história, por outro, algo além disso podemos e, na verdade, devemos tirar de tudo isto.

Em uma primeira aproximação, devemos investigar a maneira pela qual foram construídas as imagens do filme, o que nos mostram e como nos mostram. É curioso verificar como, em vários momentos do filme, a emotividade do que era contado acabava sendo ilustrada de maneira bastante efetiva pelo rosto, e pelas lágrimas, de algum de seus personagens que chorava. Na verdade, quase todos os familiares de Elisabeth choraram durante o decorrer do filme. Ela própria chora várias vezes, bem como seus filhos e filhas. São cenas de apelo fácil para uma identificação

imediate do público com a história, em si mesma horrorosa, da família Teixeira. O problema vai residir, no entanto, no fato de que este apelo excessivamente fácil nos faz prestar atenção nas fraquezas que vêm da própria construção destas imagens ao lado dos dramas a que remetem.

O cinema é a arte do olho e, portanto, se quisermos compreender um filme, nunca podemos nos esquecer que o que ele mostra não são fatos, como sempre pressupomos e que um documentário *reforça*, mas a maneira como estes fatos *são olhados*.

“Penso que hoje estamos longe, pelo menos, da ridícula imodéstia de decretar a partir de nosso ângulo que só se deveria ter perspectivas a partir desse ângulo. O mundo, ao contrário, tornou-se para nós ‘infinito’ uma vez mais: na medida em que não podemos lhe recusar a possibilidade de encerrar uma infinidade de representações” (Nietzsche, 1982, #374, p. 284).

Devemos nos deter, em um primeiro momento, na maneira como são olhados estes fatos pelos vários narradores-personagens da história e do filme. Mas, em um segundo momento, e mais importante, na forma como são olhados pelo diretor, aqui também disfarçado de personagem-narrador, o que aumenta ainda mais a capacidade de ilusão e transposição de verdades aqui presente. Parece que ninguém está em seu lugar original que separa história, personagens reais, filme, personagens ficcionais e, por fim, diretor. Todos parecem trocar de lugar o tempo todo.

Tomemos mais de perto alguns momentos em que Eduardo Coutinho construiu isto para nos mostrar a verdade.

Paralelamente a quase todas as falas das entrevistas, o contar de suas histórias eram acompanhadas por imagens que passeavam da Galiléia de 1981 para a Galiléia do filme de 1964, entremeadas ao mesmo tempo por fotos de época. Assim, por exemplo, enquanto fala Elisabeth o que vemos são fotos do enterro de João Pedro, seguido por imagens de Elisabeth em 1981 já em São Rafael, para a seguir vermos Elisabeth no filme realizado em 1964 e, por fim, vermos imagens de Elisabeth como líder sindical em 1964. Ela está em quatro lugares e quatro tempos diferentes sendo, de uma só vez, quatro Elisabeths distintas, transformadas em uma única através da habilidade do diretor que as montou coladas em uma continuidade única e linear, uma sobre as outras. Isto vale, também, para as cenas com os outros participantes da trama, como Damião, que passa uma telha em filmagem de 1964 ao mesmo tempo que aparece em uma entrevista de 1981. Ora, se todos os tempos e lugares metamorfoseiam-se o tempo todo, eles só podem efetivamente se encontrar como continuidade em um lugar imaginário final, que acaba por ser a *verdade* na cabeça do espectador.

Vejamos as imagens.

Para que uma verdade seja dita é extremamente importante que o discurso flua, reorganizando temporalidades e espacialidades até então desconexas. O que quer dizer que isto não pode surgir da fala de nenhum personagem da história real, nem do filme de 64, e muito menos do filme

de 1981. Isto tudo em virtude do fato de ser a memória fundamentalmente descontínua e, portanto, de *presentificar* os eventos pela *intensidade* que eles tiveram e não em respeito à sua ordem cronológica linear original. Isto vai fazer com que, mesmo a mais articulada das entrevistas, como é o caso da realizada por Elisabeth, ter tido seu discurso recortado e remontado esparsamente durante todo o filme. Os três dias de entrevistas iniciais desapareceram dando lugar a uma reorganização coerente que o discurso original seguramente não poderia ter.

É por isto que a montagem da trama faz questão de ressaltar como as imagens são sempre *cuidadosamente* e *naturalmente* naturais. Por isto, a ingenuidade de querer conquistar nossa emoção pela simples visualização da emotividade expressa pelo choro direto dos personagens.

As entrevistas são também, o tempo todo, naturalmente naturais. Quando Coutinho vai entrevistar a filha de Elisabeth em Olaria, no Rio de Janeiro, ele olha para a janela fechada, sugestão evidente de ter perdido a viagem, faz cara de decepção e nos diz, - “Puxa, que azar!” Logo depois, quase que por milagre, eis que aparece Marinês. Esta naturalidade faz passar despercebida, para o espectador, a seqüência onde ela aparece falando da mãe e na qual, de repente, começa a ler um pedaço de uma carta que surge, vindo sabe-se lá de onde, misteriosamente em suas mãos. Só a *ficção* permite esta sensação de continuidade em algo que obviamente não o foi. Ninguém a viu subir e buscar nenhuma carta mas ela está lá. Este artifício vai permitir que uma ruptura temporal como esta seja realinhada pela intenção implícita e contínua do diretor.

A sensação e a necessidade de reafirmar o discurso como verdade é tão grande que Coutinho se permite até certas exceções que reforçam a veracidade de seu produto final, a verdade do seu filme. Refiro-me aqui, a alguns momentos constrangedores que estão “naturalmente” incorporados no filme, que quer contar a história inteira, sem cortes.

O primeiro deles, ocorre durante a cena que retrata o reencontro entre Elisabeth e Eduardo Coutinho, após longa negociação com seu filho Abraão. A um dado momento, começa-se um discurso onde eles dizem que o presidente Figueiredo merece “toda a nossa dignidade por ter feito a anistia” (o mesmo Figueiredo *que preferia o cheiro de cavalo ao do povo* e que disse que *daria um tiro no coco se ganhasse salário mínimo*)⁵.

O segundo, quando na mesma seqüência, Abraão faz um discurso inflamado dizendo que “todos os regimes são iguais, desde que a pessoa não tenha proteção política. Todos são rústicos, violentos, autoritários, independente das camadas e situações econômicas, independente das facções políticas, simplesmente para quem não tenha poder. Se o filme não registrar este meu protesto, esta minha veemência, esta verdade que falta à capacidade intelectual expressiva do coração de minha mãe [*eu registro tudo que os membros da família queiram falar, o filme registra - fala ao mesmo tempo Coutinho*], repúdio a qualquer sistema

⁵ Introduzido por mim.

de poder [*estará registrado, eu garanto*], nenhum serve para o pobre...”. Segue-se um corte para uma cena à noite onde se passa o filme do passado (o realizado em 1964).

Para ressaltar sua *objetividade* e contrapor-se ao evidente mal estar causado por esta seqüência, Coutinho entra como narrador na cena seguinte afirmando: “- À noite, Abraão viu a projeção sem interferir”. Aparente comentário neutro, mero registro do comportamento de Abraão, deve ser visto, entretanto, como uma maneira sutil e eficaz de desqualificar o discurso do filho mais velho de Elisabeth. Esta atitude é necessária para que, ao mesmo tempo em que registra um repúdio, ele seja deslegitimado aos olhos desavisados do espectador, que deverá continuar acreditando em seus próprios olhos e nas verdades que eles descortinam. Na próxima cena esta reação se explicita. É curioso notar que, com a mesma naturalidade objetiva com que registra o repúdio de Abraão a todos os sistemas políticos, ao assumir depois o lugar do narrador vai falar, como quem não quer nada, no momento em que eles estão indo fazer o segundo dia de entrevistas com Elisabeth, que “Abraão influenciou o clima da entrevista no primeiro dia, não aparecendo nos outros dois”. Fica o dito pelo não dito. Não queremos aqui entrar no mérito de suas palavras mas apenas ressaltar a maneira como elas são inseridas no contexto do filme. A influência da fala de Abraão, negativa é claro, fica pressuposta pela intervenção do narrador, apesar de nada do que se segue acabar por demonstrar isto. Pelo contrário, no fim desta seqüência, quando Elisabeth se despede de toda a equipe que está embarcando em uma Kombi, ela mesma volta a agradecer a abertura do Presidente Figueiredo, *nosso* presidente, “pela honra de estar conversando com vocês, revendo nossos filhos”, etc. Coutinho, novamente incomodado pela fala inapropriada e inesperada, pois Abraão não está lá, corta suas palavras *naturalmente*, perguntando: “- Foi boa a *reportagem?*”⁶.

Ou seja, ele desqualifica a fala de Abraão sem mais, como pura fala, sem qualquer tipo de argumentação. Este mesmo artifício será utilizado para desqualificar o pai de Elisabeth, no momento em que vai até sua casa para entrevistá-lo. “Ele relutou muito em aparecer, mas logo se arrependeu e *escapou* para dentro de casa!” Escapou, belo termo. Mas, a pergunta que nos resta é de quem, ou do que, teria ele escapado.

Isto vai ficar mais claro ao seguirmos a transição dos vários sujeitos que o filme nos mostra.

Pelo título deveríamos pressupor que o sujeito do filme fosse João Pedro Teixeira, como nos parece nas primeiras cenas e como nos é sugerido no próprio título do filme. É claro que este João Pedro, indivíduo e pessoa física, deveria ser visto pelo público *educado*, como uma pessoa “coletiva”, como sujeito de classe e, portanto, como *sujeito histórico* corporificado em uma vida individual. Mas, com o andar da carruagem, este sujeito se desloca, em um primeiro momento, para a própria Elisabeth, ela também já situada como líder camponesa, o que a colocaria na mesma

⁶ Grifo meu.

categoria de João Pedro. Mas, depois, e aí vem a nossa surpresa, para o lugar de onde nunca deveria ter saído, qual seja, para o próprio Eduardo Coutinho, autor, diretor e, às vezes, narrador. É evidente que ele tenta ficar disfarçado e escondido o tempo todo - *neutro*, mas ele acaba sendo traído por uma característica crucial da composição cinematográfica: o cinema se constrói pelo menos em três planos diferentes - palavras, estados interiores e ações físicas - que podem e devem estar articulados mas que também podem, como é o caso, não estar. Quando isto acontece, estas dimensões desmascaram-se mutuamente. É justamente este desencontro que nos vai ser revelador.

A transposição desses sujeitos mostra-se mais claramente em uma cena exemplar. Data - 1º de abril de 1964. Local - Galiléia. Cercados pelo exército, vemos a fuga dos camponeses e, segundo Coutinho, também da equipe de filmagem. Neste momento, o filme mostra a união final de 3 epopéias: a de João Pedro, a de Elisabeth e a do próprio Eduardo Coutinho. Sua necessidade de entrar na história é tão grande que ela acaba por denunciar o último artifício que gostaríamos de ressaltar antes de encerrarmos esta nossa análise. A cena é uma entrevista com um dos personagens, João Damião, a quem ele pergunta: "Fale sobre a chegada do exército". O camponês, humildemente, conta que o exército foi lá procurar só três pessoas: João Virgílio e mais dois outros colegas. É visível como esta fala constrange alguém que gostaria de estar no centro da história de seu próprio filme. A reação de Coutinho não vai deixar margens a dúvidas. Ele assume a palavra, sem nenhuma mediação, e diz para Damião, bem como para todos nós: "*o pessoal do filme eles queriam também mas não pegaram, não é!*" A câmera retorna para o camponês que então responde: "*Esses é o que eles mais queriam, o povo do filme*".

Curiosíssima mudança instantânea de opinião. Espécie estranha de confirmação do que foi afirmado pelo interlocutor, à qual se referem as pessoas do meio urbano como sendo a fala "*concordina*"⁷ do caipira. Quem conhece um pouco das características do imaginário camponês no Brasil e de suas formas de linguagem percebe bem as dimensões e o engano aos quais isto pode levar. "Um caipira pode usar ao mesmo tempo códigos de linguagem contrapostos e o que ele quer dizer efetivamente, o que ele quer dizer de fato, não vem de cada um dos códigos em particular, mas da contraditória combinação de vários. Para nós que somos da cidade, e que privilegiamos a linguagem falada e escrita, só fica evidente *a fala* do sertanejo, a palavra oral" (Martins, 1984, p. 125). Pouco importando o que ele já tenha dito, se você faz uma afirmação, como esta que Coutinho fez, ele rapidamente repetirá o que você acabou de falar. O que em nenhum momento quer dizer que ele realmente concorde com o que foi dito. Ele concorda com *você*, e não com *o que você falou*.

Isto fez com que Coutinho, que tomava a linguagem falada de maneira literal, não se desse conta que o sorriso com que seus entrevista-

⁷ Este termo era muito utilizado por alunos desta universidade que desenvolviam levantamentos junto aos camponeses do Vale do Ribeira no fim da década de 70. A expressão foi cunhada de maneira jocosa para se referir a essa peculiaridade curiosa, aos olhos desses estudantes, de que uma simples afirmação feita por eles pudesse, de maneira tão radical, mudar completamente o rumo de uma conversação sem que houvesse do camponês uma reafirmação de sua própria opinião.

dos respondiam e “concordavam” com suas afirmações não significavam em absoluto uma concordância com seus pontos de vista, nem tampouco um agradecimento por ele tê-los “lembrado” de algo importante que eles tivessem deixado escapar. Ao contrário, “o sorriso é o elemento de *crítica dissimulada* (a crítica do subalterno reprimido) daquilo que está sendo dito oralmente, neste caso mais conforme com as indagações do interlocutor. Esta linguagem complexa *diz e desdiz, aceita e rejeita, concorda e discorda ao mesmo tempo - é uma linguagem carregada de conflito, é de submissão e, simultaneamente, de revolta*” (Martins, 1984, p. 125)⁸. Ao construir essas falas sem se dar conta deste elemento perturbador e crítico, Coutinho acaba por se colocar no lugar do opressor, que em princípio estaria ali para denunciar, no lugar de alguém que é visto por seus entrevistados também com submissão e revolta. Acaba por reforçar a posição diferenciada de ambos os pólos que queria, no entanto, denunciar. O seu lugar é muito claro para seus próprios personagens, mesmo que não o seja para ele mesmo e para uma grande parte do público que assistiu a este filme nos cinemas.

“A linguagem do silêncio, do gesto, do olhar, fala muito mais, e muito mais profundamente, sobre o outro eu, do que aquilo que o outro diz usando, na fala, a minha língua, não a língua dele” (Martins, 1993, p. 35). Ao não perceber o que realmente é *visual* nesta fala e, portanto, mais carregada de significados do que as palavras que a compõem, as imagens do filme acabam tentando se deter no que é *dito* e não no que é *mostrado*. É deste descompasso entre seus elementos constitutivos que vão surgir, para nós, os indícios mais importantes e, entre eles, os lugares de cada um na trama de *cabra marcado para morrer*. Em um lugar onde a fala não é o elemento de comunicação dominante seria de se estranhar que as *falas* de um filme assumissem esse lugar descortinador de vidas e sentidos no lugar de sua dimensão própria mais significativa, as *imagens* do que se fala.

O que fica claro, neste momento, é o sujeito-herói *real* do filme, em contraposição aos muitos sujeitos fictícios das várias histórias que o compõem. O que a história está tentando recuperar é, sem dúvida, o tempo perdido. Mas não o tempo perdido de João Pedro e Elisabeth, como presupúnhamos desde o início, mas o do próprio Eduardo Coutinho e de seu filme inacabado de 1964, através da vida e obra de outros personagens e protagonistas.

A técnica de deixar estes “sujeitos” falarem por si sós, esbarra em alguns empecilhos que neste momento devem tornar-se claros. O maior deles é que nossos personagens reais não falam o que se suporia e o que se desejaria que eles falassem. A lógica de articulação do discurso camponês é fundamentalmente diferente da lógica do discurso urbano e esta armadilha vai ficando explícita no decorrer do filme. É por este motivo que Elisabeth, no segundo dia de entrevistas, vai nos dizer que deveria ter falado “*tudo na ordem, tudo direitinho*”. Eles deveriam falar *naturalmente* a história que

⁸ Estes últimos grifos são meus.

Coutinho queria filmar “naturalmente”. Só que o problema é que eles não falavam. Então, o que pode fazer o nosso diretor-narrador para tentar consertar a história que ele estava construindo para nós. Sem mediações, ele simplesmente começa a colocar a fala na boca dos personagens e, portanto, começa a falar *por* eles e em seu lugar. “A Sra. casou e foi para o Engenho Massagana, *não foi*, como é que foi?”. “O sítio que você morava *era de seu pai*, como é que era?”. “O que foi escondido sob a pedra? O aparelho de filmagem?”. “Aí seu pai *brigou* com João Pedro, e então?”. “E quando jogavam pedras [na sua casa] a Sra. *cantava coco* com seus filhos, como é que era?”. “Como foi o atentado de Paulo? Ele ficou *muito machucado*?”. “A Sra. ficou *desesperada* ? Ficou como?”, ao perguntar da reação de Elisabeth à morte de João Pedro. “E eles *nunca foram punidos*, não é?” (os responsáveis pela sua morte). Ou então, falando para João Mariano, que se mostrava excessivamente constrangido com a situação de ser filmado e entrevistado: “O Sr. pode falar sem medo, sem problemas”. Aí ele começa a falar exatamente no sentido oposto ao esperado: “Eu não queria estar neste negócio, ingressar nesta carreira, sem saber o que estava fazendo. Não precisava. O Sr. me procurou e eu fui, mas não para ingressar nesse negócio de *revolução*. Fui decepcionado pela minha igreja, fui eliminado, mas não sou dedicado a esse movimento. Eu não queria *revolução*, queria *calma*”. Fala contra a *revolução* mas, infelizmente, não contra a de 64 e sim contra a da esquerda, na época. Coutinho não resiste e intervém novamente para desautorizar a fala do que não fala o que dele se espera: “*Não tinha nada disso não!*”. Fala ingênua para quem quiser ouvir e acreditar. Embarcando no próprio engodo que propõe ao espectador, não percebe que “não é na simples conversação que se pode captar tudo o que está acontecendo, porque a fala com o estranho é regulada pelo código da duplicidade: o que é dito nem sempre corresponde ao que é feito e o que é feito nem sempre se espelha no acontecido” (Martins, 1993, p. 32).

As intenções de Coutinho são evidentes. Seu retorno a Galiléia não foi só para reencontrar pessoas de antigamente mas para terminar o filme inacabado. E, com ele, recuperar o sentido do filme de 64, onde se contaria a história e a resistência de uma classe social através da história da vida de seus líderes. O problema é que, no retorno, todo aquele sentido inicial desvaneceu-se. Se antes era possível filmar a resistência, agora só foi possível filmar os rastros da destruição. Por isso, todo o esforço de tentar dar aos personagens de 81 o mesmo estatuto daqueles de 64. Mas as imagens, o tempo todo, investem contra esta tentativa. Nada mais é como antes. Daí a incompreensão em relação aos discursos laudatórios feitos ao general Figueiredo. O inesperado de ouvir uma família perseguida e destroçada pela ditadura elogiar um general não foi substituída pela compreensão do pragmatismo que aquela fala engloba. Falam o que se deve ouvir, o que não quer dizer que se deva pressupor a identidade do que se fala com o que se faz.

Coutinho é visto como alguém que vai levar mensagens e ele é, portanto, utilizado como tal. Ele é visto como um *outro* que tem mais poder naquele momento. Por isso ele não ouve nenhum discurso inflamação contra a ditadura militar, como parecia ser o esperado. Ele está sendo sempre visto como vindo do outro lado. Por isso ele ouve estas histórias deslocadas de suas expectativas iniciais. Por isso ele é confundido como sendo um repórter do SBT, ou da Rede Globo. Ele é sempre visto como alguém que é de fora, de outro mundo que não é o deles, mas de quem eles podem se utilizar, em um sentido sempre diferente do esperado. Esta perspicácia, disfarçada em submissão, acaba deixando Coutinho desarmado e, às vezes, confuso pois, ao ser sujeito, parece não saber mais sujeito do que.

Ao lado disto, é curioso notar que Coutinho sempre chega de surpresa em todos os lugares mas, ao mesmo tempo, nunca surpreende ninguém. Todo mundo sempre sabe quem ele é e sua recepção nos mostra que ele sempre era, de alguma maneira, esperado pelas pessoas. Neste sentido, as perguntas eram muito bem pensadas, feitas na verdade para induzir os personagens-atores, pois as respostas tinham que ser as que deles se esperavam. Por isso, em algumas cenas, a tomada acaba ficando ridícula pois o sujeito do filme acaba mostrando os fatos “reais” para os que deveriam ser, e foram, os sujeitos *reais* dos acontecimentos que ali ocorreram. São diálogos extremamente marcantes dos quais gostaríamos de lembrar apenas um. Ao conversar com o filho de Elisabeth, João Pedro Teixeira Filho, Coutinho pergunta quantos anos ele tinha quando o pai morreu. Em virtude da resposta de que tinha 4 anos, ele acaba sendo corrigido ao ouvir: “Quando seu pai morreu você tinha 2 anos”.

A partir disto, gostaria de ressaltar o seguinte. A realidade do filme não se identifica nem com a *realidade* da vida e nem a *realidade* da história. Está na ordem do imaginário, o imaginário sobre o golpe de 64, sobre o “terror vermelho” e, por que não, o imaginário do próprio Coutinho sobre os camponeses brasileiros. Lembremo-nos da Guerra do Golfo, que foi ganha no imaginário através da televisão, que transformou o movimento de tropas e a troca de tiros em um clone esverdeado de qualquer vídeo game de batalhas, muito antes de ser ganha na força das armas⁹. Se um filme é um olhar sobre algo, as maiores informações que ele pode conter são justamente sobre a construção deste olhar e sobre seus pressupostos. Portanto, em um filme quem dá primeiro o seu depoimento é o cineasta e não os personagens das histórias, por mais reais que eles e elas sejam. Por isso, no filme de 1964, os camponeses são filmados sempre com a câmara de baixo para cima, na mais tradicional posição de engrandecimento visual do que é filmado utilizado pelo cinema, independentemente de suas origens. Quem os olha quer que eles sejam vistos como grandiosos.

O que quer dizer que cabra marcado para morrer é um testemunho mais palpável, por um lado, de uma série de histórias isoladas de vidas camponesas do nosso nordeste e, por outro, da visão que Coutinho tinha

⁹ Para um interessante estudo da importância do imaginário do cinema e das imagens na guerra, ver Virílio (1993).

sobre os camponeses do Brasil, muito mais do que ser um elemento elucidador da história de um assassinato ou de uma resistência de classe. Seu olhar é apaixonado, sem dúvida, mas também vai deixar claro uma certa tutela ou paternalismo - ao querer que eles mostrem o que queremos que eles sejam, ao mesmo tempo que uma certa complacência, ao permitir que opiniões constrangedoras que eles expressam sejam “naturalmente” incorporadas no discurso *verdadeiro* e, por fim, uma certa compaixão, por perceber que ninguém de lá chegou a conseguir escapar do destroçamento de suas próprias vidas. O único que parece ter melhorado economicamente de vida, pois possui agora um sítio produtivo de 4 alqueires, quer na verdade transformar a “*terra de quem nela trabalha*” na mais pura *mercadoria*. Uma das cenas mais constrangedoras do filme vai justamente ocorrer quando aquele proprietário pergunta a Coutinho se ele não gostaria de comprar as terras nas quais estão conversando naquele momento. “Quem sou eu!”. Sua resposta demonstra seu desconforto em ser sempre colocado em um lugar aonde nunca gostaria de ter estado. Aqui fica muito claro que a diferença que os separa, e que os coloca em lugares diferentes, nenhum filme, por mais bem intencionado que seja, consegue desmontar.

Cabra marcado para morrer repete a tragédia de João Pedro Teixeira de uma maneira extremamente peculiar. Expulso da vida sindical pelas balas que retiraram também sua própria vida, acaba por ser expulso uma segunda vez, agora do imaginário daqueles fatos longínquos de nossa história, mas sempre presentes na nossa memória, derrubado por uma percepção do mundo camponês que, ao usurpar suas falas, cala-os definitivamente, agora sem mesmo lhes dar o direito a ter o último direito que sempre nos resta, o direito de reclamar. Tomando a palavra do outro como se fosse a sua, acaba por condená-lo irremediavelmente ao silêncio. Ao mostrar a fala dos que não a têm, Coutinho impõe o silêncio aos que não falam pelas próprias palavras, mas pelas que ele acaba por colocar em seus personagens e que expressam como ele os vê e não o que eles vêem de si próprios. Este exercício termina, através do sujeito que filma, impondo um silêncio mais profundo e mais vigoroso dos que antes não tinham espaço para falar e agora têm a sua própria fala apropriada e deslocada, como um *fake* de si mesmos, muito mais perturbador porque, ao ser simulacro, impõe-se como *verdade* no lugar aonde antes era evidente, ao menos, a *ausência*. Expressão curiosa, portanto, de uma interessante interpretação da idéia de contrato onde uma das partes não foi nunca consultada, nada disse e, após isso, nada mais pode dizer.

Para terminar, lembremo-nos de Fellini que nos disse que “em *Amarcord* eu reconstruí o mar. E, na tela, nada é mais verdadeiro do que este mar. Era o mar que eu desejava e nunca teria conseguido a mesma coisa com o mar real. Como se pôde fazer o mar? São segredos profissionais que não pretendo revelar. Bastam duas folhas de plástico e dois maquinistas com boa vontade. Para isso eu trabalho, para cortar, pregar,

envernizar, dispor as luzes. O cinema é uma ilusão, uma imagem que funciona pelo que é em si”.

Pois, afinal, “todos nós sabemos que a arte não é verdade. A Arte é uma mentira que nos permite perceber a verdade. Ao menos a verdade que nos é dada a perceber” (Picasso).

Recebido para publicação em abril/1995

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. The problem of the subject-hero in *twenty years later* (cabra marcado para morrer) - Film by Eduardo Coutinho. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 6(1-2): 107-126, 1994 (editado em jun. 1995).

ABSTRACT: Run in three stages, 1964, 1981 and 1983, this film is an attempt to redeem the tragic events which provoked the death of João Pedro Teixeira, president of Sapé Peasant League, Paraíba state, in 1964. Interrupted by the 1964 military coup, shooting was resumed 17 years later. The article is an attempt at disentangling the articulation of Eduardo Coutinho's speech as the *discourse of truth* for, from beginning to end, it is posed as a documentary, and neutral as a result, which would portray the excesses and violence generated by Brazilian politics at that time. By analyzing the images and their editing in connection with the narrator's speech, the article tries to show that a new interpretation of facts taken as background has been made, and such interpretation surely has much more to say about a certain view on the Brazilian peasantry and a way of making politics - and therefore history - rather than about the narrated facts as such. As a result of that fluctuation the subject-character keeps changing places all the time, thus confirming the very same tricks the film primarily strives to denounce.

UNITERMS:
Brazilian filmmaking,
subject-object
relationship,
brazilian left wing,
visual language,
photography,
violence,
pain,
time,
space.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, André. (1985) *Qu'est-ce que le cinéma?* 1ª edição. Paris, Les Éditions du Cerf.
- BERNARDET, Jean-Claude. (1991) *O vôo dos anjos*. 1ª edição. São Paulo, Brasiliense.
- FELLINI, Frederico. (1974) *Fellini por Fellini*. 1ª edição. Porto Alegre, L&PM Editores.
- FOUCAULT, Michel. (1981) *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. 2ª edição, tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes.

- GOMBRICH, E. H. (1986) *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. 1ª edição, tradução de Raul de Sá. São Paulo, Martins Fontes.
- HELLER, Agnes. (1977) *Sociologia de la vida cotidiana*. 1ª edição, tradução de José-Francisco Ivars e Enric Pérez Nadal. Barcelona, Ediciones Península.
- KRISTEVA, Júlia. (1989) *Sol negro. Depressão e melancolia*. 2ª edição, tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro, Editora Rocco.
- MARTINS, José de Souza. (1984) *A militarização da questão agrária no Brasil (terra e poder: o problema da terra na crise política)*. 1ª edição. Petrópolis, Vozes.
- _____. (1993) *A chegada do estranho*. 1ª edição. São Paulo, Editora Hucitec.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1982) *Le gai savoir*. Textos e variantes organizados por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Tradução de Pierre Klossowski. Paris, Éditions Gallimard.
- RAMOS, Fernão (org.). (1987) *História do cinema brasileiro*. São Paulo, Art Editora.
- TARKOVSKI, Andrei. (1990) *Esculpir o tempo*. 1ª edição, tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo, Martins Fontes.
- VIRÍLIO, Paul. (1993) *Guerra e cinema*. 1ª edição, tradução de Paulo Roberto Pires. São Paulo, Scritta Editorial.
- WEBER, Max. (1973) *O político e o cientista*. 2ª edição, tradução de Carlos Grifo. Lisboa, Editorial Presença.
- _____. (1979) A “objetividade” do conhecimento nas ciências sociais. In: Cohn, Gabriel (org.). *Weber*. Coleção grandes cientistas sociais, nº 13. São Paulo, Editora Ática, p. 79-127.
- XAVIER, Ismail (org.). (1983) *A experiência do cinema*. 1ª edição. Rio de Janeiro, Edições Graal/Embrafilme.