

Da “escuta sensível da alteridade” à saudades do futuro: a história de *Cabra marcado para morrer*

Gilvan Veiga Dockhorn

Universidade Federal de Santa Maria

Quando Eduardo Coutinho decidiu retomar em 1981 o projeto do filme que contava a vida e a morte do líder camponês João Pedro Teixeira, filme que fora interrompido pelo golpe civil-militar de 1964, o Brasil vivia um momento político que concedia um certo espaço de manifestação em relação ao período mais draconiano da ditadura.

Dois momentos que marcam, não apenas a dinâmica do regime autoritário no país, mas a própria mudança na produção, quer em estilo, quer em formato, da cinematografia do país. Não por acaso, quando o filme *Cabra marcado para morrer* é idealizado se configurava a passagem ou as mudanças no chamado estilo clássico (características de *O cangaceiro* de Lima Barreto, 1953, por exemplo) para o chamado estilo moderno (apresentado em *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos, 1963, por exemplo).¹

De outro modo, na retomada do filme outras produções de conotação eminentemente política, de contestação e de denúncia, hoje clássicos da filmografia brasileira, eram lançadas: *Eles Não Usam Black-tie* (Leon Hirszman, 1981), *O Homem*

¹ Sobre o assunto ver: XAVIER, Ismail. *O Cinema Moderno Brasileiro*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

que *Virou Suco* (João Batista de Andrade, 1981), *Pra Frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982) entre outros.

O filme *Cabra marcado para morrer*, ao não se encerrar na proposta inicial, tendo uma descontinuidade narrativa imposta pelo arbítrio se desdobrou em vários quando de sua retomada em 1981. A começar pelo enredo, a questão de como se retratar em linguagem audiovisual a trajetória da luta camponesa pela perspectiva dos oprimidos, passando pelas inovações do estilo adotado (típico das rupturas estabelecidas pelo Neorrealismo italiano, *Novelle Vague* e Cinema Novo), chegando na própria experiência da filmagem interrompida quase duas décadas antes, somada ainda à história do camponês João Pedro (no projeto original), de Elizabeth (na versão final) e a vida, a memória e as histórias dos participantes do filme. Pode-se ainda incluir, a ideia do impacto da exibição do conteúdo filmado nos anos 60 aos personagens envolvidos e a resignificação de suas memórias a partir do filme.

Assim, na não intencional e imposta longa construção de *Cabra marcado para morrer* a obra transita entre três “brasis”: o da efervescência político, social e institucional do início dos anos 60; o da opção pela solução autoritária-conservadora do golpe, o final da frágil democracia em 1964 e o regime que se seguiu; e o da lufada de expectativas pela redemocratização que se avizinhava com a Lei da Anistia e o regresso dos exilados, o retorno ao multipartidarismo e o final da censura institucional.

O Brasil do início dos anos 60 e a ideia de *Cabra marcado para morrer*

Tanto na proposta original quando de sua retomada, *Cabra marcado para morrer* é filmado em espaços reais, algo que Eduardo Coutinho abandona nas produções finais de sua trajetória, essencialmente os últimos 15 anos com, entre outros, *Edifício Master* (2002), *Jogo de Cena* (2007) e, filme póstumo, *Últimas Conversas* (2015). Mas este estilo e estética são componentes fundamentais no processo que envolve o engajamento político comprometido com a crítica social da perspectiva do olhar do camponês, do subalterno e do oprimido.

Explorando ao máximo as agruras da vida campesina, a proposta da locação real, mantendo os personagens no seu espaço original, com captação de som direto, proporciona uma ampliação na dramaticidade narrativa e cria um ambiente de

reafirmação da veracidade dos testemunhos ou, ao menos, como afirma Eduardo Coutinho, a verdade das filmagens. Diga-se, veracidade e realidade que seriam fruídas por um público eminentemente urbano e de classe média, ou seja, os consumidores dos produtos culturais que viviam em uma realidade muito distinta daquela registrada por Coutinho.

Cabra marcado para morrer procura vincular desta forma, aos olhos do público, os depoimentos à uma realidade concreta tão distante da vida urbana, mediada pelo consumo e pelas contingências da política e sociedade em efervescência típica do início da década de 60. Deve-se ressaltar a importância da narração em *Cabra marcado para morrer* que introduz informações, relatos e interpretações de Coutinho em relação à história e ao processo de filmagem. As vozes *over* dos entrevistados se somam as vozes narrativas de Ferreira Gullar e do próprio Eduardo Coutinho ampliando o mosaico de procedimentos adotado pelo diretor.

Contudo, independente das alterações estéticas e narrativas percebidas ao longo da trajetória cinematográfica de Eduardo Coutinho, preservou-se o chamado *cinema de conversação* e a sua ideia de uma antropologia selvagem.² E essas características se elevam na proposta original de *Cabra marcado para morrer*.

A base, o corpus analítico que a produção cinematográfica alternativa, incluindo a de Coutinho, se debruçava os anos 60, partia do fato de que o país colhia os frutos de um aumento do contingente populacional em números absurdos. Em 1920 a população estava estimada em 30 milhões de habitantes; em 1950 alcança 50 milhões e em 1960 encontrava-se na casa dos 70 milhões.³ Os números do aumento da população trazem consigo a passagem desequilibrada e não planejada de um país de predominância rural para urbana, ou de uma economia essencialmente agrícola para industrial, resultando em uma maior ocupação territorial o que, além de deteriorar as condições de vida do campo de dos novos núcleos urbanos, fez com que uma camada de novos consumidores

2 TEIXEIRA, Lucas José Carvalho. *Eduardo Coutinho: Cinema de Conversação e a Antropologia Selvagem*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC, Florianópolis, 2018, pp. 21-62.

3 Os dados mencionados estão contidos no Anuário Estatístico Brasileiro: no que concerne aos números referente a 1920, exatamente 30.635.605 habitantes (Ano IV, 1941/1945 - Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística de 1946); em 1950, 51.944.397 (Id.: Ano XV, 1954 - de 1954) e em 1960, 70.967.000 (Ano XXV, Conselho Nacional de Estatística - IBGE, 1964).

fosse “atirada” ao mercado, passando a exigir do governo soluções de problemas antes refletidos em menor escala, como saneamento básico, saúde, transportes, etc.

As cidades representavam o meio mais rápido (e talvez o único possível) de melhoria nas condições de vida, pois os novos “urbanos” eram herdeiros da situação catastrófica em que se encontrava o meio rural. Este contingente geralmente encontrou trabalho nos setores informais, sem qualquer resguardo dos seus direitos trabalhistas. Os demais trabalhadores que conseguiram empregos “formais”, acabaram por engordar as fileiras sindicais, ainda dependentes devido à política da era Vargas. O camponês “recém-urbano” estava mais propenso a integrar as organizações sindicais, pois a incipiente industrialização da década de 30 acabou por gerar uma linha de trabalhadores “bem orientados” e enquadrados na lógica capitalista. Esta “geração conformada” também foi resultado da desagregação, ou refluxo, sofrido pelas organizações comunistas e, principalmente, anarquistas do início do século.

O Brasil compreendido entre anos de 1940-1960, foi tomado de uma disputa política e de uma polarização radicalizada e fragmentada que elevaram uma politização generalizada da sociedade e, conseqüentemente, desencadearam processos mobilização política cada vez mais frequentes e intensos. A organização de diversos setores da sociedade, de conservadores à progressistas, de reacionários à revolucionários, permeou a formação de sindicatos, associações e institutos.

O início da década de 60 foi marcado por uma intensa politização da sociedade, refletido nas campanhas de alfabetização de adultos, nas organizações de camponeses e operários, marcando uma evolução no processo sindical autônomo e até da aproximação de alguns setores da Igreja Católica com as posturas políticas de esquerda. Somando a sensação aguda de crise política e econômica à intensa mobilização de grupos até então descartados do processo político, ocorreu uma cisão na política brasileira e na própria instituição militar, que estava dividida, tanto por sua relação com agentes da “direita” (através do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, IPES ou Instituto Brasileiro de Ação Democrática, IBAD, por exemplo), quanto pela esquerda (despontando o nacionalismo liderado por Leonel Brizola).

A exploração da força de trabalho seguiu uma linha ascendente desde a efetivação do processo de industrialização do país. O Estado e o pacto populista surgem como resultado de um equilíbrio das diversas classes que não conseguiram uma

hegemonia particular. Revelou-se uma contradição insuperável, onde o nível político e o econômico não tinham “pesos” iguais: as classes menos privilegiadas detinham uma participação no poder (enquanto não avançassem em suas reivindicações colocando em dúvida a ordem estabelecida), porém, não compartilhavam (e tiveram uma redução de seu poder aquisitivo) dos resultados da expansão econômica. A participação das massas nas decisões do governo era resultado de uma convenção, ou compromisso, de interesses dos grupos dominantes, que acabou por revelar-se frágil no início dos anos 60. À medida que estes compromissos não ocorriam mais, diminuindo a capacidade de manipulação das camadas menos privilegiadas pelo Estado, as bases que sustentavam o Estado populista reduziram-se e, por outro lado, as classes populares organizadas, operárias e camponesas, passaram a exigir ações políticas governamentais calcadas em critérios puramente ideológicos.

Como reflexo, as camadas que permaneceram nas áreas rurais também passaram a exigir do governo medidas visando melhorias na condição de vida. E aqui se inserem as Ligas Camponesas, associações de trabalhadores rurais formadas inicialmente no estado de Pernambuco e depois sendo replicadas em outros estados com intensa atividade de meados dos anos 50 até o golpe civil-militar de 1964.⁴

As Ligas Camponesas não inventaram a organização no campo, mas seguiram exemplos de movimentos anteriores, mas foram melhor sucedidos em organização visando a construção da classe de trabalhadores rurais, os camponeses, com bandeiras de luta direcionadas à quebra do poder da rígida, violenta e conservadora sociedade ruralista, na expressão de então, latifundiária, sobretudo reivindicando o fim da exploração do trabalhador do campo, a igualdade perante as instâncias jurídicas e pelo direito a posse da terra. As Ligas Camponesas enquanto tal tiveram origem no engenho Galiléia, em Vitória de Santo Antão, nos limites da região do Agreste com a Zona da Mata de Pernambuco. O engenho mantinha 140 famílias. O movimento foi criado no dia 1º de janeiro de 1955 e autodenominou-se Sociedade Agrícola e Pecuária de Plantadores de Pernambuco (SAPPP), a designação “liga” foi criada e veiculada na imprensa local.⁵

4 Sobre o assunto ver: ANDRADE, Manuel Correia de. *Lutas Camponesas no Nordeste*. São Paulo: Ática, 1989.

5 Especificamente sobre as Ligas Camponesas: AZEVEDO, Fernando Antonio. *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. BASTOS, Elide Rugai. *As Ligas Camponesas*. Petrópolis: Vozes, 1984.

Além das Ligas Camponesas, são fundamentais para compreender a temática original de *Cabra marcado para morrer* os Centros Populares de Cultura, CPCs, e a União Nacional dos Estudantes, UNE.

Os CPCs eram basicamente movimentos e práticas de cunho político articulados por estudantes, intelectuais e artistas que tomavam para si a responsabilidade de atuarem junto às “classes populares” para transformar politicamente o país. Mesmo heterogênea, a UNE defendia como ponto comum a elaboração de uma arte de conscientização das camadas populares potencializando seu papel revolucionário. Desta forma, a produção cultural e artística era tida como estratégica e politicamente fundamental no processo de transformação da sociedade. A proposta de ação dos CPCs estava em ligar as artes à questão da luta de classes, ou seja, direcionar a produção artística, como ferramenta de ação política com conteúdo adequado, acessível e emancipatório à sua circulação em espaços de trabalhadores e estudantes com a finalidade de potencializar os processos de mudanças políticas e sociais; como consequência se deu a aproximação com movimentos sociais, sindicatos e organizações representativas. A UNE, e por consequência, seu CPC, na conjuntura de início dos anos 60, era uma instituição com grande representatividade e se relaciona com a proposta que viria a ser *Cabra marcado para morrer* quando se engajou na discussão itinerante acerca da reforma universitária para além do movimento estudantil.⁶

O contato de Eduardo Coutinho com os CPCs se deu ainda em novembro de 1961 durante o *I Congresso dos Trabalhadores Agrícolas*, em Belo Horizonte (MG), na montagem da peça *Mutirão em Novo Sol*, que tinha no elenco atores que eram do grupo Arena como Gianfrancesco Guarnieri e Juca de Oliveira. A partir de então, Coutinho, já mantendo relação com a UNE, é convidado por Leon Hirszman a trabalhar na produção do, hoje clássico, *Cinco Vezes Favela*. Lançado em 1962, *Cinco Vezes Favela* foi produzido pelo CPC da UNE e é formado por cinco curtas-metragens com média de vinte minutos cada: *Um favelado*; *Zé da Cachorra*; *Couro de gato*; *Escola de samba alegria de viver*; *Pedreira de São Diogo*. Dirigidos, respectivamente, por Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e Leon Hirszman, nomes que seriam a base do Cinema Novo.

⁶ BARCELOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

A ideia de um cinema popular da perspectiva dos oprimidos já estava presente em *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Ferreira dos Santos. Na linha da concepção do cinema neorrealista italiano, uma parte da ideia de cinema no Brasil passou a focar nas camadas mais pobres e vulneráveis da população e para os ambientes caracterizados pela miséria e pelo abandono por parte das instituições do Estado (excetuando a força repressiva obviamente) e da sociedade. Assim, a favela e o sertão nordestino seriam os cenários adequados nesta perspectiva.

Cinco Vezes Favela se mostrava como contraponto do cinema tradicional produzido no país. Os episódios da obra têm a participação de atores não profissionais e moradores das próprias comunidades e os roteiros abordam a pobreza e a opressão vividas na favela. Ou seja, a forma e o tema, guardadas as devidas diferenças geográficas, que serão exploradas em *Cabra marcado para morrer*.

Após o trabalho em *Cinco Vezes Favela*, Coutinho se soma à caravana UNE-Volante (a da itinerância pelo Brasil profundo) como diretor de um projeto que percorria o nordeste registrando (em 16 mm) os impactos sociais do subdesenvolvimento do país.

Destas incursões e registros surgiu a ideia de um projeto que sucederia *Cinco Vezes Favela*. Coutinho registraria os comícios, as reuniões e as atividades dos estudantes que viajavam pelo Nordeste, e também realizaria pequenas reportagens a respeito das condições de vida da população. Em 1962, chegaram à Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba (uma referência em termos de organização com seus mais de 7.000 sócios), onde duas semanas antes o líder camponês João Pedro Teixeira havia sido assassinado⁷. O CPC acabou por decidir registrar a comoção gerada pelo assassinato, o velório e as manifestações que se seguiram. O enterro de João Pedro foi marcado como um ato público em Sapé, mobilizando delegações camponesas e estudantes vindos de vários estados. Coutinho acabou fazendo as imagens do evento, primeira vez que teve contato com Elizabeth Teixeira, que viria ser personagem central de *Cabra marcado para morrer* na finalização do filme. Elizabeth, a viúva, acabou por ganhar notoriedade (sendo ouvida em Comissão Parlamentar de Inquérito em 1962, a convite do presidente João

⁷ O processo de apuração do assassinato de João Pedro Teixeira apontou para a autoria de dois pistoleiros que eram policiais, o cabo Francisco Pedro e o soldado Antonio Alexandre e um vaqueiro (Arnaud Claudino), presos mas soltos após o golpe civil-militar. O mandante do assassinato, o usineiro Agnaldo Velloso Borges, conseguiu livrar-se da prisão ao assumir cadeira na Assembléia Legislativa como 5^o suplente.

Goulart, que a aconselhou a assumir o lugar de João Pedrona liderança do movimento).⁸

A Liga, forma institucional já que a sindicalização era inviável, reivindicava o fim dos trabalhos sem pagamentos, o fim dos despejos sem indenização pelas benfeitorias e lavouras, contra o aumento do foro (aluguel), por enterros dignos e contra o uso da violência pelos grandes proprietários. João Pedro, o líder, unificou a luta dos camponeses da região. Daí surge a ideia original do filme.

Se passa o tempo e anos depois a equipe retorna com o roteiro as ideias iniciais, financiadas pelo Ministério da Educação e Cultura. A produção previa que os personagens fossem vividos pelos próprios camponeses, amigos e filhos de João Pedro Teixeira, contudo, em 15 de janeiro de 1964 um conflito violento entre policiais, empregados da usina e camponeses causando 11 mortes impede as filmagens. A região é ocupada pela polícia militar e as locações são transferidas para o Engenho Galiléia em Pernambuco, não há toa, onde havia sido fundada a primeira Liga Camponesa do Nordeste. Dos personagens/testemunhos/atores da proposta original apenas Elizabeth filmou seu próprio papel.

A Liga de Galiléia enfrentou na justiça a resistência dos proprietários de engenho e teve como advogado Francisco Julião. Em 1959 foi aprovada a proposta de desapropriação do engenho. A questão deu notoriedade aos camponeses de Galiléia e, ainda mais, transformou o primeiro núcleo das ligas camponesas no símbolo da reforma agrária que os trabalhadores rurais almejavam. Portanto, na chegada de Eduardo Coutinho e equipe, a efervescência política era a marca do cenário.

Contudo, havia um golpe em curso...

O Golpe Civil-Militar e *Cabra marcado para morrer*

A produção do filme propriamente dita inicia em fevereiro de 1964, quando um grupo chega ao Engenho Galiléia, em Vitória de Santo Antão, Pernambuco, com a ideia filmar um longa-metragem sobre a vida e o assassinato do líder camponês e fundador

⁸ Sobre Elizabeth ver: DOREA, Joana de Conti; WEIDNER, Sônia Maluf. *A dona da história: trajetória de Elizabeth no filme Cabra marcado para morrer*. In.: *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, pp. 5-15.

da Liga Camponesa de Sapé (Paraíba), João Pedro Teixeira.

O projeto inicial não contemplava o resultado final como um documentário, segundo Escorel, *Cabra marcado para morrer* seria um filme de ficção, mas que acabou por se torna um documentário pois o projeto original seria algo similar aos filmes *O bandido Giuliano* (1962) de Francesco Rossi, *A batalha de Argel* (1966) de Gillo Pontecorvo, dada a ideia do roteiro em reencenar eventos reais recentes nas locações reais, com os envolvidos no evento narrado interpretando seus próprios papéis e utilizando atores não profissionais.⁹

O argumento de *Cabra marcado para morrer* dialogava com os movimentos de esquerda dada a efervescência, fragmentação polarizada e radicalização dos anos 60 no país. Logo, com o golpe civil-militar de março de 1964, as formas de constestação se tornam, na visão oficial, subversão e, por consequencia, as filmagens, 35 dias depois de seu início, são interrompidas. Nem metade do filme havia sido rodado. O filme não é finalizado. A equipe não teve condições de ficar no local, alguns membros foram presos, camponeses torturados, equipamentos e algumas latas de negativos apreendidos (uma parte do material já havia sido enviada ao Rio de Janeiro). Tal material viabilizou posteriormente o contato de Coutinho com os personagens. O próprio roteiro (antes apreendido) recuperado por Ofélia Amorim, advogada das Ligas Camponesas, foi entregue a Coutinho anos depois. A imprensa local noticiou amplamente a apreensão do material e que possivelmente se tratava de produção subversiva, material inclusive inserido quando da finalização do filme.

O processo que levou à deposição do presidente João Goulart em 1964 teve êxito em razão da ampla coalizão formada, a qual reuniu segmentos de praticamente todos os setores sociais, do arcaico ao moderno, do conservador ao progressista.¹⁰ A onda repressiva nos primeiros momentos do regime aponta que não houve esterilização dos enfrentamentos ou paralisia da sociedade. A repressão foi sendo aprimorada ao longo do tempo, afinal, historicamente a relação do Estado com setores menos privilegiados esteve entre o tributo e a violência. Se falta saúde, educação, cultura, desporto, habitação,

9 ESCOREL, Eduardo. *A direção do olhar*. In: Labaki, Amir e Mourão, Maria Dora (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

10 Como muito bem apontaram: VELASCO e CRUZ, Sebastião & C.; MARTINS, Carlos Estevam. *De Castello a Figueiredo: Uma Incursão na Pré-História da "Abertura"*. In.: SORJ, Bernardo; ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares (orgs.). *Sociedade e Política no Brasil Pós-64*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

sobram degredo, tarifas e cadeia, algo que remonta ao século XVI.

Nos anos 60, a elite brasileira era um verdadeiro mosaico de velhos e novos ricos, camadas médias decadentes e emergentes, progressistas, fascistas e conservadores, comungava da convicção de que as estruturas do Estado existiam para servi-los. Por isso a reunião em torno do inimigo comum foi facilitada na medida em que percebiam que suas benesses estariam em risco. O colapso das estruturas e instituições do Estado e o desejo de previsibilidade política (estabilidade) levaram segmentos com interesses distintos a encampar ou a anuir o golpe e as primeiras ações dos golpistas no poder.

Porém, a ideia de que diferentes se atraem não funciona na política e na busca pelo poder. Esta junção de desejos não poderia se sustentar por tanto tempo. E não se sustentou. Tamanha convergência de interesses, com setores, correntes e frações tão díspares, foi a um só tempo a força necessária no acolhimento do regime autoritário e a primeira limitação na consolidação deste. Senhores a serviço de deus, senhoras a serviço do lar, senhores de terno, senhores de botas, chapéu e rebenque, senhores democratas, senhores conservadores, senhores das letras, senhores dos lotes, senhores da informação, senhores de farda, senhores do espetáculo, senhoras de rosário em punho, castos, celibatos, devassos e profanos, enfim, o golpe de 1964 somente foi possível na medida em que agregou uma série de interesses imediatos. Grande parte da sociedade desejou, acolheu ou se mostrou indiferente à intervenção.

A coalizão que era adequada na destituição do presidente, cedo encontrou seus limites para estruturar o regime, havia uma dinâmica “doméstica” entre os golpistas a qual respondia pelas alterações nas posições junto aos centros decisórios de poder. A coalizão se redefinia conforme a satisfação ou a negação de interesses imediatos. Se os apoios ao regime se desarticularam, a insubordinação social no final dos anos 70 e início dos anos 80 tratou de solidificar o bloco dominante, demonstrando a inconstância de frações consideradas progressistas. Ante o perigo representado pela força popular, progressistas se metamorfoseavam em conservadores e estes em fascistas, tudo sem muita renúncia, traumas ou esforço. Para manter uma base de sustentação, o bloco dirigente elaborou a estratégia de reformulação do sistema político.

Em seus momentos iniciais, a continuidade do processo intervencionista fez o bloco dirigente manter elementos do ordenamento anterior. A conjuntura era desfavorável na criação de uma estrutura de “exceção” condizente com o propagado

caráter de ruptura do golpe. Entre 64 e 68 o regime mais adequou do que rompeu, pois o projeto de desenvolvimento implantado teve como primeiro obstáculo uma série de dissonâncias “domésticas” que exigiu um período de negociação. Em virtude disso havia quem não reconhecesse uma quebra no processo democrático.

A manutenção da ordem institucional anterior por um governo que se estabeleceu por um golpe instaurou a **dualidade de ordenamentos** ou a **situação autoritária em contradição**. Esse é o primeiro dos elementos na interpretação do processo de transição ao final da década de 70 e início dos anos 80. Mesmo limitando a estrutura de poder, esta condição equilibrou o regime pois manteve prerrogativas políticas que forneceram a base inicial de legitimação.¹¹

A dualidade de ordenamentos atendia à necessidade de encaminhar os interesses discordantes e os desacordos na ampla coalizão golpista e impôs a prática das “engenharias políticas” como forma de ponderação da imprevisibilidade política. O regime manteve o parlamento, mas descaracterizou suas atribuições e prerrogativas; garantiu a continuidade do poder Judiciário, mas restringiu sua abrangência; manteve processos eleitorais, respeitando calendários e resultados, mas desequilibrou as disputas com a prática da depuração do sistema via expurgos e cassações; manteve o sistema de partidos, porém, impôs normas de reorganização partidária que resultaram na construção assimétrica de agremiações mesmo com a possibilidade de criação de um partido de oposição.

Reordenado o espaço da política foi possível estruturar as bases do projeto hegemônico – sintetizado no binômio “segurança e desenvolvimento”. A dualidade de ordenamentos, a alimentação do “inimigo interno” e a possibilidade de circulação de poder decisório garantiram a sustentação do regime e dos componentes da coalizão.

Mas a edição do Ato Institucional nº 5 superou esta questão. A opção por um processo de intervenção permanente solapou os desejos quanto à circulação do poder em um curto espaço de tempo. Após esta definição, um novo processo tomou corpo, o **refinamento do Estado**, pautado na transformação de todas as questões políticas, econômicas e sociais como tributárias da segurança nacional, essa foi a **militarização dos centros decisórios de poder**. O regime avançava na execução do projeto de

11 Os temas e conceitos apresentados no decorrer do texto são desenvolvidos com maior fôlego em: DOCKHORN, Gilvan Veiga. *Saudades do Futuro: 1974 – 1985*. Santa Maria: FACOS Editora, 2015.

desenvolvimento modernizante-conservador, tendo como característica a máxima restrição da imprevisibilidade política. As estruturas do Estado foram deslocadas de forma a garantir a supressão do dissenso e conflitos que pudessem causar qualquer tipo de instabilidade.¹²

Contudo, o “fechamento do poder” não atendeu única e exclusivamente aos interesses da caserna.¹³ Estes setores da oficialidade militar garantiram a preservação de uma correlação de forças políticas adequadas ao projeto de desenvolvimento. Quando a instituição militar assumiu explicitamente a condução política, internalizou os conflitos na corporação, tanto que a solução das tensões no âmbito do governo dava-se pela unidade da caserna, ora apelando aos anteparos corporativistas (disciplina e hierarquia), ora no deslocamento das questões para o inimigo interno (a subversão). Transferia-se o debate político para as Forças Armadas e estas assumiram definitivamente a promoção do desenvolvimento pela garantia da segurança. O projeto nacional seria direcionado para a construção do país como potência mundial. Para tal, a estabilidade política passou a representar ponto fundamental.

O processo de refinamento do Estado através do fechamento do poder pós 68 foi precipitado pela incompatibilidade da estrutura política herdada do ordenamento anterior e a necessidade de definição do papel do Estado no projeto de desenvolvimento do país. O regime postava-se como fase fundamental na construção das condições necessárias à plena modernização do país. No período 68-74, a dualidade de ordenamentos ficou em suspensão, desequilibrada em nome da excepcionalidade.

Mas ao desconsiderar as alianças que viabilizaram o golpe, o bloco dirigente possibilitou rachaduras na base de sustentação do regime, cujas tensões até então haviam sido encobertas artificialmente pelo breve período de crescimento econômico, o chamado “milagre econômico” e pela suposta estabilidade política.

No governo Médici tomou projeção os órgãos ligados à segurança interna e

12 Período muito bem caracterizado em: D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso. *Os Anos de Chumbo: A Memória Militar Sobre a Repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994b.

13 A análise habitual erroneamente estabelece a hegemonia de uma corrente da oficialidade militar como a responsável pelo fechamento de poder, quando este foi uma decorrência do próprio projeto veiculado pelo regime. Entre tantos autores que defendem a primeira posição ver: DROSDOFF, Daniel. *Linha-Dura no Brasil: O Governo Médici 1969-1974*. Tradução de Norberto de Paula Lima. São Paulo: Global, 1986. A questão do “fechamento do poder” foi analisada por: OLIVEIRA, Eliézer Rizzo de. *As Forças Armadas: Política e Ideologia no Brasil (1964-1969)*. Petrópolis: Vozes, 1976

ao sistema de informações, o que acabou por instaurar outro paradoxo: quanto maior a força utilizada na repressão e neutralização da oposição, maiores eram as possibilidades de imprevisibilidade política. Isso acarretou um novo problema: os pontos de tensão não expressos no parlamento, deslocavam-se para o sindicato, para as ruas, para a clandestinidade...

Assim, para garantir continuidade, o regime teve de ser reorganizado e isso ocorreu no governo Geisel findando o processo de **refinamento do Estado**, para tal, necessitou desconstituir a estrutura militarizada de poder decisório. A militarização permitiu a execução do projeto do regime mas acionou contradições que alimentaram a crise do Estado. Crise identificada no colapso de suas estruturas políticas, na decomposição da base de sustentação do regime, na emergência de novos sujeitos políticos e na negação das instâncias políticas formais.

O fechamento do poder somente poderia ser sustentado com a intensificação do próprio arbítrio. Enquanto o regime conseguiu reverter a centralização do poder em benefícios para setores estratégicos, a militarização se manteve. Contudo, os choques entre interesses divergentes na sustentação do regime e a autonomização dos aparelhos de Estado ligados à informação e segurança, definiram as resistências por parte de estratos fundamentais na composição política.

Somados os evidentes sintomas de inviabilidade do projeto de desenvolvimento proposto aos privilégios dados a determinadas frações do bloco dominante, as dissidências foram inevitáveis. Logo, “ilhas de interesses” se constituíram no regime, reivindicando espaços maiores nos processos decisórios.

Não restando canais de manifestação do dissenso, dado o fechamento de poder, as insatisfações para com o governo foram transformadas tanto em votos de oposição quanto em mobilizações políticas não institucionais. O regime ficou isolado, sendo confrontado com a insubordinação, ou seja, variadas formas de negação da estrutura político-institucional.

A crise do Estado fez com que o regime deixasse de ser funcional. Nesse momento ocorreu a fuga da insubordinação por parte de setores do bloco dominante, um verdadeiro racha no poder, razão da expressão “dupla fuga” utilizada como referência à recusa mútua do regime. A partir destas questões, a administração de Ernesto Geisel, estabeleceu o aprimoramento do regime como mecanismo de contenção através da pro-

posta de flexibilização das relações políticas identificada como o projeto de “distensão”.

O regime desfigurava-se pela sua perpetuação no tempo. Na sua forma original o regime era inviável, sua continuidade dependeria de mudanças. Estas por sua vez alterariam profundamente sua própria condição. A partir deste ponto dois projetos entraram em disputa: o incremento do arbítrio e a aplicação de medidas de flexibilização. Daí o objetivo imediato do governo Geisel: o equilíbrio entre diminuição da imprevisibilidade política, índices satisfatórios de crescimento econômico, recomposição de uma base de apoio, contenção social (da insubordinação) e neutralização de crises domésticas (na caserna essencialmente). O que levou a imprimir um projeto de aprimoramento do regime visando sua institucionalização, revigorando as instâncias de representação apresentando-as novamente como canais adequados no processamento do dissenso.

A redefinição do Estado viabilizou um regime capaz de conter a dupla fuga por outros instrumentos que não a utilização da força e a exclusão das instâncias de representação política. E ainda respondia à imprevisibilidade manifestada nas fissuras no bloco dominante – como a construção da Frente Nacional Pela Redemocratização, a dissidência dos empresários e o deslocamento político das camadas médias. Neste momento, agregava-se mais uma “onda” dos movimentos de insubordinação com a explosão da atividade sindical e o acirramento das relações capital *versus* trabalho pela organização dos trabalhadores.

A descompressão política era urgente.

Resguardada por medidas prévias e por novas “engenharias políticas” a transição entre a “legalidade revolucionária” e elementos do Estado de Direito se efetivou.

O projeto de institucionalização da excepcionalidade superou a dualidade de ordenamentos agregando um caráter de estabilidade até então não desfrutado pelo regime.

A redefinição do Estado tomava corpo com a reestatização das relações políticas. Controlou a dupla fuga em dois momentos distintos e interdependentes. No primeiro, a flexibilização das relações durante o governo Geisel, a qual instituiu mudanças como forma de impedir a desconstituição do Estado e no segundo, a estabilização conservadora proposta na gestão Figueiredo. Esta última está sintetizada em momentos que definiram os parâmetros da transição: o projeto de Anistia, o pluripartidarismo, o controle das resistências domésticas (sendo caso sintomático, o frustrado atentado no Centro de Convenções do Rio de Janeiro, o Riocentro), as eleições gerais de 1982 e por

fim, a conciliação pela transição com a derrota da emenda Dante de Oliveira.

A redefinição do Estado permitiu metamorfosear a potência da insubordinação em demandas parlamentares.

O processo e os projetos em jogo, repletos de contradições, não alteraram substancialmente a estrutura do Estado, saída de regime autoritário peculiar entre os pares latino-americanos, o que não pode ser analisado como uma transição “inventada”, consoante se observam pontos de coincidência entre os processos políticos que ocorreram e o projeto elaborado pelo bloco dirigente.

Enfim, *Cabra marcado para morrer*

Eduardo Coutinho adquiriu uma considerável experiência e uma rede de contatos a partir de sua condição de repórter e jornalista de uma das principais organizações de comunicação do país (facilitando a edição e o trabalho de pós produção) e com isso o filme, em suas duas etapas, transitou da história do líder camponês João Pedro Teixeira para a trajetória de Elizabeth Teixeira, (com suporte da família e dos moradores do Engenho Galiléia), de uma proposta ficcional para um documentário.

Portanto, *Cabra marcado para morrer*, apesar do título apontar para tanto, não é exatamente um documentário sobre João Pedro Teixeira, embora se proponha a reconstruir a identidade de pai e de líder de João Pedro. Quem assume esse protagonismo no processo da narrativa fílmica, e na história, é Elizabeth Teixeira, que transita de uma personagem lutando pela manutenção da memória do líder e marido assassinado à projeção como referência do movimento camponês, tanto que se candidatou à deputada estadual 1962, pelo Partido Socialista Brasileiro, não sendo eleita, e no ano seguinte assumiu a presidência da Liga.

A forma como a personagem Elizabeth é retratada em *Cabra marcado para morrer* acaba por balizar a procura dos protagonistas de seus filmes posteriores, ou seja, testemunhos que compartilham memórias e esquecimentos, falas e silêncios, verdades e versões, assim, quebra os estereótipos construídos pelas elites acerca do pobre e dos excluídos de forma geral, algo alimentado pelas próprias organizações de esquerda, como o PCB, a UNE que viam nesses sujeitos a algo a ser politizado para a “salvação”, provavelmente esse seria o conflito assumido pelo diretor se o projeto original, bancado pelo CPC da

UNE tivesse sido levado à cabo. A forma como Eduardo Coutinho trata o tema quando da retomada do filme possivelmente é resultado também do processo de um jornalista que aprimorou o trabalho da escuta daqueles considerados invisíveis e que não aparecem na história oficial ou viraram monumentos.

O tempo decorrido entre as duas narrativas, a ideia original em 1964 e a retomada em 1981, resulta em uma abordagem única, fragmentada e reunida em um mosaico acerca da realidade camponesa. É assim que se apresenta o filme ao público na voz de Ferreira Gullar e de certa forma explica o argumento de *Cabra marcado para morrer* e os motivos que levaram a finalizar a obra tanto tempo depois. É o encontro do autor com sua criação.

Muda o país, muda o cinema... *Cabra marcado para morrer* não apenas recupera uma passagem da luta camponesa em um determinado contexto, mas recria as formas de exercitar a memória através dos próprios personagens, de seus olhares, da sua comunidade, ou de outro modo, os mecanismos de desenvolvimento da história do país e os impactos na vida e no cotidiano dos indivíduos envolvidos na narrativa.

É a história em movimento sendo mostrada na tela, não apenas a rememoração da construção do filme (o filme do filme) em seus momentos iniciais com a narração de Ferreira Gullar e do próprio Eduardo Coutinho com proposta original do CPC da UNE e da sua retomada, mas também a história dos personagens e, não menos importante, como a reelaboração do passado, através do contato com as imagens de arquivo, impacta na vida dos camponeses retratados e como isso se altera ao ser filmado.

Elizabeth Teixeira permaneceu na presidência da Liga Camponesa de Sapé até o golpe civil-militar de 1964, quando, avisada sobre a movimentação militar na região foge acompanhada da equipe de produção de *Cabra marcado para morrer*. Posteriormente é presa em João Pessoa, onde se apresentou voluntariamente; após passar quase três meses detida e ainda sendo perseguida, muda para o Rio Grande do Norte com o filho Carlos Antônio, assume outra identidade, agora como Marta Maria da Costa. Por 17 anos ficou no anonimato até a chegada da equipe *Cabra marcado para morrer*, em 1981.¹⁴ O filme então assume outra perspectiva na medida em que a produção passa a tentar reunir os filhos de Elizabeth, exemplo de família separada e destruída pelo arbítrio.

14 DOREA, Joana de Conti; WEIDNER, Sônia Maluf. *A dona da história: trajetória de Elizabeth no filme Cabra marcado para morrer*. Op. Cit.

Cabra marcado para morrer estreou em circuito comercial no dia 03 de dezembro de 1984 em São Paulo, e 3 dias depois no Rio de Janeiro. Aclamado pela crítica não foi sucesso de público (em 2015 foi eleito pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema, ABRACINE, como o quinto melhor filme brasileiro de todos os tempos).¹⁵

A obra de Eduardo Coutinho se tornou referencial na produção de cinema documental. Seu olhar atento, sua narrativa e sua escuta sensível da alteridade permitiram colocar em cena e em destaque os anônimos, ao quebrar os clichês lançou novas formas de perceber e reconhecer os invisibilizados. O tema da luta pela terra, por condições dignas de vida, de trabalho e de uso do espaço rural foi trabalhado em *Terra para Rose*, premiado documentário de Tetê Moraes. Se em *Cabra marcado para morrer* a narrativa percorre a relação da luta pela terra em um contexto de ditadura, *Terra para Rose*, aborda a luta pela reforma agrária já na chamada Nova República em 1987.

O futuro que *Cabra marcado para morrer* projetara em 1984 deixou saudades.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Paz Terra, 1977.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEZERRA, Cláudio. *A Personagem no Documentário de Eduardo Coutinho*. Campinas, São Paulo: Coleção Campo Imagético, 2014.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COUTINHO, Eduardo. *O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade*. In: Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUCSP, n. 15 (Dossiê Ética e História Oral), p. 165-170, 1997.

DOCKHORN, Gilvan Veiga. *A Transição No Brasil Como Redefinição do Estado Autoritário*. In.: DOCKHORN, Gilvan Veiga; NUNES, João Paulo Avelãs; KONRAD, Diorge Alceno (coords.). *Brasil e Portugal: Ditaduras e Transições Para a Democracia*. Coimbra/Imprensa da 15 Dados retirados da página da ABRACINE: <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/> Acesso em 11 de julho de 2022. Em tempo, os três melhores filmes foram, na ordem: “Limite” (1931) de Mário Peixoto, “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) de Glauber Rocha e “Vidas Secas” (1963) de Nelson Pereira dos Santos.

- Universidade de Coimbra; Santa Maria/Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 2020, pp. 11-45.
- _____. *Saudades do Futuro: 1974 – 1985*. Santa Maria: FACOS Editora, 2015.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- JELIN, Elizabeth. *Los Trabajos de La Memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 2002.
- _____. *Las Tramas Del Tiempo: Familia, Género, Derechos y Memorias, Movimientos Sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 2020.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das Origens à Retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o Real: Sobre o Documentário Brasileiro Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LOWENTHAL, David. *Como Conhecemos o Passado*. In.: Projeto História (17), novembro de 1998, pp. 63-201.
- _____. *El Pasado Es Un País Extraño*. Madrid: Ediciones Akal, 1998.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrasilme, 1981.
- SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- TEIXEIRA, Lucas José Carvalho. *Eduardo Coutinho: Cinema de Conversação e a Antropologia Selvagem*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC, Florianópolis, 2018.
- TRAVERSO, Enzo. *O Passado, Modos de Usar – História, Memória e Política*. Lisboa: Edições Unipop, 2012.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. RJ: Paz e Terra, 1984.
- _____. *O Cinema Moderno Brasileiro*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.