

**EDUARDO COUTINHO PASSADO E PRESENTE NO CABRAMARCADO
PARA MORRER JOSÉ**

Carlos Monteiro (*)

Resumo

Na instauração de um “documentarismo de intervenção” no Brasil, há cerca de trinta anos, Eduardo Coutinho (1933-2014) teve papel essencial. Sem dúvida, o modo como o cineasta reproduziu a realidade humana e social, articulando investigação crítica e espírito ético, balizou uma formulação estética determinante para a práxis do gênero em nosso país. O reconhecimento de sua contribuição foi unânime. E quando a crítica o colocou no panteão dos maiores criadores do gênero, quase todo mundo passou a filmar açodadamente “à maneira de Coutinho”.

Palavras-Chave: Documentarismo; Alternativa; Passado e presente.

EDUARDO COUTINHO PASADO Y PRESENTE EN CABRAMARCADO PARA MORIR JOSÉ**resumen**

En el establecimiento de un “documental de intervención” en Brasil, hace unos treinta años, Eduardo Coutinho (1933-2014) jugó un papel fundamental. Sin duda, la forma en que el cineasta reprodujo la realidad humana y social, articulando una investigación crítica y un espíritu ético, marcó una formulación estética determinante para la praxis del género en nuestro país. El reconocimiento a su contribución fue unánime. Y cuando la crítica le puso en el panteón de los grandes creadores del género, casi todo el mundo empezó a filmar apresuradamente “a la moda de Coutinho”.

Palabras clave: documentarismo; Alternativa; Pasado y presente.

EDUARDO COUTINHO PAST AND PRESENT IN CABRAMARCADO TO DIE JOSÉ**Abstract**

In the establishment of an “intervention documentary” in Brazil, about thirty years ago, Eduardo Coutinho (1933-2014) played an essential role. Undoubtedly, the way the filmmaker reproduced human and social reality, articulating critical research and an ethical spirit, marked out a determinant aesthetic formulation for the praxis of the genre in our country. The recognition of his contribution was unanimous. And when the critics put him in the pantheon of the greatest creators of the genre, almost everyone started filming hurriedly “in the fashion of Coutinho”.

Keywords: Documentarism; Alternative; Past and present.

Introdução

Entre os documentaristas e estudiosos interessados em esquadrihar as razões de sua consagração, as primeiras explicações remetem a um discurso imagético-ideológico que, a rigor, pode ser circunscrito a um punhado de filmes tidos como emblemáticos de uma estética e de uma visão de mundo singulares: *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), *Boca de lixo* (1993), *Santo forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O fim e o princípio* (2005), *Moscou* (2009), *Jogo de cena* (2007), *As canções* (2011). Noutra nível, poder-se-ia constatar uma gnose brasileiríssima: nesses documentários, com maior ou menor intensidade, o cineasta sempre procurou tratar do presente, de problemas do país, de nossa gente. Por último, Coutinho não descurou da perspectiva historicista, da consciência ética e da problematização do realismo cinematográfico. Opus inaugural desse processo, o seminal *Cabra marcado para morrer*, iniciado em 1964 e concluído em 1984, considerado o documentário mais marcante do século XX no Brasil [1], contém in nuce um viés filosófico, que procurarei deslindar nesta sintética abordagem do filme e das reflexões do autor tanto à época como em etapas posteriores, quando já se firmara como artista original e intelectual lúcido e participante. Nos documentários mencionados acima, há uma evidência insofismável: Coutinho não postula explicitamente nenhuma tese político-ideológica nem adota qualquer dogmatismo estético. Felizmente ele evita protestos genéricos e esquemas fáceis de abordagem do real. A vinculação de suas obras com a ideologia “não se dá em termos de subserviência”, de um mecânico pactum subjectionis que rebaixa o artista à condição de prestante servidor da ordem social, conforme observava Franklin de Oliveira (1978) ao analisar a função da arte numa sociedade que denigre valores humanos. “Ser porta-voz do povo é algo terrível”, afirmou o cineasta.

Nos documentários de Coutinho, a abordagem de entrevistados/depoentes/testemunhas flui espontaneamente em virtude do seu peculiar método de inquirir, de interrogar, estruturado na conversa e na confiança – numa “relação de pessoa a pessoa”. A inteligência dessa estratégia de captação da realidade e dos comportamentos reverbera na montagem de depoimentos. Escrupuloso, Coutinho respeita o *hic et nunc* porém não se dissolve, jamais se apaga por trás das falas dos entrevistados – vício (ou álibi?) que vulnera documentaristas brasileiros receosos de tomarem partido. O equívoco dos epígonos e imitadores do

“método Coutinho” resulta dessa evasão e da incompreensão da natureza de uma criação que alia pesquisa estilística e autenticidade na relação com as pessoas e o mundo. Para ele, ser autêntico era tudo. E, sobretudo, nunca se abster daquela “exploração completa e audaciosa do real” a que se referia Gaëtan Picon. [2] A inventividade do diretor na fase documentária [3] não consistia na técnica de filmagem (no cômodo uso do dispositivo tecnológico [4]), mas no impulso inicial (a conscienciosa escolha do tema), no desenvolvimento da premissa (deixar o povo falar) e, finalmente, na organização dos materiais. Ou seja, uma montagem dialética flexionada por uma lucidez e um engajamento ímpares, que os transformava num interlocutor sincero e intenso mais que num narrador onisciente. Esses últimos aspectos (o engajamento político, a perspectiva ética) não foram devidamente considerados pelos exegetas da obra de Coutinho, em vista da despolitização da crítica e de setores da academia mais atentos às perspectivas cinestéticas abertas pelo seu processo de criação.[5] Embora fosse avesso à etiqueta “documentarismo militante” (criteriosamente evitada em Volta Redonda, o memorial da greve/1989) e rejeitasse qualquer aproximação com o “esteticismo vanguardista”, Coutinho não abriu mão da experimentação e de uma concepção radical acerca do papel do seu cinema com a sociedade. Não se pense, contudo, que, por causa disso, em algum momento ele se tenha julgado “um diretor de consciência do gênero humano”. Longe disso. Com intransigente discrição, sem a postura autoritária de “dono da verdade”, Coutinho investia num tipo de cinema visceralmente humano, fundado nas relações pessoais e no contexto social.

Inovador, original[6], uma “experiência humana irresistível”, conforme avaliava entusiasmado Ely Azeredo(1983) [7], Cabra marcado para morrer foi, sem dúvida, a obra que marcou a virada artística e existencial de Coutinho – sem excluir o fato de que o filme também contribuiu para recolocar o cinema brasileiro na tradição estéticoideológica cinemanovista nos primórdios dos anos 1980, quando o projeto de investigação da realidade brasileira parecia abandonado. De fato, na sua assumida interlocução com o País, ou seja, como expressão das nossas contradições históricas, políticas e sociais, Cabra marcado para morrer se inscrevia na corajosa linhagem de Vidas secas(1964)Deus e o diabo na terra do sol(1963) e Os fuzis(1963)e assumia de certa maneira um inequívoco “valor catalítico”.Ainda mais: na virada do cinema brasileiro daquele quadrante (a ainda tenebrosa década de oitenta), o Cabra de 1984 viria se somar a obras ambiciosas e vivificadoras como Memórias do cárcere (1984), de Nelson Pereira dos Santos, e Eles não usam black-tie (1981), de Leon Hirszman,

com as quais como que dialogava para, talvez, encerrar um ciclo histórico e, se possível, acabar com as ilusões políticas de Coutinho sobrevividas da sua militância no CPC (Centro Popular de Cultura), o ruidoso organismo da UNE (União Nacional dos Estudantes).

“Filme feito pela vida”, na definição do poeta Ferreira Gullar, narrador do documentário em sua forma final, *Cabra marcado para morrer* conta em 115 minutos, rodados em 16 milímetros e ampliados para 35 milímetros, a aventura de Eduardo Coutinho que em 1964, aos 30 anos, foi a Pernambuco para realizar um drama político inspirado em João Pedro Teixeira, fundador da Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba, assassinado pela Polícia Militar dois anos antes, a mando de latifundiários. A história do filme inacabado e retomado em 1984 se entrelaça com o destino da viúva do líder camponês, perseguida pelo Exército após o golpe de 1964. Nos dezessete anos que passou na clandestinidade, Elizabeth Teixeira soube da desagregação da sua família de doze filhos e da diáspora da Liga de Sapé. Coutinho resume no documentário os últimos vinte anos da vida dos camponeses que participaram da Liga de Sapé e as vicissitudes do seu primeiro filme. Assim, a história de Elizabeth e as reminiscências dos camponeses, reunidas às do diretor-narrador, formam um painel inédito de relatos sobre vencedores e vencidos, opressores e oprimidos, memória e esquecimento. Um painel que remete às concepções de Walter Benjamin, como elucidarei mais adiante.



O começo da odisseia

No filme de Coutinho, se alternam e se justapõem a desintegração da família Teixeira, sua perda de identidade diante da repressão e o diálogo do cineasta com o passado para compreender o mundo do presente. O cineasta tinha consciência de que seria “impossível passar para os outros” o clima irrepetível dos anos 60-64. No entanto, precisava fazer a viagem em busca daquele momento político-cultural. Entre o *Cabra* de 1964 e o *Cabra* de 1984, as questões cruciais permanecem – repressão, posse da terra, reforma agrária, sindicalização rural, migração -, mas não nos mesmos termos, assim como a filmagem se reinstaura, mas não nos mesmos termos. Ao retomar o projeto, a linguagem é outra e o filme se organiza como discurso sobre estados de consciência e evolução de destinos. Coutinho entrelaça documentário político tradicional (a voz off do locutor explicando as imagens) com técnicas do cinema direto (que apontam a influência do programa *Globo Repórter*, do qual participou) para mostrar nosso contato com a atualidade do filme se fazendo sob nosso olhar. É reportagem ao mesmo tempo que resgate histórico, é metacinema e intertextualidade, ao trazer à cena a voz do outro. *Cabra marcado para morrer*, ao incluir múltiplos aspectos, permite o cotejo de trajetórias – do país, da família, do cinema -, um cotejo político, social, antropológico e fílmico.

O projeto do *Cabra* original começou em 1962 quando Coutinho e uma caravana da UNE preparavam um documentário sobre a realidade brasileira e a luta agrária. Na Paraíba, ele filmou fortuitamente um comício contra o assassinato de Pedro Teixeira, do qual participavam Elizabeth, a viúva, e seus filhos. O próprio Coutinho registrara o protesto, devido à ausência do cinegrafista. Como a única sequência boa desse documentário acabou sendo a do comício – ela aparece entre as primeiras imagens do *Cabra 84-*, Coutinho começou a pensar não mais em um documentário, mas em um outro filme, agora sobre a vida de Pedro Teixeira. Em janeiro de 1964, o diretor voltou a Sapé com um roteiro e a ideia de utilizar Elizabeth no seu próprio papel e camponeses da região interpretando as outras personagens. A chegada da equipe de Coutinho coincidiu com um conflito entre camponeses e policiais que resultou em onze mortos. Sapé não era mais, evidentemente, o local apropriado para as filmagens, transferidas então para o engenho Galiléia, em Pernambuco. Essa também não era uma zona sem tensões, pois foi ali, a 50 quilômetros de Recife, que nasceu a primeira liga camponesa do País, em 1955. No drama, Pedro Teixeira era representado por João Mariano Santana da Silva, o único “ator” do filme que não tinha participado do movimento camponês.

As filmagens transcorreram sem maiores dificuldades entre fevereiro e a madrugada de 31 de março, período em que foram rodados sessenta por cento do filme. Com o golpe militar, o Exército cercou o engenho, apreendeu o equipamento de filmagem e perseguiu “os cubanos” que faziam “subversão” no local, segundo a versão publicada pelo Diário de Pernambuco no dia 7 de abril de 1964. O cineasta, Elizabeth e a equipe fugiram para Recife, de onde cada um seguiu seu destino. Com a ajuda da pedagoga Madalena Freire, filha do educador Paulo Freire, Coutinho conseguiu esconder-se numa casa em Olinda. Detido por algumas horas, o cineasta sumiu da paisagem, onde já eram visíveis os sinais da repressão militar. Elizabeth refugiou-se no interior de Pernambuco na casa de um amigo do cineasta Vladimir Carvalho, assistente de direção do filme. Dois meses depois, amedrontada e acossada pela repressão, entregou-se às autoridades da Paraíba. Ficou presa quatro meses. Solta, a viúva tentou morar na casa dos pais, onde já viviam seus filhos, mas sentiu-se ameaçada depois do desaparecimento de dois amigos, João Alfredo Dias e Pedro Inácio de Araújo, fundadores da Liga de Sapé. Sem alternativas, Elizabeth abandonou os filhos e, acompanhada por apenas um deles, Carlos, fugiu para o interior do Rio Grande do Norte, onde passou a viver com um nome falso, “Marta”. Ao assumir o projeto do Cabra, que seria a segunda produção avalizada pelo CPC, Coutinho não era filiado ao Partido Comunista Brasileiro. Veio a filiar-se em 1963 e ficou no partido até por volta de 1967, quando se desligou. Como outros militantes, ele perdeu a ilusão no “socialismo real” depois da invasão de Praga pelo Pacto de Varsóvia (leia-se União Soviética e satélites). Coutinho pretendia mesclar num longa metragem poemas sociais de João Cabral de Mello Neto, principalmente *O rio, Cão sem plumase algo de Morte e vida Severina*. Mas ironicamente o poeta, que chegou a ser investigado como comunista nos anos 50, à última hora retirou a permissão por causa do vínculo do projeto com o CPC da UNE, “que tinha uma marca de comunista e subversivo”.

Com a negativa de João Cabral, Coutinho resolveu filmar a saga do líder das Ligas Camponesas João Pedro Teixeira e sua luta pela reforma agrária, que culminou com seu citado assassinato em 1962. O título do filme foi extraído de um folheto de Ferreira Gullar, o poeta de *A luta corporal* e *Romances de cordel*, então um dos mentores do CPC. Fora Oduvaldo Viana Filho, que ouviu atentamente a apresentação de Coutinho em busca de aval, nenhum outro integrante da cúpula do CPC se empolgou com o roteiro, que mais tarde o diretor consideraria como “muito ruim”.

No Rio, no refluxo pós-64, Coutinho realizou três filmes: um episódio da

coprodução ABC do amor, em 1966, o satírico O homem que comprou o mundo, em 1968, e em 1971 Faustão, uma transposição transgressiva do Henrique IV de Shakespeare para o sertão brasileiro. Nenhum fez sucesso, apesar da acolhida simpática de alguns críticos (Alex Vianny, por exemplo). Ele foi mais bem sucedido com roteiros escritos para companheiros como Leon Hiszman (A falecida, versão da peça de Néelson Rodrigues, e Garota de Ipanema), Eduardo Escorel (Lição de amor, extraído do romance de Mário de Andrade), Zelito Viana (Os condenados, fusão de histórias de Oswald de Andrade) e “afilhados” como o jovem Bruno Barreto (Dona Flor e seus dois maridos, baseado no livro de Jorge Amado). Além disso, depois de uma passagem pelo Jornal do Brasil, para sobreviver e experimentar ele passou nove anos na equipe do programa de televisão Globo Repórter, de onde saiu em novembro de 1984. Graças ao aprendizado da expressão direta da realidade e às satisfatórias possibilidades materiais oferecidas pela emissora no terreno do registro documental, Coutinho extraiu dessa experiência uma práxis e um pensamento sobre “a cumplicidade criativa do real” (expressão de Walter Lima Júnior, com quem trabalhou à época). Provavelmente motivado pelas constantes visitas ao Nordeste, a serviço do Globo Repórter, o diretor reativou sua memória em relação ao Cabra malgrado. Durante esse período, porém, não imaginava retomá-lo: “No terrorismo cultural que se instalou no país depois de 1968, o filme nunca era citado como vítima. Ele foi morrendo na memória de todos”.

Em 1979, Coutinho foi a um festival de cinema em João Pessoa e soube que o filho mais velho de Elizabeth morava por lá. Começou a pensar em concluir o filme. “Não queria deixar um cadáver no armário”, explica. Em princípio, ainda ciente da “irrepetibilidade”, resolveu voltar a Pernambuco, procurar os camponeses que tinham participado do projeto inicial e materializar o projeto iniciado em 1964. Ou seja, filmar tudo, de novo. “Se você leva vinte anos para terminar um filme, tem que incorporar isto a ele”, justifica. Coutinho reencontrou velhos companheiros, exibiu para eles o copião do filme de 1964 (depositado no laboratório da Líder, no Rio, para onde o material registrado fora enviado antes da interrupção do primeiro Cabra) e ouviu seus relatos sobre os últimos vinte anos. Foi estimulante, quase premonitório, esse contato inicial de Coutinho com a técnica da entrevista que desenvolveria mais tarde. Na longa série de encontros, ele indagava e ouvia, numa espécie de maiêutica inconsciente. João Virgílio Silva, um dos fundadores da Liga de Sapé, relatou as torturas que sofreu na prisão. João José do Nascimento, que morava no casebre onde era guardado o

equipamento do filme, devolveu para Coutinho dois livros que ele guardara por dezessete anos: *Kaputt*, do romancista italiano Curzio Malaparte (1898-1957), e outro que o fotógrafo Fernando Duarte abandonou lá, ao fugir às pressas: *Teoria da fotografia de cinema*.

Mas foi principalmente o reencontro de Coutinho com Elizabeth que detonou a faísca da retomada cinematográfica do projeto esquecido. O reencontro, por outro lado, representou a oportunidade de Elizabeth abandonar a clandestinidade e rever alguns dos filhos, após dezessete anos de distância. “Quando Coutinho voltou, o mundo se transformou”, confessa a camponesa. Assim, a saga descrita em *Cabra marcado para morrer* impressiona duplamente: por mostrar a resistência da mulher e a obstinação de Coutinho, que esperou vinte anos para seu acerto de contas com a vida, o cinema e a história. Nesse acerto de contas, Coutinho se despoja de qualquer prepotência ideológica e não impõe sua versão da história. O discurso que prevalece não retoma o autoritarismo cepecista e a instrumentalização política da arte. De fato, a riqueza e a beleza do filme consistem justamente na superposição contraditória de discursos na tela (a palavra alheia), mesmo que conduzidos pelo diretor: o discurso da UNE e da esquerda nos anos 60, sua autocrítica nos 80, as falas dos entrevistados que confirmam e contradizem tanto os discursos de esquerda como os da ditadura sobre os camponeses, os quais mostram finalmente sua cara e sua voz. O filme é igualmente revelador das dilacerantes contradições das classes médias intelectualizadas, da intelligentsia comunista ou socialista em busca da aproximação do “autêntico homem do povo”. A politização de intelectuais e artistas na década de 60, segundo Daniel Pécaut (1990), não era mero delírio de uma minoria em busca da transformação de seu saber em poder – era parte de um projeto “messiânico-revolucionário” pautado na perspectiva de defesa de uma arte nacional popular, que colaborasse com a desalienação das consciências.

Mas, seria possível qualquer autonomia estética da obra de arte na esfera do famigerado dirigismo político-ideológico do CPC? Com tenacidade, os teóricos e a vanguarda cepecista defendiam o que o crítico György Lukács (1885-1971) chamava de uma “arte de perspectiva” – uma arte que fosse elucidatória, didática e exemplar, uma guardiã da comunidade e das “atividades vitais” do homem brasileiro. Os cepecistas acreditavam que a intervenção artística necessariamente deveria ter lugar na cidade, palco da modernidade capitalista, e no campo, onde subsistia um povo ainda não contaminado pelo progresso e a ser politizado pelas Ligas Camponesas, o

mais notório movimento de agitação no mundo rural. Já então Coutinho considerava um absurdo essa concepção, pois reduzia a arte “a um utensílio, puro instrumento da Revolução”.

Cineasta sensível e crítico perspicaz, companheiro de Coutinho no Globo Repórter e protagonista relevante do cinemanovismo (Menino de engenho, 1965, Brasil ano 2000, 1967, A lira do delírio, 77, Inocência, 1986), Walter Lima confessa em texto publicado na Filme Cultura número 44 (abril-agosto 1984) que ao assistir ao Cabra marcado para morrer o que o impressionou de imediato foi o ineditismo do documentário – o único registro imagético da existência das ligas camponesas nordestinas, desde os primórdios dos anos 1960 até o período pós-golpe militar. Além do fato de ser o único documento visual conhecido de tudo aquilo, de um momento da história contemporânea do País, Cabra marcado para morrer se adensava, no plano artístico, com uma inesperada intervenção do cinema sobre a realidade. Há dois aspectos bastante significativos nos quais, simultaneamente, convergem a práxis do cineasta que filma e a reverberação de sua intervenção sobre sua personalidade: ao fazer com que os personagens interajam, Coutinho os transforma, mas também se transforma. Os camponeses que veem os copiões, segundo observa agudamente Walter Lima (1984), não são mais os mesmos no dia seguinte. Provocados por uma realidade (cinematográfica) anterior, pelas imagens de como eram e pensavam na noite escura de 1964, eles voltam a agir diante da câmara de Coutinho, porém desta vez, ativamente, seu comportamento abre novos rumos para o filme que está sendo feito.[8]

A respeito da interação Coutinho-camponeses-realidade, há uma explicação que nos parece bastante satisfatória. Em suas “anotações sobre o realismo” nas artes em geral, o crítico e historiador marxista Leandro Konder (2008, p. 59) observa que o conhecimento da realidade humana é vital para o sujeito, notadamente se for um artista empenhado em captar a totalidade intensiva do mundo social. Em decorrência, parecemos lícito imaginar que Coutinho, ao voltar sua câmara para esta realidade plural, a dos camponeses de Sapé, mesmo a uma distância de vinte anos, se reconheceu e a outros, identificou o que tinham em comum e o que os distinguia (os pontos de convergência e divergência) E nessa alteridade, relações que mantemos uns com os outros, influímos sobre as modificações nossas e alheias. “Quer dizer, alteramo-nos mutuamente.” Na experiência de Cabra marcado para morrer, houve essa alteração mútua. [Seria curioso saber até que ponto ou em que sentido essa

alteração se repetiu na relação de Coutinho com protagonistas de outros documentários dele, como Edifício Master ou Santo Forte, cujos entrevistados revelaram na mídia, por ocasião da morte do cineasta, o quanto lhe deviam em termos de desvendamento de suas próprias existências.] O que existe realmente de novo em *Cabra marcado para morrer* talvez esteja exatamente na extraordinária “cumplicidade com a vida” a que alude Walter Lima. Abnegada procura de si mesmo e do Outro, ao longo de vinte anos de impossibilidades políticas e materiais, o filme de Coutinho não esconde “a aventura de sua execução”, consoante o espírito de modernidade que impregnava a teoria e a prática cinematográfica a partir da década de 1960. Vemos, emocionados, uma história em processo de materialização, sem que em momento algum sejamos contaminados por qualquer artificioso estranhamento. Sem arrogância, ao contrário, o diretor “transforma essa aventura em estilo fílmico, usando recursos desde tele-reportagem, do cinema direto, do documentário tradicional e da montagem” (LIMA, 1984). Com este método, Coutinho evita a armadilha da mera ilustração da realidade ordinária, “da aparência e da ilusão deste feio e perecível mundo” (cf. Hegel), e recobre os acontecimentos e fenômenos com uma realidade superior, nascida na mente e pulsando no coração.

Realismo peculiar De modo geral, o cinema, a despeito de seu potencial como máquina mitopoética, se satisfaz em ser arte mimética, “reprodução mais ou menos bruta da realidade contingente”. Assim, os filmes, documentários ou ficcionais, são norteados pelos brocados *Ars símia naturae* e *Ars imitatur naturam*, duas regras de mimesis quase sempre tomadas de modo errado por artistas (romancistas, dramaturgos, pintores, cineastas) intimidados ante a natureza e a realidade. Franklin de Oliveira (1978) argumenta, no tocante à literatura e a determina da pintura, que a arte imita a natureza, sim, mas não copiando a natureza, reproduzindo a natureza. A arte a imita, não macaqueando-a, mas agindo por processos idênticos – criando formas mentais como o universo físico cria formas naturais. Por que isso? Porque, como dizia Bacon (*Homo additus naturae*), o artista tem o poder de, através de sua expressão, criar uma outra natureza - um universo humano no qual aflora a subjetividade, a nossa intimidade como indivíduo, e a da comunidade social em que inserimos a nossa existência. Coutinho se enquadra nessa consideração na medida em que, com “um estilo particular de representação e um estado de espírito”, assume uma atitude social e existencial.

Em relação ao estilo particular de representação (recriação), merece ser consignado,

desde logo, que por uma variedade de razões (técnicas, estéticas, humanas) não há em *Cabra* marcado para morrer nenhuma evidência daquela experimentação compulsiva de cinema de vanguarda, que encerra em si mesmo “toda a ideologia do precário, do mal-acabado como forma final”. Modernistas e vanguardistas, tais como o psicólogo alemão Hugo Münsterberg, os diretores soviéticos adeptos da montagem, como Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, e muitos dos impressionistas franceses dos anos 20, como Germaine Dulac e Jean Epstein, concordam que a mais importante característica do cinema é sua capacidade de manipular a realidade. Em sua maioria, esses artistas se lançaram à transcrição do real servindo-se de técnicas de montagem manipuladora. [A mais notória ilustração disso é o chamado “efeito Kulechov” em que o diretor mostra como a intercalação de imagens na montagem empresta sentido diverso à cena exibida.] Tal pressuposição deve ser acolhida com restrição quanto à práxis de Coutinho, que descarta qualquer manipulação e ao mesmo tempo transforma “o material para sua obra no material de uma obra”. Sem manipulação, o novo *Cabra* é forma de perquirição, inquieta e generosa. No que restou da filmagem inicial, alguns exegetas percebem fortes traços “de um cinema formalista, alinhado à estética do popular bem próxima do neo-realismo italiano do pós-guerra e da arte-de-urgência do CPC”. Como seria diferente? O projeto de Coutinho se integrava a um ideário bem determinado, cujos paradigmas estavam consubstanciados no engajamento do cinema comunista italiano e na retórica do cinema clássico soviético. Coutinho, os cepecistas e os críticos de esquerda da época admiravam desde Roberto Rossellini e Vittorio De Sica até Luchino Visconti, sem falar de Eisenstein, Pudovkin, Dovjenco e Vertov, quarteto adepto de um cinema revolucionário na temática e na forma. A cartilha do CPC não preconizava obediência a regras, a normas técnicas, porém insistia na importância de uma expressão anti burguesa, anti individualista. Para transmitir a mensagem, a linguagem deveria necessariamente dispensar a interiorização (vício burguês) e o formalismo embelezador. Por isso, o primeiro *Cabra* parecia artificioso, como que engessado esteticamente. Para Walter Lima, a única sequência mais “livre” do material mostra meia dúzia de lavradores reivindicando direitos, com o patrão-feitor no alpendre de uma casa de fazenda:

A disposição hierática dos personagens na cena trai a improvisação dos atores camponeses: a câmara vê à distância o confronto como se quisesse reduzir cenografia e personagens à condição de significados frontais: o alpendre (área de poder), ponto mais elevado onde se encontra o patrão e o terreiro, espaço inferior ao alpendre, onde estão os camponeses. Os signos

são claros e simplificadores do conteúdo da sequência e se aproximam das formas de teatro de afastamento, então em voga. O resultado é próximo do esquemático, esfriando as improvisações dos atores e incorporando uma evidente artificialidade a todo o resto. (WALTER LIMA, 1984).

No entanto, para Walter Lima, curiosamente, nas cenas mais elaboradas do ponto de vista cinematográfico (a construção do telhado, a morte à distância do lavrador e, sobretudo, o último encontro dos camponeses dentro de casa, quando Elizabeth vem avisar que “tem gente lá fora”), persiste uma densa credibilidade e, no caso desta última cena, uma atmosfera de beleza pictórica imune ao tempo”. Essa “atmosfera de beleza pictórica imune ao tempo” nos remete à teorização sobre a aptidão do cinema de “revelar aspectos da realidade invisíveis à visão humana”. Quatro teóricos – Jean Epstein (1897-1953), Dziga Vertov (1896-1954), Béla Balázs (1884-1949) e Siegfried Kracauer (1889-1966) – veem o aspecto revelatório do cinema como seu atributo mais importante.[9]

A capacidade reveladora do cinema foi mencionada às vezes, de passagem, por teóricos da era clássica quando enfatizavam a diferença entre o cinema e as outras artes. Walter Benjamin, por exemplo, sustenta que o cinema contribuiu para desvanecer, senão destruir, a “aura” tradicional das obras de arte, em parte porque ele revelava “inteiramente novas formações estruturais da matéria” invisível à visão humana.[10]

O modo como a natureza e a realidade são desvendadas pela câmara de Coutinho provavelmente não se distinguiria daquele de um documentarista clássico (Robert Flaherty ou Paul Rotha, por exemplo) ou um renovador (Chris Marker ou Jean Rouch) se não nos propusesse uma “nova formação estrutural”, que sucessivamente revelasse e postulasse uma atitude mais analítica. Quanto retomou o projeto do Cabra, o cineasta não parecia particularmente interessado no “êxtase pictórico” apontado por Walter Lima na sequência mencionada acima, pois pretendia, antes de tudo, suscitar emoções coletivas profundamente enraizadas (as de Elizabeth e seu grupo, as da comunidade de Sapé) e provocar uma reflexão analítica sobre indivíduos isoladamente (a partir dele próprio) e suas reações frente aos sobressaltos da experiência humana. Coutinho passava ao largo de qualquer egolatria, na retomada do seu projeto, que inevitavelmente foi marcado pela sua subjetividade e as ações individuais dos entrevistados. No caso de um artista marxista (como ele certamente foi), a valorização do indivíduo não é uma distorção, uma atrofia ideológica pois esta

valorização, já assinalava Lukács (1968), é compatível com a concepção dialética da história: “A falha do individualismo está em não reconhecer os indivíduos sociais concretos, as pessoas que se formam e se transformam no movimento da sociedade” (LUKÁCS, 1968).

Fantasmas, medos, ilusões

Coutinho revela ter feito *O cabra* também para se livrar dos seus fantasmas. No entanto, admite que nunca se livrará desses fantasmas, embora o filme pareça dar uma volta por cima deles. Não somente ele, as pessoas com quem havia trabalhado tinham ainda viva na memória a relação estabelecida vinte anos atrás. Essas pessoas, diz Coutinho, “também tinham seu fantasma – que foi 1964. Agora eu não sabia até que ponto o fantasma do filme era importante para elas”. (COUTINHO 1984, p. 48) De qualquer modo, o cineasta tinha consciência de estar fazendo algo com significado estético e uma prestação de contas. Coutinho acha que o primeiro *Cabra*, se tivesse sido terminado, talvez não resultasse num bom filme, mas certamente “seria um documentário sobre um momento que não volta mais” – o “único filme feito com o movimento organizado da gente do campo”:

[...] O primeiro filme seria sobre a esperança e terminou sendo sobre o medo. O segundo é sobre os dois: o medo e a esperança. Um filme que sabe que não é feito por camponeses mas que, ao mesmo tempo, não os paternaliza ou, pelo menos, tenta não paternalizá-los ou idealizá-los. No que a vertente populista idealiza, a outra vertente despreza. (COUTINHO, 1984)

Segundo Coutinho, uma “contradição do CPC era que, por um lado, você tinha que vender um produto politizado, conscientizando aquele cara que era ‘vazio’”. Ao retomar o projeto nos anos 80, o cineasta teve em mente essa fraqueza do CPC e por isso, desde o início, evitou qualquer pretensão de análise do movimento camponês ou das contradições entre os partidos e tendências. Também não pretendeu que, em *Cabra* marcado para morrer versão 80, as pessoas reconstituíssem meramente o passado. O objetivo não era recuperar integralmente o que aconteceu, mas fazer algo sobre “a memória do presente”, a memória dos camponeses [suas contradições, que eram também contradições da sociedade]. Entre o filme original e o filme de 1984, Coutinho não perdeu as ilusões. Para ele a ilusão é um problema pessoal e histórico: “Antes de fazer o filme eu me disse ingenuamente: “quero fazer um filme que seja a morte das ilusões” – um filme contra as ilusões. Ilusão é muita coisa, é ideologia que

não se sabe ideologia, otimismo revolucionário entre aspas etc...

Na verdade, [...] se você mata algumas ilusões, nascem outras". (COUTINHO, 1984, p. 48) Para transpor o abismo entre a memória do passado e a contingência do presente, interligando o pesadelo de 1964 ("Naquela época, a convivência com o medo era constante", relembra o cineasta) e o mundo tétrico de 1984 (um país sob o influxo de um autoritarismo orweliano), Coutinho precisava definir a linguagem a adotar. Tratava-se de uma decisão de ordem estética, de uma poética, mas integrada a um "idioma ideológico". Certamente que ele não seria o primeiro cineasta a retomar projetos interrompidos ou inacabados. [Na história do cinema brasileiro, por exemplo, há inúmeros casos, que não cabe descrever aqui.] Coutinho foi, porém, aquele que inventivamente se lançou no que se poderia denominar a "inicialidade de um novo início" para ultrapassar a história.

Mas este início, conforme observa Franco Rella (2001, p. 185), a propósito de Heidegger e da linguagem dos poetas, é o da própria origem. Esse tempo da origem é o tempo que precede e o que permanece no ser e na coisa. Noutras palavras: o cineasta, na viagem do pensamento rememorante, no seu *Cabra 84*, tinha que atentar para um pensamento que repensa a origem e nos coloca na dimensão do "tempo verdadeiro", que não é aquele assimilável à temporalidade, mas é antes de tudo o advento "daquilo que foi, que existiu", o *Cabra 64*. Benjamin recomendava que nesse recomeço não se olhasse "nem para a direita nem para a esquerda". Sem fazer tabula rasa do passado, pelo contrário, Coutinho construiu um novo horizonte de sentido em *Cabra marcado para morrer*. Esteticamente, *Cabra marcado para morrer* se singularizava por inovar como um metafilme, como uma (auto) reflexão sobre a crise do cinema. Sem concessões ao mercado, ressaltava a comunicação humana e convertia a verdade da vida em verdade cinematográfica. Ideologicamente, enfim, *Cabra marcado para morrer* questionava o destino do intelectual, advogando a necessidade de que assumisse "um renovado e real engajamento no social", para se integrar à resistência contra o regime que, embora nos estertores no começo dos anos 1980, "ainda tendia a anular a dignidade humana". Em Coutinho ou na protagonista de *Cabra marcado para morrer*, Elizabeth, não há ressentimento, aquele sintoma representativo da relação ambivalente da sociedade brasileira com os poderes. É certo que a "heroína" perdoa os abusos cometidos pelos opressores militares e não pede reparação pelos danos causados. Mas não se pode, por isso, invocar a figura da "revolta passiva" (Bourdieu) ou da "vingança adiada" (Nietzsche) que Maria Rita

Kehl (2010) considera “uma covarde cumplicidade de ofendidos e oprimidos com seus ofensores/opressores”. Não há “mágoa irreparável” do cineasta “ressentido” ou de sua protagonista. O motivo é simples: “O ressentimento não abate aqueles que foram derrotados na luta e no enfrentamento com o opressor, e sim os que recuaram sem lutar e perdoaram sem exigir reparação”. (KEHL, 2010, p. 123).

Retorno do espectro

No cinema crítico brasileiro do começo da década de 1980 nem todas as imagens, os ecos e reflexos se assemelham na revisão do passado. A renovação ideológico-estética não se processou simultaneamente da mesma maneira em todos os estratos da nossa cinematografia. É compreensível, pois como elucidava o filósofo Antonio Gramsci (1968), não se pode atrelar o movimento progressista a uma linha única. Há múltiplas linhas de pensamento e de práxis, admitindo-se tanto novas premissas e aquisições como até passos atrás na linha “mais progressista” (caso de *Idade da terra*, 1980, de Glauber Rocha). Seja como for, as bases da renovação estéticoideológico do cinema brasileiro no início dos anos 80 deveriam ser buscadas ao mesmo tempo numa arte mais popular e nas tendências mais identificadas com a vanguarda ideológica - que, não por acaso, era a mesma de artistas envolvidos na revolução cinemanovista, Nelson, Leon e Coutinho. Mas qual seria o sentido de uma volta ao passado e como isso contribuiria para nos emancipar da herança de um tempo fantasmático que ainda pairava sobre nossas cabeças?

O retorno ao passado, explica Kaja Silverman (2009) apoiando-se em Freud, implica imaginar que ele poderia acontecer novamente, mas de outra maneira. Embora Freud considere essa analogia um equívoco, Benjamin não a evita, e atribui um poder redentor ao ato de voltar ao passado. Por isso, nos seus ensaios, o presente é conectado ao passado através de correspondências não expressas num continuum de imagens que viajam em nossa direção. O que vem do passado, parece dizer Benjamin, não nos mostra o que foram ou o que serão as pessoas ou as coisas, mas aquilo em que estamos em processo de nos tornar. [10] Quando nos remetem essas imagens, nossos antepassados querem nos alertar, nos prevenir contra a repetição de erros. Para Silverman (2009), o mais emocionante nesse processo benjaminiano é a lição que encerra: “Se somos capazes de perceber os paralelos entre o que eles [nossos antepassados] fizeram e o que estamos prestes a fazer, não apenas

poderemos evitar uma nova catástrofe mas mudar o caráter do passado”.

A retroatividade, para Benjamin, é uma possibilidade tanto histórica quanto psíquica, e por conseguinte estamos condicionados a não ter a sorte de nossos contemporâneos e sucessores. Mas ele não nos explica, em seu ensaio “Sobre o conceito da História”, porque relutamos em reconhecer as similaridades que nos conectam aos nossos antepassados, porque nos afastamos deles ou o que significaria voltar, “reconstituir o que foi despedaçado”. Não parece extemporâneo, assim, que possamos remeter aqui às reflexões de Jacques Derrida (1994, p. 220) sobre o legado de Marx e a teoria da ideologia com suas alusões a espectros, alucinações ou simulacros evocados numa espetacularização das relações entre os homens. Quando Marx, em 1847-1848, nomeia o espectro do comunismo, ele o inscreve em uma perspectiva histórica – do vir a acontecer, vir a ser. Não se trata, explica Derrida, de evocar os mortos ou de aguardar “uma reaparição fantasmática” vinda do passado, mas de indicar algo que deveria tornar-se, no futuro, uma realidade presente, ou seja, viva – nada de fantasmagoria. No entanto, por amálgama, contágio ou confusão, continuou-se a rimar ideologia com fantasmagoria, pois na sua “forma mística” a noção também remete a um núcleo metafísico - a dialética hegeliana do espírito, pensamento e conceito. Esquecem-se os comentadores que Marx superou e subverteu essa “forma mística”, convertendo-a em materialismo dialético. Do mesmo modo, dizemos, cabe ao cineasta brasileiro igualmente conjurar os fantasmas da revolução e adotar novas formas de consciência da realidade e da vida. Como ensinava Marx no Brumário: não se pode extrair poesia de um passado coagulado, e sim do porvir dinâmico. Ou, se quisermos ir mais adiante, permitindo-nos um paralelo metafórico entre revolucionários do passado descritos por Marx e os artistas envolvidos num projeto de revolução via cinema: “A revolução social do século XIX não pode tirar sua poesia do passado, e sim do porvir. Não pode iniciar sua tarefa enquanto não se despojar de toda veneração supersticiosa do passado”. [11] Os mortos do século XIX a que alude Marx não foram enterrados. E podem retornar à cena da história. Neste sentido, vale recordar uma reflexão de Foucault (2002, p. 461) na qual o filósofo das “palavras e das coisas” aponta a grande preocupação do pensador moderno com o retorno, o cuidado de recomeçar, a essa estranha inquietude, que lhe é própria, que o coloca no dever de repetir a repetição. Sem essa veleidade, ao descrever seu violento movimento de retorno (ao Nordeste), Coutinho de certa maneira se inscreve naquela linha de experiência que, de Hegel a Marx, “curva-se sobre si mesmo, ilumina sua

própria plenitude, fecha seu círculo, reencontra-se em todas as figuras estranhas de sua odisseia e aceita desaparecer nesse mesmo oceano donde emanara”. [12].

No entanto, no caso de Coutinho, Cabra marcado para morrer não representou propriamente um fechamento ou uma curva, mas uma brecha por onde fluíam, mais tarde, outras modalidades de reflexões (O fim e o princípio, O fio da memória, Edifício Master). Assim, em oposição a um retorno (flexionado por, entre outros, pensadores como Hölderlin, Nietzsche, Heidegger) e ao “recuo da origem”, Coutinho percorre a via da historicidade benjaminiana.[13] Para Bernardet, “a ideia de ruptura e o consequente trabalho histórico como resgate são muito fortes no filme, donde [...] a insistência sobre a ideia de “último”. Coutinho, conforme nota o crítico, se preocupa em ultrapassar, destruir a ideia de “último”, para criar algo após o último: “É 1964 que deslança os mecanismos de resgate e do “último”, mas eles não se referem exclusivamente a 64 e caracterizam uma concepção da história. [...] “O processo de resgate da história provoca uma construção “em abismo”, e que a obra se encaixa dentro da obra, o filme dentro do filme”.

A tarefa de decifração desse processo requer não apenas uma epistemologia historicista, mas uma hermenêutica dos signos. No domínio do ideológico, onde também imperam os signos, Mikhail Bakhtin (1995, p. 46) recomenda ao hermeneuta procurar o ideológico por trás do signo, pois “tudo o que é ideológico possui um valor semiótico”. Cada signo é ao mesmo tempo reflexo e fragmento material da realidade, que pode ser distorcida ou apreendida de um ponto de visto específico, dependendo da posição ideológica e da finalidade de quem o utiliza.[14] Os signos afetam as representações. Não são eles, porém, que valorizam as representações, e sim certa relação interior ativada pelo trabalho de organização das pessoas e das coisas, uma mise en scène. Assim, o que define a imagética documentária de Coutinho é a maneira como ele elabora as representações e emprega os signos, uma certa arquitetura interna, seu sistema flexional— que vale para Cabra marcado para morrer e pode ser percebido na maioria das suas obras posteriores. Consiste nisto a originalidade do cineasta. Segundo Benjamin, cada fase da história do homem tem sua particular maneira de registrar o real.

O tipo de olhar adotado por Coutinho no primeiro Cabra manifesta diretamente as preocupações e os interesses que caracterizam a época, suas urgências sociais e políticas. Já no documentário dos anos 1980, ele sentia a necessidade de “tornar as coisas, espacialmente e humanamente, mais próximas”, de individualizar o que

permanece e o que retorna numa realidade ao mesmo tempo mais imediata e distante. Em que sentido Coutinho está conectado com Benjamin? Onde surgiu o interesse do cineasta pelo crítico? Como as cintilações benjaminianas aparecem no *Cabra marcado para morrer*? Nelson Pereira dos Santos aponta Leon Hirszman como o introdutor de Benjamin no Cinema Novo. Coutinho deve tê-lo conhecido nessa época. Tempos depois, ele referiu-se a Benjamin ao contar que colocara “num dos seus filmes recentes um anjo no cemitério, em alusão à nona tese sobre a Filosofia da História”. Essa citadíssima tese de Benjamin, baseada no famoso quadro de Paul Klee e tida como uma das mais representativas do romantismo marxista, refere-se ao “anjo da história, que está sendo levado pela vendaval do progresso, não querendo seguir, mas tendo que ir – e vai de costas, contemplando a História, que é uma ruína, uma catástrofe”.

A tese, na interpretação de Marcelo Ridenti (2000, p. 95-96), expressa o sentimento de intelectuais brasileiros diante da inexorabilidade do progresso, como foi o caso de artistas (cineastas, escritores, pintores, dramaturgos, arquitetos) que, nos anos 60, “a um tempo pretendiam revolucionar a sociedade em direção ao futuro e buscavam para tanto um encontro com as raízes do passado, em meio a um acelerado processo de modernização e urbanização da sociedade”. Não surpreende que *Cabra marcado para morrer* termine com uma alusão a Benjamin, nas palavras de Coutinho: uma cena de um herói que morreu. Essa última imagem, que tenta recuperar a História, indiretamente tem influência de Benjamin, pois revela sua disposição “de resgatar os momentos do passado, sem a face messiânica”. Essa ele perdera.

Messianismo e revolução

Embora fascinado pela dialética benjaminiana, Coutinho se afasta de sua dimensão messiânica, daquela escritura crítica (produção de pensamento a partir da relação com as coisas do mundo) flexionada pela ideia de uma redenção (Erlösung) – uma redenção entendida, porém, como catástrofe, inversão radical, e não como salvação (seja histórica ou religiosa). O que o interessava acima de tudo era a trajetória do humano no curso dos acontecimentos, o resgate da História. Como se processaria este resgate? Na história derrotada, escreve Jean-Claude Bernardet, “a

realidade se estilhaça em mil fragmentos. São pedaços de realidade, vestígios, ruínas de história quase soterradas. *Cabra/84* faz emergir *Cabra/64* - faz emergir Elizabeth debaixo de Marta (o pseudônimo escolhido na clandestinidade) e também faz emergir Coutinho.

Com uma impressionante constelação de signos, que compreendem técnicas fílmicas que transfiguram a realidade e com uma imersão na história que muda a natureza do passado, para usar a expressão de Kaja Silverman, Coutinho trabalha os vestígios, os desenterra e os organiza, dando-lhes organicidade, sem, contudo, perder a noção de fragmento. O fragmento, diz Bernardet, reiterando exegeses de Benjamin (como as de Franco Rella), não é arbitrariedade estilística, mas a própria forma da história derrotada, motivo pelo qual, mesmo na busca de coerência da significação, o caráter fragmentário não pode nunca ser abandonado. Afinal, o trabalho com ruínas é um das marcas distintivas da arte mais avançada do nosso tempo. E *Cabra* trabalha isso de forma admirável com a mencionada montagem fragmentária, impregnada ou pontuada por “explosões imagéticas irradiantes” na evocação de um mundo em convulsão.[15] Tudo isso em ritmo de espetáculo pungente, como indica o plano magistral da abertura:

uma paisagem num fim de tarde, morros ao fundo, a parte interior da imagem escura contrastando com a luz natural acima dos morros; acendem-se as luzes – artificiais – e essa paisagem transforma-se inesperadamente numa imensa sala de cinema do tamanho da natureza: o espetáculo vai começar, e será ele que, até o final, guiará todo o trabalho de resgate da história. A história revive, adquire coerência e significação graças ao espetáculo. (BERNARDET, p. 231)

Em linha diferente daquela adotada por Coutinho em *Cabra* marcado para morrer, *Eles* não usam *black-tie* e *Memórias do cárcere* não trabalham com fragmentos, mas no continuum da história. Leon Hirszman e Nelson Pereira também resgatam a história e transversalmente abordam derrotas e rupturas. Não obstante, a mensagem e a reconstituição são flexionadas por outro estado de espírito. No projeto ideológicoestético desses cineastas, o sentido maior se prende a uma outra origem e a uma concepção que lhes é anterior. No caso, uma ideologia marxista e um apelo à resistência, à luta contra a ditadura, consoante um credo (cripto)comunista. Leon, o mais politizado integrante do Cinema Novo, militara no PCB e, como já assinalamos, conhecia muito bem Benjamin e sua melancolia. Nelson, ex-militante, *semper fidelis*, permaneceu na ativa em meio às reviravoltas da história, desde a impactante aventura de *Vidas secas*. Eram, em síntese, diretores com outra perspectiva da arte e do

engajamento, da comunicação e da mobilização das massas. Para Bernardet, o que distingue Coutinho desses luminares da criação fílmica é antes de tudo o caráter da mensagem – “fechada”, no caso do *Black tie* e de *Memórias*, e “aberta”, no concernente *O cabra*. O crítico sempre defendeu uma poética da “obra aberta” e uma ênfase nos pequenos eventos da história, sobretudo quando os protagonistas são os humilhados e ofendidos, os derrotados e os marginalizados. Tudo isso converge para uma passagem de “O conceito da história” (1940) em que Benjamin escreve:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriarse totalmente de seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um de seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre Du jour* – e esse dia é justamente o último, o do juízo final.

Redimido, após ajustar contas com seu passado, Coutinho prosseguiu sua trajetória criadora agora voltando-se para outros fantasmas: o da religiosidade (*Santo forte*), da classe operária (*Peões*), os anônimos da selva urbana (*Edifício Master*), os excluídos do progresso (*Babilônia 2000*, *Santa Marta*, *Boca de lixo*), o legado racial (*O fio da memória*), a alienação (o inédito *Um dia na vida*). Nessa constelação de temas e independentemente do dispositivo tecnológico, o denominador comum está, inexorável, na visão dos homens em conflito com a cultura oficial, a opressão dos poderosos e a tristeza dos derrotados. Coutinho, categoricamente, só encerrou sua inquieta viagem às origens ao sair do mundo abruptamente, tragicamente.

Referencias

ADORNO, Theodor W.. *Teoria estética*, Lisboa: Edições 70, 1988.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. “Vitória sobre a lata de lixo da história”. In: *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CASSETTI, Francesco. *L'occhio del Novecento: cinema, esperienza, modernità*. Milão: Bompiani, 2005.

COUTINHO, Eduardo. "O real sem aspas". Conversa com Ana Maria Galano, Aspásia Camargo, Zuenir Ventura e Cláudio Bojunga. Filme Cultura, n. 44, abril-agosto 1984.

DERRIDA, Jacques. Espectros de Marx. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GRAMSCI, Antonio. Literatura e vida nacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HEGEL, G.W..O Belo na Arte. Curso de Estética. SP: Martins Fontes, 1996.

KEHL, Maria Rita. "Tortura e sintoma social". In: TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (org.) O que resta da ditadura: a exceção brasileira. Edson Teles. São Paulo: Boitempo, 2010.

KONDER, Leandro. As artes da palavra: elementos para uma poética marxista. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÉFÈBVRE, Henri. O marxismo. Porto Alegre: LP&M, 2009.

LIMA, Walter. "Cabra marcado para morrer: o cinema "cúmplice da vida" de Eduardo Coutinho", Filme Cultura n. 44, abril-agosto 1984.

LUKÀCS, György. Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MARX, Karl. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1956.

MITCHELL, W. J. T.. Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago University Press, 1987.

NOGUEZ, Dominique. Le cinema autrement. Paris: U.G.E., 1977.

OHATA, Milton (org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac &Naify, 2013.

OLIVEIRA, Franklin de. Literatura e civilização. Rio de Janeiro: Difel; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978.

PÉCAUT, Daniel. Os intelectuais e a política no Brasil – entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990.

RELLA, Franco. Il silenzio e le parole: i lpensiero nel tempo della crise. Milão: Feltrinelli, 2001.

RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SILVERMAN, Kaja. Flesh of My Flesh. Stanford, CA.: Stanford University Press, 2009

TACKELS, Bruno. L'oeuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura. Paris: L'Harmattan, 1999.

TURVEY, Malcolm. *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*. Nova York: Oxford University Press, 2008.

(*) Doutor em Comunicação e Mestre em Ciência da Arte (UFF). Professor de História do Cinema Mundial e Crítica Cinematográfica, no IACS/UFF. Autor de História visual do cinema brasileiro (Atração/Funarte), 80 Ansducinémabrésilien (Cinémathèque Française/Embrafilme), "Lampinelle tenebre" (in Bye bye Brasil: il cinema brasiliano fratradizione e rinnovamento, 1970-1988, La Casa Usher, Italia). "La edad de oro" (in Brasil-México: aproximações cinematográficas, Niterói: Editora da UFF, 2001). Foi diretor do Museu da Arte e do Som (MIS). Além de crítico nos jornais O Globo e Jornal do Brasil e das revistas IstoÉ e Visão, foi editor de Filme Cultura, no INC.

NOTAS

[1] A votação consagrada aconteceu na quinta edição do Festival Internacional de Documentários – É Tudo Verdade, em 2000, e mobilizou 43 profissionais. Trinta e quatro apontaram *Cabra marcado para morrer*. Sem falsa modéstia, o próprio Coutinho se manifestou sobre o resultado dizendo: "Se tivesse votado, também votaria no *Cabra*. Acho que há uma série de motivos para ele ser tão importante. Um deles é estar ligado a um drama nacional, que é a luta por terras. Fui digno de fazer um filme à altura da saga das pessoas envolvidas". In Mônica Riani, "Cabra marcado para viver", suplemento Rio Cultura, Gazeta do Rio, 6 abril 2000, p. 1.

[2] Gáetan Picon, citado em Dominique Noguez, *Le Cinéma autrement*, 1977.

[3] Da atividade de Coutinho anterior a *Cabra marcado para morrer* constam duas incursões que merecem ser mencionadas: os programas "Globo Repórter" escritos por Sérgio Augusto sobre a chanchada no cinema brasileiro (um trabalho arqueológico, a partir de "ruínas") e sua montagem do documentário *Terra dos índios* (1978), de Zelito Viana, que enfoca a nossa barbárie contra os habitantes da selva, excluídos do progresso. Em 1976, o mesmo Zelito desenvolveu uma linha dramática assemelhada à de Coutinho ao recriar o poema de João Cabral *Morte e vida Severina*.

[4] Em *Santo forte*, Coutinho explorou as vantagens do vídeo sobre a filmagem em película. Consoante seu método de trabalho, ele optou pela câmara digital para ter um nível maior de intimidade com os entrevistados poder improvisar. [5] Excluiríamos desse rol acadêmicos como Consuelo Lins e Esther Hamburger, Ismail Xavier e Thales A. M. Ab'Sáber, e críticos como Jean-Claude Bernardet, Sérgio Augusto, Inácio Araújo, José Carlos Avellar e Luiz Zanin Oricchio, entre alguns outros.

[6] A importância do filme foi reconhecida no I Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, onde recebeu o Tucano de Ouro, além dos prêmios da Organização Católica Internacional do Cinema (OCIC), o da Federação Internacional de Cineclubes e o da Associação dos Críticos do Rio de Janeiro. Do júri participavam, entre outros, Nelson Pereira dos Santos (presidente), o soviético Nikita Mikhalkov, o cubano Humberto Solás, o italiano Ugo Tognazzi, a francesa Dominique Sanda e a brasileira Sônia Braga. Desde então, o *Cabra* acumula láureas e homenagens no mundo inteiro.

[7] Ely Azeredo, *Cabra marcado para morrer*, em *O olhar crítico - 50 anos de cinema brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. Na sua crítica, EA saudava o filme

por criar um espaço próprio cujas consequências no cinema se sentia incapaz de prever.

[8] Ver Walter Lima Júnior, “Cabra marcado para morrer: o cinema “cúmplice da vida” de Eduardo Coutinho”, Filme Cultura n. 44, abril-agosto de 1984, p. 33-36.

[9] Ver a propósito teórico do “revelacionismo” Malcolm Turvey, *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*. Nova York: Oxford University Press, 2008. [10] Kaja Silverman, *Flesh of My Flesh*. Stanford University Press, 2009, p. 178.

[11] Cf. Marx, O 18 Brumário de Luís Bonaparte. Editorial Vitória, 1956, p. 19.

[12] Cf. Michel Foucault. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 461.

[13] Theodor W. Adorno vê com reticência a interpretação e a criação em arte a partir da sua origem, o que inclui tanto “a biografia grosseira, a sublimação ontológica do conceito de origem o estudo das influências da história do espírito”. Mas Adorno admite que a origem não é algo radicalmente exterior à coisa, pois as obras são artefatos, elaborações materiais. As configurações [as formações estruturais] de cada uma delas dirigem-se necessariamente àquilo de que proveio. Em cada obra, [no caso, o filme] aquilo que “se assemelha à sua origem contrasta com aquilo em que ela se tornou”. In *Teoria estética*, Lisboa: Edições 70, 1988, p. 341. [Grifos nossos]

[14] Ver Mikhail Bakhtin (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

[15] No ensaio “A imagem dialética: política, estética e misticismo na crítica de Benjamin”, procuramos examinar a conceituação de “imagem dialética”, *cosa mentale*, não rigorosamente atinente à experiência sensorial da visão dos filmes. O que vale nessa noção é a sua caracterização de “imagem dialética” como “imagem em crise, imagem que critica a imagem, imagem que problematiza nossa maneira de vê-la no momento em que explode na tela”. In: *Walter Benjamin: arte e experiência*. Org. Luiz Sérgio de Oliveira, Martha D’Angelo. Rio de Janeiro: Nau; Niterói, EdUFF, 2009.