



REALIDADE E REPRESENTAÇÃO EM *CABRA MARCADO PARA MORRER**

Taís Vidal dos Santos**

Resumo

O confronto dialético entre realidade e representação no filme *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, traduz o processo de construção polifônica da narrativa deste filme. A obra ilustra o objeto ao qual se propôs representar na medida em que permite o seu desvelamento enquanto ato de representação. O presente artigo propõe, então, expor e compreender a problemática que o filme levanta, tendo como fio condutor a discussão em torno do *status* cinematográfico de ilusão de realidade.

Palavras-chave: 1-Arte; 2-Cinema; 3-Documentário.

Introdução

Este artigo é um dos pontos culminantes de uma série de atividades desenvolvidas no último semestre, no Projeto de Pesquisa As Representações da Vida Rural no Cinema Brasileiro: O Filme Documentário, coordenado pelo Professor Antônio da Silva Câmara e integrado ao núcleo de pesquisas NUCLEAR. As atividades referidas constituíram exercícios de compreensão dos filmes compilados no banco de dados organizado pelo grupo, tendo como instrumento analítico as contribuições teórico-críticas de artigos e ensaios a cerca do cinema e do documentário. O filme ao qual se refere a minha análise, neste trabalho, é um clássico do documentário brasileiro dirigido por Eduardo Coutinho – *Cabra Marcado para Morrer*.

Um esboço deste trabalho foi apresentado sob a forma de painel no XXVI Seminário Estudantil de Pesquisa, realizado pela UFBA, em novembro de 2007. No artigo que agora apresento pretendo condensar e concluir minha análise com uma exposição mais minuciosa dos elementos que compõem o texto imagético e discursivo da obra, evidenciando o confronto ampliado por Coutinho entre o ato de representar e o real vivido, no filme em questão.

* Título do documentário brasileiro realizado por Eduardo Coutinho no início da década de 80.

**Graduanda no curso de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e C. Humanas – UFBA. Contato: taisciso@yahoo.com.br.

Realidade e Representação

È vasto e bastante complexo o caminho das referências teóricas que dissecam o tema pretensioso deste artigo. Entretanto, o caráter de certo modo pragmático deste trabalho, porque se trata da análise de um objeto concreto (um filme) ao qual se deve fidelidade, talvez sirva para impedir que me afogue na profundidade da discussão e, sirva também, para me permitir ressaltar, modestamente, aquilo que dialoga diretamente com o exemplo de *Cabra Marcado para Morrer*.

A primeira questão posta no filme de Coutinho aparece logo em seus primeiros planos: a intervenção do ato de representar sobre a realidade representada. Sobre esta abordagem, é interessante destacar algumas construções que norteiam a relação entre sujeito e objeto cinematográfico.

O cinema, criação técnica da modernidade, veio responder no século XX às aspirações do ser moderno por alcançar a apreensão do real implicada na perseguição do verdadeiro, do verossímil. Sua predecessora, a fotografia, é quem na verdade inaugura o pacto de confiança entre o olhar e a máquina. O automatismo que caracteriza o acionamento da máquina de reprodução do real assegura e atesta ao olho a famigerada crença na neutralidade.

A subjetividade de quem manipula a máquina vem a ser desnudada quando se percebe que as obras fotográficas não respeitam a uma uniformidade instantânea, mas são resultado de impressões individuais que nem sempre se encontram. Tal revelação é reconhecida em função de uma reivindicação da técnica fotográfica que passa a querer arrogar para si o *status* de arte fotográfica.

A recusa do mimético, na fotografia, se afirmou na proporção de abstração do objeto retratado em compartimentos soltos, mas a permanência do tom revelador – revelar aquilo que o olho não vê – em torno da obra fotográfica conservou-lhe o aspecto documental predominando sobre o artístico. Esta posição ocupada pelo registro da câmera cria uma espécie de separação entre o olho observador e o objeto observado, tomado numa relação de apropriação objetiva. A natureza documental da fotografia acompanhou o cinema e se estabeleceu particularmente num gênero de filmes: o documentário, modalidade na qual está enquadrado *Cabra Marcado para Morrer*.

O documentário enquanto um campo específico do cinema tem uma definição ainda inconclusa e repleta de dissensos. Tem se buscado defini-lo como o oposto do cinema de ficção. Aquilo que é atribuído a uma obra de ficção, a construção da história, a encenação diante da câmera, a criação autoral, confessadamente presente em filmes documentários, servem de parâmetros para demarcar conceitualmente as diferenças entre um e outro. O que é próprio da ficção não o deve ser num filme documentário. Então, o que seria próprio do documentário?

Algumas verdades a respeito da objetividade e da neutralidade do documentário já foram destituídas de seu poder persuasivo. O cunho informativo com o qual se apresentam os documentários a seus espectadores é reforçado pelo uso freqüente da linguagem tida como objetiva do relato historiográfico ou do jornalismo. O entendimento que na verdade é compartilhado pelo público massivo inclina-se para uma percepção ingênua do documentário, tendo-o na conta de material de informação imparcial.

Contudo, o documentário, assim como uma fotografia, como um filme de ficção, como um texto jornalístico ou como uma obra literária, oferece uma narrativa construída subjetivamente e não é uma reprodução autônoma de fatos e de coisas. Comparando o documentário à ficção, percebemos elementos estruturais do cinema que atuam em ambos os casos. A montagem, o plano, os recursos de mediação da imagem (cor, som, palavra) indicam a intervenção subjetiva sobre o objeto, seja recortando-o, reconstruindo-o ou estilizando-o.

Yuri Lotman, semiólogo russo marxista, se reporta às bases da história da cultura quando aborda a relação dicotômica que há entre a poesia e o documento, no que diz ser “uma das contradições dialéticas mais constantes da civilização humana”. (LOTMAN, p. 26. 1978.). Segundo ele, esta contradição repousa na assimilação dos símbolos, da linguagem metafórica com o falso, a mentira. Deste modo, o sentido figurado do texto poético veio sendo associado a um ocultamento da verdade e a exigência de realismo literário em função da preocupação com a autenticidade da história impôs um tipo de escrita à imagem e semelhança do texto informativo como superação da ficção romântica.

Portanto, a “autoridade do documento” eleva o texto de caráter informativo, sem o uso de metáforas e outras figuras, à condição de instrumento de conhecimento ao passo que subestima o valor poético na linguagem. Em relação ao cinema, essa trama de paradoxos

vinculada ao tipo de texto provocou-lhe uma certa especialização designada uma “arte de informação”, a despeito de sua potencial forma de reprodução da realidade.

Contudo, à medida que o interesse artístico crescia em volta do instrumento cinema, percebia-se que o aspecto informativo representava um entrave à criação, experimentação e, principalmente, à interpretação. Na verdade o cinema não precisa ser destituído de seu *status* informativo, Lotman nos faz pensar a informação como aquilo que nos faz conhecer algo e, por isso, afirma que há sim uma exigência de abstração do real através da mediação simbólica. As obviedades, os fatos por si só, não emitem informação, não se fazem conhecidos, mas a mediação das significações construídas produz informação.

Com isso, o semiólogo defende a arte como a verdadeira portadora dos elementos que capacitam a linguagem como instrumento de conhecimento. A arte não reproduz objetos, ela transforma a imagem objetiva em signos, em representações.

A partir dos pontos colocados entre este abismo criado entre arte e ciência, poesia e documento, ficção e documentário, clarifica-se a percepção do estreitamento que os divide. Não afirmo aqui que haja uma impossibilidade em lhes evidenciar as diferenças, questiono apenas se os traços característicos, suas singularidades atribuídas comumente como propriedades – imparcialidade, automatismo e objetividade – realmente têm validade.

Ao lançar o olhar para *Cabra Marcado para Morrer* tenho adiante um filme não ficcional que foge à regra dos documentários que obedecem ao paradigma do jornalismo, trazendo ainda um grande número de informações sobre a realidade que inspirou a sua realização. O fato de o diretor, em conjunto com sua equipe de filmagem, ter participado do filme como personagem da história narrada – dissolvendo a idéia de neutralidade e isolamento objetivo – não obscurece, mas enriquece de perspectivas as informações transmitidas.

Tal transparência no ato de filmar desmistifica o poder ilusionista do cinema e indica o tipo de reconhecimento que se pretende atingir: ser apreendido como uma representação ao invés de uma reprodução. Eduardo Coutinho desfaz a impressão de realidade creditada ao cinema (especialmente ao documentário) na medida em que seu filme é resultado de suas vivências, impressões e direcionamentos – isto pode ser compreendido tanto na própria fala do diretor sobre a motivação que o levou ao filme e, depois, ao documentário, quanto na atitude de pôr uma câmera, além dos outros aparatos técnicos, como microfone e holofotes, no ângulo de visão da outra câmera.

O modo como foi conduzida a idealização e materialização deste filme dialoga com dois movimentos artísticos da história do cinema denominados Realismo Crítico e Realismo Revelatório.

O Realismo Crítico veio dar uma resposta aos princípios naturalistas que regiam (e ainda regem) o cinema enquadrado no “sistema” Hollywood. Estes princípios são formados por três elementos: a decupagem clássica (decomposição das partes montadas de um filme visando obter a impressão de continuidade), a interpretação dos atores seguindo um modelo de naturalização do encenado e o interesse por histórias fantasiosas, aventureiras e melodramáticas de fácil apreciação.

O esforço naturalista estava direcionado para uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico e do comportamento humano. De outro lado, o Realismo Crítico quis confrontar estes princípios com a idéia de que a arte não tem por função nos permitir visualizar a realidade em si, mas a arte nos permite pensar a realidade através de si. Com esta formulação, a arte realista no cinema foi concebida não em relação à precisão e veracidade dos detalhes da representação garantidos pela naturalidade de seus meios, o que importa mesmo é o significado produzido.

A valorização do significado conotado pela representação sustenta que a (re)construção da realidade faz-se necessária à percepção daquilo que não é imediatamente aparente em nossa experiência com o mundo natural. Deste modo, a intervenção subjetiva do autor produz significados quando afirma a obra de arte na condição de uma representação e, portanto, expõe suas avaliações a respeito do mundo, na obra, através do uso de mecanismos não ilusionistas que dissolvem a idéia de continuidade presa ao espaço-tempo natural.

O Realismo Revelatório ou Neo-realismo minimiza o caráter arbitrário da montagem na concepção do Realismo Crítico e elege como elemento de descontinuidade e imprevisibilidade a “cena de rua” – ao invés de um cenário construído, filmar em espaços abertos, habitados por pessoas de verdade.

O objetivo seria o de conseguir a maior aproximação possível com o humano, principalmente no tocante às questões sociais. Assim, a vida se apresenta carregada de expressividade, resta ao cinema captá-la.

A intenção seria filmar na rua seus personagens reais, aqueles sujeitos de vida aparentemente simples e trivial, em busca dos dramas diários do dito homem comum que

nos passam despercebidos, mas podem ser “revelados” pelo olhar perscrutador do cineasta. Este, pensa oferecer uma representação da realidade na forma de testemunho.

As duas vertentes realistas têm distintas formulações, contudo suas influências sobre *Cabra Marcado para Morrer* se mostram de forma equivalente. A opção de Coutinho em filmar a história da organização dos trabalhadores no interior da Paraíba, liderada por João Pedro Teixeira com a culminância de sua morte, utilizando como atores os próprios trabalhadores é uma clara referência a filmes como *Umberto D*, de Sica, ou *A Terra Treme*, de Visconti – clássicos do Neo-realismo italiano. No que diz respeito à montagem como elemento significativo do cinema, o filme de Coutinho também parece afinado com o Realismo Crítico. O curso da história em *Cabra Marcado para Morrer* não sugere uma idéia de tempo retilíneo com início, meio e fim encadeados para reproduzir o curso real dos fatos. O discurso da obra é quem nos orienta, a lógica interna do filme, não do objeto, é quem nos dá as coordenadas para a compreensão da história.

Considerações Finais

Cabra Marcado para Morrer, na verdade, é um filme cuja temática se desdobra em pelo menos três facetas: a história da organização e da luta de trabalhadores rurais, a história da realização do próprio filme, incluindo na categoria de personagens, o diretor E. Coutinho e sua equipe de produção e a história da família do líder camponês João Pedro Teixeira. Estes momentos do filme se distinguem nas vozes que os apresentam mas confundem-se no curso da narrativa dos acontecimentos vividos, traduzindo o envolvimento que unira pessoas de realidades diversas (trabalhador rural, estudante/cineasta urbano) em torno de interesses compartilhados (a luta camponesa). A idéia que parece se impor, a partir desta disposição dos pontos de vista, é a de estabelecer uma unidade (temática, ideológica) construída com a ajuda de diversas figuras a partir da exposição de suas também diversas experiências.

O esquema que nos apresenta as vozes que compõem o filme é multipolarizado. Nele coexistem:

- 1- A narração em 3ª pessoa: a denominada “voz de deus”, assim chamada porque oculta sua autoria, mostra-se neutra perante os fatos que descreve, dos quais tem plena consciência pois, estes, os fatos imagéticos, aparecem como confirmação das palavras

que os previram. No filme, “ a voz de deus” é acionada quando se define o que foi a UNE volante e o Centro Popular de Cultura, qual o “diagnóstico” feito pelo grupo estudantil a cerca da exploração econômica expressa no interior do Nordeste, serve também, mais adiante, à descrição das ligas camponesas, estimuladas pelo quadro político que estava configurado, enfim a “voz de deus” vem à tona para situar as memórias individuais dos personagens num contexto maior, mais amplo.

- 2- A narração em 1ª pessoa: a voz de Coutinho nos apresenta como se deu o seu conhecimento sobre o assunto que lhe despertara o interesse – no caso, a vida e a morte de João Pedro –, neste momento, o diretor nos fala através de manchetes de jornais da época que noticiavam o assassinato do camponês, como se deu o encontro com as pessoas, figuras chave para a história como Elisabete, como se deu a realização do filme, sua interrupção e fuga da região quando houve o Golpe de 1964 e o seu retorno em 1981.
- 3- As entrevistas: estas são um material que o diretor obtém quando retorna à Galiléia-Pe, elas são a razão de sua volta, visando concluir/retomar o filme *Cabra Marcado para Morrer* e reunindo os trabalhadores que compunham o elenco do filme inacabado de 64. As entrevistas com os trabalhadores nos contam ora sobre o movimento de organização camponesa abortado, do qual foram autores, ora sobre a experiência de terem participado do filme como atores. As memórias misturam as vivências do conflito vivido com o encenado. A entrevista com a viúva de João Pedro, Elisabete Teixeira, personagem principal nos dois filmes (na ficção de 64 e no documentário de 81) revela aspectos da sua história particular, o casamento, as migrações, o engajamento, a perda do marido, a fuga de Galiléia, a mudança de identidade, a perda dos filhos após a fuga, mesclando a estas a lembrança de ter representado a si própria no cinema, naquelas circunstâncias, fugindo, com a ajuda de Coutinho, do Sapê, na Paraíba para a Galiléia em Pernambuco.

A fuga do autor/personagem com sua equipe de produção comprova o envolvimento daquilo que seria uma obra de representação da realidade com a própria realidade. Assim, a polifonia – traço marcante da narrativa – está relacionada com o princípio de intervenção no real na medida em que é desnudada, na voz de Coutinho, a formalidade do documentário e que imprime a parcialidade contida nos pontos de vista de todos os envolvidos na história. Deste modo, concluo a minha análise me reportando aos primeiros planos de *Cabra*

Marcado para Morrer. O início emblemático deste filme sugere bem o que propõe a obra, passando da penumbra completa a uma iluminação gradativa do ambiente gerada pelo clarão produzido pela projeção do filme que estamos vendo. O que ilustra a obra de arte como um elemento que atua na e sobre a realidade.

Referências Bibliográficas

DOCUMENTÁRIO NO BRASIL: tradição e transformação/ Francisco Elinaldo Teixeira (Organizador). – São Paulo: Summus, 2004.

ESTUDOS SOCINE DE CINEMA, ano III, 2001/ Organizador Mariarosaria Fabris... [et al.]. – Porto Alegre: Sulina, 2003.

LOTMAN, Yuri. Estética e Semiótica do Cinema. Trad. Alberto Carneiro – Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário/ Bill Nichols; tradução Mônica Saddy Martins – Campinas, SP: Papirus, 2005. (Coleção Campo Imagético).

SONTAG, Susan. Sobre Fotografia/ Susan Sontag; tradução Rubens Figueiredo – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.