Vitória sobre a lata de lixo da História

JEAN CLAUDE BERNARDET

"Cabra marcado para morrer" está marcado pela repetição e pelo fragmento — e é graças a isso que o passado é resgatado sem o caráter de mensagem fechada

"Graças a Deus, hoje estou aqui contando a história."
Elisabeth Teixeira

Nada mais distante do projeto de Eduardo Coutinho em "Cabra marcado para morrer" do que historiar os últimos vinte anos. Nada de enfileirar fatos no espeto da cronologia e amarrá-los entre si com os barbantinhos das causas e dos efeitos. Que filmes históricos, no Brasil, escaparam às ilusões do historicismo? Bem poucos, se tantos. Mas, com certeza, "Cabra marcado para morrer".

Que história nos propõe este filme? Talvez devido à idade — aproximadamente a mesma de Coutinho —, vejo um projeto histórico preocupado em lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e que o agora não fique sem passado. Entre o antes e o agora, uma ruptura: 1964. Com a ruptura, o projeto ideológico e cultural anterior a 64 corre o risco de ficar "parado no ar", sem sentido, jogado na "lata de lixo da história" (1). Assim como o presente corre o risco de não ter sentido se não se enraizar numa anterioridade significativa. "Cabra" resgata os detritos de uma história rompida, de uma história derrotada. Mais do que isso: "Cabra" é o duplo resgate de uma dupla derrota. O primeiro "Cabra", o de 64 e de que sobram apenas vestígios, já era o resgate de um fracasso: o assassinato de um líder das Ligas Camponesas, João Pedro. Dele vivo, não sobrou nem uma fotografia; o filme de então, sob a forma de um espetáculo, o fazia reviver e o fixava na história. O "Cabra" de hoje resgata o filme interrompido — e, desa forma, também João Pedro — e resgata a viúva do líder e sua família.

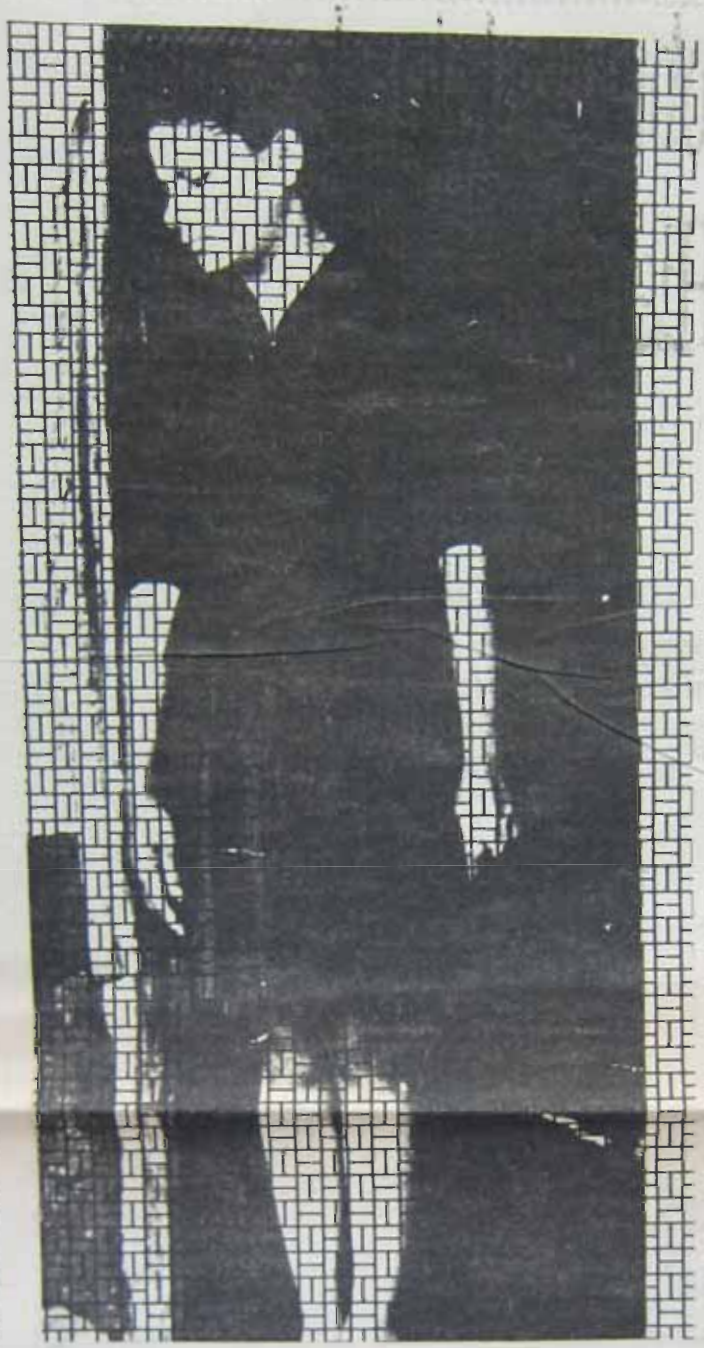
A idéia de ruptura e o consequente trabalho histórico como resgate são muito fortes no filme, donde, a meu ver, a insistência sobre a idéia de "último". É apresentado um plano (aliás, por duas vezes) e o comentário indica ser este o último plano que se filmou em 64. Em outro momento, uma imagem é apresentada como a última participação de Elisabete em comício. É justamente essa idéia de "último" que se precisa ultrapassar, destruir: criar algo após o último. É 64 que deslancha os mecanismos do resgate e do "último", mas eles não se referem exclusivamente a 64 e caracterizam uma concepção de história. Sobre planos atuais de São Rafael vazio, a cidade onde Elisabete se recolheu, o comentário informa que este município, destinado a se tornar uma represa, será brevemente inunddo, e os camponeses lutam por indenizações justas que lhes são negadas. Tudo é sempre último e a história derrotada deve ser constantemente resgatada: me parece que não há outra maneira de entender o fim do filme. Decorrido algum tempo após a projeção, os espectadores tendem a ter a impressão de que o filme se encerra com as despedidas de Elisabete e Coutinho. Seria um fim perfeito. A câmera está dentro do carro; temos em quadro os dois protagonistas principais, o diretor do filme no carro, e Elisabete que fala como nunca falou; Elisabete diz: "a luta continua"; essa frase cria uma continuidade entre o antes-golpe e o agora, e projeta o filme para o futuro. Seria perfeito, mas este não é o fim. Após as despedidas, vem uma sequência breve, esta sim final, que apresenta José Virgínio e seu filho, e o comentário informa que Virgínio faleceu um mês depois. Essa imagem é bem menos forte e bem menos conclusiva que as imagens ▶

nais das despedidas. Ela dá uma nformação de fato importante, ara o próprio Virgínio evidentenente, e para o filme que rastreava os componeses encontrados em 64. Mas, a meu ver, não uma nformação tão decisiva que impedisse de colocá-la na sequência em que Virgínio e seus filhos dão seus depoimentos, e justificasse a sua posição no extremo fim do filme. A não ser num aspecto: esta é a última filmagem de Virgínio. Terminando dessa forma, o filme reafirma a sua concepção de trabalho histórico.

O espetáculo como História

Esse processo de resgate da história provoca uma construção "em abismo", em que a obra se encaixa dentro da obra, o filme dentro do filme. É de fato a existência das sobras do "Cabra"/64 que deslancha o "Cabra"/84: a busca dos atores não-profissionais que participaram do primeiro filme, de Elisabete e seus filhos, motiva o segundo filme. Esse movimento de resgate da história adquire a feição de um vórtice com a leitura do prefácio de "Kaputt", livro reencontrado por acaso entre os pertences dos cineastas. Dentro de "Cabra" ecoa o romance de Malaparte, ele também, para escapar à repressão, escondido em fragmentos por vários amigos do romancista italiano, em particular por um camponês polonês, como são camponeses os que esconderam a câmera do "Cabra"/64, como é camponês aquele que mais uma vez escondeu Kaputt, dessa vez na sua versão brasileira. O filme dá grande destaque a este episódio, ao apresentar por duas vezes a cena em que o filho de José Virgínio extrai o livro da maleta-esconderijo, o que é reforçado pela pergunta de Coutinho após a leitura do trecho do prefácio: você fez relação com o filme?

O redemoinho do resgate: o que resgata a história? É o espetáculo. A cada instante a elaboração está presente, com datas das várias filmagens, deslocamentos da equipe, presença do diretor, etc, confirmando a colocação feita pelo plano magistral da abertura: uma paisagem num fim de tarde, morros ao fundo, a parte inferior da imagem escura contrastando com a luz natural acima dos morros; acendem-se as luzes — artificiais — e esta 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. Esse trabalho do espetáculo resgatando a história atinge, além do plano inicial, outros momentos brilhantes e comovedores. Por exemplo:



Coutinho entrevista um dos participantes do "Cabra"/64, agora instalado na cidade paulista de Limeira, pergunta-lhe se lembra dos seus diálogos no filme. Lembra. Ouvimos a resposta: "o charque está muito caro..." Essa frase é retomada uma segunda vez, não mais sobre a imagem atual do camponês, e sim sobre a sua imagem — muda — pronunciando esta frase em 64. A fala de 84 dubla a imagem dezessete anos mais jovem, sendo que a dublagem, ainda frequente no cinema de ficção, teria sido a forma inevitável de sonorizar o "Cabra"/64, quando ainda não se usavam no Brasil equipamentos que permitem as tomadas de som direto.

O trabalho de resgate pode encontrar obstáculos, pode ser brecado. É o que ocorre com os camponeses que se negam a superar a ruptura, que não querem ouvir falar do passado, por exemplo aquele que progrediu e quer vender o sítio. Que sensação de castração! Esse bloqueio atinge um momento de grande beleza dramática na entrevista com Mariano. Ele não quer mais saber de "reingressar na revolução". É algo tão violento, vai tanto contra o processo do filme, que até o próprio espetáculo parece estremecer: o entrevistador interrompe momentaneamente a fala do entrevistado em função de um defeito técnico que pode estar ocorrendo no som; consultado o técnico de som, a entrevista prossegue, encontrando Mariano dificuldade em reatar a sua fala.

Duas linhas de força

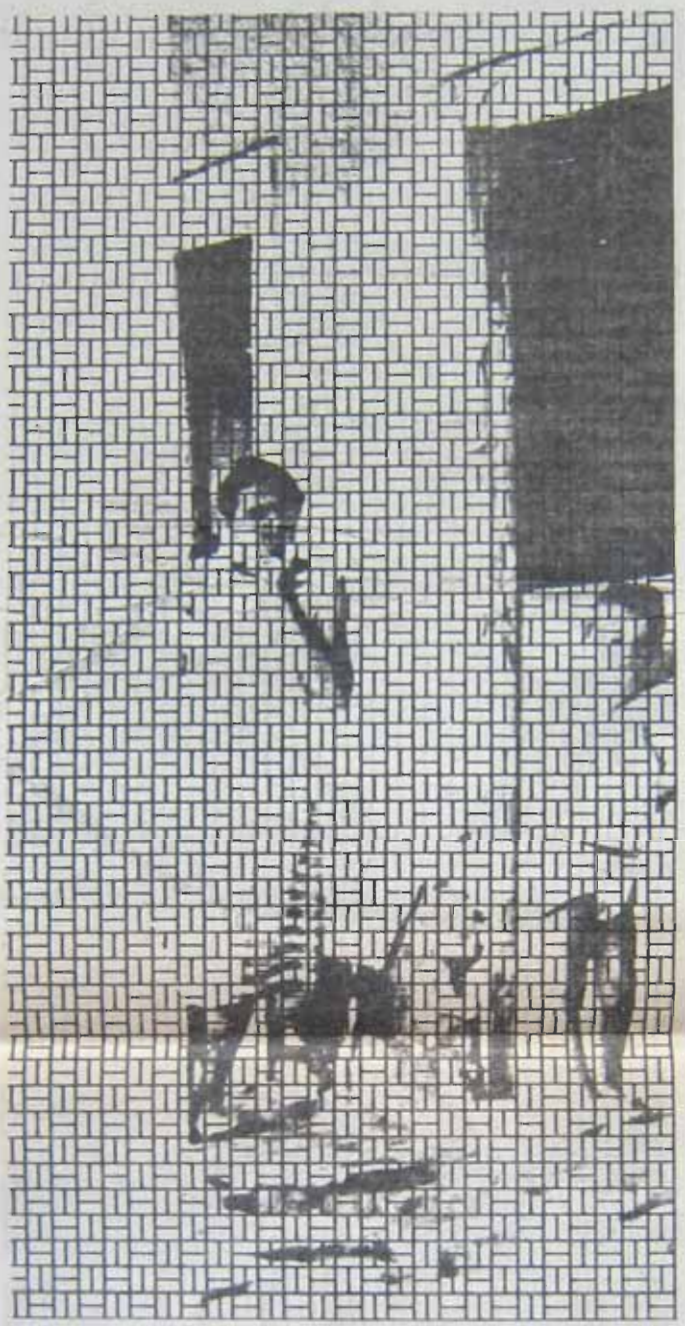
Sendo a fala difícil, Mariano apela para o próprio visual do espetáculo para atestar a sua sinceridade: diz que se vê na sua expressão que não está mais tão dedicado a este movimento. Isto tudo — montado num plano único — torna-se ainda mais dramático se se pensar que Mariano é o ator que interpretava justamente o papel de João Pedro no "Cabra"/64. Ironia: de João Pedro — não sobra nem uma fotografia dele vivo — só permanece uma imagem ao vivo na interpretação, justamente, de Mariano — no espetáculo.

Como opera o espetáculo? Ele é a articulação entre o autor do filme e seu projeto por um lado, e, por outro, Elisabete Teixeira e sua família. Não é provavelmente correto dizer que Elisabete seja o personagem principal de Cabra. Os personagens principais dispõem-se em duas linhas de força: os camponeses que participaram de Cabra/64 e a família Teixeira, com Elisabete liderando esta linha, sendo a outra constituída pelo próprio Coutinho e o filme que vai se fazendo. Estas duas linhas são oprimidas, quer como camponeses, quer como intelectuais: resgate da história oprimida. Das classes dominantes, constantemente presentes no filme como estrutura agrária, terrorismo contra os camponeses, ação militar no golpe, só aparecem imagens na medida do estritamente necessário para o relato dos fatos. E isto é uma decisão clara: não mostrar personalidades políticas das classes dominantes. As oportunidades não faltaram: teria sido possível mais uma vez introduzir documentos referentes a atores da cena política durante a ditadura, ou mesmo anterior a 64, quando, por exemplo, Elisabete diz que foi ao Rio e a Brasília para depor numa comissão parlamentar de inquérito. Essa decisão clara e nítida diferencia fundamentalmente um projeto como "Cabra marcado para morrer" daquele de "Os Anos JK" ou "Jango" (Silvio Tendler), ou mesmo, em menor medida, "Jânio a 24 Quadros" (Gal). No entanto, essa decisão não é mecânica nem dogmática: foram deixadas as várias falas de Elisabete elogiando a anistia de Figueiredo.

Uma articulação desta ordem — autor/personagem, ambos oprimidos e mediados pela obra — já apresentavam "O Homem que virou suco", de João Batista de Andrade, e "Memórias do Cárcere", de Nelson Pereira dos Santos. Neste último, o livro de Graciliano Ramos articula a relação entre o escritor e os presidiários-povo; no outro, é através de seu poema que o poeta-operário Deraldo se articula com o operário-assassino. Em ambos os casos, o título do filme é o mesmo que o da obra do personagem escritor. "Cabra" radicaliza esse processo: a obra articuladora não é um dos elementos da ficção, mas é o próprio filme em si. Nesse processo, é através de sua produção artística que o intelectual articula-se com o povo, o que é explicitamente tematizado por estes filmes. Donde a força sintética do plano final, já comentado, da sequência das despedidas: a câmera dentro do carro focalizando o diretor do filme, ele também dentro do carro, e Elisabete enquadrada — quadro dentro do quadro — pela janela. As duas linhas organizadoras estão presentes nesta imagem fortemente ▸

estruturada, o que deixaria supor que este plano poderia ser naturalmente a imagem final do filme, e o que valoriza ainda mais — pela estranheza — o fato de os montadores terem escolhido uma outra conclusão.

Qual é o material desse espetáculo? Na história derrotada, 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 Elisabete debaixo de Marta (o pseudônimo escolhido na clandestinidade). A tarefa do espetáculo consistirá em trabalhar com estes vestígios, desenterrá-los, organizá-los para construir uma coerência — a ponte — sem que, no entanto, se perca a noção de fragmento. O fragmento não é uma arbitrariedade estilística, mas é a própria forma da história derrotada, motivo pelo qual, mesmo na busca da coerência e da significação, o caráter fragmentário não pode nunca ser abandonado. "Cabra" realiza isto de forma admirável. A montagem fragmentária provém naturalmente da diversidade dos materiais que compõem o filme, mas não só. Certas cenas que poderiam ter sido apresentadas de uma vez, *foram distribuídas em vários momentos do filme*, por exemplo os camponeses assistindo às sobras de 64, as entrevistas com Elisabete no interior de sua casa ou no quintal. O material montado também não oferece homogeneidade. O Cabra/64 tem algo de neo-realismo temperado com didatismo; seu hieratismo lembra o episódio "Pedreira de São Diogo" (Leon Hirzman) do "Cinco vezes favela" que a UNE co-produziu no início dos anos 60. As entrevistas com Elisabete são bastante próximas do modo de filmar que se encontra em documentários de meados dos anos 60, algo tipo "Opinião pública" (Arnaldo Jabor). Já as entrevistas feitas na Baixada Fluminense com filhos e filhas de Elisabete revelam um certo sensacionalismo emocional que as aproxima de um estilo de reportagem televisivo atual. Nessa variedade de estilos, a própria passagem do tempo se reflete. E a menor dessas diferenças não é a acintosa presença do diretor: o autor expondo-se em primeiro plano, com tanta importância quanto o seu *personagem*, *era* impensável na época do Cabra/64. O autor existia, sim, mas sempre oculto, transparente veículo da realidade e das mensagens. O autor torna-se a mediação explícita entre o real e o espectador, o autor expor-se com sua própria temática de realizador de cinema, isto indica uma personalização do espetáculo e das relações com o público que contradiz a postura ideológica e estética do Cabra/64. Outra atitude que diferencia violentamente o comportamento de 64



e o de 84: Cabra/64 tinha um roteiro escrito, e como, do qual vemos uma página na tela, enquanto o comentário informa que o Cabra/84, foi feito sem roteiro. Aliás, diga-se de passagem que o montador do Cabra/84, Eduardo Escorel, só pode ter tido um papel tão autoral quanto o próprio diretor, visto a complexidade e a inteligência dessa montagem.

Esforços competitivos

Fragmentado é o Cabra/64 que não constitui um filme, nem um pedaço de filme, mas um conjunto *de planos, o comentário elucida* logo que não houve montagem. Como fragmentada é a família de Elisabete após 64, espalhada que ficou pelo Brasil. Como espalhados também ficaram os camponeses que atuaram no filme de 64. Diante dessa estilhaçamento, a tarefa é juntar, é reatar pedaços — sem perder a noção de fragmento. Reunir os camponeses em Galiléia diante do conjunto de planos. Reunir a família. Aqui me parece que as linhas que estruturam o filme desenvolvem esforços quase competitivos: Elisabete quer reencontrar os filhos (expressa esse desejo; mandou uma carta a uma das filhas), e o filme quer reencontrar os filhos de Elisabete. Quase no final, somos informados de que no momento em que se redigia o comentário do filme, bastante tempo após o fim das filmagens, Elisabete só tinha reencontrado dois de seus filhos, enquanto o filme tinha reencontrado todos os filhos vivos. O espetáculo precedeu a própria Elisabete, ao mesmo tempo em que, de certa forma, lhe deu as condições de começar a desenvolver esse trabalho, já que é o filme que a tira da clandestinidade. Competição, a não ser que... A não ser que esse reencontro só venha a se dar no filme, que os fragmentos espalhados pela realidade venham a se reencontrar só no espetáculo; que este seja a realização imaginária de potencialidades que não ocorreram. Só o espetáculo possibilita que Elisabete se reencontre consigo mesma, no plano do Cabra/84 em que a vemos de costas olhando para sua própria imagem de frente num plano de Cabra/64; aqui todos os níveis de Elisabete se articulam: a pessoa Elisabete, já despojada de seu nome falso Marta e personagem de Cabra/84, diante da atriz-não profissional Elisabete interpretando Elisabete Teixeira. Só em função do espetáculo os camponeses reagruparam-se em Galiléia. Só neste espetáculo de 84, e em nenhuma outra situação, o personagem de 64 pode dizer: "o charque está caro". São potencialidades que só podem se concretizar no espetáculo, o qual adquire então a sua real função.

Já fiz várias alusões neste texto a repetições de planos ou de cenas em "Cabra marcado para morrer". Há muitas outras. Só para citar alguns exemplos com caráter quase obsessivo: três tomadas montadas consecutivamente de um plano de Cabra/64 apresentando um jagunço saindo a cavalo de uma casa e quebrando um pote aos pés de camponês; ou a frase correspondente ao último plano rodado em 64 e que não foi gravada em 64: "tem gente lá fora" vem sendo repetido quatro ou cinco vezes pelos camponeses de 84. Tanto quanto pelo movimento de resgate ou pela noção de "último", Cabra *está marcado* pela repetição. Repetição aplicada principalmente ao material ou a situações relativas a 64, mas não só: a cena em que por duas vezes o filho de José Virgínio procura os livros na maleta é atual. Cada uma dessas repetições tem uma motivação própria: a primeira vez que vemos Elisabete no comício é inserida no trecho que se refere à sua biografia após o assassinato de João Pedro, a segunda reforça a idéia de "último"; a repetição da cena de Kaputt enfatiza a relação do filme com o romance, a idéia da obra escondida para escapar à repressão, e o trabalho histórico como resgate; três planos de fotografias do cadáver de João Pedro asseguram a presença daquele de quem não existe nenhuma fotografia vivo. O procedimento é tão insistente que, além das explicações caso por caso, só pode haver uma motivação mais forte. A repetição reafirma o caráter fragmentário em detrimento da continuidade. Mas tenho impressão de que ela tem como função principal marcar a vitória sobre a lata de lixo da história. Isto foi resgatado, isto foi salvo, e então se diz e se rediz que este fragmento foi desenterrado, foi reconquistado, foi integrado à história, que não se tenha dúvida, e repete-se de novo para agarrar-se a ele, para que não desapareça de novo, para conjurar uma eventual nova perda.

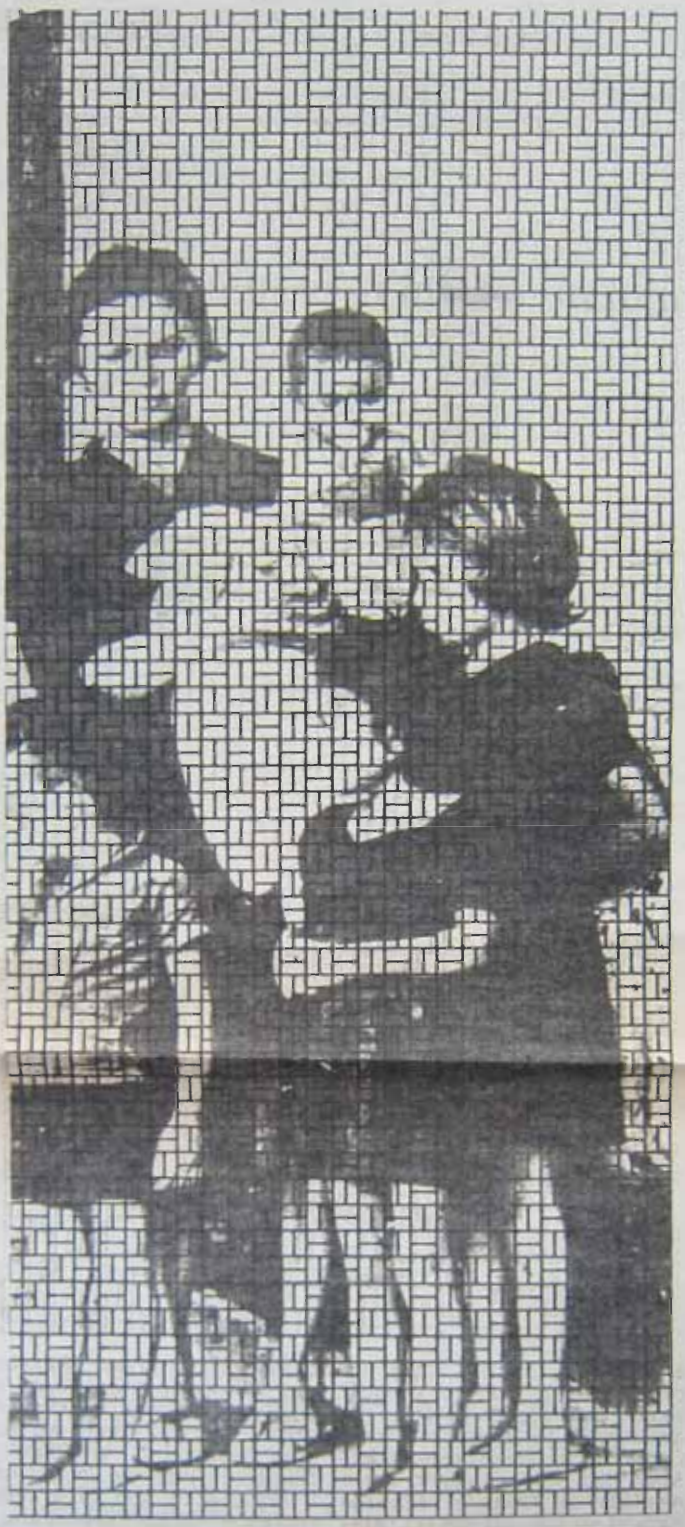
Retomada de um antigo projeto

O projeto de "Cabra marcado para morrer" — jogar uma ponte►

por cima da ruptura para dar sentido ao passado e vivificar o presente — não saiu todo pronto de cabeça de Coutinho. Vejo aí, ao contrário, um projeto coletivo que já se manifestava claramente, há cerca de dez anos, em "A Queda", de Rui Guerra e Nelson Xavier. Os personagens são operários do metrô do Rio de Janeiro. Perguntando-se qual seria o passado desses personagens, os autores imaginavam que dez anos antes da ação de "A Queda" eles prestavam serviço militar no Nordeste e reprimiam camponeses esfomeados. Ou, inversamente, perguntando-se qual seria o futuro desses soldadinhos de 64, encontravam operários do metrô. Para criar este passado, foram enxertados em "A Queda" fragmentos do filme que Rui Guerra finalizou no início de 64: "Os Fuzis". Os enxertos de "Os Fuzis" asseguravam um passado aos personagens de "A Queda" e um futuro aos soldadinhos, mas asseguravam igualmente um passado à "A Queda" enquanto filme, e um futuro a "Os Fuzis", bem como àquela fase do Cinema Novo que sofreu um corte em 64. "A Queda" manifestava claramente a vontade de encontrar, ou melhor, de construir uma coerência entre o pré e o pós-ruptura, de transformar numa trajetória aquilo que ameaçava virar estilhaços de história.

Mas não só "A Queda". Sem dúvida, este mesmo projeto está também presente em "Eles não usam black-tie", de Leon Hirzman, que retoma a peça de Guarnieri, passado um quarto de século, afirmando que o projeto que informava a peça de 1955 e o seminário de dramaturgia do Teatro de Arena prossegue, na sua identidade e nas suas mudanças (por exemplo, a mudança no enfoque dado à greve, e na passagem de Guarnieri do papel do filho no espetáculo teatral para o do pai no filme). E "Memórias do Cárcere" me parece ter também vínculos com este mesmo projeto: a metáfora do intelectual ligado ao povo, que expressa o povo sem voz, o qual se encontra na obra do intelectual, é a reafirmação de um ideal alimentado por boa parte da intelectualidade de esquerda nos anos 50 e 60, e pelo Cinema Novo.

Mas diferentemente de "Cabra", e também, em certa medida, de "A Queda", tanto "Black-tie" como "Memórias" não oferecem um caráter fragmentário e apresentam uma narrativa em continuidade. Isto não é, em si, vantagem nem desvantagem, mas é revelador de uma outra postura: longe de se prender ao resgate da história, ao trabalho sobre a derrota e a ruptura, esses dois filmes estão preocupados com as suas mensagens. O que lhes dá homogeneidade, unidade, continuidade, é o projeto ideológico que os domina. O caráter fragmentário ▸



não se manifesta porque a história está moldada pela mensagem a transmitir, pelo caráter didático e dogmático. São obras que têm antes como função ilustrar uma concepçaõ que lhes é anterior. Talvez me explique melhor fazendo uma comparação. Há um momento de "Cabra" que me lembrou uma sequência de "Memórias", durante a primeira entrevista com Elisabete, na sala da casa. Sobraram oito fotos de cena de Cabra/64, oito fragmentos; são vistas por Elisabete e seu filho Carlos; posteriormente, elas passam de mãos em mãos e uns jovens vão apontando uma ou outra coisa que chama sua atenção. Apesar de uma situação totalmente diversa, vejo uma relação entre estes planos de" Cabr"a e a sequência quase final de "Memórias", em que os guardas ameaçam apreender os manuscritos de Graciliano Ramos; os folhetos são distribuídos entre os presos que os escondem nas suas roupas. Esta cena sintetiza o ideal expresso no filme: o povo — simbolizado pela comunidade dos presos — assume a obra do intelectual e, no mesmo movimento, o escritor entrega sua obra ao povo; diante da repressão, a obra espalha-se e se atomiza em mil pedacinhos e, no mesmo movimento, encontra a sua unidade ao fundir-se com o povo. Assim como as oito fotos são assumidas pelos presentes. A grande diferença, a meu ver, é que em "Memórias" a significação da cena existe antes da cena, a cena já nasce portadora da significação e tem como função exibir a metáfora, a cena é dominada pelo sentido metafórico; enquanto em "Cabra", a cena é antes descritiva e a metáfora brota dela, ao invés de se impor, brota frágil sem assumir o caráter de mensagem fechada.

"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 apropriar-se totalmente do seu passado. Isto quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se num 'citation à l'ordre du jour' — e esse dia é justamente o último, o do juízo final." ■

Walter Benjamin
Teses sobre a filosofia da história
(tradução Sergio Rouanet)

(1) Alusões a peças de teatro de Gianfrancesco Guarnieri e Roberto Schwarz.

JEAN-CLAUDE BERNARDET, [illegible] "Brasil em tempo de cinema", "Brasileiros no mal de raiz" e "Cinema: o nacional e o popular", em colaboração com Maria Rita Galvão.