

## O filme e seu duplo: algumas observações sobre “Cabra Marcado para Morrer” e “Inocência Desprotegida”

*The movie and its double: some notes on “Cabra Marcado para Morrer” and “Nevinost bez Zastite”*

**Cid Vasconcelos de Carvalho**

Doutor em Sociologia, pela Universidade Federal do Ceará – UFC. Docente das Faculdades Nordeste – Fanor, Fortaleza - CE. E-mail: [nickmovie@yahoo.com.br](mailto:nickmovie@yahoo.com.br)

Artigo recebido em: 09/03/2009

Artigo aprovado em: 14/04/2009

### Resumo

Esse artigo faz referência a dois filmes documentários, “Inocência desprotegida” (*Nevinost bez Zastite*, de 1968) e “Cabra marcado para morrer” (de 1984), que fazem uso de extensa metragem de dois filmes ficcionais de mesmo título produzidos anteriormente. A análise pretende se deter, sobretudo, no trabalho de ressignificação dessas imagens a partir de um contexto histórico distinto, onde outros elementos (memória, história identidade nacional) entram em pauta ou possuem uma utilização distinta da original. Para tanto, por motivos de espaço, fez-se uso dos três blocos iniciais de ambos os filmes.

**Palavras-chave:** documentário, história, memória.

### Abstract

This article comments about two documentary films, *Innocence Unprotected* (*Nevinost bez Zastite*, 1968) and *Twenty Years Later* (*Cabra Marcado para Morrer*, 1984). Both movies made extensive use of material from the early fictional films of same title. This analysis wants to focus mainly in the search for a new signification of these images through a very different historical context where some other points are detached or receive distinct uses (memory, history, national identity). For motives of space, just the three prior blocks were used in our analysis.

**Keywords:** Documentary, history, memory.

## 1. Introdução

“(…) foi antes da Fotografia que os homens mais falaram da visão do duplo.” (BARTHES, 1984).

Uma das estratégias utilizadas para melhor compreender os filmes e suas relações com os filmes aos quais fazem referência foi a divisão dos mesmos em blocos<sup>1</sup>. Tal divisão, que se admite que possa conter uma boa dose de aleatoriedade, no filme de Makavejev segue como princípio, antes de tudo, a referência ao próprio filme de ficção, sendo a exibição de suas seqüências entremeadas com materiais outros um bom parâmetro. Dado o seu caráter de colagem, Bordwell & Thompson (1986: 322) já haviam enfatizado a dificuldade de lidar com a noção de cenas ou seqüências na divisão do filme. Para facilitar a compreensão, fazendo uso da terminologia que Coutinho utilizou no seu documentário, serão feitas menções a um primeiro “Cabra”, primeiro “Inocência desprotegida”, para diferenciar os dois filmes das produções posteriores de mesmo título e vice-versa.

## 2. Inocência desprotegida

“Inocência desprotegida” faz referência ao que é considerado o primeiro filme sonoro iugoslavo, realizado em 1942. Sua estrutura, a primeira instância pretendendo seguir as estratégias de um documentário convencional, ao entrevistar veteranos técnicos e artistas que fizeram parte da primeira produção<sup>2</sup>, logo demonstra ser bastante diferenciada.

A primeira menção ao filme original já aparece nos créditos iniciais, igualmente apontando para um tom farsesco ou irônico. A utilização da banda sonora merece atenção. Aparentemente fazendo uso da trilha exaltadora

<sup>1</sup> A definição de blocos aproximar-se-ia aqui da concepção de seqüência não em termos de segmentação da imagem, mas em termos narratológicos, em que aquilo que importa é menos a combinatória de planos que de acontecimentos (AUMONT & MARIE, 2003). Bordwell (1986), por sua vez, quando analisou “Inocência desprotegida”, utilizou três termos sinônimos para a segmentação (cena, seqüência e parte), mesmo afirmando se tratar de um filme mais “associativo” do que propriamente “narrativo”, ainda que no glossário, ao final, ele tenha inferido que os dois primeiros são considerados sinônimos, sobretudo no último tipo de filme.

<sup>2</sup> Curiosamente, Makavejev utilizou um prólogo bastante semelhante no mais conhecido “W.R. – Mistérios do organismo” (1971), partindo de entrevistas do que aparentemente parece ser um documentário convencional para estratégias estilísticas igualmente bastante distintas.

dos feitos do herói no filme antigo, a canção, utilizada já nos créditos iniciais, funciona como um elemento adicional em sua ironia. À montagem seca, típica do cinema autoral da década, foi acrescentado um letreiro que anuncia “nova produção de um bom velho filme”. Ao fundo em cor-de-rosa surge, por meio do efeito de flicagem, um desenho de coloração verde, representando um homem musculoso, que logo se saberá ser uma menção direta ao protagonista do filme anterior<sup>3</sup>. Tanto o verde quanto o cor-de-rosa são berrantes.

Logo após os créditos, já se apresentam dados relevantes sobre a produção que será tematizada/vampirizada ao longo do filme. Duas informações são dignas de nota. Primeiro, foi uma produção efetuada pelo próprio realizador Dragoljub Aleksic, que, além de dirigi-la e produzi-la, também atuou como protagonista, vivendo a si próprio. Depois, trata-se de um filme banido da historiografia cinematográfica ortodoxa iugoslava por ter sido realizado durante a ocupação alemã. O filme sobreviveu, segundo o depoimento do irmão do realizador, por conta de ele singelamente ter enterrado seus negativos em um vilarejo e, somente quatro anos após, tê-los retirado e levado a Belgrado.

Há um paralelo que permanece extratextual entre a situação vivida pelos realizadores, em 1942, e a do próprio Makavejev, enfrentando inúmeros conflitos com a censura estatal, que acabaram fazendo com que trocasse a Iugoslávia por Paris, no início da década de 1970. Apesar do caráter marginal, o primeiro “Inocência” também só pôde ser efetivado por conta de um “mercado negro” que se criou então, onde a troca de negativos por alimentos com oficiais alemães acabou proporcionando a aquisição da película necessária. Ou seja, o segundo “Inocência” toca em um dos “calos” da história iugoslava-sérvia que, até o momento de sua produção, permanecia tabu, o das relações e trocas entre a futura república democrática socialista e seus invasores nazistas<sup>4</sup>. É interessante,

<sup>3</sup> Ainda que muito presente na nova versão, pode-se pensar que Dragoljub Aleksic não seja propriamente um protagonista do documentário em questão. Talvez esse possa ser pensado, ainda que bastante enviesadamente, como sendo a própria história sérvia.

<sup>4</sup> Mesmo que a Iugoslávia, reticente, tenha firmado o pacto que criou o bloco do Eixo, assinado pelo membro dominante da então regência trina, Paulo, primo de Pedro, não pode assumir por conta de sua minoridade. Um golpe de Estado, com a simpatia dos aliados, foi responsável pela deposição da regência trina apenas dois dias após o pacto, estabelecendo um sistema parlamentar que manteve o pacto com o Eixo, temendo não receber o apoio suficiente dos aliados.

nesse prólogo, perceber o único momento do filme que possui como diretriz generalizada os depoimentos diretamente para a câmera, construindo, de certo modo, os personagens para o espectador e, ao mesmo tempo, apresentando os diversos aspectos que evocam da experiência passada (para alguns, é o momento de se vangloriar do pioneirismo, como o fotógrafo Stevan Miskovic, que advertiu ter sido o primeiro a ter filmado tanto na Iugoslávia quanto na Bulgária; para outros, como uma atriz coadjuvante, o de se lamentar pelo fato de todo o dinheiro arrecadado pelo filme ter ficado nas mãos do produtor). Como se, a partir do momento em que estabelecesse alguma solidez em sua narrativa, Makavejev se sentisse livre para associações as mais diversas e heterodoxas, algo que pode ser sugerido à primeira vista, mas que está longe de ocorrer de fato, como será visto a seguir. Para tanto, o filme faz uso de, ao menos, quatro fontes diferentes de imagens: as filmagens do próprio Makavejev, contemporâneas à sua produção, e as compilações de imagens do filme de Aleksic, de cinejornais da época de variadas nacionalidades (sérvios, alemães e soviéticos, no mínimo), além da inserção de cenas de outro filme ficcional. Trata-se da realização soviética “Circus” (1936), de Grigori Alexandrov.

Os dois primeiros blocos do filme já apresentam as associações acima referidas. No primeiro, os depoimentos colhidos por Makavejev, no momento de sua produção, ocorrem como já frisado, de modo bastante convencional, inclusive com créditos certificando ao espectador os papéis vividos diante e atrás da câmera pelos entrevistados no primeiro “Inocência”. No segundo bloco, uma sequência do filme, um canhestro melodrama que enfatiza a rivalidade entre a madrasta e a filha de uma família de classe média já se mescla com imagens documentais dramáticas de uma realidade de guerra, à qual a diegese do filme não faz a menor menção: prédios destruídos e ainda esfumaçados pelos bombardeios, pessoas feridas e mortas, o caos nas ruas. Através do choque entre as imagens do universo diegético da ficção e documentais do mesmo período, o filme de Makavejev ironiza com o melodrama sem, no entanto, criticá-lo abertamente. A montagem de Makavejev ressalta, sim, mundos completamente distintos que separavam a

realidade de guerra e a ficção escapista encenada por Aleksic, mas tampouco deixa de construir ao longo de seu documentário um olhar simpático e mesmo terno para o filme e seus colaboradores.

Essa estratégia continuará a ser utilizada quando se contrapõem trechos mais curtos do filme com abruptas inserções de um documentário que relata sobre o avanço das forças alemãs e, logo adiante, a primeira aparição de Aleksic em cenas filmadas para o próprio documentário<sup>5</sup>. Ao contrário dos outros entrevistados, ele surge complementando a sua *persona* fílmica e sua celebridade anteriormente já conquistada na Iugoslávia na arte dos desafios do equilibrismo, no alto de uma escada e pronto para reencenar alguma de suas proezas. É interessante perceber que seu modo de ser apresentado ganha, no entanto, tanta coerência quanto o dos outros. Enquanto a sua imagem possui uma ligação direta com o passado, sobretudo para os espectadores iugoslavos de uma certa geração, o cinegrafista do filme, que surge no primeiro bloco, parece perfeitamente aclimatado para proferir seu vaidoso discurso, sentado em uma cadeira de diretor, típica dos estúdios cinematográficos, de luvas e chapéu, e com fumaça de cigarro ao seu redor, e os atores, como visto portadores do discurso mais ressentido, em meio às flores e lápides de um cemitério.

Nem sempre – aliás, muito raramente – as passagens de uma a outra das três fontes mais importantes (imagens do filme de ficção de mesmo nome, documentais, imagens colhidas pelo próprio Makavejev) das quatro fontes básicas acima referidas que compõem o filme se dão de modo tão abrupto. Ou, deixando mais claro, ainda que exista uma evidente ruptura tanto imagética quanto sonora quando se contrapõem imediatamente imagens documentais e ficcionais, imagens em preto e branco e em cores, entrevista e narração em *off* em tom formal e didático, há quase sempre um motivo que associa a relação entre os planos, como se houvesse uma radicalização da proposta de montagem intelectual de Eisenstein, acrescentando a libera-

Em uma situação de evidente instabilidade política, a manutenção do pacto com o Eixo não foi suficiente, sendo o país invadido pelas forças do Eixo no mês seguinte.

<sup>5</sup> A transição entre momentos documentais e ficcionais no primeiro “Inocência” é tão abrupta que se chegou a pensar que teria sido manipulação efetuada por Makavejev, dada a semelhança com os cortes do segundo “Inocência”. Bordwell, muito perspicazmente, apontou para o oposto, chamando a atenção para o fato de que a utilização desse mesmo corte abrupto e “amador” no filme de Makavejev é uma consciente referência mimética ao primeiro “Inocência”.

lidade com o tempo e o espaço, característica daquela, os materiais igualmente produzidos em espaço, tempo e finalidades diversas. Em certo momento, por exemplo, do segundo bloco, dá-se uma passagem em que a heroína do filme mostra uma foto que registra Aleksic em uma de suas peripécias. Ela pretende replicar ao perverso Petrovic, homem por quem sua madrasta aparentemente nutre grande admiração e a quem pretende entregar a própria enteada, que a firmeza de seu amado vai além dos músculos e também se estende ao caráter. O plano seguinte apresenta o próprio Aleksic exibindo seus músculos para a câmera. Estratégia que se repetirá a cada momento em que a heroína apresentar uma foto de seu amado, surgindo imagens documentais que registram façanhas públicas de Aleksic na arte do equilíbrio, o que demonstra que o próprio Aleksic já se utilizara da arte das inserções em seu filme original, mesclando situações ficcionais com cenas filmadas de suas próprias proezas<sup>6</sup>.

Makavejev, porém, foi além, fazendo uso de uma diversidade de estratégias na sua releitura do material original, por exemplo, ao adicionar uma trilha sonora com a III Internacional e uma canção popular norte-americana que certamente não constavam da banda sonora original do material filmado. Ou, ainda, pintando diretamente sobre o negativo, em vários momentos, elemento que se torna destacado pelo fato de a fotografia das imagens em questão ser em preto e branco. A continuidade desse bloco apresentará outra passagem não abrupta: agora, o material de cinejornal flagrando uma peripécia do herói dá lugar às imagens em cores onde ele reencena duas décadas depois uma façanha semelhante de malabarismo nas alturas para a câmera do próprio Makavejev. Uma certa suavização na passagem certamente também se dá pela continuidade do tema musical da canção norte-americana na banda sonora de uma para outra. Tais imagens são seguidas por um falso *raccord* de olhar que sela a volta para o filme de ficção, em que a heroína parece admirar e comentar as imagens recém-vistas de um Aleksic já

idoso. O fato de Aleksic ter acabado de se referir às inúmeras doações que fez a associações que lidavam com idosos ou crianças apenas reforça a defesa do caráter dele pela heroína, fator relevante que ela não deixará de frisar logo adiante.

A maestria com que Makavejev se movimenta entre os diferentes materiais que utiliza se encontrará presente ao longo do filme e não parece obscurecida pelo fato de que tais estratégias hoje se encontrem, por vezes, vulgarizadas entre as mais banais colagens televisivas. Aqui, de qualquer modo, tal estratégia de colagem também funciona como uma desconstrução dos estatutos convencionais da utilização de suas fontes originais<sup>7</sup>, selando igualmente uma identidade complexa que diz respeito à conturbada e igualmente complexa história do próprio país, indo além de ser um mero mote cômico, como ordinariamente se faz uso nos programas de TV<sup>8</sup>.

O bloco seguinte, terceiro, é um bom exemplo da utilização das mais diversas fontes, ainda que a predominância aqui seja menos humorística que o presente no bloco anterior. Mesmo com uma inserção do melodrama em que a forte presença de Petrovic cria o laço com os atores que agora visitam o cemitério em que os restos do ator que viveu Petrovic, Bratoljub Gligorijevic, morto precocemente apenas um ano após a produção, encontram-se. Trata-se de um bloco que faz menção, sobretudo, às dificuldades, inclusive de alimentação, durante a guerra. E breves inserções de documentários da época, retratando a população ou os soldados, assim como animações com estratégias que as forças armadas utilizaram na guerra se unem a um plano-sequência em que se acompanha o produtor e o fotógrafo, além do próprio Aleksic, observados de uma câmera alta e de costas, fazerem menção justamente às dificuldades, inclusive no que diz respeito à alimentação na época da guerra, no alto de um prédio, utilizado como locação no filme anterior. Aqui, o

<sup>6</sup> Há uma ruptura tão brusca entre as imagens do drama e as documentais no primeiro "Inocência" que sugerem até que as últimas teriam sido inseridas por Makavejev e não constariam da versão original do filme, algo que foi a primeira hipótese em que se pensou, mas que foi negado por Bordwell, ainda que ele não tenha apresentado nenhuma fonte que assegurasse sua afirmação. Tal certeza somente poderia advir caso se tivesse tido acesso ao primeiro filme, o que não foi o caso.

<sup>7</sup> Geuens (2000:21) associou tal estratégia como uma manifestação arquetípica de um pós-modernismo/pós-estruturalismo nascente, que desorganiza os cânones dos campos teóricos e dos estatutos entre alta cultura e cultura de massa, assim como, no caso do cinema, exemplificando com o filme de Makavejev, a utilização de fontes imagéticas díspares.

<sup>8</sup> No caso da TV brasileira, notadamente no programa Videoshow, onde, por meio da edição, possibilita-se, por exemplo, a personagens de determinada novela "contracenarem" com personagens de outras novelas.

fotoógrafo afirmar que a motivação principal que o fez participar do filme foram, além da figura de Aleksic, as premências imediatas por alimentação. Ou seja, trata-se de um filme, pelo menos no que diz respeito a ele, que deve muito a sua existência à própria fome que grassava então. Porém, ainda aqui há uma ironia que salta aos olhos. A conversa que se dá entre membros do elenco do filme original, como já observado ocorrendo em um cemitério, vinculada ao plano anterior do telhado, por conta de o tema em questão serem os riscos de filmagem com a presença sempre próxima da polícia de Ocupação, dá-se regrada a um verdadeiro piquenique, em que se encontram sempre comendo ao falarem justamente sobre a fome, situação que Makavejev faz questão de contrapor drasticamente a uma rápida cena que apresenta justamente a distribuição de refeições às vítimas da guerra. A outra inserção de um cinejornal da época, soviético, diz respeito às estratégias da “batalha de Stalingrado” e ocorre justamente quando o ator que faz o mordomo do filme, Pera Milosavlejevic, irmão da atriz principal, que se encontra a seu lado, faz menção a uma cena ambientada em Stalingrado, em que, ao se darem conta, perceberam um grupo de navios de guerra próximos. A animação soviética, focada na importância das fontes combustíveis para a movimentação dos diversos meios de transporte de combate, inicia-se justamente com a representação de um navio. Portanto, apesar de, à primeira vista, a colagem radical de materiais diversos aparentar uma grande ordem de aleatoriedade, tal percepção se demonstra equivocada quando apreciada mais proximamente, talvez justificando o fato de Makavejev ser reconhecido por alguns dentre os “mais acessíveis e engenhosos realizadores experimentais da década” (ANDREW, 1989: 184), em contraposição à ênfase excessiva no aspecto digressivo considerado em Bordwell & Thompson<sup>9</sup> (1986: 321).

### 3. *Cabra Marcado para Morrer*

O filme de Eduardo Coutinho inicia-se com um relativamente longo prólogo (quase oito minutos), em que o realizador irá apresentar, de forma didática, a

trajetória que o levou ao projeto do primeiro “Cabra”. Deve-se ressaltar, em comparação ao filme de Makavejev, não somente um detalhamento muito maior quanto ao histórico da produção ao qual o filme remete diretamente, inclusive no título, como igualmente o fato de tais informações serem apresentadas por dois únicos emissores, por meio de uma narrativa em *off* bastante associada a um documentarismo clássico, na sua formal impessoalidade e homogeneidade do discurso, havendo uma percepção de se tratar de dois narradores distintos apenas pelo tom de voz de cada um (um deles sendo o próprio Coutinho). Já no caso de “Inocência desprotegida”, a parca informação de que se dispõe sobre a produção do filme anterior de mesmo título é enunciada por diversos de seus então colaboradores e em trechos relativamente curtos.

O segundo “Cabra” inicia-se com um plano emblemático, quase abstrato, com um som bastante apropriado que remete a alguma distorção sonora em algum equipamento de áudio, das curvas de uma montanha e de uma antena de televisão se destacando mais aproximadamente. Então, acende-se uma luz, em contraste com a escuridão predominante no plano, filmado no amanhecer de um novo dia ou ao final do mesmo. O pequeno ponto de luz se transforma quando novas luzes se acendem, a dos refletores de filmagem, e percebe-se uma equipe próxima a uma casa humilde, provavelmente em uma zona rural. Cria-se uma bela composição visual em que o brilho provocado pelos refletores da equipe técnica se encontra em paralelo com o brilho natural da iluminação solar, que some ou surge por trás dos morros. Segue-se um pequeno plano curto, que detalha uma operação que a equipe está realizando com um projetor. Somente após os referidos quase oito minutos em que o filme se detém sobre a trajetória de sua primeira versão é que se voltará ao mesmo ambiente entrevisto nesses primeiros dois planos, e se dará sequência ao segundo bloco do filme. Nesse ínterim, diversos recursos são utilizados para auxiliar a narrativa em *off*.

As imagens que fundamentarão essa reconstituição do primeiro “Cabra” são provenientes principalmente de três fontes: o próprio filme e imagens documentais de uma caravana da UNE volante, que flagrava as condições de miserabilidade em que vivia boa parte da população, além de um documentário dirigido pelo próprio Coutinho sobre prospecção de petróleo em Alagoas. Com relação às imagens da UNE volante, a

<sup>9</sup> O aspecto digressivo pode ser percebido, de modo bem mais radical, em um cineasta como o armeno Pelechian, ao ponto de, inclusive, inviabilizar talvez a pretensão de uma análise formal mais convencional nos moldes propostos por Bordwell & Thompson. Comrelação a Pelechian, ver Carvalho (2005).

narração, de Ferreira Gullar, destaca – por intermédio do seu próprio tom de voz neutro – a referência a um tempo passado, demarcando um certo distanciamento com relação à visão de mundo dos realizadores do projeto de então. Sobre as imagens de uma multidão de populares que se movimentam em uma feira com enormes tanques de combustível ao fundo com a logomarca de duas famosas multinacionais do setor, o narrador comenta que “essa era uma tendência típica na cultura daqueles tempos.” O fundo sonoro é “A canção do subdesenvolvido”<sup>10</sup>, a que o autor se refere como sendo um “clássico do CPC”. O momento é abril de 1962. Em nenhum momento, Gullar afirmou sobre a sua própria e marcante participação no movimento. Já Coutinho deixou bem clara sua participação, em primeira pessoa, nas imagens apresentadas, afirmando que “também paguei meu tributo ao nacionalismo da época”. Portanto, já a partir dos comentários iniciais desse bloco, fica patente uma alternância entre as duas locuções em *off*, uma em terceira pessoa (por Ferreira Gullar) e outra (por Coutinho) em que preponderam depoimentos em primeira pessoa da sua própria experiência e do engajamento nos temas e nas situações discutidas.

A partir dessa moldura mais ampla, inicia-se uma narração *off* em que o próprio Coutinho irá explicar como se deu o seu envolvimento com Elizabeth Teixeira, a viúva do líder camponês assassinado que motivará não apenas o projeto inicial, interrompido com o crescente cerceamento político que terá como desdobramento imediato o golpe militar de abril de 1964, no qual interpretaria a si própria, como boa parte do segundo “Cabra”.

Também fará parte dessa reconstituição uma sequência de manchetes e fotos sobre João Pedro, o líder camponês assassinado, e o massacre a um grupo de camponeses, imagens documentais de Elizabeth Teixeira participando com quase todos os seus filhos de uma manifestação de repúdio à morte do marido, filmadas muito provavelmente pelo próprio Coutinho.

<sup>10</sup> De extensa letra, o trecho da composição de Carlos Lyra e Chico de Assis utilizado, além do refrão repetido insistentemente, é o que faz referência às influências nada positivas do período colonial (“E passado o período colonial/o país se transformou num bom quintal”), cantado em imitação paródica do sotaque português, que acaba se casando bem com algumas das imagens que fazem referência direta a esse passado colonial, como a de uma igreja barroca que domina a paisagem de um bairro bastante pobre à margem de um manguezal.

Aqui, a gênese do primeiro “Cabra” ganha ênfase quando Coutinho comenta, em narração *off*, que “foi nesse dia que surgiu a ideia de um filme de longa-metragem sobre a vida de João Pedro Teixeira, que se chamaria “Cabra marcado para morrer”, sobre as imagens da referida manifestação.

A questão que seria interessante pensar com relação a essas imagens é se elas também se juntariam ao primeiro “Cabra”. Tudo faz crer que sim, no sentido de que se tratava de uma ficção que pretendia maximizar sua força a partir da utilização de cenários e situações reais ou próximas de onde se vivenciaram as ações das ligas camponesas. Tal opção viria de encontro a uma certa pretensão documental de registro da realidade que se valia “daquela indagação aberta, que incorpora o acidente e a surpresa, típica à fenomenologia dos cinemas novos dos anos 1960-1970, empenhados numa pedagogia da percepção, no movimento que procura ‘surpreender o mundo em ato’” (XAVIER, 2003: 350). Algo que ainda fica mais evidente quando o filme se detém mais particularmente sobre o filme anterior, a partir de imagens das páginas datilografadas do roteiro original, onde antes de um “prólogo história” (ou seja, da ficção) existe um parágrafo onde se destaca um “prólogo documentário” do qual se percebem, entre outros apontamentos, referências aos “vastos canaviais”, a “crianças raquíticas”, “à vida dos trabalhadores das usinas”, a “crianças pedindo esmolas” e, em coluna ao lado, existe a referência a um tema de um cantador que menciona a emigração para as cidades por conta da falta de emprego no campo<sup>11</sup>. A descrição, ainda na mesma página do prólogo da história encenada, também continua com a participação do cantador na banda sonora, mais um forte elemento a selar a continuidade com o prólogo documental.

Com relação às imagens do primeiro “Cabra”, destacam-se três *takes* de um mesmo plano que, com pequenas variações, apresentam a fuga de um homem montado a cavalo de dentro de uma casa, quebrando um vaso antes de sua partida, com outro homem também a cavalo, diante de uma mulher com uma criança no braço, saída da mesma residência, e de um agricultor

<sup>11</sup> É interessante perceber que a sequência sobre a qual se sobreporiam os títulos, de Elizabeth atravessando uma estrada com os filhos, não coincide com as primeiras indicações documentais do que seria o prólogo documental do roteiro do filme, entrevistas pouco antes em um plano rápido, o que sugere que os títulos somente surgiriam após tal prólogo documental ou uma mudança com relação ao roteiro.

descalço, com enxada nas costas, que para estupefato diante da cena, assim como a apresentação de três dos oito *stills* restantes da produção.

Um segundo elemento a destacar é o comentário de Coutinho que acaba por associar as imagens do primeiro “Cabra” com a recém-conquistada autonomia dos trabalhadores, após quatro anos de luta, podendo “dedicar ao trabalho no filme o tempo que lhes pertencia”, já que agora eram eles próprios proprietários da terra que cultivavam. Trata-se de uma evidente sinalização para uma experiência da possibilidade de um novo Brasil que, como o próprio filme, veio a ser brutalmente interrompida e vítima de perseguições e prisões, tanto dos camponeses quanto dos participantes da produção, que dialoga bastante com o momento de crescente abertura no qual o filme foi lançado, possibilidade de espelhamento e retomada desse projeto de construção nacional, experiência compartilhada por outros documentários e ficções<sup>12</sup>.

O segundo bloco, aqui denominado “História do Engenho Galileia”, possui duas características que foram consideradas relevantes. De início, fica bastante acentuada uma continuidade na dimensão do áudio entre a alternância do que seria um documentário clássico, distanciado (na narração de Gullar), que se tornará cada vez menos presente no corpo do filme, e a narração de Coutinho, aqui menos impregnada de considerações relativas à sua memória pessoal que uma espécie de breve “carta de intenções”, à qual se guiaria a proposta do segundo “Cabra”, pensada evidentemente em termos retrospectivos, no momento de finalização do filme, quando se incorporou o áudio das narrações. Há, no entanto, uma utilização profundamente diferenciada das imagens coletadas do primeiro “Cabra” da existente no primeiro bloco, que voltará a ser utilizada em diversos momentos do filme. Aqui, as imagens da produção ficcional, por si só bastante documentais, ajudam a ilustrar a narração de Coutinho ou do entrevistado. Logo depois, elas ilustrarão sobre outro personagem importante na constituição da liga camponesa, já falecido, que surge nas imagens enquanto o entrevistado faz referência direta a ele. Duas

funções com relação à utilização das imagens do primeiro “Cabra” que serão radicalizadas nos três blocos seguintes. Este momento é um dos exemplos em que fica mais nítida a função de outros meios, para além da própria narrativa oral, de complementação do contexto traçado pelo entrevistado, seja por meio da narração *off* enquanto elemento agregador e impessoal, seja pelas próprias imagens do primeiro “Cabra”, ou, ainda, pelas manchetes de jornal. O entrevistado, por exemplo, refere-se ao “velho Zezé” com o tom de informalidade de alguém que conviveu durante muito tempo com ele, porém sem traçar exatamente qual seria sua função no contexto em questão. A seguir, uma narrativa *off* acrescentará o nome completo daquele a quem o entrevistado se refere, afirmando que ele fora administrador do engenho por mais de 30 anos e era respeitado em seu meio, tornando-se presidente da liga. Igualmente será papel dessa locução, agora com auxílio das manchetes de jornal, e novamente de imagens da época, explicitar a expulsão dos “galileus” pelo proprietário do engenho, quando da descoberta de seus propósitos de organização coletiva e a busca desses do amparo da lei, servindo de ponte para o novo personagem a ser discutido pelo entrevistado, o advogado Francisco Julião. No arremate final do bloco, o narrador concluirá, afirmando que, mesmo tendo se tornado um símbolo de luta do movimento camponês, os agricultores de Galileia ainda não possuíam nenhum documento da posse das propriedades.

O terceiro bloco se centrará na apresentação do primeiro “Cabra” junto aos então participantes do elenco, seus familiares e amigos. A cada imagem de um dos participantes do filme, Coutinho apresentará não somente um plano com ele na atualidade do momento da segunda filmagem, como também breves depoimentos isolados dos mesmos em suas próprias casas ou ambientes de trabalho em locais tão diversos quanto próximos de Galileia ou no interior de São Paulo. O momento talvez mais interessante dessas entrevistas se dá justamente quando um dos depoentes, Cícero, ao lembrar a frase que dizia no primeiro “Cabra”, tem a imagem do filme acrescentada e ele praticamente dublando a sua imagem de 17 anos antes.

#### 4. Relações (im)possíveis

Alguns elementos dificultaram uma comparação mais profícua entre os filmes em questão e seus anteriores. No caso de Coutinho, nem mesmo se pode falar

<sup>12</sup> Como “Memórias do cárcere” (1984), de Néelson Pereira dos Santos e, principalmente, o também documentário “Jango” (1984), de Sílvio Tendler, por exemplo. Quanto ao último, foi-se testemunha ocular – e auditiva – da emocionada recepção que o filme obteve quando lançado junto ao público, predominantemente estudantil, da época, que ia e aplaudia os diversos personagens políticos retratados.

de um filme completo, mas dos trechos restantes, aos quais não se teve acesso, para além do extenso material apresentado no segundo filme, ainda que ele afirme na própria narração de “Cabra marcado...” que praticamente todo o material da primeira versão, cerca de 40% do roteiro previsto, foi conservado. Esse material tampouco recebeu uma montagem finalizada. Nem houve acesso ao primeiro “Inocência desprotegida”, para se ter uma ideia mais completa, por exemplo, da estrutura do filme em sua sequência original, e igualmente do que foi e como foi selecionado para o filme de Makavejev, ainda que o realizador afirme ele se encontrar quase na íntegra em seu próprio filme<sup>13</sup>. De todo modo, cumpre enfatizar que ambos os filmes fazem uso de amplo material de seus precedentes. No caso do último, Makavejev chegou a afirmar, nas cartelas iniciais, que se trata do primeiro “Inocência” “arranjado, decorado e suprido com comentários” por ele.

Outro dos pontos que chamam a atenção, em termos de aproximação, entre os dois filmes é o quanto os respectivos realizadores centraram-se nas *personas* de seus protagonistas para realizar essa relação entre memória pessoal e história coletiva, seja nos aspectos da trajetória política e, mesmo, afetivo-familiar (caso de “Cabra marcado...”), seja no aspecto do mundo do entretenimento e também político, porém, sobretudo, da figura pública do artista, deixando de lado sua vida pessoal (caso de “Inocência desprotegida”). Há uma evidente identificação dos personagens com um caráter de resistência contra o regime militar brasileiro em seu ocaso ou em relação à afirmação de um nacionalismo sérvio durante a ocupação alemã, servindo como espelho para algo de problemático na submissão da Sérvia à nação iugoslava, mesmo que este fosse justamente o maior exemplo de não alinhamento com a União Soviética<sup>14</sup>, no período em que o segundo “Inocência” foi produzido.

Existe igualmente um claro propósito dos realizadores, por intermédio de seus respectivos filmes, de ressignificar as identidades de seus protagonistas,

<sup>13</sup> Entrevista com Dusan Makavejev, realizada por Ray Privett, em 2000, no site <<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/11/makavejev.html>>.

<sup>14</sup> Ainda que a Sérvia seja tida como a república que menos questionou a autoridade federativa da nação iugoslava até a morte de Tito, em 1980, tal situação não se deu somente pelo enorme carisma do dirigente junto às massas, mas por conta de sua ativa repressão às insurreições nacionalistas, não sendo por acaso que um movimento nacionalista mais sólido tenha se dado somente após sua morte.

ofuscadas e marginalizadas em boa parte de suas vidas por conta do contexto político-social em que viveram, de forma positiva. É o caso do modo abertamente simpático com que Makavejev retratou o protagonista de “Inocência desprotegida”, indo além da sua apreciação sobre o próprio filme, como ele deixou claro em entrevista:

Quando eu o encontrei [Aleksic] eu fiquei surpreso e impressionado com ele. Ele era dez vezes mais interessante que o filme. Porém, o filme também era interessante por si próprio. E eu gostei tanto dele que eu decidi incluí-lo quase em sua inteireza<sup>15</sup>.

E, de modo igualmente simpático, Elizabeth Teixeira veio a ser descrita no filme de Coutinho, criando uma forte propensão à identificação projetiva com sua pessoa.

Ainda que, em ambos os casos, tenha ocorrido, através dos filmes de Makavejev e Coutinho, um provável gozo em apresentar, em fartas doses, imagens que se tornaram problemáticas ou pouco convenientes dentro de novos contextos políticos autoritários, da Iugoslávia e do Brasil, respectivamente, a relação com os dois filmes anteriores de mesmo título se dá de modo bastante diverso. A referência que o filme de Makavejev faz ao de Aleksic é, na maior parte das vezes, cômica ou no mínimo irônica, enquanto no filme de Coutinho ela sempre se dá pela chave sério-dramática.

A utilização do material fílmico dos filmes anteriores, portanto, possui funções bastante diversas em cada um dos filmes. Em Coutinho, foi utilizado, sobretudo, como marco referencial do passado e, inclusive, como fomentador das lembranças desse passado, numa técnica muito utilizada pelos historiadores da memória e da história oral e, igualmente, por certas correntes do documentário. Ocorre um apagamento da diegese ficcional no momento da exibição das cenas filmadas no primeiro projeto para a comunidade, que bem pode servir como metáfora do apagamento, ou ao menos embotamento, do sentido fictivo original, para utilizar expressão de Roger Odin (2005), dessas imagens ao longo de todo o segundo “Cabra”. Já no filme de Ma-

<sup>15</sup> Entrevista com Dusan Makavejev, realizada por Ray Privett, em 2000, no site <<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/11/makavejev.html>>. Algo que fica ressaltado como parte da memória sentimental do realizador, ao se referir a Dragoljub como um dos heróis de sua infância no documentário “A hole in the soul” (1994).

kavejev, as imagens da produção antiga, e mesmo as imagens documentais, são trabalhadas de modo bem mais distanciado, em que o caráter de ressignificação irônica ou galhofeira ganha prevalência sobre o de buscar expurgar um passado recalcado, como no filme de Coutinho. O aspecto social e coletivo mais presente no filme de Coutinho, por sua vez, deve muito certamente à utilização de uma voz *off* que auxilia na interação entre a dimensão privada e a pública, algo que está longe de acontecer no filme de Makavejev, onde tal papel fica relegado somente à sua montagem, por si só relativamente heterodoxa como já apontado.

A relação entre o universo da ficção e o documental nos filmes de Aleksic e Makavejev segue um percurso ainda mais singular, caso se pense que o primeiro “Inocência”, ficção, faz bastante uso de imagens documentais em sua estrutura, relativas às façanhas de seu herói, enquanto o segundo, documentário, faz uso ainda mais amplo das imagens ficcionais<sup>16</sup>.

De um modo geral, acredita-se que é importante, na lida com as imagens dos primeiros “Cabra” e “Inocência desprotegida”, um processo de ressignificação das mesmas que somente o distanciamento do tempo de pouco mais ou menos de duas décadas (agregado, no caso do último, ao fato de se tratar de uma pessoa diversa da que realizou as primeiras imagens) pode proporcionar.

É interessante pensar que tal ressignificação não deixa de passar pela história<sup>17</sup>. Mesmo que a memória pessoal e sua reconstituição sejam marcantes no segundo “Cabra”, este elemento não traz a história a reboque como elemento secundário. Tal memória pessoal é

igualmente marcada pela história. O próprio filme parece apontar para um momento histórico em que ocorre uma potencial possibilidade de reagrupamento de uma nação tão esfacelada quanto a própria família de Elizabeth Teixeira. Quanto ao segundo “Inocência”, todo o filme parece redimensionar o primeiro a partir da história iugoslava e europeia, algo que fica expresso de modo até drástico em alguns momentos, como os que contrapõem a radical abstração histórica e “inocência” na qual se move a diegese melodramática do primeiro “Inocência” com brutais imagens documentais do período, revelando corpos e bombardeios, em momento do filme anteriormente discutido.

A utilização do material extrafílmico das produções antigas sobre as mesmas, ganha alguma relevância em Coutinho, onde tal material vem auxiliar no discurso sobre a produção anterior, no sentido propriamente documental do termo, tais como fotos do roteiro original, *stills*, indicação da entrega dos negativos para revelação em laboratório etc. Recurso não utilizado por Makavejev, do qual igualmente se sai com indagações básicas ou, ao menos, mais detalhadas sobre o momento do lançamento do primeiro “Inocência desprotegida”.

Quando se utilizou o termo duplo no título do presente artigo, longe estava a ideia de cópia, da semelhança entre “Inocência desprotegida” e “Cabra marcado para morrer” e os filmes anteriores de idênticos títulos. Antes, partir da forte identidade criada pelos mesmos títulos e do uso de material dos filmes anteriores para suas dessemelhanças e imbricações com os originais, ainda que, em nenhum dos casos, tal relação seja construída pela dessimetria polar com o qual o tema do duplo (*döppelgänger*) se constituiu na literatura romântica, em Poe ou no cinema expressionista alemão. Assim, se é possível afirmar com relativa exatidão que as imagens dos primeiros filmes podem ser pensadas, quando incorporadas aos segundos como “sombra ou reflexo que, saindo do espelho adquire[m] existência própria”, tal como o tema do duplo vem a ser liricamente observado por Eisner (1985: 40), não necessariamente se viram “contra seu modelo”. Ou, ainda melhor, se tal viragem existe, ela demonstra menos ser contra as imagens originais em si próprias que de suas significações originais.

Talvez se possa igualmente apropriar de Webber (1996: 11), a partir de um contexto bastante diverso e preciso da literatura alemã, do que ele denominou

<sup>16</sup> Ainda que não se problematize, por motivos de espaço e foco, a discussão entre documentário e ficção e seus respectivos estatutos tem sido bastante intensa nas duas últimas décadas, com destaque para as proposições de Nichols (1997) e Renov (2004). Em português, talvez uma das melhores problematizações se encontre em Ramos (2008).

<sup>17</sup> Algo que, de certo modo, encontra-se ausente de propostas de ressignificação radical das imagens, tais como a do documentário “Nós que aqui estamos, por vós esperamos”. Há quem louve o processo de descolamento entre a imagem e seu momento histórico no filme de Mazargão como estratégia que, por si própria, questionaria, de modo interessante, a habitual “crença no real” das imagens. Entende-se que tal estratégia, no caso específico do filme em questão, parece ter sido utilizada com propósitos bastante limitados. A referência ao filme de Mazargão deve-se a algumas considerações de Delano Pessoa Carneiro Barbosa no II Encontro de Ciências Sociais do Ceará, em novembro de 2007, ainda que sua visão sobre o filme seja bastante distinta da visão do autor do presente artigo.

“irônico senso de ausência”, para a recuperação de elementos intocados nas produções anteriores. Em “Cabra marcado...”, a da subjetividade e da memória individual, praticamente intocadas no primeiro filme; em “Inocência desprotegida”, a realidade histórica contemporânea que é praticamente sufocada ou literalmente apagada por sua diegese melodramática. Ambas surgem como se houvesse sido provocado um processo de desrecalcamento de seus originais. Trata-

se, sem dúvida, igualmente da reconstrução de “cenas perdidas”, porém na trilha menos de um retorno para um passado idealizado, onde tais cenas possuíam uma dimensão de efetividade/afetividade para sempre perdida, tal como na literatura romântica ou – para se ficar em um mesmo meio expressivo – em boa parte da utilização de imagens antigas em filmes contemporâneos do que de observá-las sob um ângulo que, retrospectivo, parece mais histórico e ideologicamente apropriado.

### Referências

- ANDREW, Geoff. *The film handbook*. London: Longman, 1989.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. *Film art – An introduction*. New York: Knopf, 1986.
- CARVALHO, Cid Vasconcelos de. Uma leitura em dois momentos: “Nós”, de Artavazd Pelechian. In: *Semiosfera*, ano 5, n. 8, outubro, 2005. Disponível em: <<http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/index.html>>.
- EISNER, Lotte. *A tela demoníaca*. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- GERVAISEAU, Henri Arraes. Entrelaçamento. *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo & NAPOLITANO, Marcos. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Cabra marcado para morrer” ou o documentário brasileiro no limiar da historiografia e da antropologia moderna. In: CATANI, Afrânio et al. *Estudos Socine de cinema 4*. São Paulo: Panorama, 2003. p. 179-89.
- \_\_\_\_\_. 2000. *O abrigo do tempo – abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento na vida dos homens*. Mimeo. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ.
- GEUENS, Jean-Pierre. *Film production theory*. Albany: State University of New York, 2000.
- GOULDING, Daniel J. *Liberated cinema: The Yugoslav experience, 1945-2001*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- MAKAVEJEV, Dusan. Parallel realities. *Afterimage*, v. 28, n. 4, January/February, 2001, p. 8.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós, 1997.
- ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semioprogramática. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005.
- RAMOS, Fernão. *Mas afinal... O que é mesmo o documentário?* São Paulo: Senac, 2008.
- RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- WEBBER, Andrew J. *The doppelgänger: double visions in German literature*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.