



*A caminho do Nordeste de
Cabra Marcado para Morrer:
entrevista com Eduardo Coutinho*

Ana Maria Galano



Cartaz de *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho.

Em entrevista concedida a Ana Maria Galano e Eliska Altman em abril de 1998, no Rio de Janeiro, o diretor Eduardo Coutinho reconstituiu seu trajeto em direção ao Nordeste e à filmagem de *Cabra Marcado para Morrer*. Neste caminho, o relato autobiográfico se entrecruza – sem necessária determinação e, por vezes, com alta imprevisibilidade – com episódios da história política, da renovação do cinema e do teatro brasileiro nas décadas de 1950/1960.¹

¹ Entrevista realizada para o projeto de pesquisa "Imagens do campo, representações do Brasil", financiado pelo CNPq, desenvolvido com Bianca Brandão, Eduardo Menezes, Eliska Altman, Luísa Pitanga, Luzimar Pereira, Natália M. Gaspar, alunos do curso de graduação em Ciências Sociais, e Ariana Timbó Mota, do curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS/UFRJ.

² *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha; *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, e *Menino de Engenho* (1965), de Walter Lima Júnior.

³ Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE).

⁴ Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, São Paulo.

Ana Maria Galano – Nós estamos procurando analisar cinco filmes, produzidos num período de tempo curto e que tratam todos do Nordeste: *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo*, *Os Fuzis*, a primeira parte do *Cabra e Menino de Engenho*,² que é o mais tardio. Então, temos nos perguntado como se chega à apresentação de diferentes "Nordestes" nessa época. Por isso, entram o *Cabra Marcado para Morrer* e o CPC.³ Eu sei pouca coisa sobre você antes do CPC. Acho que nasceu em 1932, não?

Eduardo Coutinho – 33.

AMG – E que nasceu em São Paulo. Além disso, quase nada. Não sei onde você estudou...

EC – Posso resumir isso? Nasci em São Paulo, em uma família de ditos quatrocentões. Mas eram decadentes, já classe média, e foram ficando cada vez mais.

AMG – Seu pai fazia o quê?

EC – Meu pai era engenheiro. Uma família em geral bastante conservadora. Tinha parentes meus que foram até ligados ao integralismo. E eu fui criado nisso. Pra você

ter uma idéia: em 50 não votei, mas torci pelo brigadeiro Eduardo Gomes. Votei no Juarez Távora em 55, por causa do Jânio. Fui pra Europa em 1957. E, daí, fiquei mais crítico, mais de esquerda, sei lá.

AMG – Onde você estudou?

EC – Eu estudei Direito.⁴ Larguei no segundo ano. Daí, fui fazendo segunda chamada, colava, não estudava nada. Quando ia passar pro quarto ano, eu acho, fui reprovado e larguei inteiramente.

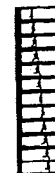
AMG – Quando você começou a se interessar por cinema?

EC – Sete ou oito anos de idade. Com calça curta ia ao cinema ver programa triplo. Eu era um fanático. Existem bairros de São Paulo que só conheço porque fui ao cinema lá. Com dez, quinze anos, ia para Penha, Tatuapé, lugares incríveis. Via no jornal: programa duplo, triplo, com filmes estranhíssimos, eu ia ver. Com 12 anos, anotava em cadernos todos os filmes que via. Joguei fora num dia de desespero. Não devia ter jogado, porque tinha cadernos de dez anos com todos os filmes que eu via, com quem eu ia, trailer, atores. Eu anotava no escuro mesmo. Lamentavelmente joguei fora. Digo lamentavelmente não pelo que escrevi, mas porque tinha recortes de jornais com críticas muito curiosas, pelo menos dos filmes brasileiros.

AMG – Quando você tinha esse gosto por cinema, de ir ver tudo que passava...

EC – Isso desempenhou um papel, sabe, enorme. Era um negócio de fuga. Um dia fugi de casa, quer dizer, não foi bem isso... Com um amigo, tomei um trem para o interior, para poder sobreviver, como nos filmes ame-

Nota: Edição do texto: Ana Maria Galano. Transcrição da entrevista: Eliska Altman.



ricanos. Foi um fracasso absoluto. Peguei um sapato, passei gilete para ficar velho, botei uma roupa velha e fomos. Eu e um amigo louco por cinema. Jogava basquete comigo. Tomamos um trem, mas eu não queria queimar os navios para poder voltar. Fomos para perto de uma cidade onde tinha uns parentes de um primo meu. Fomos pela estrada, achando que íamos procurar emprego, carona, não sei o quê. No fim, não procuramos nada. No fim do primeiro dia, fomos buscar essa família e passamos uma semana lá, feito bestas. É um exemplo dessa coisa do cinema como fundo imaginário.

AMG – Você lia muito durante a sua adolescência?

EC – Lia, mas muito irregularmente. Naquela época lia mal francês, lia mal inglês.

AMG – Jorge Amado, você lia?

EC – Li um ou dois livros. *Mar morto*, por exemplo.

AMG – Érico Veríssimo?

EC – Érico Veríssimo nunca me interessou muito.

AMG – José Lins do Rego...

EC – José Lins do Rego eu li muito depois. Gilberto Freyre, só depois do primeiro *Cabra*.⁵

AMG – Havia lá em São Paulo aqueles seminários de cinema...

EC – Descobri primeiro a cinemateca do MAM,⁶ Paulo Emilio,⁷ Griffith,⁸ um monte de coisas. Mas ainda não era cinema brasileiro. Aí começou aquele negócio da Vera Cruz⁹ e fiz um curso no Seminário de Cinema, que depois foi absorvido pelo Museu de Arte de São Paulo.¹⁰ O curso durou um ano. Isso foi em 1953/54.

AMG – E quem ensinava?

EC – Os professores eram os Santos Pe-

reira, assistentes da Vera Cruz. O Osvaldo Sampaio deu uma palestra. Não eram brilhantes, mas enfim... tinha o Marcos Margulies, jornalista que havia feito um curta-metragem e era o diretor do curso. Teve o Ruggero Jacobi, um cara inteligentíssimo. Mas era um curso puramente teórico. Tinha um exame final. Lembro que tirei primeiro lugar com um artigo sobre criação coletiva no cinema. Eu lia uns livros italianos e adaptava. Não tinha ainda opinião, entende?

AMG – Numa de suas entrevistas, você diz que não gosta de escrever.

EC – É, mas isso aumentou com o tempo. Naquela época, nem sim nem não... Isso foi "carma" que veio depois, cada vez mais.

AMG – Você nunca escreveu crítica de cinema?

EC – Escrevi no *Jornal do Brasil* uns meses, nas férias do Ely Azeredo, quando eu era copidesque. Fiquei uns seis meses, escrevi umas vinte críticas. Daí, não pagavam nada além do salário e resolvi desistir.

AMG – Em que época foi isso?

EC – Isso foi em 74/75. Fiz umas críticas lá, mas não gostava.

AMG – Voltando a São Paulo nos anos 50... Como você conheceu o Nelson Xavier e outros atores?

EC – Não entrei na Escola de Arte Dramática¹¹ em 54 – na turma do Nelson Xavier, Francisco Cuoco e vários outros atores que ficaram conhecidos – porque não tinha curso de diretor. O cara tinha que ser ator e eu, por vergonha, não fiz. Fiz mal porque ia ter aprendido pra burro. Não precisava ser bom ator, mas... não fiz. Acompanhei essa turma do Xavier. Assisti, lembro, a uma montagem deles de Tchecov que foi maravilhosa. Então co-

⁵ As filmagens do primeiro *Cabra Marcado para Morrer* foram interrompidas em 31 de março de 1964.

⁶ O Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo foi fundado por Francisco Matarazzo Sobrinho, em 1949. Para compor o que seria o futuro "departamento de cinema" desse museu, Francisco Matarazzo Sobrinho convidou Almeida Salles, Benedito Duarte, Lourival Gomes e Paulo Emilio Salles Gomes que, em 1946, haviam criado o segundo Clube de Cinema de São Paulo (Galvão, 1981:28-39).

⁷ Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977), crítico de cinema, ensaísta e romancista.

⁸ D. W. Griffith (1880-1948), diretor de *Nascimento de uma Nação* (1915) e *Intolerância* (1916).

⁹ A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi fundada em 1949.

¹⁰ Museu de Arte de São Paulo (MASP), criado por Assis Chateaubriand em 1947.

¹¹ A Escola de Arte Dramática (EAD), fundada "por Alfredo Mesquita em 1948 destinava-se (...) a

(continua no final do artigo)

¹² Posteriormente, Nelson Xavier juntou-se ao elenco do Teatro de Arena, como ator de várias de suas montagens, como a de *Eles não usam Black-tie* (1957), de Gianfrancesco Guarnieri, e de *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal. Foi ator do filme *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra. Ver dados sobre a carreira de Nelson Xavier, como ator, roteirista e diretor, em Araújo (apud Ramos e Miranda, 1997:576-7).

¹³ Centro Sperimentali di Cinematografia.

nheci todo esse grupo. O maior amigo meu era o Nelson Xavier.¹²

AMG – Quando saiu da Faculdade de Direito, você trabalhou como jornalista?

EC – Trabalhei três anos na revista *Visão*. Antes, trabalhei como revisor de uma editora absurda que tinha lá em São Paulo. Quando viajei pra Europa, eu era redator e revisor da revista *Visão*.

AMG – Você disse que conseguiu dinheiro pra ir à Europa respondendo sobre Chaplin no programa “O Céu é o Limite”. Isso foi quando?

EC – Isso foi exatamente em 57. O último programa foi numa sexta-feira de julho de 57. No dia seguinte, sábado, eu embarquei pra Moscou.

AMG – Moscou, por quê?

EC – Quando eu entrei em abril para “O Céu é o Limite”, o José Ermírio de Moraes tinha brigado com o Assis Chateaubriand. O Ermírio tirou o patrocínio de “O Céu é o Limite”, na TV Tupi, e criou um programa rival na Record chamado “O Dobro ou Nada”. Eu já tinha ido a “O Céu é o Limite” e não ganhara nada. Daí, tentei em “O Dobro ou Nada”. Ao escolher o tema, fui absolutamente calculista. Qual o único tema universal do cinema, naquela época? Chaplin. Quando fui lá me inscrever, não sabia quase nada de Chaplin. Se me perguntassem quantos filhos ele tinha, não sabia. Daí, quando me aceitaram, passei a estudar. Em um mês eu sabia tudo. Fui a Moscou porque, quando comecei nesse programa, coincidiu que ia se realizar lá um Festival da Juventude. Eu tinha um tio que era juiz do Trabalho e já tinha ido a um Congresso da Paz. Era ligado ao PC, simpaticamente. Daí, eu falei: “Me arranja pra ir, se eu

ganhar esse dinheiro”. Sabe, daí fechou, fechou tanto que tive que parar uma semana antes de embarcar. Eu ia ganhar mais se não tivesse que dar logo o dinheiro pra viajar. Fui a um banco com o tio pra arranjar um adiantamento, porque o dinheiro só saía no dia da viagem. Ganhei dois mil dólares, que não é nada hoje, mas era bastante na época. E a viagem era barata. Conheci Moscou e fiquei na Europa com esse dinheiro. Quando acabou, pedi a esse meu tio ligado ao partido para me dar um dinheiro por uns três meses. E, depois, ganhei a bolsa para o IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) em Paris.

AMG – O Ruy Guerra também estava no IDHEC?

EC – Não, ele tinha acabado uns dois, três anos antes.

AMG – Você já sabia do IDHEC aqui do Brasil?

EC – É, era famoso na época. Quando você podia estudar lá fora, era o IDHEC ou o negócio de Roma.¹³ Mas o IDHEC tinha mais facilidade de bolsa com o governo francês.

AMG – Uma vez você me disse que na época o diretor do IDHEC era...

EC – Era um ex-delegado.

AMG – Delegado de polícia?

EC – Constava isso. Não sei se realmente tinha sido delegado. Sei que era ignorante, bruto, não sabia nada de cinema, de cultura. Era um cara muito grosso. Lembro que deu até soco na cara de um brasileiro. Jogava os livros pela janela... ele era meio estranho.

AMG – E o ensino do IDHEC nessa época?

EC – Um negócio extremamente teórico. Tinha teoria que, em geral, era fraca e chata. E tinha um filme de quatro ou cinco minutos, que você fazia no fim do primeiro e do se-



gundo ano. O primeiro era mudo, copiando uma cena do cinema francês, mas decupando diferente. No segundo, um tema que você escolhesse. Mas não podia sair de estúdio. Uma época em que câmera na mão... antes da Nouvelle Vague... não tava no programa. No IDHEC, você aprendia a coisa acadêmica: não fazer pulo de campo, decupar, um troço bem quadrado. E os professores... uma velha montadora que me criticava... dizia que eu não colava bem os planos, porque eu nunca soube colar. Desprendia a colagem, ela me dava esporro e eu ficava horas lá pra arrumar as fitas. Os professores eram medíocres. Os únicos professores que tinham saber, prática e poder no cinema eram os de fotografia. Mas só os alunos de fotografia faziam os cursos com eles.

AMG – E você conheceu diretores de cinema franceses nesse período?

EC – Nada. Eu era tímido. Enfim, tinha que ser um cara entrão. Senão, conhecer como? Eu vivia na Cinemateca Francesa e daí várias vezes estava o Truffaut, o Chabrol, do meu lado. Só isso, mas nunca falei. Na Europa, traduzi duas peças: *Pluft*, o *Fantasminha* (de Maria Clara Machado) e *Gimba* (de Gianfrancesco Guarnieri).¹⁴ Tinha o Michel Simon, que era muito amigo do Brasil. Era um velhinho muito simpático, bem velhinho, que fazia um programa de música brasileira na rádio. Com meu péssimo francês, eu fazia a primeira tradução e ele, como sabia menos português, depois adaptava. Lembro que ele me disse: “Não, não pode botar seu nome, que a sociedade de autores...” e me deu uns vinte mil réis lá, entende? Tinha um teatro na Casa do Brasil, um teatrinho muito vagabundo, mas daí eu falei: “Vamos montar o *Pluft* aqui”.

AMG – A Casa do Brasil da Cidade Universitária?¹⁵

EC – Da Cidade Universitária, eu tinha mudado pra lá. A diretora da Casa era a Célia Neves, uma mulher casada com o Poty Lazzarotto,¹⁶ muito ligada à esquerda do JK e que tinha poderes. Ela topou, tanto que o Poty fez os cenários. Daí, montei com um elenco de brasileiros amadores. Gilda Grilo, por exemplo, era a Maribel. O Paulo Villaça era o chefe dos piratas. Tinha um garoto francês que fazia o Pluft, um menininho de 13 anos. O menino sabia mais filosofia, mais Claudel do que eu. Foi um espetáculo medíocre, sem nenhuma criatividade. Lembro que o Abujamra foi lá dar uma olhada, mas não deu palpite não.

Só quando voltei ao Brasil, em 61, é que comecei a procurar outras coisas, acho que querendo fugir da família. Fiquei na Europa três anos. Ao voltar, estava interessado pelo campo, pelo interior. Logo que cheguei, procurei o Noel Nutels.¹⁷ Fiz uma viagem de dois dias porque o SPI ia inaugurar umas coisas em Aragarças, Xavantina, Ilha do Bananal etc. Dormi uma noite em Xavantina e falei com os Villas-Boas. Mas eu meio que falava de reforma agrária e os caras...

AMG – Quando você voltou da Europa, também retomou contato com a turma de atores que conhecera antes e, de alguma forma, você havia tido uma certa experiência teatral.

EC – É, tinha feito o IDHEC e voltei com um pouco menos de insegurança. E quando voltei, fins de 1960, o Arena estava no auge.¹⁸ Conheci o Boal; Abujamra e Antunes já conheciam da Europa. Durante uns dois meses fui assistente de direção do Amir Haddad na

¹⁴ *Gimba*, com montagem de Flávio Rangel, foi apresentada em Paris, no Teatro das Nações, em 1960.

¹⁵ Cité Internationale Universitaire de Paris.

¹⁶ Poty Lazzarotto (†1998), gravador e artista gráfico curitibano.

¹⁷ Noel Nutels (1914-1973), médico sanitário, acompanhou desde 1943 os trabalhos de drenagem executados pela Fundação Brasil Central, dedicou-se ao combate à malária e à tuberculose entre índios e sertanejos. Criador de um sistema de assistência e de atendimento que serviu de modelo para o Serviço de Unidades Aéreas (Susa), subordinado ao Serviço Nacional de Tuberculose. Ao longo de 30 anos, Noel Nutels atuou em áreas indígenas, tendo participado com os irmãos Villas-Boas e Darcy Ribeiro do grupo que criou o Parque Indígena do Xingu (Penido *apud* Kury, Sá e Lima, 2000:32-3).

¹⁸ Com um espetáculo dirigido por José Renato, data de 1953 a primeira

(continua no final do artigo)

¹⁹ Adaptação para teatro de Eddy Lima (Souza e Ramos apud Ramos e Miranda, 1997:158).

²⁰ O Teatro Brasileiro de Comédia foi inaugurado em outubro de 1948 (Galvão, 1981:54-73).

²¹ O "Congresso de Belo Horizonte", como é conhecido, constituiu "um marco das lutas no campo e das lutas pela reforma agrária". Este congresso, que contou com a presença de João Goulart, então presidente da República, reuniu pela primeira vez representantes de associações de trabalhadores agrícolas de todo o país e das principais tendências políticas envolvidas na organização dessas associações: o Partido Comunista Brasileiro, por meio da União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (ULTAB); as Ligas Camponesas, tendo Francisco Julião como sua principal liderança; e o Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra (MASTER), do Rio Grande do Sul, liderado por Leonel Brizola (Medeiros, 1982:54-7).

²² O projeto inicial de *Cabra Marcado para Morrer* era filmar a biografia de

(continua no final do artigo)

adaptação de *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus.¹⁹ Na época, atores já famosos do Arena e grandes atores do TBC²⁰ – Gianfrancesco Guarnieri, o Juca de Oliveira, o Francisco de Assis, Luiz Linhares, um grande ator clássico – se reuniram, em torno do CPC, pra fazer uma peça pro congresso de agosto.²¹ Isso é essencial contar: em agosto de 61, antes de escolher fazer o *Cabra*,²² assisti a todo o congresso, o famoso congresso de 61 com o Julião²³ etc., entende? Comecei a me interessar politicamente. Estive também na estréia do *Mutirão* no Sindicato de Construção Civil de São Paulo e levantaram pra mim uma fala lá. Até fui ator!

AMG – Então, a peça apresentada no Congresso de Belo Horizonte não foi a adaptação do *Quarto de Despejo*?

EC – Não, era uma peça chamada *Mutirão em Novo Sol*, escrita coletivamente por Augusto Boal, Nelson Xavier, esse cara que hoje traduz Kafka, eu acho que é Modesto...

AMG – Modesto Carone.

EC – Não tenho certeza se é ele ou não. Enfim, cinco caras. Com essa peça fui ao congresso da Reforma Agrária em Belo Horizonte. Fiquei os três dias. Na volta do congresso é que eu passei pelo Rio, e o Leon²⁴ falou: "Vai começar daqui a uma semana um filme, você quer vir? É pra ser gerente de produção". Eu falei: "Eu não entendo nada de dinheiro, mas topo". Foi nessa época que se decidiu minha vida.

AMG – Esse filme era...

EC – O *Cinco Vezes Favela*. Então, tudo ligou.

AMG – Como você conheceu o Leon?

EC – O Leon, eu conheci nas idas ao Rio. Conheci o Carlos Estevam.²⁵ Enfim, fui à UNE,

ao CPC da UNE, assisti a ensaios de peças e conheci as pessoas, o Vianinha²⁶ etc. Leon, conheci mais por causa do cinema. Encontrei com ele umas duas vezes num bar, encontrei no escritório do Nelson (Pereira dos Santos). Um dia ele perguntou de que filmes eu gostava, sei lá por quê. Falei que gostava do primeiro filme do Truffaut, *Les Quatre Cents Coups*, que não era muito católico, não era muito comunista. Naquela época, era de se desconfiar de um cara que gostava do Truffaut. Enfim, a gente conversava assim. Num sábado à tarde, estávamos lá naquela rua Joana Angélica, em Ipanema, não sei o que fomos fazer lá e o Leon, de repente, diz: "Cacete, quatro horas, já estamos atrasados para a reunião do partido". E eu: "Mas, Leon, eu não sou do partido". Não sei por que ele deduziu que eu era do partido. Nunca tinha me perguntado. O fato é que o Leon um dia me falou: "Olha, vai começar um filme. Vem daqui a três dias, que vai começar". E fui, para ser gerente de produção, sem saber nada disso.

AMG – Você chegou a morar na UNE, não foi?

EC – Cheguei a morar. O Leon era carioca, e disse: "Vem pro Rio, não sei o que lá. A gente te paga tanto – era pouco – e você fica na casa do Miguel Borges. Casa não é problema no Rio...".²⁷ Daí eu fui, fiquei na casa do Miguel Borges, que era o diretor do primeiro episódio do *Cinco Vezes Favela*.²⁸ Mas você fica na casa, aquele negócio de carioca, e, no quarto dia, você não tá agradando. Fui, então, para um hotel, o hotel Cambuquira, que deve existir até hoje, na rua Correia Dutra. Aquele hotel meio de puta, sei lá... e fiquei lá. Passou o tempo, o dinheiro não tava dando. Como o Flávio Migliaccio²⁹ e



o Andrei Salvador, que era uma espécie de ator sem pouso certo, passei a dormir lá em cima da UNE.³⁰ Tinha aquele terraço, a gente juntava umas poltronas às duas da manhã e dormia. Dormi pouco tempo lá; outros dormiram mais. Um dia, a gente estava se preparando pra dormir e o Luis Carlos Saldanha, que era ator, jovem, falou assim: "Sacanagem, vocês dormindo aí. Um absurdo. Vamos lá pra casa". A família estava em Teresópolis. Bom, daí fomos pra casa dele, que estava vazia. Só que a família voltou. O Flávio Migliaccio foi embora e eu fiquei um ano! Realmente essas coisas que eu fazia... um ano! E dormindo num quarto com quatro pessoas, cama que abria... Era o Carlito, o Jorge Saldanha, o Luis Carlos Saldanha e eu. Fiquei lá, comia e o cacete! Enfim, nunca soube ganhar dinheiro, preguiçoso e tudo... Muitos anos eu vivi assim, desse tipo de coisa. Morei também na casa do Cláudio Bueno Rocha. Na época do golpe, eu estava lá, de graça. Eu morava assim.

AMG – Você trabalhou em todos os curtas do *Cinco Vezes Favela*?

EC – Não. São quatro episódios, tirando o do Joaquim.³¹ Fizeram os três primeiros³² e, a cada vez, a produção foi melhorando. Começou com três pessoas que iam de ônibus. A gente não tinha carro. Só quando o Aluizio Leite³³ emprestava o carro dele. Depois, o Leon, no último episódio, botou uma equipe mesmo: Celso Amorim e Flávio Migliaccio como assistentes. Daí apareceu o pessoal da UNE-Volante e eu falei: "Prefiro a UNE-Volante a ficar aqui, pra fazer gerência de produção". O Leon disse que tudo bem, e eu fui viajar com a UNE-Volante.

AMG – Quem filmou na UNE-Volante?

EC – Na UNE-Volante tinha que ter umas lâmpadas, um pau de luz e uma câmera 16 mm. Não sei por que motivos não se pegou um monte de garotos que estavam começando, fotografando e depois fizeram os longas-metragens. Tinha o Fernando Duarte,³⁴ Mário Carneiro,³⁵ sei lá, outros assim. Por que não pegaram um cara desses? Não sei por que motivo se contratou um cara da Agência Nacional. Foi a maior burrada do mundo. Um cara de 50 anos, totalmente desinteressado ideologicamente, cansado e com frieiras insuportáveis. Então, nós fomos pra Santa Catarina, Porto Alegre, voltamos ao Rio. Pegamos a Bahia, perdemos o Espírito Santo, porque deu problema técnico. E foi terrível, porque esse cara não tinha nada a ver com nada, entende?

AMG – Mas você fazia o quê? Dirigia esse cara?

EC – É, eu dirigia. E era aquele negócio tipicamente da época. Chegava à cidade e perguntava: "Onde é que tem miséria, onde é que tem favela, onde é que tem conflito no campo?". Filmei o acampamento do Banhado do Colégio, no Rio Grande do Sul, uma invasão histórica. Em Criciúma, deu um problema terrível. A gente quase foi linchado, porque teve uma espécie de manifestação num auditório, em que eu até tive que falar. Uma tremenda radicalização ideológica. Na saída, a gente passou por um corredor polonês. O pessoal de direita, ligado à Igreja, quase nos agrediu fisicamente. Íamos aos pontos em que havia conflitos... E o fotógrafo era muito ruim, queimava lâmpada e tudo rendia pouquíssimo. Quando chegou ao Recife, o cara teve que voltar, doente. Daí ficou um problema: eu, absolutamente incompetente, tendo que lidar com uma câmera.

³⁰ Prédio da sede nacional da UNE, na Praia do Flamengo, incendiado na noite de 31 de março de 1964.

³¹ *Couro de Gato* (1961), de Joaquim Pedro de Andrade, foi realizado prévia e independentemente do projeto de *Cinco Vezes Favela*.

³² Além de *Zé da Cachorra, Um Favelado*, de Marcos Farias, e *Escola de Samba, Alegria de Viver*, de Carlos Diegues.

³³ Aluizio Soares Leite Filho (1937-2000), então aluno da Escola Brasileira de Administração Pública (EBAP), da Fundação Getúlio Vargas.

³⁴ Ex-fotógrafo no jornal *O Metropolitano*, da União Metropolitana dos Estudantes (UME), do Rio de Janeiro, Fernando Duarte foi assistente de fotografia de *Porto das Caixas* (1962), de Paulo Cesar Saraceni, e fotografou *Ganga Zumba* (1964), de Carlos Diegues. Para a filmografia completa de Fernando Duarte, ver Miranda e Ramos (apud Ramos e Miranda, 2000:204).

³⁵ Mário Carneiro (1930), arquiteto e pintor, fotografou e

(continua no final do artigo)

³⁶ Viúva de João Pedro Teixeira, presidente assassinado da Liga Camponesa de Sapé.

³⁷ Sobre a polêmica travada em torno de *Cinco Vezes Favela*, em artigos publicados no jornal *O Metropolitano*, ver Galvão e Bernadet (1983:146-51).

³⁸ João Cabral de Mello Neto (1920-1999), poeta e diplomata.

AMG – Você filmou?

EC – Então, simplesmente, tive que filmar. Carregar o chassi e fazer rodar. Mas nem em máquina fotográfica eu consigo fazer isso. Filmei pouco, com problemas. Agora, o que é extraordinário, absolutamente fantástico, é o seguinte: os dois rolos do comício da Elizabeth Teixeira.³⁶ Tudo vem daí. Que imagens documentais teriam sobrado? Botei o filme no chassi e filmei. Eu olhava no fotômetro e via lá 32, porque tinha muito sol. Olhava no diafragma e rodava. A primeira e única vez que eu peguei uma câmera na vida foi lá, e deu certo. Aí é que acho que tem um troço mágico na coisa.

Antes, eu nunca tinha ido ao Nordeste e daí foi que, em 61, apareceu a possibilidade de o CPC fazer outro filme e o Estevam me escolheu. O Estevam, que era o mais radical e sabia que eu era o mais politicamente vacilante, pra provar como a prática do CPC não era tão rígida assim, me escolheu. Claro que o Leon foi importante nessa decisão. Fui escolhido sem ser do partido. Tinha havido o *Cinco Vezes Favela* e com muitos problemas,³⁷ porque o Estevam era um cara de filosofia, militante. Então, esse negócio de cinema, arte... ele achava o filme uma merda. Achava que era culpa dos caras, criticava. A visão dele a respeito dos roteiros era muito sectária. Daí, quem tinha de cinema no CPC? Ele me conhecia, eu tava lá, ficava lá, conversava com ele. Olhe, eu nunca perguntei: "Por que você me escolheu?".

Decidi fazer um filme dos poemas sociais de João Cabral de Mello Neto,³⁸ basicamente "O rio", "Cão sem plumas" e "Morte e vida severina", em torno do Capiberibe. Passei um

dia, em 62, procurando a nascente do Capiberibe. O rio morria logo, seco, depois do Brejo da Mãe de Deus, como é que ia achar a fonte?

AMG – Você estava tomando literalmente o rio?

EC – É, no início do trabalho, sim. Era essa coisa do rio, que tem todo um trajeto social.

AMG – Que cidade era aquela?

EC – Brejo da Mãe de Deus, Fazenda Nova, aquela região ali. Onde tem a Paixão de Cristo de Nova Jerusalém, perto de Caruaru. O fato é que fiz essa viagem e procurei o rio. Daí, quando voltei, felizmente ou infelizmente, o João Cabral de Mello Neto mandou um telegrama dizendo que desautorizava. Pra mim, é muito claro que ele deve ter ficado apavorado com o nome CPC, que era um troço na época muito maldito, radicalização política. E ele devia ser um cara escaldado, porque o Carlos Lacerda o denunciara alguns anos antes como comunista. E daí continuei com um filme pra fazer, sem saber o que fazer.

Eu tinha feito a UNE-Volante um pouco antes, em abril de 62. Havia todas aquelas imagens da Elizabeth. Em 63, voltei ao Nordeste, passei dois ou três meses lá, conheci melhor a Elizabeth, dormi na casa dela um dia. Enfim, conheci, pesquisei, encaminhei o troço para filmar com a Elizabeth, como eu conto no filme. Depois de um tempo, fiz esse roteiro, que não sabia como fazer. Precisei ficar num hotel uns dois dias pra ver se conseguia. O roteiro era ruim, mas foi lido pelo CPC, eu me lembro. Isso eu conto sempre: eram duas da manhã, o CPC preocupado com mil coisas lá de teatro. Filme, eles não ligavam muito. Lembro que o



Vianinha leu o roteiro. Tinha gente dormindo, morta de sono e o Vianinha – foi o único, incrível realmente –, ele não só leu, como foi o cara que fez umas críticas. Os outros nem falaram nada. Daí, fui embora com um roteiro meio pobre, baseado na história que a Elizabeth contava. E depois aconteceu o que você sabe: fui movido por esse troço, quer dizer, o negócio de ter vindo da França com vontade de ir pro interior e a reforma agrária, que estava na minha cabeça. Devia ter um pouco a mitologia do Julião, muito conhecido na época. Enfim, havia um lado romântico e um outro lado cultural do Nordeste. E juntou as duas coisas pra fazer o filme. O argumento foi esse.

AMG – Quanto ao título, você conhecia aquele livrinho do Ferreira Gullar,³⁹ não?

EC – Conhecia, conhecia o folheto do Gullar. O problema do nome do filme, eu me lembro do seguinte: antes de começar, discutindo o nome, de repente, sem saber, estava ali no folheto ao lado. O nome do livro do Gullar é *João Boa Morte, cabra marcado para morrer*, e eu achei o nome genial, como acho ainda hoje. O Gullar não teve problema e ficou. Até houve depois um problema curioso. Na época que eu estava preparando, e ainda faltando dinheiro, veio o Fernando Birri, que era na época um famoso cineasta argentino jovem, e quis fazer um filme com o Gullar sobre assunto parecido. Mas o nome ficou e a história não tem nada a ver com o livro do Gullar.

AMG – E o Fernando Birri não fez o filme?

EC – Não.

AMG – Você disse que ficou num hotel e escreveu esse roteiro em dois dias. Você fez isso sozinho?

EC – Eu fiz sozinho, inteiramente. O roteiro só melhorou um pouquinho na preparação do filme. Era uma estrutura muito obediente ao real, então, nisso é que tava malfeito, mas melhorou um pouco. Coloquei praticamente tudo que a Elizabeth me contava. Você sempre tem que inventar alguma coisa, né? E eu não fiz. E na verdade melhorou. Botei duas cenas que estão no *Cabra*. A gente fez um laboratório com os camponeses, que foi uma coisa maravilhosa. Aquela cena que está lá do feitor, não tem uma palavra do diálogo que não seja exatamente dita por eles. Pegamos um deles – o que faz o administrador –, botamos seis caras em volta, no refeitório da casa, e ficaram improvisando. A gente gravou e eu selecionei as falas. Foi exatamente isso, às vezes podia mudar a atribuição da fala de um pro outro, mas basicamente até a distribuição foi exata. Se eu tivesse feito isso com todas as cenas, realmente seria melhor, mas eu fiz só com duas. Uma coisa importante também é que ajudei o Leon no *Maioria Absoluta* (1964). Ajudei não em todas as cenas, mas em algumas. Isso aí claro que também me ajudou a conhecer mais coisas. Fiquei no Nordeste mais ou menos de julho a novembro de 1963, esperando sair o dinheiro. Frequentei muito a Liga. Fui a invasões, coisas desse tipo. Uma vez, numa dessas manifestações, teve um comício. Daí falaram: “Você vai falar pela UNE”. E, pela primeira e única vez na vida, falei num comício. Com a minha dicção e sem representar nada. Falei da aliança estudantil-operário-camponesa, nervoso, mas falei. Isso foi curioso. Eu era um cara vacilante, não era do partido nem nada e acabei me envolvendo tanto nessas coisas que, quando voltei ao Rio, entrei pro

³⁹ Ferreira Gullar (1930), poeta, crítico de arte e ensaísta. Até início dos anos 60, autor de *A luta corporal* (1954) e *Poemas* (1958). Depois de participar ativamente do movimento de poesia concreta, lidera a criação do grupo neoconcreto (1959), do qual também se afasta ao integrar-se ao CPC, da UNE, do qual era presidente por ocasião do golpe militar de 1964. Seu livro de ensaios *Cultura posta em questão*, que deveria ter sido publicado pela Editora Universitária da UNE, saiu finalmente em 1965 pela Editora Civilização Brasileira.

⁴⁰ Até o início dos anos 60, Alex Viany (1918-1992) publicou críticas de cinema em *O Cruzeiro*, *A Cena Muda*, *Fundamentos*, *Leitura*, *Senhor e Última Hora*. Autor do livro *Introdução ao cinema brasileiro* (1959). Diretor de *Agulha do Palheiro* (1953), *Rua sem Sol* (1954) e do episódio *Ana* (1956), da produção internacional *A Rosa dos Ventos*. Ver Avellar (1999).

⁴¹ Diretor e roteirista de *Um Favelado* (1962), episódio de *Cinco Vezes Favela*.

⁴² Vladimir Carvalho (1935), assistente de direção de *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, e diretor, com João Ramiro, de *Romeiros da Guia* (1961). Para filmografia de Vladimir Carvalho, ver Ramos (*apud* Miranda e Ramos, 2000:97-9).

⁴³ Cecil Thiré foi ator em *Pedreira de São Diogo* (1962), de Leon Hirszman, e assistente de direção de *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra.

⁴⁴ Mário Rocha, ex-fotógrafo no jornal *O Metropolitano*, da União Metropolitana dos Estudantes (UME), do Rio de Janeiro, fez a música de *Um Favelado* (1962), de Marcos Farias, e de *Zé da*

(continua no final do artigo)

partido. Nesse período todo que voltei pro Brasil, tinha uma tal confusão que acabei assistindo a reuniões do partido sem dele ser. Era aquele clima de esculhambação, aquela liberalidade. Mas, ao mesmo tempo, ficou uma situação que... então eu falei: "Vou entrar". Daí, fui à casa do Alex Viany.⁴⁰ Tinha o Leon e mais umas dez pessoas. Aí fizeram aquele negócio de aplaudir (estalando o dedo). Tive uma reunião só. Depois viajei; quatro meses e veio o golpe.

AMG – Coutinho, quem era a equipe que você levou pra filmar, quando já tinha o roteiro?

EC – O diretor de produção era o Marcos Farias.⁴¹ Os assistentes eram dois: o primeiro, Vladimir Carvalho,⁴² grande amigo, e o segundo, Cecil Thiré.⁴³ Tinha o Antônio Carlos Fontoura, para fazer a continuidade.

AMG – Quem fotografou?

EC – O fotógrafo era o Fernando Duarte, o assistente era Mário Rocha,⁴⁴ que na época fotografava e fazia música. A equipe era mais ou menos essa, além de assistentes locais. Não tinha som direto, era apenas som-guia.

AMG – Foi sua a idéia de filmar no Engenho Galiléia?

EC – Foi idéia minha. Eu ia filmar em Sapé. Tinha lá a liga e o partido. Mas, no dia em que cheguei ao Recife, ouvi no rádio que tinha havido um conflito com uns 13 mortos na região. O major Luiz de Barros, a PM ocupou o lugar. Ficou em estado de sítio praticamente. Era inviável filmar lá. Daí é que eu falei: "O que vou fazer?". Tinha data marcada pra começar a filmagem. Fui ao Recife e falei com o Julião: "Julião, a idéia que eu tenho é ir pra Galiléia".

AMG – Você tinha encontrado o Julião antes, quando foi da UNE-Volante?

EC – Não, na UNE-Volante eu não o encontrei. Pode ter sido num comício, alguma coisa assim, mas fui procurá-lo mesmo na época de preparação. Quando foi o negócio de mudar o local de filmagem é que fui a ele e falei: "Julião, o problema é esse".

AMG – Você teve algum apoio do governo Arraes?

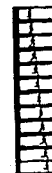
EC – O filme era financiado pelo CPC e pelo MCP (Movimento de Cultura Popular, do Recife), via Ministério da Educação. Com Arraes, não tive contato algum. Eu tive contato com um sobrinho dele que era presidente do MCP, Miguel Milton Arraes.

AMG – Você já tinha ido ao Engenho Galiléia?

EC – Eu tinha ido. Uma das fotografias mais lindas que eu tenho, afetivamente, é uma fotografia feita pela Maria Célia Bandeira,⁴⁵ que morreu, infelizmente. Ela foi comigo à Galiléia, em setembro de 62, e nos fotografou juntos – Zézé da Galiléia⁴⁶ e eu –, de perfil, conversando. O negativo se perdeu. Daí eu fiz um novo negativo, fiz uma ampliação e continuo achando linda. Tinha havido apenas esse contato mais ou menos superficial, mas acho que isso também facilitou ir pra lá. Nessa época, eu já tinha lido muito, estava por dentro das coisas, das tendências políticas. Nessa pesquisa eu conheci rapidamente o Grabóis:⁴⁷ estava fazendo política num engenho em Moreno, Zona da Mata de Pernambuco. O Gregório,⁴⁸ todo mundo, eu conheci nessa coisa. Mas sempre meio de lado, né?

AMG – Quando você estava lá, o acesso ao engenho já era difícil?

EC – Sempre foi uma estrada ruim. Eu tenho a impressão que sempre íamos de Kombi ou num carro tipo jipe.



AMG – Vocês ficaram no Engenho Galiléia?

EC – Nós ficamos numa casa em Vitória do Santo Antão, a cidade mais próxima, justamente onde foram presos os cinco caras. Eles não quiseram fugir e foram presos. Nós tínhamos uma casa grande alugada numa rua central de Vitória, que eu só voltei a ver quase vinte anos depois.

AMG – Quem são esses caras que foram presos?

EC – Todos os caras da “pesada”,⁴⁹ praticamente. Todos que achavam: “Não, não tem problema, a gente não é comunista”. Daí foram presos, apanharam...

AMG – Eram pessoas de Pernambuco?

EC – Tinha uns cariocas e gente de lá. Esses apanharam. Por sorte, viram que eles não eram “perigosos” e não chegaram a torturar. E daí um cara conhecia um outro, que falou com o delegado, e eles foram soltos depois de uns dois dias. Mas isso eu soube muito depois.

AMG – Vai ser complicado transcrever essa fita. Tantos nomes de lugares, de gente... seria bom que você revisse.

EC – Vou te contar uma coisa. Uma jornalista, crítica de cinema, amiga, fez uma entrevista comigo e eu disse essas coisas negativas que costumo dizer por exorcismo: odeio roteiro, essas coisas. Daí, ela mandou eu rever e, enfim, não revi, preguiça, não sei o quê. Tem a seguinte frase: “Fui pra Europa, não sei o quê, tal, conheci Brecht”. Sabe o que ela ouviu no gravador e botou? “Conheci Prestes!”. Conheci Brecht, conheci o teatro de Brecht. Ficou lá “conheci Prestes”. Essas coisas... depois, talvez um cara escreva: é, realmente ele sempre adorou o Prestes...

AMG – Agora, é engraçado, porque do

Brecht você ainda não tinha falado. Você contou que ia muito à Cinemateca...

EC – Muito à Cinemateca, mas ia muito a teatro lá também. Na época tinha um negócio em Paris que era genial, chamado Teatro das Nações. Ia Ingmar Bergman, Visconti etc. Tíham coisas ótimas e que eram na língua original. Italiano você entende. Quando é alemão, não se entende nada, mas eu não ligava. Na época, consegui um passe livre pro Teatro das Nações. Durante uns dois ou três anos, eu ia pra burro. Então vi várias peças do Brecht, montagens do Berliner Ensemble.

AMG – A gente esteve conversando, a Eliska e os outros alunos que estão participando deste projeto, e fizeram uma pergunta que nunca me ocorreria. Era assim: por que, em vez de um filme de ficção, o Eduardo Coutinho não fez um documentário? Em relação ao *Cabra*, a primeira parte. Na hora fiquei meio irritada, porque detesto essas conversas sobre o que não se fez. Mas, depois, pensei que a pergunta tinha sentido. Fazer um filme de ficção era muito do espírito do CPC, não era?

EC – Eles não aceitariam um documentário. Por pura e simples razão de mercado e de política cultural. O CPC queria que o filme tivesse público, por razões políticas. Fazer um documentário de longa-metragem em 64 era brincadeira. Depois, o próprio Joaquim fez o *Garrincha*.⁵⁰ Mas o Garrincha era um ídolo, ganhou Copa do Mundo. Então, documentário era um negócio inexequível, não passava pela minha cabeça. Eu mesmo não concebia. A ironia de minha vida.

AMG – Vocês filmaram em 35 ou 16?

EC – 35 mm.

AMG – E o equipamento era de quem?

⁴⁹ Eletricistas e maquinistas.

⁵⁰ *Garrincha, Alegria do Povo* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade.

⁵¹ O "tem gente lá fora" é dito por Elizabeth Teixeira, que, na primeira versão de *Cabra Marcado para Morrer*, desempenhava seu próprio papel, isto é, o de esposa de João Pedro Teixeira. Os dois roteiros de *Cabra Marcado para Morrer*, de 1963/64, têm 423 planos, sem divisão por seqüências, contendo apenas indicações de cenas assinaladas pelo local e momento da filmagem, por exemplo: "Interior-noite-casa João Pedro". O "tem gente lá fora", plano 136, ocorre ao final da reunião em que se discutia a formação de uma primeira associação em Sapé.

⁵² Eduardo Escorel, montador de *O Padre e a Moça* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade; som direto de *Maranhão 66* (1966), de Glauber Rocha; montador, dentre outros filmes, de *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman; diretor dos longas-metragens *Lição de Amor* (1977), *Ato de violência* (1981) e *O Cavaleiro Azul* (1984), além de vários curtas-metragens. Montador da versão final de *Cabra Marcado para Morrer* (1984).

⁵³ Nota no final do artigo.

EC – Alugado do Gerson Tavares, que quase foi preso ao tentar reaver seu equipamento. Levou dois meses. E há um fato que ninguém comenta: só salvei a seqüência do "tem gente lá fora",⁵¹ filmada na noite de 1º de abril de 1964, porque ele pegou o chassi e viu que tinha filme. Botou um pano preto, abriu e nos entregou. Os militares não abriram o chassi da câmera! Todos os outros planos tinham ido pro laboratório um ou dois dias antes. Foi um milagre. Salvamos a maioria dos planos. Os caras não abriram o chassi. Não abriram porque viram o copião num cinema de Vitória de Santo Antão, não tinha bandeira vermelha, e sei lá. Daí, o Gerson Tavares conseguiu depois tirar a câmera, provando que era só um comerciante que alugava equipamento.

AMG – Você falou desse laboratório que resultou nas melhores seqüências. E àquela história da dona Elizabeth cantar com as crianças, como é que se chegou?

EC – Não lembro de uma cena que eu tenha perdido. Sabe esses milagres? Se não

tivesse acontecido a sorte, não tinha o segundo *Cabra*. Eu os filmei cantando com som-guia, depois ia dublar. Telefonei pro Vladimir. Eu sabia que era alguma coisa como "bilu, bilu, bilu...". Pedi pra ele cantar e gravar numa fita pra mim. A gente reconstituiu com a Tânia Alves, que fazia a Elizabeth, a Gabriela, sua filha, que hoje já é atriz de novela, e meus dois filhos, que eram garotos. Troço primário, feito na hora. O Escorel⁵² estava até lá. Isso já foi para o *Cabra* novo. Daí, a gente botou as imagens e eles dublaram. Foram as cenas em que a gente botou som: essa e aquela do administrador. A do administrador, só pude dublar porque tive dois roteiros, pré e pós-laboratório. Por sorte, consegui recuperar os dois roteiros. Num deles não tinha esses diálogos, no outro sim. Porque a fala deles... como é que eu ia lembrar? Tem uma fala que é absolutamente uma loucura. Uma fala do Braz,⁵³ que é aquele que não gosta mais da liga, era impossível de recuperar, tais eram os torneios de linguagem que ele fazia.



94) Classe administrador

Passado 1.º de 3

95) PG, C.A.

96) PA administrador, CB

97) Severino, sobra ombro, Braz,
Orlando e JP em PM, de frente, CB.

98) Classe Bernardo, CB

99) Administrador e Leandro-capangas
em A- em PM, CB.

100) Bernardo, classe. CB.

101) Administrador, classe, CB

102) PG lateral ou PG. Bernardo

avança para administrador, é con-
tido por JP. Peixeira. Administra-
dor para revolver.

ADM: Que história é essa? Você não de-
via ter vindo de engenho, quando vem pa-
ra pagar o f. pro, só vem um co. Isso é fe-
io pra vocês.

FLOBIANO: Não não vícios aqui descontentar
vocês. Foi mais para um acordo.

ADM: Vou mudar a situação da moradia de
vocês. Tá muito perto um do outro.

JP: Não estamos pagando direito mas o se-
nhor quer para mais de conta.

ADM: João Pedro, você é o mais que está
fazendo. Será que é você o cabeça
desses idôlatas?

BRAS: Ele não é o cabeça, mas de notor-
do com o que está ocorrendo, ele pode fa-
zer um apelo razoável com que é mereço -
dor.

JP: É a necessidade que obriga nós com a
eliminar o caso.

BERNARDO: Olha, esse administrador, é um
caso que eu digo que eu tou agindo com
o senhor.

ADM: Tá revoltado? Não devia. Seu filho
morre, eu dou o enterro. Sua mulher não
se, eu luto na maternidade. Nada feito
pra vocês.

BERNARDO: O senhor tá muito fraco. Pre-
cisa chegar a uma conclusão mais forte.

ADM: Você pensa pouco, parece (que tá)
doído, não tem idéia no juízo. Você é
seio bruto.

BERNARDO: Eu quero resolver a parada
com o senhor.

ADM: Você se atropela. Não vê que se-
nhor de engenho não morre, administra-
dor não morre, vigia não morre. Só quem
morre é capangas.

Roteiro de Cabra Marcado para Morrer, com anotações de Eduardo Coutinho.

103) Cl. sobra Administrador, fun-
do Bernardo se acalmando e JP cortan-
do-lhe a frente.

104) JP e Bernardo, classe

PAN DE , pegando todos os outros
105) Administrador, se mancando.
Pensa um pouco, põe revolver no
cinto, faz pausa grande. Ainda, ne-
xe, aproxima-se da escada.

106) Administrador

107) Classe JP

108) Administrador, desce a es-
cada

109) Administrador ba ta no ombro
de cada camponês
(Cezara da Mão)

110) JP, classe

111) JP acompanhado pelos camponê-
ses, afasta-se. Bernardo, que vai
por último, vira-se

112) Administrador afasta-se lentamente,
e sume com capanga pelo corredor.

BERNARDO: Já vi muitos morrer.

ADM: Não morre não. Vai ver que de
qualquer dar de barriga, dar na cabe-
ça, nas diase não morre. Eu nunca mor-
ri, meu patrão nunca morreu.

JP: Seu Vieira, nosso caso não é bri-
ger. É que nós não podemos pagar o sa-
mento.

OUTROS: Não podemos.

ADM: Vocês sabem que vocês são meus,
eu sou de vocês, quero que vocês fi-
quem satisfeitos comigo. Eu não quero
brigar, a terra é de gente tudo

ADM: Mas essa idéia de não consentir o
foro eu não assino agora, só posso as-
sinar quando o patrão chegar da capi-
tal daqui uma semana. Eu tenho que cum-
prir as ordens do patrão.

JP: Não pode esperar uma semana, não
é? Conforme a resposta do patrão nós
damos nossas respostas.

ADM: Vamos pensar mais melhor para vi-
ver. A vida é doce: vão para casa,
conversam com a família, acabam com
essa história.

ADM: Não é, Eleutério? Não é Zece-
drão? Não é João Pequeno? Não é Ele-
riano? Não somos juntos?

JP: Nós esperamos uma semana. O senhor
também espera pra fazer o foro.

BERNARDO: Ainda chega o dia do se-
nhor querer fazer do que está fazendo
e não poder.
(Se não resolver na semana, eu resolvo
com o senhor)

Roteiro de *Cabra Marcado para Morrer*, com anotações de Eduardo Coutinho.



*Transcrição das anotações manuscritas
de Eduardo Coutinho*

Plano 96

ADM(inistrador): J(oão) P(edro) é o cabeça. É quem pôs essas idéias na cabeça de vocês.

Plano 97

BRAZ: Ele não é o cabeça, mas pelos alcances do acordo do que está ocorrendo, ele pode fazer um apelo razoável com que é merecedor

JP: É a necessidade que obriga nós a complicar o caso.

Plano 98

BERNARDO: Oi, seu administrador, é um caso que eu digo. Eu tô muito agitado com o sr.

Plano 99

ADM: Tá revoltado? (Pausa) Não devia.

Plano 103

BERNARDO: Morre sim. Eu já vi morrer

Plano 110

JP: Então, na semana que vem a gente volta para saber a resposta

Plano 111

BERNARDO: Ainda vai ter um dia que o sr. vai querer fazer do que está fazendo e não poder.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Luciana. Nelson Xavier. In: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- AVELLAR, José Carlos (org.). Alex Viany. *Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- BELOCH, Israel & ALVES, Alzira Abreu (orgs.). *Dicionário histórico-biográfico brasileiro (1930-1983)*. Rio de Janeiro: Forense/FGV-CPDOC/Finep, 1984.
- CALIL, Carlos Augusto & LORENÇATO, Arnaldo (orgs.). *Leon Hirszman. É bom falar*. Mostra Leon de Ouro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.
- COUTINHO, Eduardo. *Roteiros de Cabra Marcado para Morrer*. Mimeo, 1963/1964.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.
- & BERNADET, Jean-Claude. *Cinema. Repercussões em caixa ideológica (as idéias de "nacional" e de "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983.
- HEFFNER, Hernani. Flavio Migliaccio. In: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- JULIÃO, Francisco. *Que são as Ligas Camponezas?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro*. O Arquivo de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MEDEIROS, Leonilde Servolo de. *A questão da reforma agrária no Brasil – 1955-1964*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 1982.
- MIRANDA, Luiz Felipe & RAMOS, Lécio Augusto. Fernando Duarte. In: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PENIDO, Stella Oswaldo Cruz. Noel Nutels e a saúde das populações indígenas. In: KURY, Lorelai; SÁ, Magali Romero & LIMA, Nísia Trindade (orgs.). *A ciência dos viajantes. Natureza, populações e saúde em 500 anos de interpretações do Brasil* (catálogo). Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz, 2000.
- RAMOS, Fernão. Vladimir de Carvalho. In: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos. O sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SOUSA, José Inácio de Melo & RAMOS, Fernão Pessoa. Eduardo Coutinho. In: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- TINOCO, Antonio Luiz. Mário Carneiro. In: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

(¹¹continuação)

formar atores para a vida profissional que se iniciava na cidade. Essa função confundia-o com um celeiro de intérpretes para o Teatro Brasileiro de Comédia, que polarizava os melhores amadores, ansiosos por dedicar-se apenas ao palco. Não fosse a EAD um laboratório experimental, em que se encenaram no Brasil, pela primeira vez, nomes da importância de Brecht, Ionesco, Beckett e muitos outros, dificilmente se entenderia ter ela estimulado a pesquisa que, mais tarde, pôs em xeque a orientação do TBC" (Magaldi, 1984:10).

(¹⁸continuação)

apresentação do Teatro de Arena, em São Paulo. Até 1957, o Arena encenou peças de autores estrangeiros, tendo incorporado Augusto Boal como um de seus diretores e, em seu elenco, atores originários do Teatro Paulista de Estudantes, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho. O sucesso obtido com *Eles não usam Black-tie*, de G. Guarnieri, em 1958, acelerou a criação do Seminário de Dramaturgia visando à elaboração de peças brasileiras. Entre outros, Augusto Boal, Flávio Migliaccio, Francisco de Assis, G. Guarnieri, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Oduvaldo Viana Filho, Roberto Freire, Roberto Santos e Zulmira Ribeiro Tavares foram membros fundadores do Seminário de Dramaturgia (Magaldi, 1984:13-33).

(²²continuação)

João Pedro Teixeira, presidente da Liga Camponesa de Sapé, Paraíba, assassinado em 2 de abril de 1962.

²³ Francisco Julião (1915-1999), advogado que, a partir de 1955, prestou assistência jurídica à Liga Camponesa de Galiléia. Sua entrada no "movimento dos coreiros marcou um momento decisivo (...). A partir daí, as Ligas começaram a proliferar em todo o Nordeste, especialmente em Pernambuco e na Paraíba. Para se ter uma idéia da força do movimento (...), nos cinco primeiros anos surgem 25 pontos de Ligas na Zona da Mata e no Agreste (...). Em sua primeira etapa, o movimento era de autodefesa e tinha um caráter nitidamente legalista (...). Aos poucos, as Ligas, sob a liderança de Julião, passaram a fazer a defesa de uma reforma agrária e a dar, progressivamente, um conteúdo mais orgânico a essa palavra de ordem. Isso se verifica entre 60 e 61, quando o movimento consolida sua expressão nacional e seus ideólogos passam a elaborar mais sua concepção sobre o papel do campesinato nas transformações consideradas necessárias ao país" (Medeiros, 1982:51-2).

²⁴ Leon Hirszman (1937-1987), diretor de *Pedreira de São Diogo* (1961) e de *Majoria Absoluta* (1964). Para a filmografia completa de Leon Hirszman e entrevistas, ver Calil e Lorençato (1995).

²⁵ Carlos Estevam Martins, um dos fundadores e o mais importante ideólogo do CPC em sua fase inicial, autor da peça *A Vez da Recusa* (1961), do "Anteprojeto do Manifesto do CPC" (1962) e do livro *A questão da cultura popular* (1963) (Galvão e Bernadet, 1983:133-45).

²⁶ Oduvaldo Viana Filho (1936-1974), chamado Vianinha. Sua peça *Chapetuba Futebol Clube* (1957) foi o segundo sucesso de público de um texto de autor brasileiro, encenado pelo Teatro de Arena. Autor de *A Mais-valia vai Acabar, seu Edgar* (1960), dirigida por Chico de Assis na arena da então Faculdade de Arquitetura da

Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. Segundo Leon Hirszman, responsável pela montagem de telejornais e filmes de ficção integrada na encenação da peça, em torno de *A Mais-valia...* constituiu-se um grupo de estudos que propiciou a aproximação com a UNE e a fundação do CPC (1961). Vianinha foi o ator principal de *Escola de Samba, Alegria de Viver* (1962), de Carlos Diegues, episódio de *Cinco Vezes Favela*, além de ter sido um dos principais responsáveis pelo setor de teatro do CPC. Sobre seu trabalho de ator e dramaturgo posterior a 1964, ver Peixoto (1983).

²⁷ Em depoimento de Nelson Pereira dos Santos, aparece outra manifestação desta hospitalidade carioca. Ao chegar ao Rio, morou "um tempão" na casa de Alinor Azevedo (roteirista, argumentista e um dos fundadores da Atlântida), por sugestão de Rui Santos (fotógrafo e diretor de documentários desde a década de 1930): "Bom, seu Nelson, você vai morar lá no Grajaú". Nelson: "Bonde de cem réis", ainda tinha bonde. "Tudo bem", respondi, "então vamos lá". E o Rui: "Já, não, daqui a pouco". Chega o Alinor e o Rui diz pra ele: "Alinor, o Nelson vai ficar um dia na sua casa". E o Alinor: "Não pode". Olha pra mim, diz: "Muito prazer" e continua pro Rui: "Primeiro tenho de falar com a Filhinha..." (...) Chegamos os três na casa do Alinor, aquela coisa e tal, conferências, e a Filhinha aceitou simpaticamente" (Avellar, 1999:491).

²⁸ *Zé da Cachorra* (1962), direção e roteiro de Miguel Borges.

²⁹ Flávio Migliaccio (1934), ator e diretor. Participou como ator da montagem de peças pelo Teatro de Arena e pelo CPC e do curta-metragem *Um Favelado* (1962), de Marcos Farias, episódio de *Cinco Vezes Favela*. Autor e diretor de *Os Mendigos* (1963). Ver Heffner (apud Ramos e Miranda, 1997:376).

(³⁵continuação)

co-dirigiu, com Paulo Cesar Saraceni, *Arraial do Cabo* (1959), fez a fotografia de *Porto das Caixas* (1962), de Paulo Cesar Saraceni, e a de *Couro de Gato* (1961), de Joaquim Pedro de Andrade. Para a filmografia completa de Mário Carneiro, ver Tinoco (apud Ramos e Miranda, 2000:92).

(⁴⁴continuação)

Cachorra (1962), de Miguel Borges, episódios de *Cinco Vezes Favela*.

⁴⁵ Maria Célia Bandeira (1942-1987), então aluna do curso de Filosofia da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, e ativa participante do CPC.

⁴⁶ José Francisco de Souza, conhecido como Zezé da Galiléia, ex-administrador do Engenho Galiléia, município de Vitória de Santo Antão, Pernambuco. Em 1955, neste engenho, foi criada a Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores de Pernambuco, mais tarde conhecida como Liga Camponesa da Galiléia. "Sociedade civil beneficente, de auxílio mútuo, seu objetivo era fundar uma escola primária e formar um fundo para adquirir caixões de madeira destinados a crianças (...). Na sua humildade, os camponeses da Galiléia (...) convidaram o próprio senhor de engenho para figurar como presidente de honra. Houve posse solene, com o dono da terra satisfeito, porque era o único da região a receber essa homenagem dos coreiros explorados. Advertido, pouco de-

pois, por outros latifundiários, de que acabara de instalar o comunismo em seus domínios, tomou imediatas providências para impedir o funcionamento da escola. Não quis mais ser presidente de honra da sociedade. Foi além, exigindo a sua extinção. Os camponeses resistiram. Ele os ameaçou de despejo. Os camponeses se dividiram. Uma parte não se intimidou. Era a maioria, a essa altura liderada (...) pelo velho 'Zezé', um camponês que tem hoje perto de 70 anos..." (Julião, 1962:24-5).

⁴⁷ Maurício Grabóis (1912-1974), militante do PCB desde a década de 30 e deputado pelo antigo Distrito Federal na Assembléia Nacional Constituinte (1946). Na sequência de crises em torno do stalinismo e da tese de coexistência pacífica, M. Grabóis se opõe a "orientações revisionistas", sendo expulso do partido. Com J. Amazonas e P. Pomar, funda o Partido Comunista do Brasil (1962), que se alinha às posições da China e da Albânia. Organizador do mo-

vimento de guerrilha no Araguaia. Desaparecido político (Beloch & Abreu, 1984:1.523-5).

⁴⁸ Gregório Bezerra (1900-1983), filho de trabalhadores agrícolas e operário da construção civil, foi preso em 1917 durante passeata no Recife. Libertado em 1922, ingressa na carreira militar depois de alfabetizar-se. Admitido na Escola de Educação Física do Exército, em 1930 já era militante do PCB. Com a derrota do levante comunista (1935), permanece preso durante dez anos. Deputado, por Pernambuco, na Assembléia Nacional Constituinte (1946). Cassado seu mandato, vive na clandestinidade, tendo então organizado associações rurais no Paraná e em Goiás. Trabalhou nas campanhas eleitorais de Cid Sampaio (1958) e de Miguel Arraes (1962) para o governo de Pernambuco. Tentou organizar resistência armada ao golpe de Estado. Ao ser preso em abril de 1964, foi arrastado pelas ruas do Recife. Libertado em 1969, em troca da devolução do embaixador norte-americano (Beloch & Abreu, 1984:387-8).

⁵³ José Braz de Oliveira, um dos principais dirigentes da Liga Camponesa da Galiléia, que desempenhou o papel de companheiro de João Pedro Teixeira quando das filmagens, em 1964, isto é, da reconstituição

da biografia do líder de Sapé. A referência àquele "que não gosta mais da liga" diz respeito à entrevista de Braz, em 1981, para a segunda etapa da filmagem de *Cabra Marcado para Morrer*.

Abstract

In an interview with Ana Maria Galano and Eliska Altman in April 1998, in Rio de Janeiro, director Eduardo Coutinho reconstituted his itinerary towards the Northeast region and the making of *Cabra Marcado para Morrer*. In this road, the autobiographical report intersects – without the necessary determination and, sometimes, with a high degree of unpredictability – the episodes of the political history and of the renewal of the Brazilian cinema and theater in the fifties and sixties.