



## **Sociedade ilhada: um percurso entre *Grande sertão: veredas* e *Cabra marcado para morrer***

### ***Island Society: a Journey between Grande Sertão: Veredas and Cabra Marcado para Morrer***

Tiago Lopes Schiffner

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil

tiago\_roll@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-3848-0137>

**Resumo:** O objetivo deste estudo é analisar o contexto de criação e as tensões formais de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, e o filme *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. O intuito é apontar os lances narrativos semelhantes entre ambos. Argumenta-se que essas similaridades são ocasionadas pela perspectiva de integração social iniciada na década de 50, a qual é obstaculizada pelo Golpe militar de 1964. Nesse percurso, assinala-se o viés conciliatório do filme, cuja ocorrência remete à matriz de pensamento própria ao desenvolvimentismo, com promessas de integração das décadas de 50 e 60, o que desencadeia proximidades estéticas entre o registro fílmico e uma das maiores obras da nossa literatura – não esquecendo, obviamente, as particularidades artísticas desses objetos e seus resultados, em parte diversos. Assim, a finalidade deste trabalho é investigar a formalização do filme em cotejo com a do romance e examinar como elas incorporam e respondem aos dilemas enfrentados nos seus respectivos períodos de criação. Para tanto, o pressuposto teórico basilar do projeto é o materialismo dialético, que equaciona a relação entre forma literária e processo social.

**Palavras-chave:** *Grande sertão: veredas*; *Cabra marcado para morrer*; desenvolvimentismo; tensões formais; materialismo dialético.

**Abstract:** The objective of this study is to analyze the context of creation and the formal tensions present in *Grande Sertão: Veredas* and *Cabra Marcado para Morrer*. The intention is to highlight the similar narrative points - albeit with some different implications - between *Cabra Marcado para Morrer*, by Eduardo Coutinho, and *Grande Sertão: Veredas*, from Guimarães Rosa. The paper argues that these similarities are caused by the perspective of social integration from the 1950s and 1960s, which is hampered by the military coup of 1964. In this path, the conciliatory bias of the film is pointed out, its occurrence refers to the matrix of thought proper to developmentalism, with promises of integration related to the 1950s - which unleashes aesthetic proximity between the film record and one of the

greatest works of Brazilian literature, not forgetting obviously the artistic particularities of these objects and their diverse results. Thus the purpose of this work is to investigate the formalization of the film in comparison with that of the novel and to examine how they incorporate the dilemmas they face in their periods of creation and respond to them. For this, the basic theoretical presupposition of the project is dialectical materialism, which equates the relation between literary form and social process.

**Keywords:** *Grande sertão: veredas*; *Cabra Marcado para Morrer*; developmentalism; formal tensions; dialectical materialism.

## **1 É tempo de conciliação e integração nacional, ou de cabras marcados para morrer!**

1956. Guimarães Rosa lança *Grande sertão: veredas*, escrito durante os primeiros anos da década de 50. Nesse período, o Brasil está em forte escalada desenvolvimentista no sentido de abandonar o passado rural e a economia voltada majoritariamente para a agricultura. O voo é em direção a um futuro urbano, com um capital voltado para a industrialização, rumo a um país mais integrado em suas regionalidades. Vive-se um momento de euforia com a modernização. Juscelino Kubistchek institui o Plano de Metas dos “cinquenta anos em cinco” e a construção de uma nova capital federal no meio do cerrado se torna um feito sem precedentes, sendo conduzida pelo arquiteto comunista Oscar Niemeyer.

Além do surgimento faraônico de uma cidade vinda do zero e erguida com concreto e aço, o sentimento de otimismo e a energia criativa também tomam conta das mentes da classe média intelectualizada. Surgem manifestações culturais de larga importância, como a Bossa Nova, que combina o samba de morro com o jazz erudito. Logo ali, desponta o Cinema Novo com sua verve crítica, driblando as dificuldades materiais para construir um cinema atento para os planos e também para os impasses nacionais. Na poesia, três intelectuais (Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari) imaginam uma nova poesia, voltada para os avanços tecnológicos, estéticos e arquitetônicos. O concretismo exibe uma criatividade alicerçada na interação indissociável da palavra, do som e da imagem. O país se torna irreconhecível aos olhos estrangeiros e a aparência turística e exótica é substituída por uma visão racional, leve e sincopada diante de um processo de modernização aparentemente bem-sucedido.

Na prosa, *Grande sertão: veredas* é o monumento erguido com palavras sertanejas mergulhadas em raízes multilinguísticas e, a partir do Brasil profundo e esquecido, são enquadrados os dilemas universais do humano.

As promessas de integração social e de redução dos antagonismos entre regiões e classes contaminam as percepções artísticas de quem conduz o progresso ou se beneficia dele. Mas e os oprimidos para onde foram? Parte desembarca em Brasília para tocar as obras de edificação do sonho do Presidente e outra permanece entregue à própria sorte nos recôncavos das comunidades mais distantes ou nas zonas periféricas das capitais. Para esses, a história não muda muito, pelo menos, não para melhor. A carestia dos itens de primeira necessidade, o isolamento e a especulação imobiliária tornam a rotina dos despossuídos ainda mais complicada. Os custos da euforia são mais pesados para quem não pode pagar e/ou não pode ter acesso aos frutos do surto de prosperidade.

Corte temporal: oito anos depois.

1964. O contexto mundial permanece dividido. De um lado está a política capitalista sob a mira dos EUA e, do outro, o socialismo sob o eixo de influência da URSS. A conjuntura geopolítica é propulsora das sucessivas implantações de ditaduras na América Latina. O incentivo ao autoritarismo é uma forma de bloquear o avanço do comunismo no quintal estadunidense, que tinha sido reduzido com a insurgência cubana em 1959. O Golpe civil-militar brasileiro é apoiado financeira e politicamente pelas autoridades norte-americanas, tendo a interferência direta de seu embaixador no Brasil, Charles Burke Elbrick<sup>1</sup>.

A intervenção militar é a cartada final do imperialismo contra a postura de João Goulart. O presidente brasileiro mantém restrições às intromissões estrangeiras na sua política nacional-populista. Ele se filia ao viés nacional-desenvolvimentista dos anos anteriores e vislumbra um progresso social e tecnológico mais integral, voltado ao mercado interno e mais atento às camadas carentes. A ampliação de direitos sociais desagradou um segmento da classe média e os grandes latifundiários – que temem as reformas de base, sobretudo a reforma agrária. Aos descontentes, somam-se os intelectuais conservadores e um relevante percentual da burguesia industrial. Alas retrógradas do clero também apoiam o levante golpista e participam das alienantes *Marchas da Família com Deus pela Liberdade*,

---

<sup>1</sup> Ver o documentário *O dia que durou 21 anos*, de Camilo Tavares.

ocorridas em 1963. Esse consórcio repugnante obtém sucesso e toma o poder em 31 de março de 1964.

No lado oposto, intelectuais, artistas e estudantes, detendo certa hegemonia cultural e articulando-se encabeçados pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) – ou seguindo de perto as suas propostas –, buscam se aproximar das demandas do povo. O intuito é apresentar, artística e cientificamente, as condições de vida dos segmentos populares, a fim de pressionar o Governo e chamar a atenção do restante da população para a necessidade de mudanças profundas na realidade brasileira. Os intelectuais passam a conviver com as ligas camponesas, os sindicatos de operários e os moradores pobres, com a finalidade de (1) apresentar a conjuntura social do Brasil e (2) construir articulações que pudessem sustentar uma sonhada revolução socialista. A união da classe média esclarecida e de setores mais empobrecidos parece se fortalecer e aponta para uma insurgência contra os desmandos e as desigualdades. No entanto, o levante da direita bloqueia esse horizonte de transformação, sem que haja, por outro lado, uma reação popular ou institucional. Tal fato denuncia que o pacto entre a classe-média-escolarizada-&a-classe-baixa-consciente não era tão consistente quanto entendia a mentalidade de esquerda. Após o trauma e em plena ditadura, a arte incorpora a responsabilidade de porta-voz dos golpeados e tenta apresentar uma saída e/ou uma resposta para a trágica situação.

O filme *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, é censurado logo após o 31 de março de 1964. É uma das primeiras ações da repressão contra um projeto cultural e visa à desarticulação do pacto entre a intelectualidade-de-câmera-na-mão e os grupos marginalizados do campo. Uma parte do material filmado é destruída, os equipamentos são apreendidos e parte dos colegas de Eduardo Coutinho é presa. O engajamento estético-político da equipe e do diretor de trinta anos está enraizado nas ideias difundidas pelo Centro Popular de Cultura (CPC). Criado em 1962, o centro junta pensadores e artistas e procura criar materiais que debatam as contradições nacionais. Coutinho ingressa no primeiro ano de atividade do CPC. Inicialmente, trabalha como gerente de produção de *Cinco vezes favela* (1962). Depois, escreve o roteiro e recebe a direção de um longa-metragem a ser filmado no Nordeste. A ficção retrataria a morte de João Pedro Teixeira, um líder camponês do interior da Paraíba, assassinado covardemente em 1962. O elenco seria composto por homens e por mulheres,

da região, não atores e sem nenhuma experiência com cinema. Das várias tomadas do longa, cujo título seria *Cabra marcado para morrer*, sobram apenas algumas cenas do copião, guardadas às escondidas, por um amigo, filho de um general.

Eduardo Coutinho insere as referidas cenas no documentário homônimo, no início dos anos 80 – quando tenta reconstruir as impressões e o contexto da história proibida. Para isso, reúne os mesmos técnicos e atores de vinte anos antes, apresenta as imagens resgatadas e colhe testemunhos. A personagem central é a esposa de João Pedro Teixeira, Elizabeth Altino Teixeira. Após o Golpe, ela adota o nome de Marta Maria Costa e se esconde no interior do Rio Grande do Norte, com medo da perseguição do regime. Ela só vai recuperar plenamente a sua identidade e o seu posicionamento ideológico ao longo das filmagens do documentário. Portanto, o resgate de *Cabra marcado para morrer* carrega em si, ainda, a retomada da individualidade dessa líder comunitária num Brasil que vive uma conjuntura de redemocratização e de reabertura política – o que comentaremos com mais detalhe adiante.

Os anos iniciais da década de 60 são dramáticos para os planos de um desenvolvimento humano e econômico menos desigual. Na literatura, Guimarães Rosa também retrata esses impasses ao apresentar as contradições e os excluídos do empreendimento nacional, o que, em parte, já está posto nos anos 50, mas que ganha ar de denúncia na década seguinte. Suas *Primeiras histórias* (1962) são povoadas por pobres, sertanejos, crianças, velhos, mulheres e loucos, todos periféricos ao ideal de modernização urbana e racionalizante. O luto com o progresso – que já é um dos temas de *Grande sertão: veredas* (1956) – é mais intenso e se traduz em relatos com uma atmosfera agônica. Os contos de *Primeiras histórias* são um inventário de desgraças e pontuam com mais veemência o ressentimento com o fim das tradições e o soterramento de uma realidade. O mundo dos causos e o universo mítico do interior do Brasil são consumidos pela modernidade. Rosa (1962) lança luz sobre a impossibilidade de conciliação e sobre o descompasso entre o progresso à brasileira e o cotidiano esquecido e retirado. Regiões distintas do país estão separadas pelo progresso desequilibrado e por raízes culturais agora inconciliáveis. Ele aposta, então, numa lógica alternativa e quase incompreensível, a exemplo de “Pirlimpisquice”. Resgata o olhar de deslumbramento para o prosaico, muitas vezes violento,

como em “Os irmãos Dagobé”. Ou reaviva, através da mente infantil, a desautomatização da vida, como o faz em “Partida do Audaz Navegante”.

Em *Primeiras estórias*, o escritor mineiro dá ênfase à descontinuidade entre a cidade e o sertão. A composição harmônica entre o arcaico e o moderno é a liga da linguagem de *Grande sertão: veredas*<sup>2</sup>, mas cai em descrédito logo na sequência. Adquire um aspecto impróprio no conto “O espelho”<sup>3</sup>, por exemplo. A união de opostos dá a essa história um ar de almanaque filosófico e raso. O narrador é um intelectual que nasceu no mundo rural e tem um perfil um tanto lunático e deslocado. O enredo trata da busca de identidade desse provinciano, que, embora possua um conhecimento científico e formal, carrega em si convicções metafísicas próprias à sociedade e à cultura de sua origem. Há, sob essa ótica, um

---

<sup>2</sup> Argumento central de “A terceira margem sobre a qual equilibra Riobaldo”, de Homero Vizeu Araújo. Esse ensaio compõe o livro *Futuro pifado na Literatura Brasileira*, do mesmo autor.

<sup>3</sup> Embora o elemento arcaico seja percebido por Guimarães Rosa como um dado positivo e reformador da realidade brasileira, numa leitura conservadora e ideologicamente mistificante do histórico, como analisa Ana Paula Pacheco em *Lugar do Mito* – o pareamento da dinâmica do Brasil profundo com o moderno parece mais bem-sucedido em *Grande sertão: veredas*, e, mesmo adquirindo certa cultura formal, Riobaldo não parece um sujeito em desagregação como o protagonista do conto “O espelho”. A integração do interior do Brasil em 1956 se apresenta como uma possibilidade, que deixa suas marcas de solução satisfatória na linguagem do romance de Rosa. Quando for escrever o conto chave da coletânea de 1962, a forma de se expressar do personagem mais propenso à cultura cidadina será desconjuntada e beletrista, soando artificial e mal resolvida. O avanço da cidade ou o êxodo (a influência do urbano) são mais decisivos e já são definíveis como menos equilibrados desde o sertão – que lamenta o avanço predatório e desigual. Nesse sentido, a resposta de Guimarães não aponta mais para a conciliação, mas para o reforço da conjuntura mítica e pré-capitalista do interior. Isso habilita a leitura metafísica de Alfredo Bosi, o qual define a canção tresloucada de “Sorôco, sua mãe, sua filha” como um anúncio da redenção. Bosi (2003, p. 40) escreve: “nas histórias de Rosa, os viventes sonham, e o narrador segue-os de perto e de dentro, confiante em que um dia desejo e ventura poderão dar-se as mãos, pois afinal Deus tarda, mas não falha. Do poço do mais fundo desamparo as personagens de ‘Sorôco, sua mãe, sua filha’, ‘A menina de lá’, ‘Sequências’ e ‘Substância’ emergem para um destino feliz ou consolador através do canto, da fala criadora, da saudade, do encontro amoroso. Relances poéticos e expressivos resgatam situações de pura necessidade e produzem um ato de suplência simbólica na cadência dos acontecimentos”. A consolação defendida interpretativamente pelo crítico e corroborada nessas narrativas é claramente uma consequência do dismantelamento do sertão com sua cultura e valores próprios, o qual passa a ser mais atingido pelas modificações do resto do país. O luto saudosista e o ressentimento com o desenvolvimentismo nacional reforçam, na superfície do texto, esse componente retrógrado e imaterial, o qual parece uma resposta às mudanças ocorridas ao longo da década de 60.

curto-circuito entre o pensamento cultivado pela crença nas energias extramundanas e a racionalidade que procura a coerência dos eventos do cotidiano. A visão conciliatória sucumbe. O desequilíbrio entre os estímulos do universo caipira e a razão urbana desencadeia um conflito de personalidade e um palavreado “sem pé nem cabeça”. Os conhecimentos da cidade atordoam o antigo modo de refletir sobre si e sobre o entorno. A experiência transcendental é almejada, mas a observação mágica do real é corrompida pelo nexos lógico-racional. A combinação irremediavelmente contraditória entre dois mundos acarreta uma perda da própria imagem, e a incompreensão subjetiva torna-se mote para o enredo epifânico.

O narrador do conto é o inverso de Riobaldo, e a sua crise evidencia os limites do projeto histórico e estético que *Grande sertão: veredas* representa. A linguagem que, em 1956, a força divina da vida agreste e a dimensão cosmopolita – por exemplo, com referências como Goethe, Thomas Mann e James Joyce – perde a liga e se vê desconjuntada diante da falta de perspectiva e lucidez do narrador de “O espelho”. Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo repassa episódios numa exposição que equilibra estímulos de várias ordens, numa oralidade vivíssima. O dado particular e regional se transfigura numa representação com componentes comuns à humanidade. Os dilemas e trejeitos se organizam num emaranhado atemporal que combina o local e o universal. Tatarana receia o pacto com o diabo, que talvez tenha ocorrido, ainda que possa ter sido apenas um blefe. A aliança com o demo o desresponsabiliza da violência e dos assassinatos cometidos durante sua juventude. Ele não deixa de lado a sua formação mítico-sacral e a combina, sem muitos sobressaltos, com a dimensão lógico-racional, quando pensa sobre si, sobre o seu passado, e quando reconstrói a sua trajetória. Vive o conflito pessoal, mas não procura uma plausibilidade absoluta para as suas lembranças.

Quem age assim é o pseudocientista-com-um-quê-de-abilolado de “O espelho”. Ele busca, sem sucesso, o nexos entre a vivência de imigrante do campo e a massificação de informações da cidade, cujas direções são antagônicas. A fala dele aponta para o desconcerto, que se bifurca em referências inerentes à dimensão mítica e a uma retórica empolada e beletrista, num descompasso que nem de perto lembra a solução bem fechada de *Grande sertão: veredas* – em que o dado popular e as influências eruditas se encontram numa harmonia fina. Parecia que tudo iria dar certo num Brasil que tratava cordialmente das suas incoerências. Já o narrador

de “O espelho” se torna alguém diferente dos demais tanto nas ruas da metrópole quanto na sua terra natal<sup>4</sup>. Nesse sentido, o lugar da revelação íntima é o lavatório público, o que acarreta um barateamento da epifania do personagem – que se descobre num jogo de duplos. O desacerto se dá justamente quando o narrador combina culturas e visões próprias a lugares com desenvolvimentos muito apartados, num período de urbanização, com uma desigualdade visivelmente maior.

Ainda mais descrente dos benefícios da gana desenvolvimentista, o Guimarães Rosa dos anos 60 parece denunciar as limitações do viés político do litoral a partir do sertão. O luto com as perdas é intensificado devido às nefastas consequências do incremento excludente. As incongruências do Brasil ficam ainda mais claras e os sintomas da integração pifada irrompem na falta de noção do discurso filosofante de “O espelho”. As arestas entre as classes e o impulso industrializante deixam marcas no palavreado disperso do migrante. Em 1962, Rosa já ilumina os entraves e as consequências nefastas da marcha “civilizatória” e apresenta as contradições e os excluídos do capitalismo nacional. O experimentalismo linguístico e a ousadia especulativa e filosófica viram uma ladainha racionalizante sem nenhum cabimento. Não há mais conversa possível entre a cultura oral e a sabedoria de livros, as quais se encontravam nos dois dedos de prosa do romance vanguardista de 1956. Os dois Brasis estão cada vez mais distantes e ficarão ainda mais após o Golpe.

Avançando no tempo e pulando a barreira de 1964, diante do ambiente de recrudescimento da violência que desemboca em 1968, o ideal de emancipação da juventude e a resposta aos desmandos são criminalizados. No cerne da descrença na força perturbadora da cultura está a seguinte questão: “de que serve a hegemonia ideológica, se não se traduz em força física imediata?” (SCHWARZ, 2008, p. 89). Há, então, as representações de desagregação e as personagens guerrilheiras de Carlos Heitor Cony e Antônio Callado<sup>5</sup> – que não creem mais no enfrentamento do regime por

---

<sup>4</sup> Ver *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*, de Ana Paula Pacheco (2006).

<sup>5</sup> Roberto Schwarz comenta que esses dois romances refletiram, de maneira semelhante e com certas singularidades, sobre o papel do intelectual diante da ausência de um horizonte pós-Golpe. O filme *O desafio*, de Paulo Cesar Saraceni, e *Terra em transe*, de Glauber Rocha, se somariam às narrativas de Cony e Callado na representação de personagens que abandonam a luta de conscientização por um embate direto e armado.

meio da aliança entre classes ou por meio da expressão artística, as quais estão impedidas. A saída é pegar em armas.

O encerramento de *Terra em transe* (1967) sugere a luta armada como a última possibilidade de resistência, numa atitude individualista, suicida e desesperada. Em dado momento, Paulo Martins silencia um sindicalista e o deprecia como sendo um ignorante. A cena-chave deflagra a falsidade da expectativa do levante contra o retrocesso. A atitude antipopulista do protagonista é saudada pelo jovem e promissor compositor Caetano Veloso – que percebe no gesto um sinal de liberdade artística<sup>6</sup>. Não haveria mais necessidade de cantar o povo e as suas agruras. A atitude regressiva de Paulo Martins é compreendida como um gesto de independência pelo cantor baiano, crítico do sectarismo da esquerda e da violência da direita.

Porém, em dezembro de 1968, a denúncia das atrocidades e das mentiras é bloqueada completamente pela censura e pela perseguição a todos que não compactuavam com o *status quo* militarista. O gesto emancipatório das filmagens de *Cabra marcado para morrer*, em 1964, continua sendo uma ameaça ao autoritarismo, que repete a violência de quatro anos antes – mas, agora, de maneira institucional, com a promulgação do AI-5. A arte modernista e/ou engajada, com algum interesse social, perde a hora e a vez. As oligarquias regionais e os estudantes são derrotados pelos aliados dos interesses internacionais. Saem de cena o populismo caudilhistas ilustrado e a gana revolucionária estudantil, e a burguesia tecnocrata entreguista assume o centro do palco. Agora não vale mais nem a aliança saudosista de Rosa nem a união de esforços para um país menos desigual de Coutinho, o negócio é o capital estrangeiro, e a máquina gira para triturar todos os refugados, sem promessas ou redenções reformistas.

Corte temporal: quase vinte anos depois.

1984. Com o afrouxamento do autoritarismo, o ambiente é de redemocratização e a expectativa é de renovação com o processo de reabertura política. Os ideais de uma maior justiça social estão postos e a militância se volta novamente para os quadros mais fragilizados da nossa sociedade. Os trabalhadores urbanos e os rurais se rearticulam em partidos e em organizações de luta direta. Nessa época, surgem o Partido dos

---

<sup>6</sup> Roberto Schwarz analisa com minúcia a leitura de Caetano Veloso sobre esse episódio de *Terra em transe* em “Verdade tropical: um percurso do nosso tempo”, em *Martinha versus Lucrecia*, livro lançado em 2012.

Trabalhadores - PT (1980) e o Movimento dos Sem Terra - MST (1984). Intelectuais, setores progressistas da Igreja Católica e militantes de base comungam de um projeto de país mais igualitário e livre das injunções econômicas ou dos engessamentos arbitrários de qualquer ordem. A unidade entre classes, proibida pela ditadura civil-militar, renasce com mais força, mais definição e maior protagonismo dos de baixo. É nesse quadro que se inscreve o documentário *Cabra marcado para morrer*, cuja essência é a tentativa de recuperar a continuidade entre dois tempos, a memória cindida pela violência e os erros da esquerda organizada. Como escreve Roberto Schwarz, “o diretor, Eduardo Coutinho, retomava o seu trabalho, bem como as suas alianças de classe, transformando o tempo decorrido em força artística e matéria de reflexão” (SCHWARZ, 1985, p. 2).

A partir do exposto até aqui, no próximo tópico, procuramos identificar de que maneira o encontro entre símbolos universais – o cinema antenado e a prosa vanguardista – e a realidade do interior do Brasil geram resultados semelhantes nas construções estético-narrativas de *Grande sertão: veredas* e *Cabra marcado para morrer*, isto é, sem nos esquecer das particularidades de cada uma delas.

De um lado, a comunhão de estágios do avanço social entre o interior e a costa, numa chave um tanto conservadora, num momento de efervescente celebração da modernidade; do outro, a comunhão de classe, numa chave revolucionária, anterior ao Golpe. O corte abrupto impede a sequência das filmagens e, em 1984, a as partes recuperadas que restaram do longa-metragem repensa a sociedade diante de um ambiente de reconstrução do Brasil. Fecha-se o ciclo do cinema barrado. Seja na prosa de Rosa, seja nas tomadas de Coutinho, estamos diante de um contato entre dois Brasis e entre duas culturas, que, por vezes, se encontram e nos demonstram sua força e os desequilíbrios da nossa terra.

Em *Grande sertão: veredas*, o encontro entre o médico e o sertanejo aponta para o lamento curioso de quem se ressentia com a perda da ambientação mítica e arcaica do banditismo jagunheiro. Já em *Cabra marcado para morrer*, o efeito do reencontro é componente de transformação artística e social – a qual remonta, sobretudo, aos anos 60, mas não perde de vista a janela democrática aberta no começo dos anos 80. Uma outra aliança visa à superação dos atrasos e das iniquidades a partir de uma união orgânica e horizontal.

## 2 Entre(vistas)

Em *Grande sertão: veredas*, o sertão nasce da conversa, da recordação – por vezes, atropelada – e da linguagem estilizada. O relato é um diálogo em que não é concedida a palavra ao interlocutor. É uma entrevista em que o narrador, o entrevistado, aparenta resolver as suas dúvidas, atentando para as reações silenciosas de quem deveria fazer as perguntas. Riobaldo está em frente de um desconhecido. Pode esperar o registro da sua história e rezear a censura de alguns pontos controversos dela, o que pode mudar o tom e influenciar a construção das suas lembranças, tal como ocorre em alguns momentos de *Cabra marcado para morrer*. O resultado mimético do livro de Rosa nos ajuda a compreender as consequências ficcionais inerentes ao relato fílmico, pois nem o romance é completamente fantasioso nem o longa-metragem é inteiramente real.

No documentário, é a câmera que produz o processo de teatralização: a *performance* do depoente e a ficcionalização do narrado. Não obstante, Eduardo Coutinho vai mais além, argumentando que não é a “presença da câmera que muda realmente, o que muda é a presença de uma pessoa de outra classe social, que não pertence àquele mundo e que vem interrogar sobre uma questão” (COUTINHO apud OHATA, 2013, p. 23). Em ambos, no romance e no filme, os efeitos da conversa entre estranhos são semelhantes, embora tenham suas peculiaridades.

O ex-jagunço e os camponeses de Galileia são visitados por homens da cidade – os quais possuem outra cultura e condição material. O médico de Jeep ou o cineasta de Kombi surgem e desejam conhecer a realidade regional, e ambos estão ligados diretamente ao esforço de recordação de seus interlocutores. Porém, em *Cabra marcado para morrer*, Eduardo Coutinho está incentivando os homens e as mulheres de Galileia a descreverem os acontecimentos ocorridos nas filmagens de quase vinte anos antes. Ele busca animar a memória dos envolvidos na gravação e reconstrói o passado diante das lentes. Para isso, apresenta alguns *takes* rodados nas captações de 1964. Pegando a outra ponta, em *Grande sertão: veredas*, o vínculo entre o médico e Riobaldo é dado pelo encontro do acaso. Por isso, a lembrança parece ser instigada pela hipótese da conservação, do esclarecimento ou da reelaboração (seja pela oralidade, seja pela escrita do outro) de passagens da trajetória do jagunço, sem uma ação direta de quem escuta. É a ênfase recai sobre a criação da autoimagem do personagem-narrador.

Primeira pergunta: quais são as implicações, no formato de *Grande sertão: veredas*, do fato de Riobaldo relatar a sua biografia a um desconhecido? Talvez o sertanejo organize as suas memórias e as enquadre com determinados interesses, seguindo, assim, a nossa tradição de narradores (machadianos?) não dignos de confiança. Será que Riobaldo falaria do seu desejo por Diadorim se ela fosse mesmo um homem? As insinuações apaixonadas e sexuais não perdem de vista o desfecho em que constata a feminilidade do amigo. Ao longo do livro, o gesto dissimulado do atirador é muito significativo e bem construído, moldando-se numa forma de locução performática, cheia de vais-e-vens, de sugestões, falseamentos e sabedoria. A conversa entre o pistoleiro e o médico incorpora um jogo de atuação, e o falatório tem consequências na construção da imagem pessoal do protagonista. O que nos deixa sempre com um pé atrás sobre a autenticidade e a verossimilhança dos pensamentos e dos fatos. Ele tinha como saber que Diadorim era uma mulher? Um sertanejo de arma em punho assumiria sua bissexualidade a um estranho da cidade?

No caso de *Cabra marcado para morrer*, o efeito é semelhante, mas em chave oposta. Elizabeth Altino Teixeira conhece Eduardo Coutinho e partilha do mesmo posicionamento político-social dele. Ao longo dos dias de entrevista, ela passa por um resgate da militância e da própria identidade. O ápice da confiança e da conexão entre os dois surge na última cena. Nela, a líder comunitária se desmente<sup>7</sup> e contesta o governo de Figueiredo e a falsa anistia concedida pelo ditador. Se esse discurso fosse feito por outro personagem, sem as convicções ou o gestual dela, poderia soar apenas como um eco dos estímulos diretos ou indiretos do cineasta. Porém, Coutinho compreende muito bem o peso da sua presença nas ações e nas falas de outros personagens<sup>8</sup> e não esconde os nervos do seu filme. Não esconde

---

<sup>7</sup> Ao longo do documentário, Elizabeth se pronuncia duas vezes, elogiosamente, ao governo de Figueiredo, seja por pressão do filho Abraão, seja por um receio das consequências de contestar o regime militar.

<sup>8</sup> Sobre a influência na fala do indivíduo pobre, Eduardo Coutinho menciona: “há uma tendência elitista a achar que o analfabeto é uma pessoa desarmada, sem noção das coisas e que não sabe nada, sendo facilmente manipulável. Isso não é verdade; essa pessoa que aparentemente não sabe de nada tem uma extraordinária intuição do que você quer... você é uma pessoa que vem do exterior. Essa é a razão pela qual os documentários, no Brasil, no geral, são muito chatos: é porque essa intuição prodigiosa do analfabeto ou do pobre torna-o consciente rapidamente do que o entrevistador quer. Então, se o entrevistador quiser respostas de protesto, de “esquerda”, ele vai ter; se quiser o contrário, vai ter também” (OHATA, 2013, p. 24).

que aquele discurso enfático também pode ser resultado do contexto e do relacionamento entre os camponeses e os forasteiros. Estão lá os microfones, as câmeras, os cabos, os assistentes de filmagem, que enquadram o cotidiano e participam quase em silêncio da conversa. Ele sabe do condicionamento que exerce no diálogo gravado e não oculta a sua intromissão. Enquanto o interlocutor de Riobaldo está quase apagado da conversa – ainda que seja de suma importância para entender as escolhas enunciativas do narrador – em *Cabra marcado para morrer*, o diretor encena os bastidores, imprescindíveis para o entendimento do momento de enunciação e para o resultado final, embora este seja imprevisível. Não esconde que os seus entrevistados já foram atores em outro momento nem que a filmadora os acompanha.

A dramatização do indivíduo de outra região e cultura é ponto importante de análise no cotejo entre *Grande sertão: veredas* e *Cabra marcado para morrer*, por isso, não raro, a crítica percebe uma espécie de alterego de Guimarães Rosa na pessoa que escuta o ex-jagunço. Como o curioso interlocutor parece registrar a história contada, essa proximidade talvez fique mais latente. No *Cabra*, e em outros documentários, Eduardo Coutinho também se dramatiza e é mais um dos personagens, o que é explicitamente decisivo para o surgimento de alguns desdobramentos. Em *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), Eduardo intermedeia o debate entre uma senhora descontente com as ações da polícia militar e as explicações de um soldado. A câmera, o microfone e a presença física de Coutinho constroem o policial e reforçam a legitimidade da denúncia da moradora da favela. O sujeito que está ali não é um dos moradores de periferia, com o qual o militar está habituado a lidar e para quem normalmente não presta contas. O cineasta cria um desconforto visível na dicção vacilante do policial, que age de maneira antinatural e foge do enquadramento da tela. Coutinho se posiciona ao lado da mulher que cobra mais respeito das autoridades de segurança e reforça a razão das demandas dela. Na montagem, não é apagada a intromissão, a cena do conflito está dispersa em várias partes do documentário, intensificando a disputa e a tensão da controvérsia. O soldado não tem coragem de ser agressivo e, visivelmente, se constrange com o registro das imagens. Por isso, não assume o *script* mais comum das forças de segurança naquelas circunstâncias e ouve as reclamações talvez como nunca houvesse feito antes. Quem sabe a caneta do médico que conversa com Riobaldo também lhe retire o papel

mais brutalizado que um coronel como ele costuma adotar no seu dia a dia. A relação de superioridade de quem possui a tecnologia constrange, nos dois casos, a violência de quem detém as armas, num jogo de poder, de modo que não podemos confiar nem um pouco no jeito franco e amigável do atirador de *Grande sertão: veredas*.

Em *Cabra marcado para morrer*, o conflito de opiniões e de posturas aparece com bastante ênfase na discussão entre Eduardo Coutinho e Abraão. O filho de Elizabeth, consciente da opinião de Coutinho, exige que a mãe faça elogios ao governo militar e cobra que o pronunciamento dela seja mantido na versão final. Com a atitude autoritária, Abraão impõe o seu ponto de vista, pois julga que o cineasta está fazendo o mesmo. Os dois estão disputando a versão ficcional da fala de Elizabeth, que interpreta dois papéis, o de mãe submissa e o de militante desencorajada.

A verdade dela ressurgiu e Coutinho reinterpreta a convivência transformadora do artista (não doutrinário), de quem ela havia se distanciado devido à repressão. Ele recompõe o quadro de alianças ao apresentar o resgate da identidade de Elizabeth, o que é uma implicação direta da refilmagem. O cinema inspira o pronunciamento dela, recupera o significado da sua vida e a liberta de parte dos traumas provocados pelo medo de ser presa. Ela se torna mais um dos resultados de um filme, que age sobre o real e influencia o resgate da líder comunitária. A cena de encerramento de *Cabra marcado para morrer* é a ponta que havia sido perdida com o retrocesso e a clandestinidade. Elizabeth volta a ser uma ativista do campo por interferência da narrativa e contra as vontades do filho Abraão. Esse final é uma espécie de pedra de toque da filmografia de Coutinho, pois concentra vários aspectos que serão desenvolvidos na sequência de sua carreira – tais como a atenção ao imprevisto, o respeito pelo silêncio e pelo contraditório e a busca pela espontaneidade possível. Coutinho precisa estar vivo em cena, porque a trajetória de Elizabeth e a do filme também é a sua própria. Acaba que ficar apenas nos bastidores se torna contraproducente diante desse seu engajamento criativo.

O corpo do cineasta de um lado da câmera, o corpo do personagem de outro. A imagem frontal, o olhar direto para a câmera, a interação explicitada. A partir desse dispositivo de base, Coutinho explorou, nos mais diferentes matizes, as habilidades expressivas de toda e qualquer pessoa, a fabulação dos personagens, as auto-encenações,

as expressões corporais e faciais no momento da fala, as modulações da língua portuguesa, a entonação, a força da oralidade, ou seja, a linguagem na prática, em ação, como campo de batalha, como objeto de disputa, como um conjunto de regras que pode humilhar, impor o silêncio, mas que também pode liberar (LINS, 2016, p. 45).

Em *Grande sertão: veredas*, o silêncio do interlocutor diante de Riobaldo aponta para uma saída mais cordial, em que o embate ou a consonância de mentalidades e de experiências de vida não estão dados explicitamente, seja porque o interlocutor concorda ou se deslumbra com o que é dito, seja porque se sente intimidado pelo homem-bom-de-mira-e-cheio-de-capangas. Por isso, a falação desenfreada de Riobaldo apresenta um viés intransigente: o monólogo reforça o caráter inflexível do pistoleiro que não abre espaço para objeções, ao mesmo tempo em que confere um ar cordial ao doutor, que não discorda ou se intromete no que é dito. Os representantes do litoral vão ao sertão e se rendem à importância das lideranças do campo, e a reverência de cada um deles tem o mérito de nos mostrar esferas ideológicas bastante díspares nas duas obras. De um lado, a exaltação de um homem que ascendeu socialmente e virou proprietário matando gente; do outro, a fibra de uma mulher que perde o marido assassinado e é perseguida, mas sem abandonar suas utopias. Em formas semelhantes, vemos compreensões de antagonismos similares por espectros diferentes. No fundo, a questão é sobre conceber os rumos, as localidades e uma interpretação de Brasil.

No *Cabra marcado para morrer*, as escolhas e os cortes são feitos por Eduardo Coutinho, o qual se distingue e se confunde com seu personagem. Em *Grande sertão: veredas*, os liames de casualidade e a cronologia, tão caros às narrativas tradicionais, são apagados, em parte, pelo narrador memorialístico, que confunde tudo numa vontade demasiada de contar sua versão da história a um viajante que pode ir embora a qualquer momento. O habitante da cidade (o do Jeep ou o leitor) se depara com o personagem do jagunço-filtrado-pelo-narrador-ex-jagunço e percorre a jornada sertaneja pelas palavras ditas, pelas imagens e pelas crenças deste. O pensamento, os códigos de conduta e o linguajar brasileiro são do passado, mas também do instante do diálogo-monólogo. Do mesmo modo, as angústias e as lembranças dos camponeses que Coutinho reencontra também são revividas no presente da entrevista. Porém, isso não é tudo. E, tanto no texto literário

quanto no filmico, a figura de um *narrador atrás do narrador*<sup>9</sup> ou a do *narrador atrás do entrevistador* são fundamentais para o resultado artístico das duas obras.

A ação mais evidente do narrador atrás do narrador de *Grande sertão: veredas* está na estilização da linguagem de matriz caboclo-sertaneja. Até então, a fatia considerável e relevante da literatura nacional era composta no registro do português culto e urbano, linguagem tomada como sinônimo do tom universal e única possibilidade de alcançá-lo na literatura brasileira. Os desvios do padrão eram caracterizados como erro ou produto da ignorância “e, portanto, como identificador, na ficção, de personagens integrantes de grupos sociais inferiores” (DACANAL, 2013, p. 112). Na travessia literária proposta, o espectador se embrenha numa outra cultura, num outro modo de falar e de contar histórias, adentra lugares que (ao longo dos anos de desinteresse) criaram certa autonomia, seja na organização diária, seja nas suas manifestações culturais. Nesse sentido, a recriação linguística de *Grande sertão: veredas* ocorre a partir da variante sertaneja ou cabocla – a qual se nutre de outras línguas sem perder sua configuração essencial. A combinação de idiomas distantes (alemão, francês, espanhol etc.), pronunciados inconscientemente por Riobaldo, denuncia a presença de certa fresta entre âmbitos narrativos e de uma estrutura literária que articula variantes linguísticas muito distantes social e geograficamente.

O universo caboclo-sertanejo está sintonizado a uma perspectiva extrínseca a ele, uma visão da costa que não torna o interior exótico e rebaixado. Pelo contrário, esse ponto de vista sobre o sertão constrói homens fortes e idealizados, mais vivos na formação do lugar. Os personagens são resultado tanto do registro de aspectos reais, documentais, quanto da atitude imaculada e da face mítica, próprias a um imaginário medieval também

---

<sup>9</sup> Nessa dualidade de narradores, tem-se em mente a referência de Roberto Schwarz à existência de um “narrador do narrador” em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Seria essa estrutura que selecionaria os momentos mais propícios e instigantes para que Brás pusesse “suas manguinhas de fora” (SCHWARZ, 2001, p. 83). Ela estaria, então, interessada em demonstrar a fisionomia e as atitudes próprias à arbitrariedade e ao perfil *volúvel* do personagem/narrador. Aqui “o narrador atrás do narrador” é de outro tipo e possui outra intencionalidade, digamos assim. No caso de *Grande sertão: veredas*, ele articula as referências literárias e as diferenças regionais de modo a gestar um mundo entre real e imaginário. Já, em *Cabra marcado para morrer*, a sua ingerência contribui para a construção de uma narração marcada pela dissonância de vozes e vivências entre tempos (1964-1984) e de experiências de engajamento político e/ou artístico.

advindo dos romances de cavalaria, e, como nessas novelas, o valor da lealdade é o mais prestigiado, tendo um sentido transcendente (CANDIDO, 2002, p. 130). O miolo dos companheiros de Riobaldo é forjado no viés mítico do texto (remontando obras literárias com contornos épicos), porém suas atitudes replicam, em chave realista, a dos bandos que tomavam de assalto as fazendas de gente muito rica. Há, então, duas componentes do mesmo cavaleiro: uma épica e outra factual, uma europeia e outra nordestina.

Por outro lado, o meio físico é um suporte, mas também a projeção da alma. O São Francisco é o eixo do sertão. O rio divide o mundo em duas partes, qualitativamente diversas: o lado direito e o lado esquerdo, a dimensão do fasto e a do nefasto. A margem direita apresenta a normalidade das relações e uma clareza (uma nitidez) da feição topográfica, que existe tal e qual o descrito. A margem esquerda apresenta a imprevisibilidade das relações humanas pautadas por lances sobrenaturais, isto é, sem que ela deixe de ser um lugar existente. Nesse sentido, Antonio Candido (2002) recupera a oposição entre um universo ordenado (universo mais lógico, racional e mais bem definido) e um contexto desordenado (ilógico, mítico e surpreendente), lugar do pacto, das transformações e dos povos misteriosos. De um lado, Joca Ramiro e, do outro, Hermógenes.

O Liso do Sussuarão é transponível e intransponível. Adesão do mundo físico ao estado moral do homem. O jagunço de Rosa é um guerreiro, cuja opção pelo roubo é rejeitada, embora caiba a coleta de tributos, as extorsões em dinheiro e as requisições de gado. Como a representação da terra, o homem jagunço “é e não é” de carne e osso, de modo que se deixam ver duas expressões de humanidade na construção da linguagem. Com efeito,

Em Grande sertão: veredas, há uma sofisticada posição de equilíbrio e conciliação: na voz de Riobaldo encontram-se o legado da cultura caboclo-sertaneja, experimentalismo linguístico e ousadia especulativa e filosófica. (...) “O método literário de Guimarães Rosa em certa parte consistia em tomar frases de clássicos e traduzi-las para o caipira, na linguagem e nas situações, o que se apresenta nas inúmeras alusões à bíblia, a Platão, Plotino, Dante e outros clássicos” (ROBERTO SCHWARZ apud ARAÚJO, 2014, p. 95).

O diabo congrega, por sua vez, a brutalidade, as referências literárias e a imaginação interiorana. E não se diminui a importância das forças metafísicas necessárias para se vencer as adversidades da aridez, da fome

e da traição. A força do homem se origina dos desafios diários da terra, em sentido amplo (combinação do real e do imaginário). Essa amálgama de fato e projeção íntima está composta no (e também pelo) narrador; no entanto, a ampla dimensão que ela adquire no romance lança luz sobre a estrutura totalizante do livro, que congrega os valores do Tatarana ao mesmo tempo em que sintetiza os lances eruditos do romance e organiza a orquestra de línguas e de vertentes entre o documental e o literário. Há uma arquitetura com uma lógica própria atrás do narrador que faz o concerto dos estímulos criativos, sendo a ambientação mágico-documental e a dicção do livro resultado desse arranjo.

A linguagem é o elemento de síntese produtiva de aspectos distintos da realidade nacional. O linguajar do sertão se combina perfeitamente com o inventivo e o culto, seja nos termos da oralidade vertiginosa, seja nas citações indiretas de obras canônicas: “Nem antes nem depois nossos antagonismos estiveram tão perto de uma conciliação: o local e o cosmopolita, o sertão e o litoral, o folclore e a vanguarda, o popular e o erudito pareciam próximos de encontrar seu ponto de solução” (BARROS E SILVA apud ARAÚJO, 2014, p. 94).

Nos documentários, o diretor Eduardo Coutinho não pode intervir morfológicamente ou etimologicamente nas palavras das pessoas, embora possa reestruturá-las. Com efeito, cria a sequência dos diálogos, estipula rupturas e descontinuidades neles, de tal forma que o trabalho nos bastidores também se torna fundamental para a criação e a compreensão do texto final. Nesse contexto, é importante salientar que – embora não possa fazer essa intervenção na construção morfológica do dito – Coutinho prefere filmar em regiões mais retiradas justamente pela maneira de falar dessas localidades<sup>10</sup>. O ambiente cinematográfico pode retirar a naturalidade desses espaços e os transformar em *set*, ainda que continuem sendo uma comunidade isolada no Nordeste.

O modo de narrar de *Cabra marcado para morrer* discerne uma arquitetura atrás das lentes, que persegue as divergências e busca representá-las. O filme apresenta dois narradores em evidência, compondo uma oposição de entendimento da militância e da arte. De um lado, há o

---

<sup>10</sup> Ver a entrevista com Eduardo Coutinho sobre *Grande sertão: veredas*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BSOQ7wAdSF8>. Nela, o cineasta despista o vínculo estético com *Grande sertão* ao mencionar ter lido essa obra uma única vez, logo depois do seu lançamento. O intuito de Coutinho ao fazer essas considerações parece ser mesmo o de enganar o espectador, pois recita passagens memorizadas das obras de Rosa, embora não se diga um leitor assíduo do autor e credite as citações a uma boa memória. Variando de temas, a questão central da entrevista será a linguagem, cuja importância é evidente nas explicações do que o documentarista leva em conta ao imaginar um filme.

intelectual engajado e atento ao contexto histórico, que se coloca em terceira pessoa, remontando à posição clássica da voz *over*; do outro, uma postura de igualdade e a fala desmarcada do personagem central, o qual se afasta do discurso onisciente e panfletário.

A fala de manual é encarnada por Ferreira Gullar, que narra e sintetiza a perspectiva do programa político do Centro Popular de Cultura (CPC), enraizado nos anos 60. O poeta assume a voz clássica do gênero documentário e a do ativismo jovem pré-Golpe. Predomina “a locução forado-campo (a voz *over* ou a voz de Deus). É a voz que possui *saber* sobre o mundo, enunciada, em geral, por meio de tonalidades grandiloquentes” (RAMOS, 2014, p. 23). Essa terceira pessoa de Gullar é contrastada pela primeira pessoa de Eduardo Coutinho. O entrevistador é o enunciador da experiência de 1964 e encarna as propostas e os encaminhamentos do documentário em 1984, numa disposição de nivelamento e aprendizado com o outro. O discurso de Ferreira Gullar remete a uma esquerda que toma para si a autoridade conceitual de orientar os movimentos, pois sabe a verdadeira direção a seguir. Já a ação e a fala de Eduardo Coutinho estão inscritas na compreensão de um novo modelo de luta, menos hierarquizado, e na construção de uma sociedade que anseia por democracia.

A diferença de alcance e de formato dos dois discursos remete à relativa autonomia e discordância entre as diretrizes do CPC e a maneira de pensar dos cineastas, o que também vale quando o assunto são as escolhas estéticas. De um lado, certo conservadorismo artístico, cuja finalidade era a orientação e o alcance social mais amplo das obras; do outro, o cuidado do artista que escuta seus entrevistados sem *a priori* e sem distanciamentos. São, então, colocadas em xeque as generalizações da arte e da política, em troca de um olhar que escolhe os momentos singulares de interação entre indivíduos com condições de vida muito diversas, mas que convivem de igual para igual. Não se trata mais de conceber os homens e as mulheres com “‘tipos’ imediata e coerentemente simbólicos de uma classe, de um grupo, de uma nação, de uma cultura” (COUTINHO, 2015, p. 225); pelo contrário, buscam-se a interação pessoal e a opinião do indivíduo de outra esfera social, o que pode ser amigável ou conflituoso, realístico ou ficcional. O conflito é a ferramenta e a gênese do *Cabra*, mesmo quando se trata da orquestração dos bastidores, e as palavras de Gullar e Coutinho são desafinadas propositadamente. Assim, o roteiro deste é recomposto numa montagem cuidadosa de Eduardo Escorel, produzindo uma narrativa de integrações e oposições.

A arquitetura atrás da voz de Gullar e do personagem Coutinho reencena os antagonismos entre gente da mesma fileira, alternando terceira e primeira pessoas. Há uma perspectiva mais clássica de cinema, composta pela voz externa, coletiva, ligada aos anos 60. Porém, existe uma outra mais moderna, própria à enunciação da experiência individual e a uma escolha de cinema renovado, numa sociedade também em renovação. É como se – entre a ficção interrompida e o documentário sobre o trauma – houvesse uma *redução da distância estética*, e o espectador fosse levado para trás do palco. Tudo ali é real e ficcional ao mesmo tempo. Anula-se a objetividade do gênero e não se idealizam os personagens por um olhar preconcebido de quem tem a única verdade.

Enquanto o cineasta contesta a posição paternalista para com os setores populares da sociedade (embora a voz em terceira pessoa a reestabeleça por vezes), o escritor mineiro também se desfaz do tom de superioridade social que estigmatiza ou subestima a expressividade e o modo de agir do sertanejo, embora a tensão entre essas vivências seja renegada. Ainda que os objetivos dos autores sejam distintos, a aproximação de *Grande sertão: veredas* e de *Cabra marcado para morrer* ilumina os procedimentos narrativos e estilísticos dessas duas obras, o que, por sua vez, lança um brilho sobre a diferença de ênfase dos movimentos histórico-estéticos de aproximação cultural e maior integração nacional, fortalecidos desde a década de 50, interrompidos brutalmente nos anos 60 e, de alguma forma, resgatados nos anos 80.

## Considerações Finais

A cisão democrática em 1964 acarreta uma perspectiva desagregadora, cuja consequência mais evidente é o abismo entre a classe média e os empobrecidos. Após as primeiras mostras de decadência da ditadura brasileira, com a anistia e a reabertura, o país sofre da falta de um projeto coletivo (SCHWARZ, 1999). A pergunta é: *que rumo tomar depois de 21 anos de violência e fechamento?* Com o documentário *Cabra marcado para morrer*, Eduardo Coutinho parece apontar para uma reflexão sobre as antigas alianças como possibilidade de superar os impasses, num caminho de reestruturação do país. Certo viés conciliatório do longa está ligado a um desenvolvimentismo social e democrático, que imagina algum tipo de unidade sem hierarquias.

As proximidades estéticas entre *Grande sertão: veredas* e *Cabra marcado para morrer* parecem nascer do fato de que os dois artistas reagem ou pensam sobre a construção de uma nova sociedade e sobre as desigualdades do Brasil. Por um lado, o encontro cultural e social aponta para um luto com a perda de um universo com valores apagados pela modernidade, dando, porém, em alto efeito estético, quando a tradição (oligárquica/sertaneja) e a inovação (modernista) se equilibram – essa deveria ser a síntese para Guimarães Rosa. Por outro, a união entre o documentarista e a camponesa destemida concentra em si uma perspectiva de transformação, interrompida sumariamente. Por conseguinte, estamos diante de dois ideais de Brasil: o das antigas oligarquias e o dos universitários, ambos derrotados pela ordem imposta pelos tecnocratas de fuzil e tanque.

Nas duas obras, a oralidade deslumbrante e a inventividade cosmopolita apresentam duas visões de mundo e dois Brasis apartados. A classe média encontra os de baixo (ou os arrivistas) sem reduzi-los a tipificações ou a facilitações artísticas; os intelectuais veem os homens e as mulheres populares sem os esquematismos condicionantes e livres de inclinações autoritárias, projetando uma troca que pode ser tanto saudosista quanto transformadora. Sempre inovadoras e modernas, na comparação, distinguimos uma ficção com um veio documental e um documentário com um lastro ficcional, ambas apresentando as veredas da nossa realidade.

## Referências

ARAÚJO, H. V. A terceira margem sobre a qual se equilibra Riobaldo. In: ARAÚJO, H. V. *Futuro pifado na literatura brasileira: promessas desenvolvimentistas e modernização autoritária*. Porto Alegre, 2014. p. 85-95.

BOSI, A. Céu, inferno. In: BOSI, A. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003. p. 19-50.

CALLADO, A. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: CANDIDO, A. *Tese e antítese*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2002. p. 119-139.

CONY, C. H. *Pessach: a travessia*. São Paulo: Record, 1997.

CABRA Marcado para Morrer (Eduardo Coutinho). [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (1:59 min). Publicado pelo canal Gameleira Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4-HBPSqonU>. Acesso em: 21 dez. 2022.

GLAUBER Rocha – Terra em Transe (1967) – [Multi Subs]. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (1:48min). Publicado pelo canal Clássicos da Sétima Arte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9oSR06dQGjY>. Acesso em: 21 dez. 2022.

GRANDE Sertão Veredas: Eduardo Coutinho sobre Guimarães Rosa. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (31 min). Publicado pelo canal ZekitchaCostello. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BSOQ7wAdSF8>. Acesso: 20 dez. 2022.

COUTINHO, E. O olhar no documentário. In: LABAKI, A. (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosacnaify, 2015.

DACANAL, J. H. *Grande sertão: veredas*. Romances Brasileiros III: contexto, enredo e comentário crítico. Rio Grande do Sul: Leitura XXI, 2013. p. 142-174.

LINS, C. Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro. *Galáxia*, São Paulo, n. 31, jan.-abr. 2016. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1982-25532016000100041](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-25532016000100041). Acesso em: 15 out. 2019.

O DIA que Durou 21 Anos - Documentário Completo. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (1:17min). Publicado pelo canal Desmistificando. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-fjwln5s4vg>. Acesso em: 21 dez. 2022.

OHATA, M. (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

PACHECO, A. P. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.

RAMOS, F. P. *Mas afinal... O que é documentário?* São Paulo: Ed. Senac, 2013.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SANTA Marta: duas semanas no morro. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (54 min). Publicado pelo canal Marcus Martins. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R5LJZ-EDWVU>. Acesso: 21 dez. 2022.

SCHWARZ, R. O fio da meada. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 12, jun. 1985.

SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, R. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

RAMOS, F. P. *Mas afinal... O que é documentário?* São Paulo: Ed. Senac, 2013.

VELOSO, C. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.