

O cinema como força de ativação: *Cabra marcado pra morrer* e o legado de nossa tragédia*

RAFAEL LITVIN VILLAS BÔAS**

Chama atenção nas celebrações, lembranças e debates sobre o ano de 1968 que, no que se refere à experiência brasileira, a violência dentro da violência, ou o golpe dentro do golpe, a saber, o Ato Institucional n.5, seja mais dimensionado que o golpe de 1964 – a violência maior.

O conjunto de protagonistas da luta pela redemocratização, na fase pós-golpe, estava restrito ao segmento estudantil e a frações da intelectualidade e do meio artístico de esquerda. As organizações de classe do operariado e do campesinato tinham sido desmobilizadas, e massacradas, no golpe de 1964. Os vínculos de classe que recentemente se articulavam foram brutalmente destruídos pelo regime militar. Conforme Roberto Schwarz, no ensaio *Cultura e política, 1964-1969*, o objetivo do golpe foi “garantir o capital e o continente contra o socialismo”.¹

Essas primeiras vítimas, maioria pobre e negra, são os alvos permanentes da violência sistemática do Estado brasileiro. Paulo Arantes nominou-as como as “classes torturáveis brasileiras”: os negros, pobres e índios. A politização seletiva da memória da violência da ditadura militar deve-se ao fato de que aos “torturáveis de sempre” acrescentaram-se “brancos da classe média, por um breve período, por razões políticas”.² Foi esse grupo, de estudantes e profissionais liberais, que

* Pelos comentários à versão preliminar do texto, agradeço a Iná Camargo, Gustavo Arnt, Luísa Guimarães, Manoel Bastos e Thalles Gomes.

** Integrante do grupo de pesquisa “Literatura e Modernidade Periférica”, da Universidade de Brasília (UnB). rafael@bsb.mst.org.br

1 Roberto Schwarz. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.61.

2 Paulo Arantes, na condição de palestrante da mesa “Cultura, império e imperialismo”; conferência publicada em *Dilemas da Humanidade: diálogos entre civilizações*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p.254.

exerce forte influência na opinião pública, que narrou a história da luta contra a ditadura. E obtiveram conquistas expressivas, por exemplo, com as reparações financeiras aos que tiveram sua vida prejudicada pelo regime dos fuzis.

Os camponeses entre os “torturáveis de sempre”

Não narraram seus combates, suas vitórias e o massacre que os vitimou, aqueles camponeses que por lutarem pela Reforma Agrária “na lei ou na marra”, e por outras tantas reformas de base de caráter radical, ousaram propor outro destino para o país. Ao refletir sobre essa omissão arbitrária nas narrativas sobre a violência da ditadura militar, Paulo Cavalcanti pondera:³

Cadê Elisabete Teixeira, de Sapé, na Paraíba, viúva de Pedro Teixeira, assassinado pelos grandes proprietários de terra? Cadê os dirigentes do poderoso Sindicato de Palmares? Cadê os camponeses que lideraram a grande greve de mais de duzentos mil trabalhadores rurais, em 1963, quando os patrões foram forçados a assinar o “Acordo do Campo”?

...

Até entre nós, homens de esquerda, medram os preconceitos de classe, escondidos nos escaninhos de uma consciência que ainda não se libertou do peso de tantas deformações acumuladas. Quando nos lembramos dos “desaparecidos”, vêm-nos à memória os nomes dos jornalistas, dos intelectuais, dos líderes políticos, dos parlamentares, dos estudantes que morreram nos porões da ditadura. E, dentre nós, poucos se recordam de que muitos pobres e pretos também pagaram com a vida por sua fidelidade às lutas de libertação nacional.

Uma das raras exceções, que faz justiça ao sentido histórico dessa violência maior, é *Cabra marcado pra morrer*.⁴ Dirigido por Eduardo Coutinho, esse filme talvez seja a mais emblemática obra sobre o rompimento do projeto de país que ganhava força entre as classes trabalhadoras, por meio de suas entidades de classe. Como exemplo, fala por si a força do depoimento de um dos líderes da Liga Camponesa de Galiléia, João Virgínio, sobretudo quando contrastada com sua não presença – de classe – na memória da violência da ditadura.

Eu produzia aqui, nesse sítio onde estou, meio caminhão de mercadoria por semana. O exército me pegou, tirou eu daqui e meteu na cadeia. Me cegou de um olho. De uma pancada eu perdi um ouvido, de outra eu perdi o coração.

3 Paulo Cavalcanti. *O caso eu conto como o caso foi: memórias políticas*. 2.v. Recife: Guararapes, 1980, p.29.

4 Eduardo Coutinho. *Cabra marcado pra morrer*. Roteiro: Eduardo Coutinho. Brasil, 1984. 120 min, son., color., 35 mm.

Passei seis anos na grade da cadeia. O que foi que eu construí na grade da cadeia pra nação? Tomaram um relógio, um cinturão, cinqüenta contos em dinheiro. Um jipe o exército tomou e não me entregou mais. Isso é tipo de revolução? Pegar de um homem lascado que nem eu, com os filhos tudo morrendo de fome aí, e o exército tomar o carrinho que eu tinha, tomou os meus documentos ... Que vantagem tem o exército fazer uma desgraça dessa comigo? Era melhor mandar me fuzilar do que fazer uma miséria dessas. Eu fiquei mais revoltado do que era. Deixaram meus filhos tudinho morrendo de fome aqui e eu lá na cadeia, no cacete, no pau. Passei vinte e quatro horas dentro de um tanque de merda com água aqui no umbigo. Eu não acredito que tô vivo porque nunca vi um espírito de minha qualidade agüentar mais choque elétrico do que eu aguentei não.

Condenado a dez anos e seis meses de prisão, João Virgínio, homem negro, liderança camponesa, foi solto em 1970, após cumprir seis anos de sua pena.

Cabra marcado como depoimento estético sobre nossa experiência histórica

Mais do que um documento histórico, ou uma obra cujo valor se avalia apenas pela complexa estrutura formal, podemos dizer que a relação dialética entre forma e conteúdo do filme organiza esteticamente o depoimento mais vigoroso sobre nossa tragédia como país que não se efetivou como nação. Com o intuito de evidenciar como o filme descortina progressivamente – da violência maior para as seguintes, não menores em termos de juízo de valor, mas em termos de causalidade histórica – o percurso regressivo de nosso último ciclo de modernização conservadora, apontamos alguns elementos do filme que corroboram esse argumento.

O filme foi produzido por meio de parceria firmada entre o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco (MCP) e o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Portanto, movimentos construídos para fazer formação política de massa e agitação das classes trabalhadoras percebiam o potencial da linguagem cinematográfica para seus propósitos.

O intuito original do filme era produzir uma ficção sobre a militância e a morte de uma liderança das Ligas Camponesas, João Pedro Teixeira. O processo de registro de uma derrota nos campos de batalha fora elaborado como um passo adiante, à medida que camponeses se apropriavam dos meios de produção do cinema, sendo eles próprios os personagens do filme, responsáveis pela elaboração do roteiro com a equipe e ocupando funções como assistência de produção.

O golpe militar ocorre durante o período das filmagens, e torna-se personagem do documentário produzido sobre a ficção interrompida. É mostrada com absoluta nitidez a consciência da necessidade do inimigo de interromper imediatamente o processo de filmagem, pois este era, sobretudo, uma demonstração de força daquela articulação de classes populares, uma vez que organizava uma resposta, em voz coletiva, em chave cinematográfica, à repressão da direita contra a organização e luta das Ligas Camponesas.

Assim como a ficção do primeiro filme seria uma resposta política ao assassinato de João Pedro Teixeira, o documentário foi a resposta formal encontrada por Eduardo Coutinho para evidenciar as consequências brutais da interrupção da experiência de classe que se articulava. Na primeira versão os camponeses protagonizam na ficção, trabalhando como atores representando personagens com história semelhante à deles e, na versão final, no formato do documentário, os camponeses protagonizam sem a mediação da ficção, por meio das entrevistas concedidas à equipe de filmagem.

O que estava em jogo em 1964, e o filme expõe isso de modo evidente, era a capacidade dos camponeses reunidos nas Ligas organizarem uma voz coletiva, se auto-representarem como sujeito político coletivo que questiona a estrutura social do país e intervém criticamente, contra o imperialismo e contra a burguesia nacional, portanto de modo radical, sem alternativa conciliatória.

O depoimento dos camponeses sobre as torturas que sofreram, a descrição da fuga da equipe de cinema para o ponto seguro dos centros urbanos e a exposição das manchetes de jornal da época com a versão dominante sobre o processo de filmagem interrompido corroboram o argumento de Schwarz: no primeiro e definitivo golpe, foram os camponeses e operários os alvos principais da repressão, pois eram suas organizações massivas, e amadurecidas pela lida do combate, o obstáculo maior a ser eliminado pela direita.

De protagonistas da luta concreta e do filme de ficção, os camponeses passam a espectadores da história política do país e ficam alheios ao processo produtivo do segundo filme. No documentário, de um lado há os personagens e de outro a equipe de filmagem, não há mais transferência dos meios de produção, não há mais disputa de hegemonia, os camponeses não ameaçam mais a classe dominante com a possibilidade de constituírem um bloco histórico capaz de propor um projeto popular para o Brasil.

O depoimento de Cícero Anastácio da Silva, o único camponês integrado na equipe que sabia ler, e desempenhou a função de assistente de produção, além de ter atuado no filme, é emblemático.

Eu tenho vontade de voltar. Eu lá no Norte eu tinha pra onde ir, tinha meus colegas pra conversar, tinha o movimento, a gente se conversava como é que tava bom, como é que fazia as coisas... Mas aqui eu não tenho ninguém. A única coisa que eu tenho é a televisão pra gente tá olhando, gosto mais de olhar os repórteres, pra ver o que tá se passando, o que eu gosto de ver é essas coisas.

Ele foi entrevistado pela equipe na fábrica em que trabalha como operário, em Limeira (SP), local para onde migrou após amargar seis meses desempregado em Pernambuco. Apesar do desejo de retornar, afirmou estar satisfeito no local em que trabalha: “Ninguém tem raiva de mim”.

O documentário evidencia a consequência da modernização conservadora para a capacidade de organização da classe trabalhadora, por meio da investigação do que ocorreu e para onde foram Elizabeth Teixeira, a viúva de João Pedro, e cada um de seus filhos. É a narrativa de uma diáspora: os filhos das lideranças tornaram-se anônimos trabalhadores subempregados nas metrópoles, habitantes miseráveis das periferias, ou trabalhadores rurais estancados nas cidades interioranas do Nordeste, com exceção do filho que foi para Cuba estudar medicina – sugestão de uma possibilidade remota de continuidade de engajamento, ainda que fora do país, e desarticulada de um projeto coletivo.

A investigação que o espectador acompanha sobre o paradeiro de cada membro da família protagonista é também uma investigação histórica sobre a trajetória regressiva da experiência brasileira: o movimento do filme descreve a ascensão e queda de uma possibilidade outra de país.

A trajetória dos camponeses que integravam as Ligas e fizeram parte do primeiro filme denuncia a profundidade do trauma: Bia foi trabalhar como vigia de pedreira e de usina; Cícero migrou para São Paulo, como operário; Zé Daniel é dos poucos que ainda vivem em Galiléia; Bras Francisco, na época um dos líderes, foi o único que prosperou, fora do Galiléia, vendendo verduras para o Ceasa de Recife, mas informa que pretende vender o sítio, pois está cansado. Alguns deles, desiludidos com a atividade política – e com a repressão que sofreram –, não gostam de lembrar o passado. Para boa parte deles, o empenho antes dedicado à luta política foi canalizado para a religião.

O confronto com o padrão hegemônico de representação da realidade

Em 1984 o padrão Globo de qualidade já ditava as regras da produção audiovisual brasileira. O filme, produzido por um trabalhador que conhece por dentro o funcionamento do padrão – Coutinho trabalhou nessa emissora, no programa *Globo Repórter*, entre outros –, dialoga criticamente com a estética televisiva global. Os planos fechados, os closes, em personagens emocionados ao narrar suas histórias e falar de suas dores não são isolados da totalidade do movimento descrito. O indivíduo, e suas emoções, não exerce poder supremo sobre a história, não é o princípio da livre iniciativa que dita as regras. Pelo contrário, suas dores são mostradas como decorrência histórica do trauma da ditadura.

A identificação do paradeiro dos filhos de Elizabeth e João Pedro Teixeira vitimados pela diáspora promovida pela ditadura militar não está a serviço do melodrama, tanto é que o filme não promove o reencontro dos irmãos com a mãe, possibilidade essa de final feliz com direito a clímax dramático, tão ao gosto de programas de entretenimento contemporâneos, que promovem o retorno de migrantes nordestinos para os locais de onde vieram (fórmula que concilia consolo aos renegados pela promessa da livre iniciativa com manobra de “assepsia regional” de forte conotação racista).

A seqüência final do filme

Eduardo Coutinho informa no filme que as filmagens encerraram o período da vida clandestina de Elizabeth Teixeira. A líder que, por mais de uma década, se disfarçara sob a identidade falsa de Marta Maria da Costa, e sobrevivera lavando roupa e louça para fora, e dando aula particular para crianças, em um pequeno vilarejo do Rio Grande do Norte, reaparecia na vida pública brasileira por meio do filme. Num gesto de intuição política de extrema sagacidade – bem preservado pelo diretor e montador do filme na edição final –, Elizabeth muda o registro, de vítima depoente para um filme sobre o passado para porta-voz das lutas vindouras com o fim da ditadura. Diferentemente dos demais entrevistados, protagonistas das lutas camponesas da década de 1960, que passaram para a condição de expectadores da vida política do país, Elizabeth Teixeira, no momento de despedida de Eduardo Coutinho e da equipe de filmagem, assume novamente uma posição retórica de liderança política, ao dizer:

A luta não pára. A mesma necessidade de 1964 está plantada. Ela não mudou um milímetro. A mesma necessidade está na fisionomia do operário, do homem do campo e do estudante. A luta é que não pode parar. Enquanto existir fome e salário de miséria o povo tem que lutar. Quem que não luta por melhoras? Quem tem condições, que tiver sua boa vida, que fique aí! É preciso mudar o regime, porque enquanto estiver essa democracia aí, hum... Democracia sem liberdade? Democracia com um salário de miséria e de fome? Democracia com o filho do operário e do camponês sem direito a estudar, sem ter condições para estudar?

Por trás da personagem vitimada pelo processo, que num aparente gesto de resignação agradeceu ao governo Figueiredo por conduzir o processo de abertura política e de anistia, ressurgia naquela mensagem de despedida a líder camponesa absolutamente lúcida quanto à falsa promessa de democracia anunciada por um regime que perpetuava a concentração de renda e a dominação sobre as classes populares.

Impressiona, inclusive, a semelhança da expressão facial e a intensidade dos movimentos dos braços dessa passagem com a imagem de Elizabeth em seu último comício antes do golpe de 1964. É como se a agitadora recuperasse, num rompan-te, a memória de uma experiência política que se grafou em seu corpo, e agora reaparecia, em máxima potência. Queiroz informa, em dissertação de mestrado,⁵ o caráter consciente e premeditado do gesto da protagonista: “em depoimento à *Gazeta de Vitória*, publicado em 24 de fevereiro de 1985, afirma que sabia que a câmera estava ligada dentro da Kombi e, portanto, que estava sendo filmada. “*Foi o momento certo. Tava aguardando que eles permitissem que eu falasse*”.

5 Anne Lee Fares de Queiroz. *Cabra marcado pra morrer: da história do cabra à história do filme*. Dissertação (Mestrado), Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2005.

Em duas passagens anteriores, ao conversar com Coutinho, Elizabeth fez uma autocrítica sobre a maneira como se portou diante da câmera, pedindo desculpas pelo afloramento da emoção, que considerou inconveniente. O filme mostrou nessas passagens o processo rigoroso de auto-avaliação da militante, como que tateando à procura do gesto e da palavra certa. Ela, que havia sido protagonista de um filme ficcional de caráter documental, que procurou mimetizar sua própria vida, parecia procurar durante os três dias de contato com a equipe de filmagem o ajuste político e estético de sua performance, de modo que correspondesse à demanda objetiva do contexto, ao mesmo tempo que proporcionasse o elo eficaz para o formato de documentário que Coutinho propôs para fechar o ciclo. Segundo Schwarz, em ensaio sobre o filme:⁶

A constância triunfa sobre a opressão e o esquecimento. Metaforicamente, a heroína enfim reconhecida e o filme enfim realizado restabelecem a continuidade com o movimento popular anterior a 64, e desmentem a eternidade da ditadura, que não será o capítulo final. Ou ainda, o cinema engajado e a luta popular reemergem juntos.

Há, portanto, um processo de acumulação de experiência, reativado pelo filme, que engata dois tempos históricos, e tem como chave dois desfechos: a autoconsciência da recuperação do protagonismo da luta camponesa, por meio do gesto ativador de Elizabeth, e o final de uma geração de combatentes, com a informação da morte do ex-líder João Virgínio, de ataque cardíaco, em 1981, enterrado ao lado de Zezé da Galiléia. A luta deve continuar, apesar, e por causa, dos que tombaram em combate.

Jean-Claude Bernardet indagou-se sobre o motivo de a última fala de Elizabeth não ser a última cena do filme:⁷

Decorrido algum tempo após a projeção, os espectadores tendem a ter a impressão de que o filme se encerra com as despedidas de Elizabeth e Coutinho. Seria um final perfeito. A câmera está dentro do carro; temos em quadro os dois protagonistas: o diretor do filme, no carro, e Elizabeth, que fala como nunca falou. Elizabeth diz: “A luta continua”. Essa frase cria uma continuidade entre o antes-golpe e o agora, e projeta o filme para o futuro. Seria perfeito, mas esse não é o fim. Após as despedidas, vem uma seqüência breve – esta, sim, final – que apresenta João Virgínio e seu filho, e o comentário informa que Virgínio faleceu um mês depois. Essa imagem é bem menos forte e conclusiva que as imagens finais das despedidas. Ela dá uma

6 Roberto Schwarz. O fio da meada. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.72.

7 Jean-Claude Bernardet. “Vitória sobre a lata de lixo da história”. In: *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.228.

informação de fato importante para o próprio Virgínio, evidentemente, e para o filme, que rastreava os camponeses encontrados em 64. Mas, a meu ver, não uma informação tão decisiva que impedisse de colocá-la na seqüência em que Virgínio e seus filhos dão seus depoimentos e justificasse sua posição no extremo fim do filme. A não ser num aspecto: essa é a última filmagem de Virgínio. Terminando dessa forma, o filme reafirma sua concepção de trabalho histórico.

A nosso ver, a opção de montagem dessa seqüência final é mais um acerto político do filme, pois a força crítica da obra está no ajuste de contas com o passado recente, na explicitação dos traumas das derrotas infligidas às organizações das classes populares. O movimento do filme é de fixar essa experiência, a contrapelo da narrativa oficial e em atrito com a opção – de classe – da memória que a esquerda forcejou-se por fixar. A estrutura de *Cabra marcado pra morrer* evidencia uma relação de causalidade histórica, que nos permite aprender com as batalhas perdidas. Por tratar dessa matéria, não faria sentido, no cenário objetivo de terra arrasada que o filme descreve, o fechamento apologético da fala de Elizabeth. Indo além, se no final essa fala estivesse, cumpriria o sentido raso do estilo “joga pra frente”. Longe dos riscos de descolamento de sua matéria, de idealismo, e até de um possível clímax dramático, vemos ao final a constatação irrevogável de uma geração de camponeses que, sem meias palavras, foi massacrada, torturada, assassinada e dispersada porque assumiu uma posição radical na luta de classes.

Por não ser um filme fatalista, a fala final de Elizabeth Teixeira aponta para uma possibilidade de continuidade da luta, distante, entretanto, de seus vínculos anteriores, até mesmo familiares – parece não haver nenhuma possibilidade de que algum de seus filhos ou filhas possa assumir a luta dos pais, assim como a mãe assumiu a do marido. Todavia, a perspectiva do engajamento é factível em função da perpetuação das condições objetivas que ensejaram a luta popular da fase pré-golpe, conforme a sagaz fala de Elizabeth faz questão de salientar.

A articulação entre as duas cenas finais – da líder que retoma a luta camponesa e do líder antes torturado que morrerá de infarto – é operada pelo batuque dos tambores do maracatu rural, que se inicia ao término da fala de Elizabeth, acompanha o movimento de câmera que a registra afastando-se do carro e aparece em ato coletivo em primeiro plano na cena de João Virgílio. É essa opção técnica, de montagem vazada do som do maracatu, que contamina e dá vazão à fala de Elizabeth, que pode causar a impressão mencionada por Bernardet de que, “decorrido algum tempo após a projeção, os espectadores tendem a ter a impressão de que o filme se encerra com as despedidas de Elizabeth e Coutinho”. No limite, a engenhosidade do filme pode ser vista na síntese crítica desse movimento final: a bem tramada conexão entre a matéria social e sua formalização estética projetam o encerramento do filme numa curva ascendente, como que a anunciar que o próprio filme é uma arma política de reativação da experiência da luta de classes.

1984: o filme *estréia no ano em que nasce o MST*

A título de epílogo: 1984 é o ano de lançamento do filme e de surgimento do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Em 2007, Elizabeth Teixeira, com 82 anos, discursou em Brasília, para a plenária de 17 mil militantes presentes no 5º Congresso Nacional do MST, o maior congresso de camponeses já realizado na América Latina. Sua fala foi registrada pela Brigada de Audiovisual da Via Campesina, coletivo de militantes responsável por todas as fases de construção do filme *Lutar sempre! 5º Congresso Nacional do MST*.⁸ No trecho de seu discurso que aparece no filme, a Brigada intercalou imagens exatamente da cena do último comício que ela fez antes do golpe de 1964. São de Elizabeth Teixeira as palavras:

Eu quero aqui dar um abraço a todos os companheiros e companheiras presentes. Desejando felicidade e paz para que a reforma agrária seja implantada em nosso país. Para que antes que aconteça de eu morrer, e já estou com 82 anos, eu tenha conhecimento de que foi implantada a reforma agrária em nosso país, o Brasil.

Com efeito, o MST retoma e potencializa o processo radical de apropriação dos meios de produção e forças produtivas existente, em fase embrionária, porém já radical, na época das Ligas Camponesas. Atualmente, além da recente e promissora Brigada de Audiovisual da Via Campesina, construída pelo MST em parceria com outros movimentos que compõem essa articulação, existe na organização uma Brigada Nacional de Teatro, com mais de trinta grupos atuando em acampamentos, assentamentos⁹ e áreas urbanas, um coletivo de painelistas,¹⁰ a frente de música, além dos meios próprios de comunicação, como o *Jornal Sem Terra*, a *Revista Sem Terra*, a página da internet, as rádios dos assentamentos. Na área educacional, o movimento conta com duas mil escolas em assentamentos, cerca de dez mil educadores e duzentos mil estudantes, além de sessenta turmas nos cursos formais de ensino médio técnico e nível superior, aproximadamente dois mil estudantes, por meio de parcerias com instituições públicas de ensino técnico e superior.

Essa dimensão de totalidade e articulação orgânica entre as esferas da política, economia e cultura estava presente também na luta das Ligas Camponesas, haja vista a informação, deveras pouco disseminada, que de 1963 em diante as Ligas procuram expandir-se para fora do campo, formando entidades de massa: ligas urbanas, ligas femininas, ligas de pescadores, ligas de desempregados, ligas de

8 Disponível em <http://br.youtube.com/watch?v=ixi8KOre1nQ>

9 A publicação *Teatro e transformação social* (São Paulo: Cepatec/FNC/MINC, 2006) reúne dezenove peças desses grupos.

10 A publicação *Fecundando o chão: artes que brotam na luta* (São Paulo: Anca, Maxprint/FNC/MinC, 2005) retrata boa parte dos painéis.

sargentos.¹¹ Não à toa, a imediatez e o grau de violência com que as forças golpistas atacaram e imobilizaram as Ligas também dá sinal do quão ameaçadora a organização era para o *status quo*, ainda mais no momento em que ampliava seu leque de ação para outros esquadros das classes populares e se organizava para disputar o poder do Estado, por meio de um partido radical – leia-se, sem disposição para conciliação de classe – construído pela ação de base, por meio de sua organização de massa.

A linha de ataque da classe dominante ao processo acelerado de apropriação dos meios de produção e conhecimento por parte da classe trabalhadora tem-se acirrado na mesma medida do avanço da organização popular, e chama atenção que até hoje os movimentos sociais do campo protagonizem a perspectiva antagônica à das elites – daí serem eleitos como alvo principal do ataque dos meios de comunicação hegemônicos.

¹¹ Luciana de Barros Jaccoud. *Movimentos sociais e crise política em Pernambuco: 1955-1968*, Recife: Fundaj, Massangana, 1990.

antes mesmo de esta se fazer perceptível é tomada como forma de uma hermenêutica específica.

Palavras-chave: poesia portuguesa moderna; crítica dialética literária.

Abstract: In this article we propose a dialectic reading of three poems of the modern Portuguese lyric. We follow the representation of the historic Europe's modern crisis that in Portugal assume peculiar aspects. The capacity of the poetry to foresee the historical crisis is taking as a kind of a special hermeneutic.

Key-words: modern Portuguese lyric; dialectical literary critic.

O cinema como força de ativação: Cabra marcado pra morrer e o legado de nossa tragédia

RAFAEL LITVIN VILLAS BÔAS

Resumo: O filme *Cabra marcado pra morrer* é analisado por meio da mediação dialética entre processo social e forma estética. Enquanto a versão ficcional (1964) foi uma resposta política ao assassinato de João Pedro Teixeira, a opção pela finalização no formato de documentário (1984) evidenciou as conseqüências brutais de interrupção da experiência de classe que se articulava. Por meio da estruturação da narrativa de uma diáspora, o documentário descortina progressivamente o percurso regressivo de nosso último ciclo de modernização conservadora e explicita os obstáculos à capacidade de organização da classe trabalhadora. Ao engatar dois tempos históricos, o filme articula um processo de acumulação de experiência, que tem como chave dois desfechos: a autoconsciência da recuperação do protagonismo da luta camponesa e o final de uma geração de combatentes.

Palavras-chave: luta camponesa, ditadura militar, modernização conservadora, cultura e sociedade.

Abstract: The movie *Cabra marcado pra morrer* is analyzed by means of dialectical mediation between social process and aesthetic form. While the fictional version (1964) was a political response to João Pedro Teixeira's murder, the choice in finalizing it in a documentary format (1984) shows the brutal consequences of the interruption of the classes' experience that was in ways of articulation. Through the structure of a narrative of a diaspora, the documentary offers progressively the regressive path of our last cycle of conservative modernization and makes explicit the obstacles to the capability of worker class organization. By hooking two historical times, the movie articulates a process of experience accumulation, which has by key two outcomes: the self consciousness of the recovery of the role of peasant struggle and the end of a fighter's generation.

Keywords: peasant struggle, military dictatorship, conservative modernization, culture and society.