



Texto e imagem, passado e presente: rastros de um legado cultural que se renova em *Mutirão em Novo Sol* e *Cabra Marcado para Morrer*

Text and image, past and present: traces of a cultural legacy that is renewed in *Mutirão em Novo Sol* and *Twenty Years Later*

Márcia Vanessa Malcher dos Santos

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

marciamalcher9@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2872-7247>

Beatriz Yoshida Protazio

Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, Paraná / Brasil

b.protazio@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0314-2229>

Resumo: O artigo busca revisitar criticamente a dramaturgia de *Mutirão em Novo Sol* (2015) e o filme *Cabra Marcado para Morrer* (1984), a partir dos aspectos temáticos, estéticos, históricos e políticos que marcaram o começo dos anos 1960 e o ambiente comum em que foram concebidos tendo como fundamento o materialismo histórico-dialético. Parte-se da hipótese de que *Mutirão* fornece elementos que possibilitam uma leitura renovada de *Cabra*, a qual escapa do horizonte de expectativa predominante na sua versão finalizada de 1984, passados vinte anos das primeiras filmagens. Ao olhar para o longa-metragem à luz da vivacidade da luta camponesa e dos processos de produção enfatizados em *Mutirão*, conclui-se que tanto a dramaturgia quanto o filme são importantes reservas de um mesmo legado cultural e político, que foi imprescindível no passado e cuja reativação se mostra necessária e urgente no atual contexto histórico brasileiro. Isso justifica a relevância deste trabalho, que espera contribuir com o campo dos estudos da cultura brasileira em geral e da literatura e do cinema brasileiros em especial.

Palavras-chave: Mutirão em Novo Sol; brasilidade revolucionária; Cabra Marcado para Morrer; Eduardo Coutinho; ligas camponesas.

Abstract: The article seeks to critically revisit the dramaturgy of *Mutirão in Novo Sol* (2015) and the film *Twenty Years Later* (1984), from the thematic, aesthetic, historical and political aspects that marked the beginning of the 1960s and the common environment

in which they were conceived, based on the historical-dialectical materialism. The article starts from the hypothesis that *Mutirão* provides elements that allow a renewed reading of *Twenty*, which escapes from the horizon of expectation prevailing in its finalized 1984 version, twenty years after the first filming. By looking at the feature film in the light of the liveliness of the peasant struggle and of the production processes emphasized in *Mutirão*, the article concludes that both, the dramaturgy and the film, are important reserves of the same cultural and political legacy, which was indispensable in the past and whose reactivation is necessary and urgent in the current Brazilian historical context. This justifies the relevance of this work, which hopes to contribute to the field of Brazilian cultural studies in general and Brazilian literature and cinema in particular.

Keywords: Mutirão em Novo Sol; revolutionary brazilianess; Twenty Years Later; Eduardo Coutinho; peasant leagues.

“Um dia o povo tem de pensar quem são eles. Não é possível a gente viver a vida todinha debaixo desse pé de boi não”

(CABRA..., 1984, 1h18min29s)

“(A AÇÃO VOLTA NO TEMPO)
ROQUE – Agora falta terminar dizendo para que serve esta Associação.
LIDORO – É mesmo, pra que serve?
ROQUE – Serve para defender a vida, que mesmo triste e miserável, não pode ser pisada. Serve para dar de comer ao esfomeado. Serve para não deixar nenhum de nós morrer de pancada, fome, tiro, e outras desventuras. Serve para nós poder trabalhar, levando vida sem atropelo. Serve para fazer feliz quem tá sofrendo”

(XAVIER, 2015, p.71)

1 Introdução

Uma das mais notáveis consequências da modernidade foi a transformação da percepção do tempo, da história e da memória. Em uma sociedade administrada, como nomeou Adorno, o presente se torna homogêneo e vazio. Vive-se o tempo da mesmice e do sempre igual disfarçado de uma frenética divulgação de “novidades” em um mundo de

*papiermâché*¹. Essas cultura e sociabilidade contemporâneas são marcadas pela percepção de intensificação do presente, em que há um rompimento, uma quebra com o passado e uma profunda dificuldade para imaginar ou elaborar o futuro (JAMESON, 1997; CARDOSO, 2001). Essa temporalidade presenteísta também implica uma versão seletiva da memória e da tradição, ou seja, “aquilo que, no interior dos termos de uma cultura dominante e efetiva, é sempre transmitido como ‘a tradição’, ‘o passado importante’” (WILLIAMS, 2005, p. 217).

Buscar escapar da hegemonia desse *status quo* requer, mais do que nunca, reavivar o passado enquanto redenção, no sentido conferido por Walter Benjamin: como rememoração histórica à contrapelo, trazendo à luz as vítimas, o que foi silenciado e esquecido (LÖWY, 2005). Pois, como afirma Marcuse:

Esquecer é também perdoar o que não seria perdoado se a justiça e a liberdade prevalecerem. Esse perdão reproduz as condições que reproduzem injustiça e escravidão: esquecer o sofrimento passado é perdoar as forças que o causaram – sem derrotar essas forças. As feridas que saram com o tempo são também as feridas que contêm o veneno. Contra essa rendição ao tempo, o reinvestimento da recordação em seus direitos, como veículo de libertação, é uma das mais nobres tarefas do pensamento. (MARUSE, 1975, p. 200)

Com essas noções como ponto de partida, analisaremos duas obras, que também são artefatos materiais de memória, as quais fazem parte do contexto histórico da cultura engajada do começo dos anos 1960 e que têm ligação com as Ligas Camponesas e a luta pela reforma agrária no Brasil: a dramaturgia *Mutirão em Novo Sol* (XAVIER, 2015) e o filme *Cabra Marcado para Morrer* (CABRA..., 1984). Nosso objetivo é interpretar as suas respectivas formas histórico-estéticas, posto que houve uma “estrutura de sentimento” compartilhada no momento da elaboração de ambos os objetos. Para tanto, operaremos as leituras e apresentaremos as hipóteses a partir do materialismo histórico-dialético, buscando evidenciar de que

¹ Expressão utilizada por Kracauer (2009, p. 304) para descrever uma visita que fez à cidade-estúdio da UFA, em Neubabelsberg, que foi a maior companhia da indústria cinematográfica alemã até 1945.

modo as formas denunciam a si mesmas como sedimento de material histórico (ADORNO, 2009).

Inspirado nesse conceito cunhado por Raymond Williams no qual “sentimento” distingue-se da categoria formal de “visão de mundo”, referindo-se aos “significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente” (WILLIAMS, 1979, p. 134), Marcelo Ridenti (2010) nomeou essa estrutura de sentimento de brasilidade revolucionária. Tratou-se de uma alusão ao sentido que vigorava na época entre as esquerdas, de que o país estava a meio caminho de uma revolução brasileira, nacional-democrática ou socialista, que desenvolveria a nação e na qual a participação dos intelectuais seria fundamental para a (re)descoberta do Brasil e para a aproximação do povo (RIDENTI, 2010, p. 10). Essa vertente da brasilidade, afinada aos partidos (mas também independente e crítica a eles), sindicatos, movimentos de esquerda, foi confirmada pela produção artística cultural de fins dos anos 1950 e da década de 1960.

De acordo com Marcelo Ridenti (2010), essa produção, a despeito da sua pluralidade e heterogeneidade, foi marcada pela busca do que se convencionou chamar “nacional-popular”, uma alternativa em relação à cultura elitista, a qual lançou um olhar crítico para o modelo de urbanização e de industrialização pelo alto que tomava forma no país. As canções engajadas de Carlos Lyra e de Sérgio Ricardo e a produção cultural do Teatro de Arena² e dos Centros Populares de Cultura (CPCs) (RIDENTI, 2010, p. 90) são exemplos da pulsante composição que caracterizou essa cultura engajada do começo dos anos 1960 e é a respeito de duas dessas produções que trataremos neste estudo.

1.1 As lutas no campo: o fio condutor de *Mutirão e Cabra*

Mutirão e Cabra são exemplos emblemáticos desse profícuo período da cultura brasileira no qual artistas e intelectuais, inclusive cineastas e dramaturgos, compartilharam ativamente de experiências comuns em torno do anseio de politização das classes trabalhadoras. Além de terem feito parte desse contexto, ambas as obras estavam enraizadas nas lutas que se

² Teatro de Arena é um dos mais relevantes coletivos do teatro brasileiro que atuou entre as décadas de 1950 e 1960. As atividades e o projeto cultural e político do grupo, infelizmente, foram abortados pelo golpe empresarial-militar em 1964. Para mais a respeito do Arena, Cf. (COSTA, 2016).

construíam no campo àquele momento contra a exploração e a usurpação dos lavradores pelos, assim chamados, proprietários das terras e seus serviços.

A esse respeito, de acordo com Andrade (1986)³, havia, no Brasil, uma ausência de preocupação dos partidos políticos em relação às lutas camponesas, a qual se explica pela ligação dos partidos da ordem com a classe dominante, em especial, os latifundiários. O professor aponta para o pioneirismo do Partido Comunista Brasileiro (PCB) em levantar o problema camponês em seus manifestos, embora assinale que essa organização considerava o operariado o principal agente da revolução brasileira. Andrade menciona também, como primeiro sindicato de trabalhadores rurais reconhecido, o sindicato de Campos, no Rio de Janeiro, em 1933, e afirma que, em 1955, havia apenas cinco sindicatos rurais legitimados.

O economista Stedile (2006, p. 17) apresenta uma tabela com a cronologia dos movimentos sociais no campo de 1945 a 1964, identificando o ano de 1944 como o da aprovação de um decreto que autoriza a organização sindical rural de assalariados agrícolas e o ano de 1948 como um marco nas lutas dos trabalhadores rurais, por conta da criação da Associação dos Lavradores Fluminenses. Stedile indica ainda o período entre 1949 e 1954 como sendo de grande ascensão das lutas no campo no Brasil, com a realização de 55 greves em fazendas de cacau, cana de açúcar e café pelo país.

Relativamente à criação das Ligas Camponesas, importa-nos destacar a fundação da Sociedade Agrícola de Plantadores e Pecuáristas do Pernambuco (SAPPP), que foi constituída inicialmente para ser uma sociedade beneficiária; mas que, devido ao aumento da violência repressiva do Estado, se radicalizou e contratou, como advogado, Francisco Julião, passando a ser organizada nos termos do Código Civil. A partir daí, a organização ganhou dimensão estadual e criou um conselho diretor interpartidário, o qual levou o problema da terra à Assembleia Legislativa do Estado.

³ Manuel Andrade foi professor e é um dos grandes pensadores do Brasil. Ele foi perseguido político da ditadura empresarial-militar, por ter dirigido, no governo de Miguel Arraes, o GEPA, grupo de apoio aos pequenos produtores rurais, por ter participado do MCP e por ter escrito o livro *A Terra e o Homem no Nordeste*, obra que foi proibida por quase dez anos.

Francisco Julião marca como data de fundação da SAPPP o ano de 1955 e aponta a sua localização na cidade de Vitória de Santo Antão. O advogado a chama de Liga-mãe e afirma não ter participado de seu processo de fundação (1962, p. 24), registrando a liderança de José Francisco de Souza. Ainda sobre a atuação na Assembleia, conta que Galiléia, como também era chamada, ganhou uma batalha pela desapropriação das terras, por meio de um projeto de lei formulado por Carlos Luiz de Andrade (JULIÃO, 1962, p. 27).

A partir dessa vitória⁴, a Liga da Galiléia passou a organizar ligas irmãs em outros municípios e estados onde havia tensão social (ANDRADE, 1986, p. 27)⁵. Para essa difusão, entretanto, Julião (1962, p. 41) relata que o movimento contou com a convocação de violeiros, folhetinistas e cantadores, pois os índices de analfabetismo no campo, principalmente no Nordeste, eram muito altos, chegavam e mesmo passavam os 90%. Além disso, a repressão dos latifundiários muitas vezes dificultava o trabalho de multiplicação das Ligas.

Andrade (1986) assinala, como dado do crescimento das Ligas, dois Congressos de Camponeses que aconteceram em Pernambuco, em 1954 e 1955. Stedile (2006, p. 18) corrobora com esse apontamento indicando a realização de duas Conferências Nacionais de Trabalhadores Agrícolas nos anos de 1953 e 1954. Ambos os autores destacam como fator de facilitação para o crescimento dessas organizações o seu caráter horizontal e democrático, o qual trazia como pressuposto e consequência a abertura de espaço para inúmeras divergências internas.

Essa diferença de posições, contudo, não era exclusividade das Ligas, mas estava presente no movimento camponês brasileiro de conjunto: na União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (ULTAB), que teve maior expressão entre os trabalhadores agrícolas assalariados; na atuação do PCB no movimento; e na atividade da Igreja Católica (IC) com os camponeses. As divergências, conforme Andrade (1986) e Julião (1962), centravam-se na forma como as diferentes organizações entendiam a luta camponesa.

⁴ Em seu livro, *O que são as ligas camponesas?*, Julião conta com detalhes. Cf. (JULIÃO, 1962)

⁵ Julião (1962, p. 30) registra algumas delas em seu livro.

O PCB defendia a unidade com a burguesia nacional progressista para uma revolução social etapista, por isso sustentava que era necessário não entrar em choque com o governo – até então de caráter populista – e investia em lutas com horizonte institucional, por meio da disputa pela aprovação de leis que reconhecessem os direitos dos trabalhadores; as Ligas argumentavam em favor da tese de que o campesinato era uma classe com grande potencial revolucionário e que poderia dirigir uma revolução no Brasil; e a IC, por seu turno, buscava organizar sindicatos cristãos, os quais, segundo Andrade (1986, p. 30), conseguiram ser reconhecidos, em 1961, graças ao contato da IC com o Ministério do Trabalho, por conta das relações entre o Partido Democrático Cristão e o governo João Goulart. Andrade salienta que o período de 1961 a 1964 foi de agudização das lutas e das divergências entre as várias tendências presentes no movimento campestre. Stedile (2006, p. 19), concordando com essa posição, afirma que, com a renúncia de Jânio Quadros, a crise política no país se agudiza e se intensifica o debate sobre a Reforma Agrária no Congresso Nacional e na sociedade.

Stedile lembra que esse debate, em certa medida, culminou no I Congresso de Lavradores e Trabalhadores Rurais do Brasil, que aconteceu em Belo Horizonte, em novembro de 1961, o qual aglutinou, conforme ele, “todas as forças progressistas de organização camponesa” (2006, p. 19), por meio de seus melhores quadros, os quais foram enviados ao Congresso. A nós interessa destacar que essa foi a ocasião em que *Mutirão em Novo Sol* foi apresentada ao público, confirmando, na circulação da peça, o pressuposto a partir do qual a obra foi concebida, qual seja, a sua profunda relação com a dinâmica viva da luta de classes no campo no Brasil e a compreensão da urgência de pensar e fazer arte não só para, mas com o povo brasileiro.

Isso, porque a concepção de *Mutirão* se deu a partir de uma entrevista de Jôfre Côrrea, importante liderança de um movimento de resistência camponesa do interior de São Paulo, para os artistas membros do Arena. Assim que soube que Jôfre tinha saído da prisão, o pessoal do Arena buscou entrevistá-lo, demonstrando uma enorme sensibilidade e uma maturidade política e estética ímpar, alcançada já em 1961 por esse coletivo de artistas e intelectuais, que comprova que as avaliações feitas *a posteriori* a respeito da sua imaturidade e do baixo nível de elaboração estética do grupo não passam

de um revisionismo revanchista, ou, quando muito, são uma avaliação apressada de sua atuação.

Logo depois da entrevista com Jôfre, conforme o depoimento de Ricardo Ohtake, o material colhido passou por um processo de transmutação em dramaturgia bastante rapidamente, uma semana. Segundo Ohtake (2015), Boal estruturou o processo e trouxe Nelson Xavier para ajudar a escrever a peça. O próprio Boal era quem elaborava os argumentos e Xavier organizava a cena. Além deles, Ohtake relata que esse processo de elaboração formal contou com a ajuda de três advogados. Toledo e Neiva (2015) destacam ainda que Benedito Araújo, Hamilton Trevisan e Modesto Carone contribuíram para a elaboração do texto da peça.

Esse processo de produção, diferentemente de outras oportunidades, aconteceu através de debate e de uma escrita coletiva da obra. Esse dado é fundamental para nossa pesquisa e para o conjunto dos estudos culturais no Brasil, posto que evidencia o esforço do grupo do Arena por uma mudança no modo de produção dos artefatos culturais, que buscava levar a cabo uma perspectiva coletivista do teatro de grupo e era, principalmente para a época, revolucionária nesse sentido. Por essa razão, opinamos que o impulso coletivista que caracterizou a concepção de *Mutirão* se consolida em sua circulação, haja vista que essa acontece quase exclusivamente em congressos dos trabalhadores rurais e tem um caráter de agitação e propaganda das lutas no campo no Brasil, porque busca reafirmar a necessidade e a urgência da união dos trabalhadores na luta pela reforma agrária.⁶

A esse respeito, importa-nos ainda destacar o que sinaliza Luiz Mendonça, um dos fundadores do Movimento de Cultura Popular (MCP), que conta que, por considerarem a palavra *mutirão* “muito paulista”, eles acabaram mudando o título da peça para “juízo” na encenação em

⁶ Em 1962, a peça foi encenada pelo Teatro de Cultura Popular (TCP) do Movimento de Cultura Popular (MCP), do Recife, no Teatro Santa Isabel, com o título de *Juíço em Novo Sol*, sob a direção de Xavier e elenco de 45 atores. Mais tarde, o CPC da Bahia monta a peça com o título de *Rebelião em Novo Sol*, com direção de Chico de Assis. Naquela época, além dessas apresentações, a peça foi encenada em, pelo menos, outras três oportunidades: em uma temporada do TCP em Brasília e no Rio de Janeiro, no ano de 1963; e pelo CPC de Goiás, no Teatro de Emergência em Goiânia, durante o Congresso Estadual de Estudantes da União Nacional de Estudantes (UNE), também em 1963. Atualmente, a obra ainda circula em congressos e eventos promovidos pelo Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra (MST), graças à atuação da Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré.

Pernambuco (MENDONÇA, 2015, p. 154), demonstrando uma disposição para a criação e a manutenção de um diálogo orgânico e produtivo com o público da peça e ratificando o compromisso da obra com uma atuação que esteja em conformidade com a ativação do público⁷ e que exploda as fronteiras do teatro tradicional, apresentado no espaço de um prédio (público ou privado) para um público formalmente letrado e de classe média (como foi, por muito tempo, antes e depois de *Mutirão*, o público majoritário do teatro brasileiro).

Mutirão em Novo Sol, portanto, marca a história do teatro nacional como a primeira obra dramática em que o trabalhador rural figurava no centro da cena e não como caricatura ou mero coadjuvante. A obra se organiza a partir do julgamento de Roque Santelmo, identificado como agitador das massas camponesas, e trata da luta dos camponeses de Novo Sol pela permanência na terra em que eles trabalharam. Esse terreno era propriedade do coronel Porfírio, que tensiona expulsar os trabalhadores, para dar continuidade ao seu plano de criação extensiva de gado em detrimento do combinado com os arrendatários, que deveriam limpar a terra para, depois, poderem plantar o que desejassem a fim de garantir a sobrevivência e alguma renda para si e para as suas famílias. Com o descumprimento do acordo por parte do latifundiário, os trabalhadores iniciam um processo de conscientização e luta pelo direito de permanecer e trabalhar nas terras. O desenrolar desse enredo e como *Mutirão* impacta o campo da cultura no Brasil veremos na seção 2 deste estudo.

Por ora, voltemos a tratar de *Cabra*. Eduardo Coutinho, um pouco antes de entrar para o setor de cinema do CPC no Rio de Janeiro, participou da montagem da versão produzida pelo CPC paulista de *Mutirão* no I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas em Belo Horizonte (TOLEDO; NEIVA, 2015). O projeto original de *Cabra marcado para morrer* – vinculado ao CPC e que tinha como base o assassinato de João

⁷ A ativação do público é aquilo que propõe o teatro épico-dialético, que busca o efeito de distanciamento, que “se dá na relação historicizante estabelecida pelo trabalho dialético que ocorre no trânsito crítico e vivo entre palco e plateia, trabalho desapassivador, que gera uma disposição à atitude reflexiva conjunta ao desfrute estético da forma representacional. O efeito não se completa sem que a imagem cênica ofereça consigo uma possibilidade de indagação sobre sua perecibilidade, sua transformabilidade histórica, ou sobre a causalidade social do acontecimento mostrado ou sugerido pela cena” (CARVALHO, 2009, p. 44–45).

Pedro Teixeira, líder de uma Liga Camponesa em Sapé, na Paraíba –, que foi interrompido pelo golpe militar de 1964, situou-se nesse contexto de troca. O filme, lançado em 1984, é, na verdade, a continuação daquele inacabado. Por conta da abrupta interrupção e da perseguição da ditadura, o *Cabra* se consolida apenas 20 anos depois através dos depoimentos daqueles que participaram das filmagens do primeiro *Cabra*, principalmente da figura de Elisabeth Teixeira, viúva de João Pedro, e de sua família. O que, a princípio, seria um filme de ficção sobre a história da luta camponesa em Sapé e, em certa medida, também sobre a marcante figura de João Pedro, encenada pelos próprios camponeses, torna-se um documentário de rememoração e balanço da experiência do passado.

Acreditamos que pensar *Cabra* à luz de *Mutirão*, cujo texto expressa vivamente a estrutura de sentimento intitulada de brasilidade revolucionária por Marcelo Ridenti, possibilita uma nova leitura do documentário de Eduardo Coutinho, visto que ajuda a aclarar algumas sombras inerentes ao próprio longa-metragem. Isso, porque, ao buscar reatar a memória das gravações interrompidas, atualizando o destino dos participantes, aí incluso o diretor e a equipe de filmagem, *Cabra* (1984) revela uma nova estrutura de sentimento emergente, que aparece em tensão, diálogo, negação e vínculo com aquela em que configurou a brasilidade revolucionária.

Nossa hipótese é a de que a análise de *Mutirão*, que nos permite ter acesso à força das práticas e dos modos de pensar e de sentir que animaram a cultura engajada dos 1960, confere maior densidade interpretativa ao filme, pois fornece elementos que ajudam a ir além do ponto de vista dominante que se materializa na narrativa de *Cabra*. Esse ponto de vista está ligado ao presente dos anos 1980, o qual, ao que tudo indica, foi corroborado pela maioria das críticas feitas sobre o longa.

Por outro lado, a leitura de *Mutirão* nesse contexto presta-se a um melhor entendimento da tradição, no campo cultural, que buscou dar visibilidade e relevância à luta do homem do campo por uma sociedade mais justa e menos desigual. Tradição da qual *Cabra marcado para morrer* é também partícipe elementar em nossa opinião, pois, em 1984, buscou atar os “nós” e refazer essa memória dando continuidade a esse legado, ainda sendo, como afirmou Ismail Xavier (2001, p. 34), expressão, enquanto ponto limite simbólico, da vitalidade da tradição moderna que marcou o cinema brasileiro até o início dos anos 1980.

Além disso, pretendemos olhar para o passado a que *Mutirão* e *Cabra* fazem menção “não como um estado do que já se deu, mas como algo que faz sentido num dar-se agora” (CARDOSO, 2001, p. 20). Por conta disso, nas considerações finais, que serão feitas na seção 4, intitulada “A história da humanidade é a história da luta de classes...”, buscaremos pontuar algumas implicações desse passado no Brasil de hoje: “Implicações que não significam identificações, retomadas, meras repetições, mas questões que possam incidir sobre o presente no sentido de problematizá-lo” (CARDOSO, 2001, p. 30). Para tanto, analisaremos a dramaturgia *Mutirão* na seção 2 e o filme *Cabra Marcado para Morrer* na seção 3, intituladas, respectivamente, de “Na marra... A radicalização da atualização estética de *Mutirão em Novo Sol*” e “Entre tempos... Vida, memória e passado em *Cabra Marcado para Morrer*”.

2 Na marra... A radicalização da atualização estética de *Mutirão em Novo Sol*

Ao iniciar a leitura da peça de *Mutirão* (XAVIER, 2015), a primeira palavra que lemos é TRIBUNAL entre parênteses e em caixa alta. É a partir, portanto, desse espaço, em que acontece o julgamento do líder camponês Roque Santelmo Filho, que o leitor conhece a história da luta dos lavradores em Santa Cruz do Novo Sol contra os desmandos do coronel Porfírio Matias através da rememoração, indicada no texto pela marcação “(A AÇÃO VOLTA NO TEMPO)”. Assim, a peça alterna o presente do tribunal e o passado dos fatos que desembocaram no julgamento, enfatizando as ações: das personagens camponesas que participaram da revolta contra a expulsão injusta das terras e a quebra do acordo por parte do coronel; das personagens que se solidarizaram com o movimento, a exemplo do farmacêutico Honório, e do jornalista Cruz que apoiou a organização dos camponeses; e das personagens que fingem solidariedade mas se aproximam à mando dos interesses de Porfírio, como é o caso do Candidato e do Padre.

O principal ato de resistência dos camponeses é o arranca capim que o coronel mandou plantar nas fazendas para alimentar o gado, descumprindo a promessa que havia feito aos camponeses de lhes dar permissão para plantar suas lavouras como pagamento pelo trabalho de um ano na limpeza e preparação da terra. Essa ação coletiva é entoada pela “Canção do Arranca Capim”, cuja letra diz em um dos trechos:

Arranca, arranca, arranca.../Arranca o capim/Arranca o capim/
Arranca o capim/ Colônia/Basta de sim/Chegou enfim/A hora do
não/Chegou a hora/Da gente ser gente/Da fome acabar/Que a terra não
mente/Responde à semente/Se a gente plantar/Tornando bem forte a
união [...]. (XAVIER, 2015, p.74)

A dramaturgia a que temos acesso nessas páginas, *Mutirão em Novo Sol*, é fruto do encontro entre Jôfre e os membros do Teatro de Arena, em janeiro de 1961⁸. De modo simultâneo à elaboração desse material, uma época de tensão interna marcou a trajetória do Teatro de Arena de São Paulo, cujo desfecho se deu com a saída de vários integrantes históricos do grupo. Nesse clima de crise e críticas aos limites do projeto do Arena, alguns de seus integrantes formaram o CPC paulista e passaram a organizar a primeira montagem da obra.

Já em novembro de 1961, o CPC paulista e alguns atores do Teatro de Arena apresentaram uma versão da peça na Conferência Estadual de Trabalhadores Agrícolas do Estado de São Paulo, com direção de Chico de Assis. Alguns dias depois, o grupo viajou para Belo Horizonte, para o I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, em que *Mutirão* foi encenada e no qual estavam reunidos mais de 4 mil trabalhadores, dentre eles Jôfre, além de Francisco Julião e até autoridades, como o presidente à época João Goulart (SANTOS, 1962, p. 174; TOLEDO, NEIVA, 2015, p. 71).

Santos informa, a respeito dessas apresentações, que o processo de elaboração da dramaturgia e da cena contou ainda com uma pesquisa construída pelo setor de sociologia do CPC, a partir da qual foram colhidos depoimentos dos camponeses tanto em São Paulo quanto no encontro em Minas. Esse estudo do CPC foi base para o processo de elaboração cênica para os atores que participaram da montagem de *Mutirão* em BH, bem como seguiria cumprindo um papel de ajustar o termômetro da cena, de modo que fosse possível para o grupo construir uma “atuação mais consequente” (SANTOS, 1962, p. 175). Esse modo de participação efetiva do público na

⁸ Escapa ao objetivo deste artigo formular uma análise em pormenor da estrutura de *Mutirão*, para tanto, recomendamos *Teatro político e questão agrária, 1955–1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo* (Cf. VILLAS BÔAS, 2009); e *Teatro épico no Brasil 1961–1964: A questão agrária na dramaturgia do Teatro de Arena e do Centro Popular de Cultura (CPC)* (Cf. PROTAZIO, 2019).

dramaturgia e na cena marca de maneira definitiva a experiência do grupo que almejava popularizar o teatro e torná-lo instrumento de conscientização política, ativação crítica e de produção de transformação social.

Os modos de concepção e formulação de *Mutirão* dão prova do funcionamento do que há muito almejavam as esquerdas brasileiras. Em outras palavras, esse movimento de diálogo profícuo e profundo entre a intelectualidade e os artistas brasileiros e o povo – no sentido que evocavam aqueles que pensaram o nacional-popular e as formas de arte engajada nas décadas de 1950 e 1960 –, verificado em *Mutirão*, foi considerado – corretamente diga-se de passagem – perigoso por aqueles que formularam e deram ocasião ao golpe empresarial-militar brasileiro em 1964, os quais, por essa mesma razão, abortaram o processo de desenvolvimento dessas práticas culturais, políticas e sociais vistas na experiência dessa peça.

Todavia, para a infelicidade dos golpistas, esse impulso de renovação e superação, ainda que tenha sido obrigado a se exilar, continuou vivo e também pode ser visto em *Cabra*, por mais que essa obra equalize uma série de contradições. É sobre esse objeto, portanto, que nos debruçaremos na seção seguinte, buscando dar visibilidade ao que temos considerado como rastros de um legado cultural, isto é, como a continuação da brasilidade revolucionária vista na formulação das experiências comuns em *Mutirão*, que se perpetuou no *Cabra* de 1964, ainda que se encontrem decantadas na versão final do documentário, o qual expressa a emergência de uma nova estrutura de sentimento.

3 Entre tempos... Vida, memória e passado em *Cabra* marcado para morrer

Cabra talvez seja o filme mais importante do cinema nacional porque é uma narrativa-síntese de diferentes níveis e de amplo alcance, já que articula, a um só tempo: duas escalas históricas decisivas para o país; dois tempos da experiência biográfica; duas modalidades ou condições sociais de produção cultural; e dois estilos do gênero documentário. Desse modo, trata-se de um filme complexo, pois conjuga o micro ao macro, isto é, o destino político e social do país ao destino das personagens, revelando diferentes modos de produção por meio da metalinguagem, uma vez que também é um filme que fala de outro filme. No caso, um documentário inspirado em elementos do cinema direto e do cinema verdade, que relata e

comenta a experiência da filmagem interrompida em 1964, a qual parecia ser um docudrama, ou seja, uma reconstituição de fatos de maneira dramática, encenada por atores.

Em abril de 1962, a UNE Volante chega à Paraíba duas semanas depois do assassinato de João Pedro Teixeira, líder e fundador da Liga Camponesa de Sapé que, localizada a 50 quilômetros de João Pessoa, já era a maior do nordeste naquele momento, com mais de sete mil sócios. Coutinho, então, filma o protesto contra a morte de João Pedro e faz uma curta entrevista com a viúva Elisabeth Teixeira na sede da Liga. Foi nesse dia que surgiu a ideia de realizar um filme que se chamaria *Cabra marcado para morrer* e seria rodado em Sapé com Elisabeth, os filhos e os camponeses atuando em seus próprios papéis. Dois anos depois, em janeiro de 1964, quando o roteiro, o equipamento e a equipe estavam prontos para a filmagem, Sapé foi ocupada pela polícia militar após a morte de onze pessoas em uma investida de policiais e empregados das usinas contra camponeses.

Isso obrigou a equipe a mudar as locações para o engenho Galiléia, em Pernambuco, no município de Santo Antônio, que fica a 50 quilômetros de Recife, e foi o lugar de origem da primeira Liga em 1955. Por conta da transferência, os atores tiveram de ser substituídos. Com exceção de Elisabeth, eles contaram com o apoio dos lavradores de Galiléia para compor o elenco. Ademais, contrataram João Mariano, um morador de Santo Antônio, que havia sido expulso de um engenho, para interpretar João Pedro Teixeira, além de cinco de seus filhos.

Entretanto, depois de 35 dias do começo das filmagens, com 40% do roteiro gravado, o trabalho foi interrompido pelo golpe militar de 1964. Galiléia foi invadida pelo exército, o equipamento foi apreendido (incluindo roteiro, anotações de filmagem, negativos e fita magnética) e alguns líderes locais e membros da equipe foram presos; enquanto outros conseguiram fugir para o Recife. A maior parte das imagens gravadas foi salva porque o negativo já havia sido enviado ao laboratório de revelação no Rio de Janeiro. Além dessas, também restaram oito fotografias de cena e um exemplar do roteiro, que foi resgatado por uma advogada da Liga no quartel onde esteve presa e recuperado pela equipe em 1966.

Em fevereiro de 1981, 17 anos depois do ataque autoritário dos militares e da paralisação das filmagens, Eduardo Coutinho volta para Galiléia a fim de “completar o filme do modo que fosse possível”

(CABRA..., 1984, 9 min.), como diz em *voz over*, sem roteiro prévio, apenas com a ideia de tentar reencontrar os camponeses que participaram do primeiro *Cabra*. É a partir desse propósito que o documentário filma os depoimentos dos participantes, registrando o percurso do reencontro, narrando o que aconteceu com eles nessa interdição de quase duas décadas e estabelecendo as pontes com o passado e com a experiência de 1964.

O longa tem 2 vozes que se alternam: a de um narrador em 3ª pessoa, que assume o tom “neutro”, “objetivo”, na voz de Ferreira Gullar; e a do próprio Eduardo Coutinho, em 1ª pessoa, para contar a sua experiência e as suas impressões. Essa divisão entre as pessoas do discurso faz sobressair a voz de Coutinho, não apenas porque é ela que comenta os fatos, mostrando o seu envolvimento pessoal, mas também porque cabe à 3ª pessoa apenas situar o espectador nos acontecimentos do passado. À proximidade da voz subjetiva de Coutinho, se soma a proximidade temporal do presente dos anos 1980, a partir do qual o longa é finalizado; ao passo que, ao distanciamento da objetividade da 3ª pessoa, se soma o distanciamento dos fatos e eventos dos anos 1960. Assim, o ponto de vista da 1ª pessoa é o que conduz a maneira de o espectador olhar para o passado, conformando a lente por meio da qual esse passado surge na tela.

Percebemos isso no início do filme, por exemplo, quando a *voz over* de Ferreira Gullar se vale de imagens gravadas em abril de 1962 para explicar o que era a caravana da UNE Volante, relatando que com ela viajavam os membros do CPC e descrevendo o contraste entre a miséria e o imperialismo como uma tendência da cultura daqueles tempos. Então, junto com imagens de Coutinho jovem, nos bastidores de uma entrevista, sua voz surge afirmando: “Como integrante do CPC e responsável por essas filmagens, também paguei meu tributo ao nacionalismo da época indo filmar em Alagoas um campo de petróleo que a Petrobrás começava a explorar” (CABRA..., 1984, 2min36s.). Acreditamos que esse artifício corrobora com as leituras que, considerando especialmente os critérios formais, tendem a situar o filme original em uma escala de valoração inferior em relação ao segundo *Cabra* e mesmo ao restante da obra de Coutinho.

Esther Hamburger (2017, p.82), por exemplo, após comentar sobre a forma ensaio característica da cinematografia de Coutinho, cujos filmes insinuam “conexões interessantes e rupturas, compreensões e mal-entendidos, continuidades e lacunas, entre discussões filmicas locais

e internacionais, entre documentário, fantasia e performance, teoria e prática”, afirma: “Em certo sentido essa inquietação pode ser entendida como contrária ao projeto original de *Cabra marcado para morrer*, que, em seu estilo encenação roteirizada de história já ocorrida, se aproxima do docudrama” (HAMBURGER, 2017, p. 82).

Desse modo, estabelece-se uma distância valorativa entre o filme roteirizado, encenado e que deveria ser narrado pelos versos de um cantor, como indicava o roteiro original, cuja intenção possivelmente “era a de fazer um filme didático e acessível” (HAMBURGER, 2017, p. 78), e a sofisticação narrativa da obra subsequente do diretor, incluindo a versão final do próprio *Cabra*. Outro exemplo dessa tendência de análise está presente na diferenciação feita por Claudia Mesquita entre “reconstituir” e “rememorar”, segundo a qual, diferente do filme interrompido que buscava reconstituir os acontecimentos vividos, é o trabalho atual de rememoração presente no segundo *Cabra* que “reabre o passado, dando uma nova chance ao que foi apagado, esquecido ou encoberto” (2016, p. 58).

Não somente a estrutura narrativa e a maioria das interpretações sobre o longa, mas também a opinião de Coutinho sobre o filme reitera essa percepção. Em entrevista de 1999, ele disse: “a primeira fase do *Cabra* era alienação pura. Era uma visão tola, e eu era uma besta: acho que sou uma das poucas pessoas que não piorei quando envelheci. Já no *Cabra* definitivo (1984), acho que toda a ambiguidade está presente” (COUTINHO, 1999, p. 28). Defendemos que essa avaliação, que enfatiza os aspectos formais (concretizados ou supostos) das duas versões, atribuindo ingenuidade e simplicidade ao filme e à experiência do passado, na verdade, é fruto da própria decantação histórica que fez emergir uma nova estrutura de sentimento revelada na retomada das filmagens 17 anos depois da primeira tentativa de produção. Ela resulta da tendência de olhar para o *Cabra* original com a lente do *Cabra* dos anos 1980, de acordo com os critérios que passaram a definir a nova posição do intelectual e do artista na sociedade brasileira, após a reposição da modernização conservadora nos termos e nos moldes empresariais estabelecidos pelo regime militar.

Se entre os anos 1950 e os 1960, como afirma Renato Ortiz (1988), a relação entre cultura e política era de complementariedade no interior de uma sociedade de mercado incipiente, a partir do golpe, a dicotomia entre trabalho cultural e expressão política se acentua, com o avanço da sociedade

de consumo e da especialização do mercado. Nos anos 1980, a televisão, que já era o principal sistema de comunicação da Indústria Cultural no país⁹, apropriou e incorporou comercialmente o nacional-popular da cultura engajada, remetendo o termo ao alcance mercadológico em escala nacional e à medida da audiência advinda do consumo da programação (ORTIZ, 1988, p.165).

Nessa configuração, também a produção cinematográfica era um ramo profissional estabelecido no mercado cultural brasileiro. Em uma cena de *Cabra*, por exemplo, enquanto vemos Coutinho e outro membro da equipe caminharem em direção ao local de trabalho de um dos entrevistados, o rapaz que mostra o caminho pergunta: “Você é de onde, da TV, ou da Globo?” (CABRA..., 1984, 1:41:32 min.), ao que o diretor responde: “Não, é cinema. É tipo televisão, reportagem, mas é cinema” (CABRA..., 1984, 1h41min34s).

Eduardo Coutinho fez parte de um grupo de cineastas que – diante dessas mudanças estruturais – passou a enxergar a TV não como uma inimiga, mas como um campo de batalha, apostando em obras de dupla leitura que, para além do entretenimento, também instigassem a reflexão” (XAVIER; SARAIVA, 2007, p. 229). No momento em que retomou as filmagens, no começo dos anos 1980, ele trabalhava no *Globo Repórter* como roteirista fixo desde 1975, na fase inicial do programa dirigida por Paulo Gil Soares (1973 a 1982). Esse deslocamento na posição dos intelectuais e artistas de esquerda, que compartilharam a brasilidade revolucionária dos anos 1960, expressa profundas alterações nas suas práticas, formas de pensar-sentir e na qualidade da relação que buscavam estabelecer com o povo, com os trabalhadores, os explorados e os marginalizados. Desfeitas, sob o julgo do autoritarismo da ditadura, as condições sociais e históricas da vertente democratizante que começava a se construir, restou a cineastas comprometidos, como Coutinho, buscar preservar o ímpeto político, mas a partir de novas bases sociais e materiais de produção cultural. Sem dúvida, esse movimento implica ambiguidades, tensões e fraturas que se mostram com toda força em *Cabra*.

Ao retornar à Galiléia, o documentário conta primeiro a história da fundação da Liga por meio do depoimento de dois pioneiros ainda

⁹ O número de televisores em uso cresceu de 760 mil, em 1960, para 19.602 milhões em 1980 (ORTIZ, 1988, p.129), por exemplo.

vivos: João Hortêncio da Cruz e João Virgílio. Assim, traz à tona essa importante história de auto-organização, que, a partir da aliança com o advogado Francisco Julião, conseguiu conquistar o direito à terra, desapropriada por interesse social em 1959, após lutarem contra a exploração e a desumanização a que eram submetidos. Isso, porque, além do pagamento abusivo do valor do foro para o dono da fazenda, os trabalhadores rurais eram desrespeitados mesmo depois da morte, já que a prefeitura emprestava um caixão para ser usado no velório, que deveria ser devolvido em seguida à cerimônia.

A conquista pelo direito de viver e cultivar a terra de Galiléia, ainda que sem uma escritura, foi o que impulsionou a organização de outras Ligas. Não por acaso, a transferência das filmagens foi feita para lá, onde a equipe contou com um “elenco de camponeses que podiam dedicar ao trabalho no filme um tempo que lhes pertencia” (CABRA..., 1984, 6min29s), como ouvimos Coutinho dizer enquanto vemos os trabalhadores em cena no primeiro *Cabra*. A partir, então, da projeção das imagens das primeiras filmagens em Galiléia, mostradas exatamente como tinham sido produzidas – com “cenas repetidas, incompletas, claquetes, fora de ordem, etc.” (CABRA..., 1984, 16min07s), como diz o diretor em *voz over* –, o documentário se desdobra apresentando os participantes à medida que a equipe os reencontra, entrelaçando a narração das suas trajetórias de vida à experiência de 1964.

Durante essa exibição em Pernambuco, o espectador começa a conhecer a história de José Daniel do Nascimento, Braz Francisco da Silva, João Mariano (que interpretou João Pedro) e, em Limeira, São Paulo, Cícero Anastácio da Silva, que eram atores no primeiro *Cabra*. Esse último, por ter sido o único ator que sabia ler à época das filmagens, também foi assistente de produção. Cícero diz que nutria grande esperança que o filme fosse finalizado, descreve uma das cenas de que participou e repete a fala que mantém gravada na memória: “O charque está muito caro, como é que nós vamos sobreviver?” (CABRA..., 1984, 21min26s). Em seguida, vemos as imagens da cena descrita, na qual ele ajuda João Pedro a colocar o telhado em uma casa, finalmente dublada por sua voz do presente, gravada durante a entrevista.

Essa cena que, literalmente, permite que a cena do passado seja concluída é, de fato, emblemática da profundidade da experiência vivida no

filme de 1964. A produção, no vivo contexto da cultura engajada do período e de estreitamento politicamente qualitativo com os camponeses, inaugurou, assim como também aconteceu no processo de criação de *Mutirão*, um “novo passo no projeto de conexão entre classe média engajada e frações sociais exploradas”, que não era um vínculo temático ou formal, mas sim ligado “aos modos de trabalho e de produção cinematográfica”, a uma dinâmica de trabalhar “*junto com*” (TOLEDO, 2021, p. 65, grifo do autor). Essa dinâmica fica comprovada pelos atores que também colaboraram com o roteiro durante as filmagens, como é revelado em outro momento do documentário.

Esse, sem dúvida, é o dado mais revelador para compreendermos a violência autoritária desferida contra o primeiro *Cabra*, pois o objetivo era implodir as pontes que davam sustentação ao projeto comum em germe, o qual visava a autonomia decisória e a conquista de direitos pelos trabalhadores rurais, inclusive das condições para que eles também se inteirassem dos meios de produção cultural. A força do laço que começava a se construir nos anos 1960 também é perceptível na forma como os participantes do primeiro *Cabra* recebem Coutinho, apesar do tempo transcorrido, das cicatrizes e das marcas cravadas mais profundamente na vida e na pele de muitos por conta da repressão, especialmente de João Virgílio e Elisabeth Teixeira. O primeiro foi preso por seis anos e teve sérias sequelas físicas, como a perda da visão de um dos olhos por conta das sessões de tortura; e a segunda teve de se afastar dos filhos, mudou o nome para Marta Maria da Costa e passou a viver escondida em uma cidade chamada São Rafael na fronteira entre a Paraíba e o Rio Grande do Norte para fugir da perseguição.

O documentário busca sobretudo reconstruir a história da saga de Elisabeth, viúva de João Pedro e, ao fazê-lo, permite a ela assumir publicamente a sua verdadeira identidade, demarcando o fim do seu exílio. Nessa mesma direção, segue em busca de alguns dos seus filhos e filhas, os quais foram criados pelos avós ou parentes e que se dispersaram: seus depoimentos são gravados em Sapé, no Rio de Janeiro e em Cuba. São latentes a dor, o sofrimento e a desunião da família como consequências da separação da mãe e do assassinato do pai promovidos pela ditadura. A tragédia histórica do fim abrupto de um projeto democratizante de nação repercutiu diretamente no destino de toda a família de João Pedro, deixando marcas indeléveis. Apesar da tentativa de Coutinho em estimular

a reaproximação de Elisabeth com os filhos, “ela nunca recuperou a intimidade” com a maioria deles (HAMBURGER, 2017, p. 81)¹⁰. Houve, assim, um corte na transmissão da herança do pai e de visão de mundo aos filhos; a mãe, todavia, se tornou portadora desse legado em sua viuvez.

Esse esgarçamento familiar é sobremaneira perceptível na figura do filho mais velho, Abraão. Ele, que se tornou jornalista em Patos, na Paraíba, foi o responsável por informar o paradeiro da mãe à equipe. Após fazer exigências, ao que tudo indica financeiras, levou Coutinho para São Rafael. Lá, durante o primeiro depoimento de Elisabeth, ainda surpresa, pois não esperava a visita da equipe, Abraão assume uma postura impositiva, agindo como uma espécie de agente ou relações públicas da mãe. Em uma ocasião discursiva para a câmera: “Doutora Elisabeth Teixeira. É uma escola. É a minha força de existência, minha razão de viver. De conversar com doutor Eduardo Coutinho, de brigar com ele por 50 mil cruzeiros, 100 mil cruzeiros, sou capaz de brigar até por 10 milhões de cruzeiro se for o caso, porque além de ter um pai santo, tenho uma mãe, vocês estão vendo. Desculpa a intervenção, continue” (CABRA..., 1984, 47min39s). Enquanto o filho fala essas palavras, a fisionomia de Elisabeth se transforma: notamos a sua discordância, ainda que não verbalizada.

Diferente do filho Carlos, o único que ela levou consigo na fuga e escuta atentamente o que a mãe diz na entrevista, a presença intempestiva de Abraão denota o seu distanciamento. Essa distância se evidencia quando, ao agradecer à equipe na despedida, Elisabeth revela que aquela também era a primeira vez que Abraão a visitava. Podemos assinalar que eles, no que concerne à relação entre a *intelligentsia* e as frações sociais exploradas, demonstram as transformações que se deram por conta do vão aberto entre o fim abrupto da experiência dos anos dos anos 1960 e a reabertura política do começo dos anos 1980. Da conexão que buscava horizontalidade e socialização dos meios de produção cultural, passou-se a um contato no qual a verticalidade se impôs nas novas condições sociais e históricas. Nessas, o profissionalismo não só é expresso nas ações do diretor, mas também é pressuposto pelos participantes.

¹⁰ “Os extras informam que o filho de Elisabeth que era operário em uma obra no Rio de Janeiro voltou a Sapé e terminou morto depois de entrar em conflito com um irmão e o avô” (HAMBURGER, 2017, p. 81).

Sem as bases e sem a memória do passado, Abraão assume deliberadamente esse pressuposto, ao passo que Elisabeth apenas o acata, deixando-o entrevisto, em uma fala exemplar. O dado que de fato consideramos nevrálgico para ir além da leitura que nega, ignora ou subvaloriza todo o complexo de experiência implicado na manufatura do primeiro *Cabra* está na fala de Elisabeth que é dita em frente à sua casa durante a despedida da equipe. Após Coutinho perguntar: “Foi boa a reportagem?” (CABRA..., 1984, 1h53min46s), ela responde: “Boa a reportagem. Tudo bom. Não achei melhor porque nada de assistência eu posso dar a vocês. Não tenho condição de dar assistência mas vocês me encontraram em uma fase bastante emocionada assim” (CABRA..., 1984, 1h53min47s).

Essa postura dá notícia da conexão ativa de classes que se tecia no contexto do CPC e do MCP quando houve um “ambiente avançado que transformava os sentidos produtivos da criação” (TOLEDO, 2021, p. 66). No filme interrompido, Elisabeth era a atriz principal que interpretava a sua própria vida com o ímpeto e a justificativa de lutar pela memória do marido e da luta camponesa “*junto com*” a equipe; ao passo que, nos anos 1980, ela passa a ser a entrevistada “*da*” equipe, em um novo contexto, no qual não tem mais as condições de dar assistência. É justamente isso que, como indica Toledo, vai saindo do radar dos artistas, intelectuais e críticos, de modo que

Subtraído o ângulo produtivo e histórico da análise, o *Cabra marcado para morrer* de 1964 passa a ser visto como um tipo de fragmento arqueológico de uma estética ingênua e panfletária, até uma tolice juvenil, perto da grandeza criativa identificada no documentário de vinte anos depois. (TOLEDO, 2021, p.66).

Apenas percebendo o quão viva foi a articulação produtiva com os trabalhadores rurais no período pré-golpe, também reverberada em *Mutirão*, é que podemos, de fato, entender a força da cena final de Elisabeth em *Cabra*. Com a equipe já no carro, a câmera, que está posicionada no banco de trás, enquadrando, em primeiro plano, as costas de Coutinho, que está sentado no banco da frente, e, em segundo plano, Elisabeth, que está de pé na rua, conversando com o diretor, filma os gestos firmes da viúva enquanto ela diz:

Elisabeth: A luta que não para. A mesma necessidade de 64 está plantada, ela não fugiu um milímetro. A mesma necessidade está na fisionomia do operário, do homem do campo e do estudante. A luta que não pode parar. Enquanto se diz que tem fome e salário de miséria, o povo tem que lutar. Quem é que não luta por melhores dias de vida? Tem que lutar. Quem tem condições, quem tem sua boa vida que fique aí. Eu, como venho sofrendo, eu tenho que lutar e tenho peito de dizer: é preciso mudar o regime, é preciso que o povo lute. Enquanto tiver esse regimezinho, essa democraciazinha aí...

Coutinho: Democracia sem liberdade

Elisabeth: Democracia sem liberdade? Democracia com salário de miséria, de fome? Democracia com o filho do operário e do camponês sem ter direito de estudar? [...] Agora mesmo os meninos disseram que pra fazer a matrícula lá paga não sei quanto. Pode? Ninguém pode” (CABRA..., 1984, 1h54min09s).

Então, o som de maracatu toma conta da cena enquanto Coutinho se despede dela e o carro se distancia. A necessidade permanece a mesma, mas se instaura um novo enquadramento, tal como na cena que demarca o dentro e o fora, o automóvel e a rua, o sentado e o em pé. O laço e o diálogo que sobreviveu do que foi compartilhado entre as frações de esquerda da classe média e as classes populares no começo dos anos 1960 passou a ser mediado pelo equipamento e pelos novos arranjos institucionalizados das demandas populares, com todas as contradições e tensões que essa mudança implica.

4 A história da humanidade é a história das lutas de classes...

Em síntese, o principal aspecto formal que aproxima *Mutirão* e o *Cabra* dos anos 1960 é, sem dúvida, a materialização narrativa que confere protagonismo à luta dos trabalhadores rurais, especialmente por meio das Ligas Camponesas enquanto condensações dos seus anseios e das suas reivindicações, fortemente demarcadas pelo impulso coletivista. Além disso, outra consonância, essa bastante evidente no *Cabra* de 1980, é o fato de que, em ambas as criações, o elo político entre os intelectuais e os trabalhadores é central, seja como deflagrador e organizador das produções, seja como figuração explícita e/ou implícita. Não por acaso, *Mutirão* e o primeiro *Cabra* surgem da vontade dos dramaturgos e cineastas, no contexto da cultura engajada, de tornar fatos vividos pelos trabalhadores em matéria dramática/ficcional, de modo que o setor cultural, entendido como agente

social e político e força produtora, pudesse assumir, genuinamente, um papel ativo no quadro mais amplo da luta pelas reformas de base daqueles dias.

Isso se vê, por um lado, nos modos de produção e circulação coletivista de *Mutirão*, que passou a rodar pelo país nas caravanas da UNE Volante e que ganhou nova configuração a partir do diálogo estabelecido com os trabalhadores rurais nas apresentações, sendo uma das manifestações mais patentes dessas trocas – apenas para dar um exemplo – a mudança do nome da peça em determinadas localidades, como Bahia e Pernambuco¹¹, além de todo o caráter coletivista da peça em si mesma, repleta de coros e marcada pela ausência de um herói-protagonista em favor de um protagonismo conferido à luta dos camponeses como movimento/coletivo/classe. E, por outro, *Cabra*, que centra a força de sua expressão estética no trabalho dos próprios camponeses-atores na filmagem de 1960 e que, em um segundo momento, se vale da memória compartilhada entre produtores culturais e trabalhadores rurais para reconstruir a história da luta pela reforma agrária em 1980.

Esses elementos dão prova da inovação e renovação do impulso criador de caráter coletivo que animam esses dois objetos e os aproximam formalmente (e não apenas quanto ao tema), permitindo a leitura das duas obras como partes de uma mesma tradição cultural. Já no que concerne às diferenças, a principal delas se expressa no maior alcance narrativo do *Cabra* dos anos 1980, devido à passagem do tempo e às transformações formais implicadas nesse intercuro. Enquanto *Mutirão* confere vivacidade ao momento social e histórico dos anos 1960, a última versão do *Cabra* equaliza as transformações históricas de duas décadas, valendo-se do acionamento da memória, atualizando e dando visibilidade, por um lado, à importância da luta camponesa nos anos 1980; e por outro, trazendo à tona inúmeras contradições, as quais se revelam na própria manufatura estética do longa, como foi pontuado anteriormente.

Em um país como o Brasil, cuja história forjada pela violência colonial é marcada por acordos realizados pelo alto e pela concertação de poder, o projeto de integração entre a classe média intelectualizada de esquerda e o povo, que se esboçou no começo dos anos 1960, foi de fato muito relevante. Daí a mão pesada da ditadura para interrompê-lo. A saída

¹¹ Cf. (PROTAZIO, 2021).

do longo período de escuridão do regime militar via anistia aconteceu sem que houvesse o acerto de contas necessário com o passado. Assim, quando muitos equivocadamente julgaram a Nova República como um arranjo institucional consolidado, vivemos, nos últimos anos, uma nova revanche das forças civis, empresariais e militares mais perversas, exploratórias, autoritárias e conservadoras existentes no país. O golpe contra a presidenta eleita Dilma Rousseff em 2016; a prisão ilegal do presidente Lula em 2018 (STF..., 2021), que o proibiu de participar do pleito eleitoral; e o resultado eleitoral desse ano, que fez ascender, além de um governante, um séquito de destruição da vida, alçaram à superfície forças regressivas as quais, na verdade, são parte de um só movimento histórico de renovação do atraso social brasileiro. Todos esses episódios, inclusive a continuação das tentativas de golpe de setores conservadores contra o presidente eleito em 2022, Luiz Inácio Lula da Silva, fazem com que a atualidade e a urgência de *Mutirão* e de *Cabra* fiquem ainda mais evidentes.

A destruição e a desumanização promovidas pela extrema-direita nos lembram, conforme indica Beatriz Sarlo (2005, p. 39), que “a constância do horror pode não destruir materialmente tudo, mas ao mesmo tempo ninguém está a salvo dessa presença permanente”. O horror que nos assombrou nos últimos anos reverbera a frase de João Virgílio citada no início deste estudo: “Um dia o povo tem de pensar quem são eles. Não é possível a gente viver a vida todinha debaixo desse pé de boi não” (CABRA..., 1984, 1h18min29s). A tarefa para que isso aconteça, assim como a necessidade de um projeto de luta e de politização comum desde os de baixo “não fugiu um milímetro”, como disse Elisabeth. O desafio é: como criar alternativas de práticas e ações que sejam nutridas pela intenção de construir uma verdadeira democracia que, de fato, supere essa “essa democraciazinha aí...”?

Quem sabe seja o momento para retomarmos as lições das Ligas Camponesas de organização, independência e luta dos pobres pelos pobres, as lições dos artistas e intelectuais que buscavam a associação entre a classe média progressista, de esquerda e as massas trabalhadoras do campo e da cidade, as quais ficam bem resumidas nas palavras de Roque Santelmo Filho, quando está para ser levado preso:

ROQUE – Se é assim, agora começa verdadeira a nossa luta, pensada e resolvida. Aqui começa verdadeira nossa União. Que a vontade de todos seja a vontade de cada um; que a força de cada um seja somada

à força de todos [...] Eu já fui condenado, mas não perdemos a luta. Os lavradores sabem que a terra é deles e de mais ninguém [...] e os lavradores também sabem que estão juntos e que juntos ninguém pode com eles. Vocês sabem que não podem destruí-los. São eles os que trabalham e, se eles não existissem, vocês tinham que trabalhar [...] Vocês sabem que sem nós vocês não existiam [...] quando fizermos, a nossa lei também será certa e também será justa [...] A lei de vocês é a lei de quem explora; a nossa é a lei de quem trabalha. A de vocês me condena; a nossa há de me libertar. A nossa lei há de libertar todos os trabalhadores do mundo. Senhor Juiz, senhor Representante, essa gente não para nunca (XAVIER, 2015, p. 76–80).

Roque tinha e tem razão. Mais de 60 anos depois da produção de *Mutirão*, depois de um golpe empresarial-militar na década de 1960, depois de um período de uma artificiosa redemocratização, depois de *Cabra* em 1984, depois de um período de democracia rarefeita e seletiva, depois de outro golpe em 2016 – jurídico-parlamentar dessa vez, segundo denominação de Danilo Martuscelli (2020) –, depois da continuidade do golpe até a consolidação de uma nova extrema-direita no poder no Brasil, depois de tudo: essa gente não para.

Prova disso: em meio à pandemia de COVID-19, ainda em 2020, por ocasião da *I Feira de Opinião On-line*, organizada pelo Instituto Augusto Boal, a Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré apresenta *Mutirão*; em 2021, os Coletivos de teatro do MST apresentam novamente a versão *on-line* de *Mutirão*, quando do evento de comemoração dos 20 anos da Brigada¹²; por fim, no momento em que iniciávamos a escritura deste trabalho, no apagar das luzes de 2022, na UFRJ, com direção de Gabriel Medeiros, *Mutirão em Novo Sol* era apresentada em renovado expediente de formalização estética e política. Este estudo ele mesmo, em certa medida, revisitando a trajetória de *Mutirão* e *Cabra*, buscando resgatar esse rastro do legado cultural que propunha tornar a cultura brasileira ordinária¹³, é parte do esforço dessa gente que sabe que a união do passado foi necessária e que, como disse Roque, “mais necessário agora é andar pra frente e isso é sempre o mais difícil” (XAVIER, 2015, p. 71).

¹² Para mais sobre esta encenação, Cf. (PROTAZIO, 2021).

¹³ Referência à tese de *culture is ordinary* (cultura é algo comum, na tradução para o português) de Raymond Williams. Para mais sobre esse tema, Cf. (WILLIAMS, 2015).

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*, 3. ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 2009, 168p.
- ANDRADE, Manuel Correia de. *Lutas camponesas no Nordeste*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1986. 64p.
- CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Wladimir Carvalho, Rio de Janeiro: Mapa Filmes do Brasil, 1984, Disco Blu-ray (119 min.).
- CARDOSO, Irene. História, memória e crítica do presente. In: CARDOSO, Irene. *Para uma crítica do presente*. São Paulo: Ed. 34, 2001. p.15–40.
- CARVALHO, Sérgio de (org.). *Introdução ao teatro dialético*: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 39–54.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- COUTINHO, Eduardo. Fé na lucidez. [Entrevista cedida a] Cláudia Mesquita. *Sinopse*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 20–29, dez. 1999.
- HAMBURGER, Esther Império. Fronteiras entre meios e formas em Cabra marcado para morrer. *Galaxia*, São Paulo, n. 34, p. 78–84, jan./abr., 2017. Doi: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-2554201726905>>. Acessado em: 1 jan. 2022.
- JAMESON, Frederic. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1997. p. 27-79.
- JULIÃO, Francisco. *Que são as Ligas Camponesas?*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1962.
- KRACAUER, Siegfried. O mundo de calicó. In: KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*: ensaios. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado; Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.303–310.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin*: aviso de incêndio. Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de história’. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975. 232p.
- MARTUSCELLI, Danilo Enrico. Polêmicas sobre a definição do Impeachment de Dilma Rousseff como Golpe de Estado. *Revista de Estudos*

e Pesquisas sobre as Américas, v. 14, n.2, p. 67–102, dez. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/28759>>. Acessado em: 8 jan. 2023.

MESQUITA, Claudia Cardoso. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. *Galáxia*, São Paulo, n. 31, p. 54–65, abr. 2016.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural* São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

PROTAZIO, Beatriz Yoshida. *Teatro épico no Brasil 1961–1964: A questão agrária na dramaturgia do Teatro de Arena e do Centro Popular de Cultura (CPC)*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários), Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2019.

PROTAZIO, Beatriz Yoshida. Mutirão em novo sol [1961; 2021]: poéticas políticas da questão agrária brasileira ontem e hoje. *Scripta Uniandrade*, v. 19, n. 3, p. 270–290, 2021.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SANTOS, José de Oliveira. Mutirão em Novo Sol no 1º Congresso Nacional de Camponeses. *Revista Brasiliense*, São Paulo, n. 39, p. 173–175, jan./fev. 1962.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: Edusp, 2005.

STEDILE, João Pedro (org.). *História e natureza das Ligas Camponesas – 1954–1964* / 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2006. 224p.

STF confirma anulação de condenações do ex-presidente Lula na Lava Jato. *In: PORTAL DO SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL (STF)*, 15 de abr. 2021. Disponível em: <<https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=464261&ori=1>>. Acesso em: 8 jan. 2023.

TOLEDO, Paulo Bio. Modos de conexão popular no cinema brasileiro pré-64: considerações sobre Vidas secas, Os fuzis e o inacabado Cabra marcado para morrer. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 80, p. 55–67, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i80p55-67>>. Acesso em: 8 jan. 2023.

TOLEDO, Paulo Bio; NEIVA, Sara Mello. Mutirão em Novo Sol e o experimentalismo político no teatro brasileiro da década de 1960. *Revista*

Aspas, v. 5, n. 2, p. 67–80, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/102249>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. *Teatro político e questão agrária, 1955–1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. 2009. 233f. Tese (Doutorado em Literatura) – Dep. Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail; SARAIVA, Leandro. Um novo ciclo (Cultura/Cinema). *Retrato do Brasil*, 2 ed. rev. Belo Horizonte: Editora manifesto, 2007, p. 221–230.

XAVIER, Nelson. *Mutirão em Novo Sol*. Coautoria Augusto Boal; colaboração [de] Amilton Trevisan, Modesto Carone, Benedito de Araújo. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015. (Teatro e Sociedade, v. 1). 199p. Edição crítica do Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade – LITS.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. Tradução de Bianca Ribeiro Manfrini com revisão de Maria Elisa Cevasco. *Revista USP*, n. 66. p. 210–224, mar./maio, 2005.

WILLIAMS, Raymond. Estruturas de Sentido. In: WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p.130–137.

WILLIAMS, Raymond. A cultura é algo comum. In: WILLIAMS, Raymond. *Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.