

TRÊS TRAJETÓRIAS E UMA MESMA ESTRADA *THREE PATHS IN THE SAME ROAD*

Célia Tolentino¹
Odirlei Dias Pereira²

RESUMO: O processo de migração do trabalhador rural nordestino em direção às cidades do sul do país, em busca de trabalho e melhores condições de vida, atingiu milhões de indivíduos e constituiu a base de nossa industrialização e modernização, sobretudo a partir dos anos de 1930. O cinema não passou ao largo deste vasto fenômeno e, tanto quanto a literatura, colocou em debate a questão, particularmente a partir de 1960, quando nossa sétima arte assumiu-se como parte da *intelligentsia* nacional. Neste artigo, observamos três narrativas que tematizam a fuga do rural para o urbano a partir do sertão nordestino: *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Trópicos* (BR/ITA, 1967), de Gianni Amico, e *O Caminho das nuvens* (2003), de Vicente Amorim. Partícipes do cinema politizado, *Vidas Secas* e *Trópicos* desenham os impasses políticos do período na forma dos filmes e nas escolhas estéticas, procurando entender o papel destes migrantes na vida brasileira. Já em *O Caminho das Nuvens*, realizado quatro décadas mais tarde, a narrativa assume-se como parte do cinema de entretenimento, pensando a migração como escolha, tal como indica a forma desta obra do chamado cinema da retomada.

PALAVRAS CHAVE: Cinema brasileiro. Pensamento social e cinema. Migração campo-cidade.

ABSTRACT: The process of migration of the rural northeast workers toward the cities of the south of Brazil in search of work and better living conditions reached millions of individuals and constituted the basis of our industrialization and modernization, especially since the 1930s. The Cinema has not ignored this vast phenomenon and, as much as the literature put the question in debate, particularly since 1960, when our seventh art was assumed as part of the national intelligence. In this article, we observed three narratives that thematize the escape from rural to urban from the northeastern hinterland: *Vidas Secas* (1963), by Nelson Pereira dos Santos, *Trópicos* (BR / ITA, 1967), by Gianni Amico, and *O Caminho das Nuvens* (2003), by Vicente Amorim. Participants of the politicized cinema, *Vidas Secas* and *Trópicos* draw the political impasses of the period in the form of movies and in the aesthetic choices, trying to understand the role of these migrants in Brazilian life. Already in *O Caminho das Nuvens*, performed four decades later, the narrative is assumed as part of the cinema of entertainment, thinking the process of migration as a choice, as stated the form of this artwork of the called cinema of the resumption.

KEYWORDS: Brazilian cinema. Social thought and cinema. Rural-urban migration.

A migração do homem pobre rural é tema constante nas nossas composições musicais, literárias, poéticas e cinematográficas em todo o século XX. A amplitude do fenômeno influenciou e rendeu, como propõe Walnice Galvão (2004), as melhores páginas da nossa literatura, nossa poesia e nela se inspiraram canções populares que restariam para sempre na memória nacional. O cinema bebeu nestas fontes e também acabou por nos legar algumas de suas mais importantes obras neste mesmo filão. Na última década, no entanto, poderíamos

¹ Professora do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (UNESP-Marília). Autora do livro *O rural no cinema brasileiro* (São Paulo: Ed. Unesp, 2001).

² *In memoriam*. Odirlei Dias Pereira era Mestre em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP – Campus de Marília e autor do livro *No rádio e nas telas: a música sertaneja de sucesso e sua versão cinematográfica* (Marília: Oficina Universitária/São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011), disponível para download gratuito em <http://www.marilia.unesp.br/#!/laboratorio-editorial/catalogo/e-book/>. Este texto foi escrito a quatro mãos e apresentado ao XIII Congresso Brasileiro de Sociologia em 2007, no Recife (PE). NOTA DA CO-AUTORA: Em dezembro de 2008, nosso Odi encantou-se, como diria Guimarães Rosa. Com algumas revisões em relação ao original, a publicação deste texto é uma pequena homenagem póstuma a ele e à sua paixão pela reflexão e pelo cinema.

pensar que o tema tivesse menor apelo, dado ao fato de que as estatísticas nos garantem como um país urbanizado em 80% do território nacional. Mas, retornos e partidas ainda rendem bilheteria e sucesso como dão notícias *Central do Brasil* (dir. Walter Salles Jr, 1998) e os recentes *O céu de Suely* (dir. Kairin Aïnouz, 2006) e *Estômago* (dir. Marcos Jorge, 2007), filme que poderia ter sido denominado “O homem que virou sugo”, em homenagem à provocadora e seminal obra cinematográfica de João Batista de Andrade, *O homem que virou suco*, de 1981. Neste filme dos anos 80, um poeta nordestino, migrante em São Paulo, tentava resistir ao esmagamento das suas origens na cidade grande, enquanto era confundido com o seu conterrâneo que matava o patrão depois de ganhar o prêmio de operário padrão. Em *Estômago*, o migrante chega não mais a São Paulo, mas em Curitiba, onde não será operário de fábrica mas trabalhador precário e invisível, até sucumbir à fragilidade das relações nestes tempos de individualismo exacerbado e, depois de assassinar o patrão e a amante, ir parar na cadeia. O filme sugere que há pouca diferença entre o mundo do subemprego e a prisão nesta sociedade de urbanidade e capitalismo avançados que continua esmagando sujeitos talentosos como o migrante Raimundo Nonato, assim como fizera com seu conterrâneo, o poeta cordelista Deraldo.

E o que buscam os novos migrantes do cinema brasileiro, ou o que problematiza nossa sétima arte nestes anos de urbanidade estatisticamente hegemônica? Vale a pena rever o que colocou em pauta o cinema político de Nelson Pereira dos Santos, com a versão cinematográfica da grande obra de Graciliano Ramos, no início dos anos 60, e também *Trópicos*, pouco conhecido entre nós, do cineasta italiano Gianni Amico, que aqui aportou em 1967 a convite de Glauber Rocha e Leon Hirszman, encantado com os temas que o cinema nacional levava para os festivais europeus que, naquele momento, queriam conhecer o chamado terceiro mundo esmagado pelo ocidente, como denunciava o livro de Frantz Fanon, *Os condenados da Terra*, prefaciado e legitimado por Jean-Paul Sartre. O filme de Amico, feito para a televisão italiana, é profunda e explicitamente inspirado nas grandes obras cinematográficas brasileiras dos primeiros anos 60, mas anuncia, no entanto, um desfecho para a vida nacional que só reencontráramos no docu-drama(lhão) *Lula, o filho do Brasil*, de 2009, dirigido por Fábio Barreto: o migrante sertanejo viria para engrossar as fileiras do operariado e só no âmbito do sindicalismo encontraria foro para alguma luta política. Do sertão viriam trabalhadores braçais e não a revolução, como queriam nossos cineastas engajados, diria o filme do diretor italiano, colocando questões que nem o cinema nem a intelectualidade brasileira queriam ver, mas que desembocariam naquilo que *O caminho das nuvens* traz de sociologicamente mais lúcido: sertão e cidade fazem parte, às vezes em medidas diferentes, do mercado mundial que não poupa ninguém, embora imponha condições distintas entre trabalhadores, aliciadores e compradores de mão de obra, legal ou ilegal. Os migrantes de *O caminho das nuvens* não querem apenas sobreviver à seca, já saem do profundo rural em busca daquilo que a grande cidade, através da indústria cultural onipresente, promete dar: consumo, aventura, sucesso, isto é, modernidade. O que buscavam Sinha Vitória e Fabiano, de *Vidas Secas*? Ou Miguel e Maria, de *Trópicos*? Um olhar sobre a trajetória destes sujeitos em comparação com os migrantes de hoje parece nos revelar que a estrada – metáfora do nosso projeto de desenvolvimento – é a mesma de ontem. Hoje é mais colorida. Mas muito mais enganosa e perigosa.

VIDAS SECAS: DO SERTÃO PARA A ESPERANÇA

Nelson Pereira dos Santos quando filmou *Vidas Secas* queria propor uma linguagem cinematográfica genuinamente brasileira, a partir da qual o povo aparecesse em suas relações sociais concretas, como havia feito a novela de Graciliano ao descarnar a narrativa regionalista dos anos 30. Na obra do escritor, o diretor encontra terreno fértil para construir um discurso imagético enxuto, com poucos diálogos – tal como fez *Mestre Graça* em sua obra – trazendo para as telas o homem pobre rural intrinsecamente ligado às suas condições sociais. Sobre a obra literária, Galvão, em *Metamorfoses do sertão* (2004), dirá que é a primeira vez que um escritor do gênero assume o ponto de vista do homem pobre rural. O cinema nacional buscava justamente isso, a ponto de eleger a obra de Nelson Pereira dos Santos como uma legítima tradução do que Glauber Rocha cunharia como estética da fome, num manifesto lançado em 1965.

A primeira tomada do filme já situa nossos sujeitos num mundo rural circunscrito, árido e isolado. Durante quase três minutos dessa cena, a câmera parada nos mostra um pedaço qualquer de caatinga, com o sol “estourando” a imagem na tela, sob o som insistente do ranger das rodas de um carro de boi. Aos nossos ouvidos, o ruído parece emitir uma única nota musical, que nos remete à angústia, sofrimento e lentidão. E é assim que vemos aproximar a família de migrantes: a cachorra Baleia, Sinhá Vitória, Fabiano e os seus dois filhos, caminhando pelo leito seco de um rio. Uma legenda nos esclarece que o filme se inicia em 1940. Não sabemos de onde eles vêm e, neste início do filme, tampouco sabemos para onde vão.

Após alguns minutos de uma cena em que seguimos com a família pela estrada de areia e sol, não é difícil concordar com Sinhá Vitória: “Besteira continuar! Não vamos chegar nunca!”. Chegar onde? Em busca de uma sombra para refazerem-se do cansaço, acabam no pátio de uma casa de fazenda abandonada. A mesma moradia que lhes servirá de abrigo para a tão esperada chuva – que traz consigo também o proprietário das terras. Encolhido, submisso na sua condição de “morto de fome”, como escreve o romancista, Fabiano pede trabalho ao fazendeiro que lhe responde com um “pode ficar”. Apesar de estar “contratando” os seus serviços, o fazendeiro tirará muito proveito desta relação que lhe confere ainda mais poderes: a pobreza absoluta de Fabiano faz com que ele veja nesse ato uma concessão, fato que o coloca a mercê dos seus mandos e desmandos. Fabiano, despossuído de tudo que não seja o conhecimento da lida com o gado, passa a viver sob a dependência absoluta do proprietário-coronel, como os demais vaqueiros que trabalhavam em sistema de partilha e cuidam do gado alheio com um respeito e uma fidelidade ao proprietário ausente que espantaria Euclides da Cunha a ponto de registrar o costume em *Os sertões*.

A chuva traz trabalho para Fabiano, os pastos voltam a crescer e os bois a engordarem. Esses fatos possibilitam que Sinhá Vitória exprima um de seus maiores desejos: “Vamos dormir em cama de couro! Vamos ser gente”. A chuva passa a ser sinônimo de fertilidade e traz para a família um momento de pequena fartura. Os migrantes cessam momentaneamente sua jornada: vemos Fabiano vaquejar, os dois meninos imitando o pai, dando-nos a entender que no futuro também serão vaqueiros, já que não possuem outra alternativa e dificilmente conseguiriam escapar deste destino, como observa Walnice N. Galvão (1986) quando fala da plebe rural presente em *Grande Sertão: veredas*.

Passado um período de dois anos, como nos informará a narrativa, o ciclo da chuva termina e a seca volta assolar o sertão, o patrão recolhe sua boiada e a leva para um lugar onde

possa sobreviver com pasto e água e, assim, Fabiano fica sem trabalho. Mas, o filme de Nelson Pereira dos Santos deixa claro para aqueles nossos anos 60 que não somente o ciclo das chuvas rege o seu destino, a questão fundamental é a propriedade da terra que, no tempo das águas, faz desse homem vaqueiro e, em tempo de seca, o faz retirante. É não ser proprietário que o faz migrar, pois como vimos o fazendeiro transfere seu gado para onde haja água e pastagem.

Novamente, ouvimos o ranger das rodas de um carro de boi e a ideia de ciclo ressurgue de forma contundente para recolocar a família a caminho do desconhecido em busca de dias melhores. A fuga para a estrada aqui, ainda que de modo obscuro e incerto, cumpre algo como um destino o qual Fabiano não consegue escapar. Sinhá Vitória questiona: “Será que vamos viver como antes?” ao passo que é respondida por Fabiano: “Talvez sim, talvez não”. Ainda que a incerteza seja de ambos, Sinhá Vitória não descarta a possibilidade de encontrarem uma região rural em que possam plantar o ano todo para, no mínimo, ter como alimentar os filhos sem fugir da fome: “Nesse mundão de Deus havemos de encontrar um lugar para nós! Nem que seja uma roça de pouca serventia, mas que dê para o de comer o ano inteiro....” E enquanto Fabiano continua a sonhar com a condição de vaqueiro, a mulher sonha com um futuro letrado para os filhos e não descarta um engajamento urbano, onde possa “ver as coisas bonitas”, ampliando os horizontes destes olhos que “só conhecem a desgraça”, e a vida no mato, feito bichos. É na fala de Sinhá Vitória que está o recado do cineasta e sua geração: neste Brasil profundo existem milhões de Fabianos e Sinhas Vitórias, subsumidos à extrema miséria. Ao espectador restava a certeza de que seria necessário transformar esta situação e, em conformidade com o pensamento desenvolvimentista da época, a industrialização e a modernização é que trariam as saídas. Ou seja, entendia-se que os problemas do sertão eram resultados da falta de desenvolvimento do capitalismo e não da forma particular assumida por ele no Brasil. A migração dos sertanejos entrava em cena como denúncia social do abandono e ausência do Estado e de progresso. Já era uma forma nova de falar dela, porém, superando o discurso da fatalidade da seca que vigorara até alguns anos antes. Nos anos de 1963, ainda vigorava a euforia com a criação da Sudene – Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste, inaugurada em 1959 – que propunha a industrialização do nordeste rural para acabar com o êxodo dos braços em direção ao complexo industrial sulista. Mas, apesar dela, o Nordeste continuaria a mandar homens fortes como Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos para a cidade grande como diziam as últimas palavras da novela de 1938, o filme de 1963 e as narrativas que veremos a seguir, inclusive aquela feita exatamente 40 anos depois, já no ano de 2003.

TRÓPICOS: TRISTES PASSOS PARA A MISÉRIA URBANA

Trópicos é um filme desencantado embora tenha sido feito sob o impacto dos problemas levantados e das esperanças acionadas pelo Cinema Novo. O cineasta italiano Gianni Amico, organizador dos festivais que revelariam o novo movimento cinematográfico latino-americano na Itália, tornara-se grande entusiasta dos nossos jovens criadores cinematográficos. Em 1967, veio ao Brasil com a missão de filmar uma série de reportagens inspiradas no livro *Tristes trópicos*, de Lévi-Strauss, para a RAI, a rede pública de televisão italiana. Mas, entusiasmado com o cinema brasileiro e com a forma como colocava em cena as nossas questões políticas, Gianni Amico acabaria por entrar nesse debate, tentando contribuir com um diagnóstico de Brasil que, àquela época, já vivia sob o regime ditatorial. Glauber, seu grande amigo e futuro parceiro,

insistia em sugerir que a consciência revolucionária do então chamado Terceiro Mundo viria das massas rurais, muito mais por uma consciência mística do que política no sentido clássico. O comunista Gianni discordava de Glauber, mas reconhecia a grandiosidade que o rural havia representado para o cinema político e politizado brasileiro. E, então, tomando como ponto de partida justamente *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, decide seguir a estrada de Fabiano e Sinha Vitória até a cidade grande, como se quisesse estudar o caminho seguido pelos nossos jovens cineastas e discutir com eles as perspectivas para o país. Assim, o que era uma série televisiva para o público italiano se torna o filme *Trópicos* (*Tropici*, no original), uma homenagem ao nosso cinema e, ao mesmo tempo, uma tese em oposição à revolução pelo campo, preconizada por Glauber Rocha.

Trópicos foi filmado entre os dias 18 de junho e 20 de agosto de 1967, mas podemos dizer que o “diagnóstico” do cineasta italiano sobre a situação brasileira já tinha sido feito alguns anos antes, como escrevera em 1965, numa carta enviada a Glauber, então com graves problemas com a censura por causa do seu filme *Terra em Transe*:

Carrilho me disse que tinha a intenção de trazer você para Roma. Eu ficaria egoisticamente feliz, mas penso que agora mais do que nunca você deve procurar trabalhar no Brasil. Digo isto mesmo se da minha viagem, sobretudo depois de ter estado na Bahia e no sertão, voltei muito desiludido. Não vejo possibilidades revolucionárias, o subdesenvolvimento é tudo aquilo que eu sabia, mais a absoluta falta de consciência, não digo política, mas ao menos da própria fome. É em cima disso que se deve militar. (*apud* BENTES, 1997, p. 260)

Mas, em 67, o diagnóstico do Partido Comunista Brasileiro – que dava hegemonia ao pensamento da esquerda – rezava aquilo que Gianni diria à revista *Cinema & Film*, em 1969, a propósito de *Tropici*: “No Brasil existem duas elites, uma burguesa e outra aristocrática que, ao contrário da primeira, tem interesse em vincular-se ao capital norte americano” (p. 101). O latifundiário faria parte desta última elite. O povo do sertão, ao contrário, seria imaculado de imperialismo, o verdadeiro portador da cultura brasileira. Mas, ainda que Gianni Amico se mostrasse verbalmente em acordo com tal diagnóstico, o seu filme diria o contrário e revelaria uma realidade que para nós só seria clara algum tempo depois. A narrativa de Amico operaria uma ruptura com o discurso hegemônico no cinema político da época, ainda que o cineasta não deixasse de revelar-se fascinado pelo nordeste e pelo seu povo:

O nordeste é um mundo de pessoas maravilhosas, pessoas com uma estrutura humana extremamente simples e autêntica, com as quais a gente se sente imediatamente envolvido [...] A gente chega ali com todos os nossos preconceitos, às vezes com preocupações banais, sei lá, como medo de cobra, por exemplo e, no entanto, depois de apenas dois minutos a gente se sente como se tivesse nascido ali, como se tivesse vivido desde sempre entre aquelas pessoas. (in *Cinema & Film*, 1969, pp. 101/102, tradução nossa)

Gianni, apaixonado, mas provavelmente amante da matéria concreta, parece não se deixar arrebatar por este salutar coletivismo e generosidade da gente sertaneja. Em *Tropici* falaria da triste verdade brasileira que Glauber – e grande parte dos nossos cineastas – não ousavam afrontar: o sertão viria ao mar, ou seja para a faixa litorânea e industrializada do país.

No início do filme, uma legenda faz a seguinte dedicatória: “Esse filme é dedicado a 28 cineastas do Cinema Novo, 9 cantores de música popular brasileira, à população de Milagres, povoado do Estado da Bahia.” Outro elemento importante presente na obra é a

existência de dois narradores cinematográficos: um que conta a jornada da família de Miguel e outro que a comenta, fazendo assim que o contexto mostrado pelo filme não permita que o espectador perca de vista a questão de fundo, isto é, as razões profundas da migração de Maria, Miguel e seu casal de filhos. Gianni lança mão de vários recursos para fazer este comentário “brechtiano”, paralisando a narrativa linear e enxertando trechos de documentários, de filmes dos cinemanovistas, um comentário do próprio ator que faz o migrante Miguel, trechos de música clássica e *jazz* que ressignificam certas cenas para o olho espectador. Filmado alguns meses antes da “inauguração oficial” do movimento tropicalista, o filme de Gianni incorpora diversos elementos que poderiam servir para encaixá-lo naquela categoria estética: citação de outras obras, mudança no tom de narração, músicas populares combinadas com músicas clássicas, exploração da relação arcaico e moderno, a justaposição entre a arte popular e a indústria cultural, para citar alguns exemplos. No entanto, mais do que fazer algo que lembrasse a *pop art*, em alta naqueles anos, talvez pudéssemos dizer que Gianni tentasse fugir da estética naturalista, proposta pelo cinema industrial de *Hollywood*, ou a linguagem do colonialista, como diria Glauber em sua *Estética da fome*, e tentasse construir através de elementos diversos sua interpretação do Brasil e do processo migratório rural-urbano. Rendia homenagens ao nosso cinema, professava o diagnóstico do Partido Comunista à primeira vista, mas inseria um diagnóstico inquietante nesse filme esteticamente frágil e desigual.

A narrativa nos conta a história da família de Miguel, que já de início nos esclarece que deixará de trabalhar como vaqueiro porque, tal como sucedera a Fabiano, com a seca seu patrão levará o gado para outras pastagens. Ao ser questionado pela esposa sobre o tempo da caminhada que iniciarão, Miguel responde que chegarão antes do anoitecer. Assim, ao contrário de Fabiano e Sinhá Vitória que não possuem destino certo, essa família sabe para onde ruma, mesmo que não saiba seu ponto final, no caso a cidade de São Paulo. A primeira parada se dá quando encontram outras famílias de migrantes e travam conversa. Alguns dizem que vão para Recife, outros para Garanhuns, enfim, cada qual sabe, ainda que momentaneamente, seu caminho.

Aqui o segundo narrador do filme – elemento que comenta as ações da família de Miguel ou tenta dar alguma explicação sobre o país supondo o espectador estrangeiro – insere em sua narrativa um trecho do filme *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964): vemos Manoel, na última cena do filme de Glauber Rocha, correndo em direção ao mar. Entendemos que este elemento quer nos dizer que, ao contrário da utopia presente na obra de Glauber que deixava o homem no sertão na esperança de que ele tomasse consciência de sua condição de explorado e colocasse na ordem do dia a luta pela revolução, Gianni Amico faz com que seus personagens tomem outro rumo. A suposta aliança operário-camponesa, utopia presente em alguns grupos da esquerda, para além do Partido Comunista, parece não convencer o cineasta italiano. Da primeira vila aonde chega com a família, Miguel parte para Recife, pois naquela cidade interiorana não consegue trabalho. Maria, sua mulher, é contra a empreitada, mas já na manhã seguinte, na carroceria de um caminhão, seguirá com ele para a cidade grande.

Ao chegarem a Recife desembarcam em uma feira livre. Vemos um movimento intenso de pedestres, carros, inúmeros produtos expostos para a venda; ouvimos barulhos de vozes, buzinas e, ao fundo, o som instrumental da música *Namoradinho de um amigo meu*, composta em 1966 por Roberto Carlos e que se tornou grande sucesso na época. Esses elementos postos em conjunto dão uma tonalidade de algo confuso e mostram a forma desigual e combinada

do desenvolvimento do capitalismo no país. A feira e sua tradução cinematográfica fariam, se vistas alguns meses depois, a delícia da estética tropicalista: junto do mercado ao ar livre, lugar tradicional de venda e troca de produtos, circulam automóveis mostrando a emergência de nossa produção automobilística, a *pop music* em versão brasileira, sinônimo de nossa incipiente indústria cultural, e os recém chegados do sertão em busca de trabalho. Ou seja, velho e novo, arcaico e moderno se sobrepõem na mesma medida. Mas não seria ainda aqui o lugar onde Miguel conseguiria se estabelecer. Como alternativa para sobreviverem momentaneamente em Recife, Maria e seu casal de filhos catam caranguejos no mangue, enquanto Miguel perambula em busca de trabalho. Em suas andanças pela capital pernambucana Miguel entra num bar e, ouvindo a conversa de um motorista de caminhão, descobre que existe a possibilidade de conseguir trabalho em São Paulo, como operário da construção civil.

Em momentos anteriores a essa cena, o segundo narrador já havia nos esclarecido sobre o valor do salário mínimo vigente à época da feitura do filme: 104.000 cruzeiros. Também já havia falado sobre as desigualdades econômicas entre a Região Nordeste e a Região Sul do país. Segundo informa, enquanto o Sul encontrava-se em pleno desenvolvimento, o Nordeste permanecia subdesenvolvido. Não se trata de advogar pela ausência de capitalismo, como em *Vidas secas*: a região sul, industrializando-se, recebia com vantagens o grande contingente de migrantes, mão-de-obra barata para as linhas de montagem ou atividades conexas a ela. Essa relação é evidenciada pelo filme ao mostrar o sertão, arcaico sobretudo nas relações de trabalho, em oposição a São Paulo e sua intensa industrialização (com relações de trabalho modernas, mas não menos degradantes, segundo o olhar narrativo). Entretanto, não existe uma cisão clara, como sugere *Vidas secas*, basta recordarmos do momento em que Miguel depara-se com a feira livre, onde os signos da modernização estão por toda parte ao mesmo tempo em que a estrutura rural decadente, que lhe dera base e sustentação, teime em permanecer.

E assim sabemos que Miguel, como milhares e milhares de outros nordestinos, migrará em troca de um salário mínimo. Embarcam em um pau-de-arara que faz ponto em um posto de gasolina onde, não por acaso, vemos uma inscrição da marca Texaco, a mesma que seria retomada por Glauber em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969): lá está o capitalismo em pleno curso, com seus oligopólios em todos os cantos, sinônimo do imperialismo norte-americano.

A estrada que os leva a São Paulo vai se modificando na medida em que avançam: a paisagem da caatinga vai lentamente cedendo lugar a campos mais férteis, as cidades que margeiam a estrada tornam-se cada vez maiores, a estrada de terra cede lugar para a grande rodovia; postos e mais postos de gasolina vão surgindo no horizonte. A narrativa imprime na forma do filme estes dois tempos sociais: no início, quando conhecemos Miguel ainda trabalhando como vaqueiro, as tomadas eram longas e o ritmo do filme mais lento. Paulatinamente, entretanto, a montagem vai acelerando até atingir a uma profusão caótica no momento da chegada a São Paulo, quando a câmera passeia rapidamente pelos milhares de carros e inúmeros *outdoors* que anunciam novos produtos: Firestone, Texaco, Pirelli, Coca Cola, Bayer etc. É Trópicos rompendo com algumas teses fundamentais do Cinema Novo e da própria esquerda, escolado que estava pelas lições da modernização italiana: não havia qualquer reserva de purismo, nem um mínimo rincão intocado. O país tinha relações capitalistas de alto a baixo e o mercado

internacional estava presente e não era nem um pouco acanhado ao propor novas necessidades e introduzir novos bens de consumo.

Ao contrário de Fabiano e Sinha Vitória, que apesar de sonharem em ver as coisas bonitas da cidade ainda tinham esperança de encontrar um pedaço de terra onde possam plantar e criar os filhos, Miguel sequer cogita esta possibilidade. Seu destino final é a favela e o trabalho na construção civil em São Paulo. Vale ressaltar também que, diferentemente de Fabiano que sofria “na pele” não ser proprietário de terras, Miguel não mostra essa pretensão, pois, de certa maneira, este filme “decreta” o fim do “sonho agrário” e defende a tese de que a revolução não viria da ação dos trabalhadores rurais. Segundo a narrativa de *Trópicos*, qualquer possibilidade de mudança social só poderia ocorrer através da luta política de base sindical, pois na grande cidade, na condição de operário ou subempregado na construção civil, qualquer utopia passaria por uma consciência de tipo proletária, engajada e organizada segundo as teses revolucionárias clássicas. A tal revolução dos deserdados da terra de Frantz Fanon, que encantava parte da esquerda europeia e cineastas como Pasolini, além de Glauber, parecia não convencer esse narrador. Talvez pudéssemos dizer que, muito antes do fim das nossas utopias agraristas, *Trópicos* adivinhava a “era Lula”, ou seja, o camponês imigrante seria reencantado apenas na luta urbana, sindical, já que não haveria outra saída no horizonte de um país dominado pelo capital internacional. Luís Inácio Lula da Silva poderia ter sido, com a sua história real, o irmão mais jovem de Miguel, partindo do mesmo sertão de Garanhuns para as periferias do sul industrial.

Em São Paulo, além da floresta de *outdoors* à beira da estrada, o filme dá notícia dos *shows* da Jovem Guarda, mostrando que o “imperialismo” atingia também a cultura brasileira. Meses depois, o movimento tropicalista anunciava a entrada consciente na estética que juntava velho e novo, industrial e artesanal, arcaico e moderno tentando inverter a lógica e fazer uma nova apropriação antropofágica, supondo possível absorver, deglutir e excretar com sinal invertido as influências deste mercado internacional. Sem participar desse debate eufórico e lendo nos antípodas, *Trópicos* já tinha anunciado na forma e no tema a nossa estrada desigual e combinada em direção a uma modernidade trágica. Mas, embora pudesse parecer um anunciador do *tropicalismo*, movimento cujo nome de batismo seria anunciado poucos meses depois do lançamento da película na Itália, a narrativa cinematográfica não autorizaria a tese da convivência alegre entre novo e arcaico, mas justamente o seu contrário.

O CAMINHO DAS NUENS: UMA ESTRADA COLORIDA

Em *O Caminho das nuens* (2003), o diretor Vicente Amorim, diferentemente de Nelson Pereira dos Santos e Gianni Amico, não almejava criar uma nova linguagem cinematográfica. Sua estética clássica, isto é, inspirada no modelo naturalista que atualmente bebe também na fonte da telenovela para além de *Hollywood*, propõe-se apenas a contar a trajetória de uma família que parte, como o próprio filme nos mostra em suas cenas iniciais, da “Praça do meio do mundo” e tem como ponto final a cidade do Rio de Janeiro. Um dado interessante que muito se comentou na época de sua estreia é que o seu roteiro teria sido baseado na história verídica de Cícero Ferreira Dias, que teria viajado 3.200 km em busca de um trabalho que lhe pagasse mil reais. No entanto, não é de denúncia que essa narrativa trata. Ao contrário, podemos dizer que esse filme foi produzido com o intuito de entreter o

espectador, sem a preocupação de mostrar as causas e as questões sociais mais profundas que ainda hoje fazem a razão da migração do homem pobre nordestino. No entanto, concordando com Jameson (1992), podemos dizer que até mesmo a arte degradada oferece elementos para pensar o seu tempo e o seu país.

A primeira impressão que temos do filme é a obstinação de Romão, o pai da família, em encontrar um trabalho que lhe pague mil reais, explicação à primeira vista da sua empreitada e que possibilitará refletirmos sobre a representação de algumas características do processo migratório em tempos atuais.

A primeira cena de *O caminho da Nuvens* parte do céu para a terra, realizando um mergulho para nos mostrar, assim mesmo, do ponto de vista do alto, onisciente e distanciado, a família de migrantes: Romão, Rose e seus cinco filhos, suas bicicletas e algumas trouxas de roupa. Parados na “Praça do meio do mundo”, marido e mulher comentam sobre o nome escrito na placa até darem por falta do bebê que descobrem ter engatinhado até o meio da estrada. Ao mesmo tempo, descobrem também que um caminhão em alta velocidade vem em direção à criança. Mas, não há tragédia ou drama nessa história: o caminhoneiro hábil desvia do pequeno e ainda faz uma parada para comer e saber detalhes da família peregrina. Em seu breve diálogo com Romão, afirma ser loucura tentar uma viagem tão longa de bicicleta, ainda mais com a família e em busca de trabalho que lhe pague improváveis mil reais: “Qual o pobre nesse país que ganha mil reais?” Romão justifica ser necessário esse salário para poder sustentar a mulher e os cinco filhos. Nessa rápida primeira cena estão desenhados os nossos personagens e a aventura que empreenderão. O filme não colocará outras questões até o seu final, apenas obstáculos e curiosidades que reforçarão a tese inicial: a obstinação e o espírito de aventura do homem pobre rural nordestino e sua família. O Sul é o ponto de chegada porque dele vem as informações e promessas de um mundo de oportunidades e, ainda que o caminhoneiro diga o contrário, o imaginário está já há muito construído com os últimos 50 anos de migração norte/sul.

Montados em suas bicicletas e vencendo longas distâncias, a família pedala e canta músicas de Roberto Carlos, grande expoente da indústria cultural brasileira, cujas canções compõem a trilha musical do filme e que, como vimos em *Trópicos*, desde os anos 1960 têm grande penetração no gosto das camadas populares.

As imagens do sertão que lentamente vão deixando para trás são coloridas, o que de certa forma deixa as cenas mais suaves, diferentemente do panorama mostrado nos outros filmes. Os dois primeiros, filmados em preto e branco, davam relevo ao sertão árido e sua caatinga, à terra arenosa e às dificuldades dos pobres em plena estrada. Nesse caso, os momentos de tensão serão dissolvidos na trilha sonora composta por canções conhecidíssimas do “rei do iê-iê-iê”. Como forma de conseguirem algum dinheiro, Rose acompanhada pelo filho Clévis, canta canções românticas de Roberto Carlos em um restaurante na beira da estrada e é com esse dinheiro, recebido da “bendita cantoria”, como diz Romão, que vão sobrevivendo. Ao chegarem à vila de São Bento, Rose arruma emprego na confecção de redes, recebendo nove reais por um dia de trabalho. Mas Romão que ainda não conseguiu o seu tão desejado emprego de mil reais, pouco valoriza a atividade da mulher e decide partir outra vez indo até Juazeiro do Norte, terra de Padre Cícero, pois acredita que este o ajudará na realização de seu sonho.

Do início do filme até a chegada em Juazeiro do Norte, a família se depara na estrada com a prostituição, a violência, a fome, as quadrilhas armadas que em nada lembram os antigos bandidos de honra da era do cangaço, mas como já informava o refrão da música que cantavam na estrada “daqui pra frente, tudo vai ser diferente”. A câmera passeia entre os fiéis de padre Cícero, inclui-se aí Romão, mostrando-os numa espécie de transe religioso, ao som da canção *Jesus Cristo*. Antonio, o filho mais velho, no entanto, se mostra pouco crente no que vê ao seu redor. Sem ter o que comer, a família, particularmente Rose, começa a pedir ajuda aos demais penitentes tão pobres como eles, e nada consegue. Romão, ao contrário da mulher, parece pouco interessado nisso e, ao ver a casa onde viveu padre Cícero, resolve entrar, acreditando que caso consiga erguer a mesa que pertenceu ao padre milagreiro, tarefa que o filme sugere hercúlea, conseguirá atingir seu novo objetivo: chegar ao Rio de Janeiro. Após realizar o feito, que na economia do filme mostra-se como a benção dada pelo padre, consegue comida e podem prosseguir na empreitada de migrar para o Sul. A partir de então, e não desautorizando a fé de Romão, tudo parece caminhar de maneira propícia ao seu objetivo de migrar para conseguir um emprego que lhe pague os sonhados mil reais. Ainda virão muitas aventuras nessa estrada, mas é como se a providência divina os salvasse de maiores problemas.

Em uma de suas paradas, enquanto a família dorme em um posto de gasolina, Antônio sente a falta de um de seus irmãos, Ródnei, que é encontrado em uma pequena igreja jogando futebol, fazendo dos santos ou oferendas ali deixadas pelos fiéis os seus brinquedos. Um chute mais forte derruba o depósito de ofertas fazendo-o derramar algumas notas de dinheiro e moedas. O filme neste momento dá um ar sombrio à igreja e às imagens dos santos, como se houvesse alguma repreensão moral nesse fato. Antônio, apesar de assustado, enche os bolsos com o dinheiro que usará para comprar passagens de ônibus para toda a família, tentando vencer a teimosia do pai e aliviar o sofrimento de todos. Romão, ao receber as passagens entra em confronto com o filho mais velho, as destrói dizendo que jamais poderia aceitar dinheiro roubado, ainda mais de uma igreja. Note-se que o filho durante quase todo o filme discorda das atitudes do pai, mostrando que pertence a outro tempo da história do país, a outro arcabouço moral, colocando em evidência para nossos olhos os elementos tradicionais presentes no discurso e perspectivas de vida de seu pai. Romão, segundo indica a narrativa, pertence ao Brasil rural sertanejo, calçado na perspectiva da honra em detrimento do mundo das oportunidades. A questão é que tais valores parecem deslocados diante da aventura que empreende com a família.

Em vários momentos nestes três mil quilômetros, distância entre o Rio e o lugarejo de onde partiram observada pelo caminhoneiro nos primeiros minutos de filme, vemos a indústria do entretenimento levando para cidades do interior do Brasil *shows* que em outros tempos eram restritos às capitais: de *streap tease* a falsos espetáculos típicos para turistas, sem faltar apelo à prostituição infantil e juvenil. Nos tantos postos de gasolina que servem de parada à família, não só as marcas dos grandes conglomerados de combustíveis se fazem presentes, mas também a oferta de milhares de quinquilharias, inclusive eletrônicas. Ao lado disso, os signos da cultura religiosa popular com *ex votos*, santos e crucifixos, algum traço de solidariedade e muitos elementos de coletivismo, lado a lado com o individualismo mercadológico cada vez mais presente. O capitalismo desigual e combinado que era questão de fundo em *Trópicos*, mostra-se cada vez mais desigual na medida em que aprofundou a relação entre moderno e

arcaico associando a ela mais opulência e mais miséria. Vale observar, no entanto, que aqui nesta narrativa, a presença destes signos da indústria cultural, ou da forma degradada da cultura popular, não estão cumprindo uma função política, mas emprestam o cenário para as aventuras e desventuras de Romão e sua família. Mas, encontram base real, e a pesquisa da equipe que buscou locações para o filme renderia o documentário *2000 nordestes* com esta matéria que contraria o velho imaginário, particularmente cinematográfico.

Antes de chegarem ao Rio de Janeiro, a família encontra no meio do caminho uma obra em construção contratando mão de obra. Romão no auge da crise com o filho propõe-lhe o emprego e segue a viagem deixando-o para trás, trabalhando na construção civil, como o fizera o personagem Miguel 40 anos antes. A desagregação da família, a mão de obra infantil e a exigência do pai para que o filho mais velho seja adulto aos 15 anos encontram verossimilhança na vida brasileira, embora ali não tenham função de provocar um grande debate.

A obstinação de Romão em chegar ao Rio, cidade onde é produzida grande parte dos produtos oferecidos pela indústria cultural brasileira, é o que move sua jornada em busca do emprego de mil reais. A chegada à cidade parece assustar Rose, ou talvez ela não reconheça a realidade como aquela que via nas imagens divulgadas da Cidade Maravilhosa: ali está a periferia do Rio, composta por ruas sem asfalto, casas em construção e alguns barracos. Mas, antes que pensemos em questionamento, a narrativa sugere que é só questão de tempo para que a família chegue a ver a paisagem mais conhecida do Rio de Janeiro: o Corcovado. Vemos Rose e dois filhos cantando as músicas de Roberto Carlos dentro do bondinho que sobe o morro e leva turistas até o Cristo Redentor e, em troca, como aconteceu em todo o filme, recebem algum dinheiro. Vemos Ródnei vendendo quinquilharias aos turistas e também Antonio trabalhando na construção civil. Em seguida vemos Romão, admirando a paisagem que se desdobra a sua frente, o único que aparentemente não trabalha. Vemos também um *show* de Roberto Carlos sendo apresentado na TV, o mesmo que é visto em rede nacional por Antonio e pelos demais membros da família, ainda que estando em localidades diferentes. Desse modo o filme mostra o quanto a indústria cultural tem o poder de sugerir que o consumo dos mesmos produtos deixam as pessoas, de certa forma, ligadas entre si. Despolitizando e amenizando a gravidade dos problemas sociais, sugere que as diferenças entre as várias partes do país são poucas, pois todos podem consumir as mesmas coisas.

Em seguida a família se reúne e Romão pergunta: “É por ali que vai para Brasília?” Sua mulher não concorda com a ideia de voltar para a estrada, sugerindo assim que aceita as migalhas que a sociedade do consumo lhe destina. O filme termina e, enquanto ouvimos um trecho da canção *As curvas da Estrada de Santos*, a câmera se afasta de nossos personagens voltando para as nuvens, de onde saíra no início do filme.

Produzido em um tempo que a urbanização atingiu 80% do território nacional, ao menos do ponto de vista estatístico, *O caminho das nuvens* propõe que o sertão está vinculado à cidade através da ubíqua presença da indústria cultural, cujos elementos expõe o tempo todo, sejam as músicas que a família canta nos bares e restaurantes das pequenas cidades ou na beira da estrada para ganhar algum dinheiro, seja através das quinquilharias eletrônicas vendidas nos postos de gasolina ou nas feiras onde ontem se vendia os produtos tradicionais. Nota-se também que, ao contrário de Miguel no filme *Tropicci*, Romão não vai pra São Paulo, terra que

sugeria grandes possibilidades de trabalho, como era vista nos anos sessenta, mas vai para o Rio de Janeiro, como já dissemos, *locus* de grande produção dos sonhos de ascensão social e do consumo propalados pela indústria cultural, particularmente a fonográfica e a televisiva.

O país que se entrevê no filme é o do jeitinho, dos santos populares e milagreiros, da saída mágica e não da ética do trabalho. Romão, imbuído desses elementos, busca através deles a superação de sua condição de despossuído, alimentado pelos sonhos propagados pela ética do mercado mundial que carrega para os grandes centros os migrantes de todo o mundo, prometendo acesso ao consumo, à diversão e ao dinheiro seguro do salário mensal.

TRÊS OLHARES DISTINTOS

Apesar de os personagens andarem pela mesma estrada que liga o Nordeste ao Sudeste, os filmes lançam olhares diferentes sobre os sujeitos e as razões que os impulsionam a migrar.

Fabiano e Sinhá Vitória mostram-se aderidos ao real representado no filme de maneira que sofrem suas influências, sofrem por não serem proprietários de terras e migram em busca de um lugar em que possam plantar e criar os filhos. A cidade aparece somente nos sonhos de Sinhá Vitória, como uma espécie de lugar idílico. A esperança continua presente na família findo o filme e por isso migram novamente, num ciclo que parece não ter fim. Mas, o recado de que estes sujeitos pacíficos poderiam rebelar-se se engajando no cangaço estava dado numa breve e contundente cena do filme, quando Fabiano recebe o convite para fazer parte de um bando armado. Sem desenvolvimento, o país estaria fomentando um exército de Fabianos, famintos, ultraexplorados que um dia poderiam insurgir contra a ordem sem projeto definido, num movimento de vingança, como fizeram os cangaceiros por muitas décadas. O filme terminava com um alerta e sugeria a integração entre o sertão e a cidade através do progresso e do desenvolvimento.

Miguel, um camponês sem esperança, sem saída e sem fé, parece sugerir que o capitalismo na sua estrutura avassaladora não salva ninguém e uniformiza os destinos de maneira geral. Gianni Amico, na tentativa de fazer um filme politicamente crítico, não se deixa impressionar com os elementos pitorescos do Nordeste – mais presentes em o *Caminho das nuvens* do que em *Trópicos* – ainda que para isso acabe descolando os personagens da realidade cultural em que vivem. Transformando sua obra numa espécie “panfleto político”, colocando a migração como um elemento presente em função das necessidades e apelos econômicos, não tem dúvidas dos destinos que os aguardam: a construção civil na capital paulista, ou seja, o trabalho proletarizado que, visto com os olhos do final da década de 1960, poderia render-lhes uma consciência política e mostrar-lhes as possibilidades de uma revolução social. Sem as ilusões nacionalistas e românticas dos nossos cinemanovistas, não poupa do trabalho duro nem mesmo o personagem do malandro, sujeito que em todo o filme é desenhado como aquele que faz pequenas tramoias para ganhar a vida, mas que, ao final da trama, acaba também como operário da construção civil da interminável capital paulista. É curioso observar que o personagem é vivido nas telas por Antonio Pitanga, que também havia feito sujeito indeciso entre o trabalho, a luta política e a malandragem *Barravento* (dir. Glauber Rocha, 1961), voltando para a cidade depois de tentar acionar a desmontagem da sociabilidade tradicional numa vila de pescadores, crendo que esta advogava contra a consciência política. Segundo rezava *Trópicos*, não haveria

lugar nem para a sociabilidade tradicional, nem para o malandro – sujeito distinto do bandido e muito conhecido na Itália do pós guerra como o capaz de sobreviver de pequenos expedientes, sem trabalho formalizado – no mundo do capital. Como observamos, *Trópicos* adivinha a “era Lula”, a do operário especializado que concerta uma utopia a partir do mundo do trabalho e do sindicalismo. Mais um elemento curioso vincula um tempo e outro: o mesmo Antonio Pitanga faz o companheiro de trabalho de Luís Inácio em *Lula, o filho do Brasil*, um dado do acaso que confirma o destino do migrante, seja ele quem for, na periferia da cidade grande.

Obstinado, teimoso, turrão, o migrante dos anos 2000 traz para a cena menos a pobreza e a fome que o expulsa do sertão e mais a personalidade aventureira deste que, apesar de carregar consigo sua família, é filho de um tempo de individualismo. Sua mudança é desenhada pelo filme como se a história fosse somente sua e não mais de uma leva de indivíduos que partem em busca de melhores condições de vida. Neste filme, o sertão liga-se a cidade pelos elementos da indústria cultural, além das estradas de rodagem e dos bens de consumo e, na sua estética e perspectiva, não há intenção de politizar a história deste homem: a solução individual marca sua trajetória e aos persistentes são reservadas as chances de mudanças. A sociabilidade do capital avançado diz isso, roupagem em chave psico-programática para a aceitação da competitividade exacerbada que aqui desemboca também no conflito edipiano entre filho e pai. No entanto, o país das desigualdades, da fome, do individualismo associado ao tradicionalismo moral, do coletivismo religioso ao lado da prostituição infantil e juvenil, das falsas pérolas culturais típicas e vendidas aos turistas, está no pano de fundo da narrativa, dando razão ao filme de Amico e dizendo a Sinhá Vitória que as “coisas bonitas” já chegaram ao do sertão. Mas não são francas, porém, nem mesmo para quem quer apenas vê-las.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, P. C. de. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Editora Planeta, 2006.
- BENTES, I. (Organizadora). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997
- CUNHA, E. Os sertões. São Paulo: Círculo do livro, 1992.
- GALVÃO, R. M. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GALVÃO, W. N. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____, As metamorfoses do sertão. In *Revistas de estudos avançados*, n. 18 (52), pp. 375 a 394.
- LUKÁCS, G. Narrar ou descrever?, tradução de Giseh Vianna Konder, em *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, pp. 47 a 99.
- JAMESON, F., *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*, tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- MANTEGA, G. *A economia política brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- OLIVEIRA, F. *Crítica a razão dualista*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- PAIVA, O. da C. *Caminhos cruzados*. São Paulo: Edusc, 2004.
- SANTOS, J. F. de. *Luiz Gonzaga: A música como expressão do Nordeste*. São Paulo: Ibrasa, 2004.
- TOLENTINO, C. A. F. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.

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

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*. Glauber Rocha e a estética da fome, São Paulo: Embrafilme/Brasiliense, 1983.

PERIÓDICO

Cinema & Film, Roma, Itália, 1968 e 1988.

FILMES ANALISADOS E FILMES CITADOS:

2000 Nordestes (dir. Vicente Amorim, David França, 2000)

Barravento, (dir. Glauber Rocha, 1961)

Central do Brasil (dir. Walter Salles Jr, 1998)

Deus e o Diabo na terra do Sol (dir. Glauber Rocha, 1964):

Estômago, (dir. Marcos Jorge, 2007),

Lula, o filho do Brasil, (dir. por Fábio Barreto, 1989)

O Caminho das nuvens, (dir. Vicente Amorim, 1963)

O céu de Suelly, (dir. Kairin Aïnouz, 2006)

O dragão da maldade contra o santo guerreiro (dir. Glauber Rocha, 1969)

O homem que virou suco, (dir. João Batista de Andrade, 1981)

Trópicos, (dir. Gianni Amico, BR/ITA, 1967), de Gianni Amico

Vidas Secas, (dir. Nelson Pereira dos Santos, 1963)