

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DENÚNCIA E DESLUMBRAMENTO: REPRESENTAÇÕES NO CINEMA BRASILEIRO
A CERCA DO ÊXODO RURAL

CURITIBA

2013
FILIPE STEFFEN

DENÚNCIA E DESLUMBRAMENTO: REPRESENTAÇÕES NO CINEMA BRASILEIRO
ACERCA DO ÊXODO RURAL

Monografia apresentada como requisito parcial
para a conclusão do Curso Licenciatura e
Bacharelado em História, do Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes, da Universidade
Federal do Paraná

Orientador: Prof. Dr. Rafael Faraco Benthien

SUMÁRIO

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| RESUMO..... | 04 |
| INTRODUÇÃO..... | 05 |
| 1. A MIGRAÇÃO INTERNA E A URBANIZAÇÃO BRASILEIRA NO SÉCULO XX..... | 10 |
| 1.1. O BRASIL ENTRE AS DÉCADAS DE 1950 E 1980..... | 10 |
| 1.2. O CAMPO..... | 13 |
| 1.3. A CIDADE..... | 19 |
| 2. A PRODUÇÃO DOS FILMES “O HOMEM QUE VIROU SUCO” E “CORÇÃO DE LUTO” | 24 |
| 2.1. PANORAMA GERAL..... | 24 |
| 2.2. TEIXEIRINHA E O FILME “CORÇÃO DE LUTO” | 27 |
| 2.3. JOÃO BATISTA DE ANDRADE E O FILME “O HOMEM QUE VIROU SUCO”..... | 30 |
| 3. ANÁLISE FÍLMICA DOS FILMES “CORÇÃO DE LUTO” E “O HOMEM QUE VIROU SUCO”..... | 36 |
| 3.1. ANÁLISE FÍLMICA DO FILME “CORÇÃO DE LUTO” | 36 |
| 3.2. ANÁLISE FÍLMICA DO FILME “O HOMEM QUE VIROU SUCO”..... | 40 |
| 3.3. ANÁLISE COMPARADA..... | 44 |
| CONCLUSÃO..... | 46 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 51 |
| ANEXOS – FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES..... | 53 |

RESUMO:

O presente trabalho busca perceber as representações acerca do êxodo rural no Brasil entre décadas de 1960 e 1980. Para tanto, serão utilizadas duas obras cinematográfica, “Coração de luto” (1967) e “O homem que virou suco” (1979), cada qual com sua importância, a primeira foi um sucesso de bilheteria, enquanto que a segunda teve repercussão maior na crítica especializada, ganhando diversos prêmios, entre eles a Medalha de Ouro de Moscou. A análise pauta-se no eixo campo, cidade e arte, visto que os três elementos circundam os universos dos protagonistas.

Palavras-chave: *êxodo rural; cinema brasileiro; representação.*

INTRODUÇÃO

Diante da situação fundiária no Brasil, milhares de pessoas abandonam suas terras e empregos no campo. Entre as décadas de 50 e 80 ocorre a inversão demográfica, no decurso da qual a maioria da população se concentraria nas grandes cidades. A partir do golpe de 64, a centralização da renda na mão de poucos é acompanhada pela concentração de terras, o que pressiona ainda mais a população que vivia em pequenas propriedades. Esse fenômeno não passa despercebido pelas representações culturais, seja diretamente tratando do tema, ou apenas estando presente no subtexto.

O presente trabalho se propõe a analisar as representações do êxodo rural nos filmes “O homem que virou suco” e “Coração de luto”. O objetivo é encontrar as visões do campo e da cidade nas seguintes obras, uma vez que ambas possuem protagonistas que migram do interior para a capital. Utilizamos um terceiro elemento de análise que é a arte, visto que os dois personagens têm uma íntima ligação com ela, um músico e outro poeta, e dela se utilizam para alcançar suas metas ou para narrar o mundo ao seu redor. As trajetórias, ora de sucesso, ora de frustração, contém representações de campo e cidade na visão de migrantes, sendo este nosso objeto de estudo. O recorte cronológico escolhido é do final dos anos sessenta até o final setenta, período no qual foram produzidos os filmes, “Coração de luto” data de 1968, enquanto que “O homem que virou suco” de 1979. Foram escolhidos esses dois filmes por mostrarem as visões envolvendo a vida dessas pessoas nas metrópoles. A primeira, mais deslumbrada com o desenvolvimento, apresenta a cidade através de grandes prédios, largas avenidas e muitos carros, e com a possibilidade de uma vida melhor, talvez até de sucesso, como é apresentada através da trajetória do protagonista. A segunda, mais realista, mostra as dificuldades de quem chega à cidade grande. Sub-empregos, moradia precária, abusos das autoridades, são alguns dos problemas apresentados pelo filme no que diz respeito a vida do migrante. Também foram selecionados pelos anos em que foram produzidos, “Coração de luto”, de 1968, quando o processo de migração estava a pleno vapor e a vinda à cidade grande era muito sedutora, e “O homem que virou suco”, de 1979, ano em que o crescimento das metrópoles já está estabilizado, sendo possível perceber as mazelas que o processo gerou.

Como é representado o fenômeno do êxodo rural nos filmes Coração de luto e O homem que virou suco? Conseguiremos uma resposta mais fácil no segundo filme

apresentado, por datar do início dos anos 80, ou seja, praticamente no final do processo de inversão demográfica do campo para a cidade, transparecendo mais os efeitos negativos da ocupação desenfreada, e por conter uma mensagem mais explícita, por vezes até chocante a respeito do tema. Porém, a análise do filme *Coração de luto* pode ser igualmente ou mais produtiva, por ser menos óbvio a associação com o tema, por ser produzido no final dos anos 60, a beira do milagre econômico, e por possuir um posicionamento muito mais sutil sobre a questão, talvez até inconsciente, visto que é um filme muito mais voltado para o entretenimento, sem a pretensão de possuir uma visão crítica. Segundo a teoria de Rosenstone, podemos analisar um filme não apenas pelo seu aspecto objetivo, mas também pela representação mais abrangente que ele faz do passado. Nessa perspectiva pretendemos responder a questão, comparando as duas análises fílmicas entre si e com a produção historiográfica.

A base teórica da nossa análise se assenta em Ismail Xavier, Marc Ferro, mas principalmente em Robert Rosenstone. A tese de Robert Rosenstone no livro “A história nos filmes, os filmes na história”¹ é de que a história escrita por historiadores e os filmes ficcionais são semelhantes em pelo menos dois aspectos: primeiro, referem-se a acontecimentos do passado; segundo, também possuem elementos do ficcional e do irreal, de convenções que usamos para falar do homem, do seu passado, e, porque não, ao falarmos do passado, também falamos do presente e do futuro. Portanto, o filme também revela uma forma de representar o passado, tão importante que devemos, da mesma forma, apreender a interpretá-lo. Isso vai contra a forma tradicional de fazermos história, mas o que Rosenstone quer nos mostrar é que o filme histórico dramático pode se relacionar e até mesmo fazer o que chamamos de história com H maiúsculo. Outro argumento a favor da interpretação do cinema como história é que seu alcance público é muito maior, sendo muitas vezes a principal referência de história das pessoas que não trabalham com a história, até quando o filme é reconhecidamente ficcional, pode ter um efeito sutil de mudar a maneira como vemos o passado. Não se trata de tirar os méritos que a construção de uma história escrita alcançou, principalmente nos últimos cinquenta anos, mas de considerar que as mídias visuais também têm o poder de nos contar a história e como a escrita e o cinema podem estabelecer uma relação para compreender o passado. Obviamente, cada uma dessas maneiras de narrar é produzida de maneira distinta, pois palavras e imagens trabalham de formas diferentes quanto à sua fatura expressiva, sendo também analisadas de maneira diferente, cada qual segundo a

¹ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Terra e Paz, 2010.

suas regras. Podemos encarar a inventividade do cinema não apenas pelo tema específico apresentado, mas também num sentido mais abrangente de passado que ele aborda, entendendo como um campo separado de representação que não pretende oferecer verdades literais, e sim metafóricas sobre o passado.

Também utilizamos para análise das obras filmicas os escritos de Raymond Williams. O autor, em seu livro “O campo e a cidade na história e na literatura”², busca compreender as relações entre campo e cidade na Inglaterra, principalmente com o advento da revolução industrial, através da literatura. Em sua análise utiliza diversos autores, que vão de Virgílio a Orwell. De maneira alguma as obras literárias constituíam um puro reflexo da realidade, mas representação concebida em uma época, não sendo uma igual à outra. Por isso as representações só fazem sentido quando inter-relacionadas, assim como essas categorias são construídas historicamente, o que é campo no século XVIII pode não ser no século XIX. Na nossa análise utilizaremos o modelo de análise de Williams transpondo para outro tipo de fonte, o discurso filmico, e para outra realidade, a urbanização brasileira na década de 1970, mantendo a variável campo/cidade. Se Raymond percebe o sentimento bucólico com relação ao campo e o caráter desumanizador da cidade na literatura dos últimos séculos, em nosso trabalho chegamos a conclusões diferentes no recorte brasileiro.

No capítulo um analisaremos a bibliografia sobre as migrações internas e a urbanização, depois de um breve panorama geral sobre o Brasil nas décadas de 1960 e 1970, ressaltando o aspecto da inversão demográfica, na qual em 1950, 64% da população viva no campo e 36% na cidade, invertendo o fator em 1980, sendo 33% da população rural e 67% urbana³. No sub-capítulo “O campo”, observamos a situação do migrante antes de se dirigir à cidade, utilizando a obra “A caminho da cidade”, de Eunice Durham, percebemos como a bagagem cultural do migrante na cidade ainda está relacionada com sua origem rural, na qual a autor busca gênese no período colonial, quando a economia de subsistência e a maneira de acesso a terra, posse ou sesmaria, moldaram o modo de vida e de se relacionar entre si. Com a crise desse sistema e o avanço da economia monetária, o acesso a terra muda, passando a ser adquirida pela compra, assim como a forma de trabalho, que tende a cada vez mais ser assalariada, gerando um desequilíbrio nas relações tradicionais, levando a uma situação de fragilidade do caboclo. Ao chegar à cidade, o trabalhador busca nas relações tradicionais

² WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade. Na história e na literatura*. Editora Schwarcz Ltda. São Paulo, 1989.

³ LINHARES, Maria Yedda L. *História geral do Brasil: Da colonização portuguesa à modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Campos, 1990. pp. 273

amparo, morando com parentes, próximos ou distantes, ou com conhecidos de sua terra natal, busca que ocorre não só por razões econômicas, ter um abrigo até se estabelecer, mas por razões culturais, já que o deslocamento não é apenas geográfico, mas também cultural, ficando responsável o acolhedor por inserir os recém-chegados nos novos códigos. Milton Santos, no seu livro “A urbanização brasileira”, apresenta como aconteceu o processo de crescimento das principais cidades do país, até virarem metrópoles, e o que os migrantes vieram a encontrar. Pelo meio técnico-científico, que é “o momento histórico no qual a construção ou reconstrução do espaço se dará com um crescente conteúdo de ciência, de técnica e de informação”⁴, as regiões do país tornam-se interligadas, deixando o Brasil de ser um grande arquipélago, no qual as regiões não se comunicam. As estradas de rodagem e as linhas de telecomunicação têm papel fundamental nesse processo, integrando tanto espacialmente, quanto temporalmente, já que a informação torna-se progressivamente simultânea em localidades distante. As metrópoles também são responsáveis por uma irradiação ideológica que legitima ser o centro decisório do país. Tais transformações fazem parte de um “projeto nacional”, que vincula as grandes empresas monopolistas ao estado na viabilização do meio técnico-científico, do qual elas próprias são as maiores beneficiadas, gerando uma grande disparidade social.

No capítulo dois tratamos do cinema nacional e a produção das duas fontes. Para tanto, vemos brevemente como o cinema clássico, ou hollywoodiano, influenciou a produção cinematográfica do mundo inteiro e no Brasil não foi diferente. Esse modelo de cinema pode ser entendido por sua estética e por seus gêneros. A estética utiliza a decupagem clássica, que utiliza a centralização dos planos e a montagem em continuidade, para produzir um efeito de realidade no espectador, possibilitando a fácil assimilação do público, o que permite uma grande distribuição e venda do produto cultural. Todavia, o cinema moderno surge na década de 1950 como uma contraposição a Hollywood, atingindo seu apogeu na década seguinte. Esse modelo é, sobretudo, militante e esteticamente aberto a inovações, caracterizando o cinema de autor. Sobre a produção do filme “Coração de luto”, devemos considerar que representava uma tentativa de instalação de um pólo cinematográfico no estado do Rio Grande do Sul, com objetivo comercial. O filme foi sucesso de bilheteria, mas a parceria de Teixeira com a produtora Leopoldis-som durou apenas esse filme, sendo que o cantor fundou sua própria empresa, a Teixeira Produções, com a qual gravou vários filmes de sucesso na década de 1970, sempre os estrelando. Já “O homem que virou suco” tem em seu

⁴SANTOS, Milton. *A urbanização Brasileira*. Ed. HUCITEC. 3ª edição. São Paulo, 1996 . pp. 35.

roteirista e diretor, João Batista de Andrade, a figura mais representativa. Ligado ao cinema marginal, trabalhou como jornalista e gravou vários documentários, admitindo sua influência na produção de seus filmes, especialmente em “O homem que virou suco”, fazendo o chamado cinema de intervenção, que utiliza espaços reais para suas gravações, ao contrário dos estúdios. O filme ganhou destaque da crítica e nas salas de cinema após conquistar a medalha de ouro no festival de Moscou.

No terceiro capítulo fazemos a descrição dos filmes e sua análise fílmica.

1. A MIGRAÇÃO INTERNA E A URBANIZAÇÃO BRASILEIRA NO SÉCULO XX

1.1. O BRASIL ENTRE AS DÉCADAS DE 1950 E 1980

No Brasil, entre as décadas de 1950 e 1980, ocorreu um conjunto de mudanças que alterou o aspecto social, econômico e político. Houve um processo de modernização que aos poucos integrou o país ao capital internacional, estabelecendo a industrialização e a concentração de renda. Dentro dessas mudanças, talvez a mais importante foi a inversão da relação campo-cidade. Em 1950, 64% da população viva no campo e 36% na cidade. O fator se inverteu em 1980, sendo 33% da população rural e 67% urbana, o que alterou o tradicional local de produção de riquezas do campo para a cidade⁵. Cidades como São Paulo e Rio de Janeiro adquiriram um imenso contingente populacional, chegando, na década de 80, junto com Belo Horizonte, a somar 20% da população⁶. A causa do crescimento das cidades foi o êxodo rural, que chegou a esvaziar o interior de alguns estados como o Rio de Janeiro, devido às condições extremamente negativas que lá se encontravam. Por outro lado, a população de operários aumentou cerca de 500% no mesmo período, sendo os setores que mais empregavam era a metalurgia, mecânica, material elétrico, comunicação e transporte. Assim, o perfil da indústria também mudou, deixam de se concentra nos tradicionais ramos têxteis e alimentícios, e apresentou um predomínio de vagas nas indústrias com mais de 500 operários⁷.

A estrutura da posse e uso da terra no Brasil é herdeira de 300 anos de escravismo colonial, caracterizada por uma grande concentração fundiária, que mesmo com o advento da industrialização, ainda tendia para a concentração de terra. Segundo o censo de 1960, apenas 31% do território nacional estava destinado à agricultura, sendo divididas em propriedades pequenas, médias e latifúndios. Nas pequenas propriedades constavam os minifúndios (10 hectares ou menos), granjas (10 a 50 hectares) e os sítios (50 a 100 hectares), agrupando cerca de 18% da área apropriada e 50% da mão-de-obra rural. Essas propriedades foram responsáveis pelo fornecimento de mão-de-obra para a industrialização e abastecimento do mercado interno. A constatação de que a produção nas pequenas propriedades era bem maior do que nas grandes áreas, levou pensadores com Darcy Ribeiro e Celso Furtado a considerarem que a reforma agrária desbloquearia a economia brasileira, aumentando a

⁵ LINHARES, Maria Yedda L. *História geral do Brasil: Da colonização portuguesa à modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Campos, 1990. pp. 273

⁶ Idem. pp. 274.

⁷ Idem. pp. 276.

eficácia da produção agrícola, projeto voltado à questão econômica, sem uma motivação coletivista. As médias propriedades (100 a 1000 hectares) ocupavam 32% das terras cadastradas, configuravam-se em fazendas comerciais, destinando sua produção ao mercado e utilizando mão-de-obra assalariada. O latifúndio (mais de 1000 hectares) possuía um total de 47% das terras ocupadas, mesmo assim sua produção representava 11% da total, sendo considerados em sua maioria improdutivos⁸.

A partir de 1961, a crise de abastecimento no país aumentou, inflacionando os preços e pressionando os salários para cima, o que causa uma insatisfação popular. João Goulart sofreu pressão para solucionar a questão agrária. Sua primeira atitude foi ampliar os direitos trabalhistas para o campo, o que promove a saída de vários trabalhadores rurais de seus empregos pela resistência de seus patrões a arcar com as despesas da nova legislação trabalhista. Através do plano trienal, apresenta medidas que garantiriam renda para trabalhadores agrícolas que estivessem como posseiros ou arrendatários, além de prever desapropriações, com pagamentos a longo prazo, para produção de gêneros alimentícios, ou seja, pretendeu tornar a terra mais produtiva, principalmente com relação à produção de alimentos. Goulart chegou a enviar um projeto de reforma agrária ao congresso que não chegou a ser votado, pois duas semanas depois ocorreu o golpe militar. Todas suas tentativas de alterar o regime de terras são vistas como medidas “comunistas”, motivo que levou políticos de centro e direita, notoriamente o PSD, ligado às elites rurais, a romperem com o PTB, rumando em direção a UDN.

Por outro lado, as disputas por terra tornam-se políticas também, principalmente a partir de 1955, com a formação da Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores, posteriormente chamada de Ligas Camponesas, promovendo a mobilização popular no campo. Os movimentos populares do campo viam as atitudes de João Goulart apenas como medidas aproximativas, já que a distribuição fundiária era travada pela constituição que exigia a indenização pelas desapropriações. Votada com ampla participação da UND, a constituição pretendia manter a ordem econômica privada, em face do intervencionismo do recente período Vargas. Com os adventos da guerra fria e da revolução cubana, a ameaça comunista tomou conta do imaginário dos brasileiros, e qualquer intenção que colocasse em risco a propriedade privada era vista também como uma ameaça. Com a abertura do mercado brasileiro ao capital internacional, depois de 64, torna-se mais difícil qualquer mudança fundiária, porque grandes conglomerados, além de grandes empresas nacionais, passaram a

⁸ Idem. pp. 283.

investir no mercado da terra, em vista da grande demanda de produtos primários, em setores não necessariamente agrícolas, mas também em fábricas urbanas, possuindo interesses próprios, o que torna a situação mais complexa.

A grande questão do governo de João Goulart era como fazer a reforma agrária e acabar com o latifúndio improdutivo, ponto vital para a modernização e industrialização, sem passar por cima do congresso e da democracia. Líderes populares não concordavam com a posição de Goulart, considerando suas ações apenas paliativos contra a miséria da população camponesa, exigindo muitas vezes a reforma agrária “na marra”. A situação piora com a seca de 1962, deixando vastas regiões do nordeste sob a fome. Nas cidades, gêneros alimentícios começavam a faltar nos mercados, aumentando a insatisfação e a crise política. João Goulart foi a público dizer que se importe comida e interfira no comércio no caso de carência, mas que também se faça a reforma agrária, tomando posição e saindo do papel decorativo que possuía ainda no parlamentarismo. O seu primeiro ministro, Tancredo Neves, renunciou diante da crise política do governo, e o indicado pelo congresso para ocupar seu lugar, Auro de Moura Andrade, do setor do PSD contrário a Goulart, não é aceito por este. A CGT realiza uma greve geral em apoio a João Goulart. Em meio à ameaça de golpe, o presidente nomeia Brochado da Rocha para primeiro ministro e conseguiu marcar um plebiscito para escolher se retornava ao presidencialismo. Não obstante a crise política, a economia entrou num logo ciclo depressivo, a inflação era crescente e o PIB despencou, o que impedia as reformas de bases e distribuição de renda pretendida pelo governo, bloqueando também os investimentos privados.

O governo americano exercia pressão para alinhar o Brasil a política de bloqueio a Cuba, pois desde Jânio Quadros o país exerceu uma política externa independente, permanecendo não-alinhado. Tal pressão consistiu em fornecer ajuda apenas as regiões de políticos de oposição ao governo federal e incentivar a doação de recursos a institutos formados para se posicionarem contra o governo Goulart, no caso, o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) e Instituto de Pesquisa e Ação Social (IPES). Esses institutos fomentaram campanhas de políticos que fossem a favor do capital estrangeiro e contra a reforma agrária, mesmo que em 62 não tenha surtido o efeito esperado nas urnas, além de trabalhar estreitamente com a Escola Superior de Guerra e a CIA.

A guerra fria torna-se mais acirrada após o bloqueio naval a Cuba. Kennedy desejava amplo apoio no caso de uma intervenção na ilha e para isso desejava diminuir o número de países não-alinhados, especialmente na América Latina. O presidente americano enviou uma

carta pessoal a João Goulart sugerindo de forma acintosa que ele se pronuncia se publicamente a favor dos EUA com relação ao governo de Cuba e da União Soviética e que enviase as forças militares brasileiras para as bases americanas para o caso de alguma intervenção, especialmente em Cuba. Em vista das evasivas do governo brasileiro, Washington ficou temerário também pela tendência de esquerda do governo de João Goulart. Sem dúvida, a maior influência ideológica americana no Brasil se deu através da Escola Superior de Guerra, criada no país para doutrinar as forças armadas brasileiras, tendo como princípios eliminar o atraso econômico e combater a luta revolucionária. Quanto sua visão da economia, acreditava no liberalismo, no capital privado, principalmente no estrangeiro, na livre concorrência para o avanço tecnológico e era contrária a criação de empresas estatais. Depois do golpe de 64, na falta de capital estrangeiro no setor de infra-estrutura, os militares criaram uma imensa rede de empresas monopolísticas públicas. A Escola Superior de Guerra deixou de dar ênfase à questão econômica depois do golpe, concentrado mais seus estudos na doutrina de segurança nacional, utilizada, entre outras coisas, nos tribunais contra os oponentes ao regime.

1.2. O CAMPO

Diante do quadro de êxodo rural e inversão do fator campo-cidade, buscamos compreender quais os motivos desse fenômeno, principalmente do ponto de vista dos trabalhadores rurais, quais suas motivações, o que muda e o que permanece do campo quando eles migram para a cidade.

No livro “A caminho da cidade”⁹, Eunice Durham investiga a interação dos trabalhadores rurais no sistema urbano industrial, em que se abandonam estruturas tradicionais para adentrar a um modo de vida complexo e diferenciado de novas formas de produção, trabalho e relações pessoais. Para tanto, ela foca nas comunidades rurais tradicionais e nos contingentes de origem rural na cidade de São Paulo, analisando as formas de trabalho e as relações de família e parentesco nesse processo, tentando entender problemas de assimilação e integração através de padrões de ação e representações culturais. As pesquisas de campo utilizadas na obra são feitas entre 1955 e 1970, sendo a principal entre elas realizada pelo Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais entre 1959 e 1960, proposta e

⁹ DURHAM, Eunice R. *A caminho da cidade. A vida rural e a migração para São Paulo*. Ed. Perspectiva. 3ª edição. São Paulo, 1984.

coordenada por Darcy ribeiro¹⁰. Se as entrevistas realizadas com os migrantes podem conter equívocos devido ao lapso temporal que os entrevistados se encontravam do tempo em que viviam em sua terra natal, a autora compara diversos estudos sobre essas comunidades, sítiantes em São Paulo, posseiro do litoral, sítiantes no interior da Bahia, agricultores amazonenses, e até relatos de viagem do século XIX¹¹, concluindo que todos apresentam grande semelhança nos aspectos com a família conjugal, unidade produtiva, grupos de vizinhança e acesso a terra.

Sobre a migração, a autora afirma que essa população busca se beneficiar do desenvolvimento econômico, no meio agrícola ou no urbano, e procura uma melhoria de vida. A questão então não se resume em estudar a atração das grandes cidades, pois o desenvolvimento econômico brasileiro produz uma crise no modo de vida rural tradicional. Muitas vezes, mesmo permanecendo em sua região, um novo trabalho modifica suas relações sociais. Portanto, a migração rural-urbana insere-se num processo mais amplo. Se a migração ocorre principalmente pelo desenvolvimento econômico de algumas regiões, a bagagem cultural dessas populações ainda é ligada as relações de trabalho e organização vigentes nas áreas tradicionais¹².

Durham baseia-se para a economia de subsistência colonial na tentativa de explicar as comunidades rurais antes da migração interna do século XX, comparando as práticas sociais e estabelecendo permanências entre as duas situações. A economia de subsistência acontecia nos vastos vazios demográficos, principalmente nas regiões onde os ciclos econômicos entraram em decadência ou que viviam a margem destes. Os lavradores tinham como força de trabalho os membros da família e pouco acesso a moeda, devido ao comércio quase que inexistente, que restringia o acesso a bens materiais, deflagrando uma situação de pobreza no aspecto das moradias e utensílios domésticos. Por mais que diversos autores tratem a família no Brasil como patriarcal¹³, isso diz respeito apenas às classes dominantes, uma vez que nas famílias dos lavradores de subsistência, os caboclos, a unidade autônoma é estritamente a família conjugal, o que será de suma importância para entender a migração.

A instabilidade do modo de apropriação da terra e a falta de incentivos para aumentar a produção pela ausência de mercados contribuíram para a fragmentação da unidade

¹⁰ Idem. pp. 15.

¹¹ Os estudos referidos são de: Mello e Souza, 1964; Müller, 1949, 1957; Willems, 1961, Willems e Mussolini, 1952, Haris, 1956, Wagley, 1957, respectivamente.

¹² DURHAM, Eunice R. *A caminho da cidade. A vida rural e a migração para São Paulo*. Ed. Perspectiva. 3ª edição. São Paulo, 1984. pp. 46.

¹³ A autora cita Holanda, 1956; Mello e Souza 1951; Freyre, 1943; Oliveira Vianna, 1957.

domestica. O individualismo do homem adulto é valorizado na medida em que ele busca autonomia ao atingir a maturidade, que geralmente vem com o casamento, indo em busca de terra virgem ou fazendo um contrato direto com o arrendatário. Assim, os processos de fragmentação e coesão das famílias são dinâmicos, ocorrendo às vezes na mesma unidade ao longo dos anos. As famílias são, portanto, grupos relativamente autônomos, mas que relacionam-se entre si sob forma de laços consanguíneos e ajuda mútua¹⁴. Configuram-se relações intra-familiares, sendo o parentesco e o compadrio o fundamento dos grupos de vizinhança. Na medida em que o parentesco cria relações de cima para baixo, dos pais para os irmãos, o compadrio opera de baixo para cima, do batismo de uma criança para dois adultos. A escolha do compadre, por afinidade ou conveniência, muitas vezes reforça um laço já existente, como o próprio parentesco. As duas instituições funcionam como ajuda bilateral, que pode se ampliar ou tornar-se virtual de acordo com a prática.

Sobre a sociedade, “a simplicidade da estrutura e a forma fluída da organização parecem constituir as características fundamentais das comunidades rurais brasileiras”¹⁵ Assim, a organização das sociedades rurais brasileiras é caracterizada pela indiferenciação econômica e homogeneidade social e cultural, que manifesta-se pelo individualismo e igualitarismo¹⁶. Tal igualdade refere-se aos homens adultos. Na economia, o personalismo se manifesta como auxílio mútuo, não caracterizando uma divisão do trabalho, nem laços coletivos, apenas obrigações recíprocas. Essas comunidades nunca foram totalmente isoladas ou auto-suficientes. Seus utensílios, mesmo os fundamentais para a exploração do ambiente, como facões e espingardas, são oriundos de sociedades mais complexas. Por isso a dependência das comunidades caboclas. Elas só podem ser entendidas nesse universo amplo, nunca isoladas.

O caboclo é antes um ocupante da terra que um proprietário, pois se as terras são abundantes e não tem valor econômico, não se tem acesso à posse legalmente¹⁷. O sistema tradicional de aquisição de terras, a sesmaria e a posse, privilegia o fazendeiro, que garante a ele as terras mais férteis e melhor localizadas, sendo as áreas onde não se justifica a aplicação do grande capital destinadas aos caboclos. Assim, se estabelece uma relação de interdependência, na qual o trabalhador livre ganha a posse da terra e o fazendeiro tem suas terras

¹⁴ DURHAM, Eunice R. *A caminho da cidade. A vida rural e a migração para São Paulo*. Ed. Perspectiva. 3ª edição. São Paulo, 1984. pp.69.

¹⁵ Idem. pp. 74.

¹⁶ A autora utiliza Maria Sylvia Franco Moreira e Sérgio Buarque de Holanda para analisar a homogeneidade das relações dos grupos de vizinhança.

¹⁷ Idem, pp. 83.

marginais ocupadas, configurando a categoria do agregado. Através da influência político-administrativa o fazendeiro garante a propriedade da terra e pelo poder político controla seus agregados, que necessitam da proteção legal. Portanto, toda a relação entre fazendeiros e agregados, para o acesso à terra, se dava com forte caráter personalista, no qual o vínculo pessoal que decidia o futuro do caboclo.

Instituições como o compadrio poderia unir pares iguais ou criar laços assimétricos, como de um fazendeiro e um agregado. O coronel, o patrão dos agregados, faz uma ponte do caboclo isolado com o mundo exterior através de favores jurídicos, administrativos, econômicos e de saúde, tendo em troca a lealdade do agregado. Nesse universo personalista, a clientela é instituição essencial para o caboclo se integrar a sociedade e atender suas necessidades. A autoridade do patrão, então, decorre da capacidade de conhecer, interpretar e manipular o mundo exterior, agindo como intermediário de uma sociedade mais ampla¹⁸.

O latifúndio escravocrata não oferecia possibilidade de integração da mão-de-obra livre. Com a abolição a situação muda, o trabalhador livre passa a ser a única alternativa. A dominação pelo personalismo tende a se tornar cada vez mais uma espoliação econômica. Mas essa passagem não é fácil, pois a cultura cabocla não se adapta facilmente ao trabalho assalariado, ela só acontece na medida em que o sistema tradicional tem seu equilíbrio rompido. Já o imigrante estrangeiro é um trabalhador plenamente inserido na economia de mercado, levando vantagem sobre o caboclo, ao menos num primeiro momento, adaptado a economia de subsistência. Porém, através de formas alternativas ao trabalho assalariado, como parceria, colonato e trabalho temporário, o caboclo consegue se inserir na nova economia sem romper com as bases do sistema tradicional. A autonomia produtiva da família conjugal e sua divisão de trabalho continuam, assim como as relações de parentesco e compadrio.

A integração da população na agricultura de mercado gera necessariamente a crise dos meios de subsistência¹⁹. As terras não são mais abundantes e passam a serem arrendadas, ao invés de cedidas. Além disso, as necessidades passam a ser satisfeita pela compra, e nem sempre a venda dos excedentes é suficiente. A relação de clientela continua, só que agora com o financiamento da produção, gerando o endividamento, podendo gerar a perda da pequena propriedade no caso do sitiante. Somando-se técnicas ultrapassadas de plantio com a falta de experiência no comércio, vemos um quadro insustentável para o meeiro, parceiro ou sitiante, que os levam a se sujeitarem ao trabalho assalariado. Assim, o destino do trabalhador rural foi

¹⁸ Idem, pp. 89.

¹⁹ Idem. pp. 104.

abandonar gradualmente as estruturas tradicionais para se integrar a economia nacional através do trabalho assalariado, no campo ou na cidade. Contudo, examinando o censo de 1950, chegamos à conclusão de que apesar da crise do sistema de subsistência, persistem as relações de trabalho tradicionais, sendo modificadas muito lentamente. Das 10.996.834 pessoas ocupadas na agricultura, cerca de 70% não são qualificados como empregados. Também observamos que $\frac{3}{4}$ das propriedades cobrem 10% da área cultivada, o que acusa uma enorme desigualdade²⁰.

As explicações da motivação do migrante de acordo com os depoimentos não são muito claras. Apesar disso, podemos levantar algumas constantes para reconstruir a situação anterior a migração. A primeira percepção é que a migração não acontece por uma situação anormal, como uma calamidade natural, e sim pela impossibilidade sair da sua condição de miséria, de “ter uma vida melhor”, “decorre de uma situação desfavorável que é vista como permanente”²¹. As dificuldades da vida rural são retratadas da seguinte maneira: “a miséria e a falta de conforto; o trabalho “duro”; a incerteza da produção; a impossibilidade de melhoria”²². Por melhoria de vida podemos entender a inserção na economia de mercado e acesso aos bens relativos a ela, incapazes de serem adquiridos apenas com a negociação de seus excedentes. Tanto para o autônomo quanto para o assalariado o dinheiro parece insuficiente para suas necessidades. Na busca do equilíbrio econômico perdido pelas novas necessidades, o camponês vê no aumento da propriedade, e não da produtividade, a forma de conseguir um aumento da renda. Na representação do universo rural percebemos três categorias sociais: “os que não têm terra e trabalham na propriedade de outrem; os que cultivam a própria terra e os que têm terra suficiente para não trabalhar”²³. Portanto, a posse da terra continua como a única forma de ascender socialmente.

A migração é um recurso tradicional na sociedade rural para aliviar tensões sócio-econômicas, conservando essa característica na economia monetária, não sendo exclusiva dos agricultores nacionais, os imigrantes estrangeiro também fazem uso da mobilidade espacial. Se com a economia monetária tende a acabar com a agricultura de subsistência, ela não termina com os laços de amizade e parentesco, que muitas vezes determinam para onde o migrante vai. Caso uma família esteja num lugar favorável, ela chama outras com quem tem relação, da mesma forma quando ela quer migrar, sempre busca onde há alguém conhecido. O trabalhador rural migra constantemente para regiões que lhe renda mais, como zonas de mata

²⁰ Idem. pp. 108.

²¹ Idem. pp. 114.

²² Ibidem.

²³ Idem. pp. 117.

virgem ou na colheita de produtos de exportação. Contudo, o objetivo do trabalhador rural, que é se estabelecer na terra própria, ou caso for sitiante, conseguir o pagamento das dívidas e a manutenção na terra, nunca é alcançado. A história das famílias rurais é sempre a frustração.

Na incorporação da economia monetária, o trabalhador rural tende a tornar-se assalariado. Terminando com os vínculos de clientelismo e de vizinhança, ele acaba abandonado, sem o mínimo de seguridade, sem recursos culturais para atender suas reivindicações. Nesse sentido a migração para as cidades passa a ser mais vantajosa, pois lá encontram instituições melhor formadas para sua re-socialização e proteção, como os sindicatos.

Como já salientamos, a economia monetária não termina com os laços de amizade e parentesco, pois vão ser fundamentais na migração para a grande cidade, funcionando como um projeto familiar. Com a migração geralmente ocorre a fragmentação do grupo familiar²⁴. Dois ou três, senão apenas um indivíduo, migra em direção à cidade, não sendo comum o deslocamento do grupo completo. Contudo, se o primeiro indivíduo tiver sucesso, facilita a ida de outros membros do grupo, recompondo, ao menos parcialmente, o conjunto original. Mas mesmo os primeiros migrantes de um grupo familiar contam com alguma pessoa que possui laços na cidade destino, seja de amizade, seja de parentesco mais distante. Essa migração segmentada proporciona mais segurança, pois a família como um todo não perde a posição na cidade rural de origem, sendo menos traumático um possível retorno.

As migrações não podem ser compreendidas apenas como um deslocamento geográfico, mas também como uma movimentação no universo social, pois a própria definição de espaço geográfico construída culturalmente²⁵. A noção de espaço para as pessoas que migram se faz muito mais pelas experiências trocadas por outros indivíduos que foram e contaram sobre onde estiveram do que por um conhecimento científico ou mesmo escolar. Assim, a escolha para o local onde os migrantes vão se dirigir é muito mais associada às pessoas com quem têm contato do que por razões geográficas ou por afinidade à atividade econômica, mantendo contato com seu local de origem, apenas rearranjando as relações.

Ressaltamos que o universo urbano é mais valorizado com relação ao mundo rural. O caboclo tem noção de que é dos grandes centros urbanos que emana o poder, a autoridade e o saber, sendo o núcleo das atividades recreativas, culturais, religiosas, econômicas e políticas da vida nacional. Por isso, a migração para uma grande cidade é acompanhada de prestígio social, que vem através da experiência e do domínio dos novos códigos. Entendemos,

²⁴ Idem. pp. 130.

²⁵ Idem. pp. 136.

portanto, porque o recém chegado procura apoio em conhecidos, para que eles possam traduzir o “mundo urbano” ao migrante, que é alheio à nova realidade²⁶.

1.3. A CIDADE

Após observarmos como ocorre a migração do ponto de vista do mundo rural, vamos analisar o processo de urbanização, principalmente nas metrópoles, onde abriga grande número de migrantes. Como ocorreu, quem se beneficiou, quais os processos que as cidades passaram para culminar na crise da economia de subsistência e quais os problemas que as metrópoles encontram ao final do processo.

Milton Santos, em seu livro “A urbanização brasileira”²⁷, mostra como se processou a urbanização brasileira no século XX. Para ele, na maioria das capitais brasileira, até o final da segunda guerra, a base econômica era fundada na agricultura, que se realizava na sua zona de influência, e em funções administrativas, sobretudo públicas. O Brasil foi, durante séculos, um grande arquipélago, formado por subespaços que cresciam segundo suas próprias lógicas, sem interdependências. Essa dinâmica começa a ser quebrada com a produção de café em São Paulo na segunda metade do século XIX, que passa a englobar os estados fronteiriços. Esse novo pólo é explicado pela estrutura material de portos, ferrovias e comunicação, também por formas capitalistas de comércio, produção, trabalho e consumo. É nesse espaço integrado, ainda que limitado, que a industrialização irá surgir.

O autor nos apresenta alguns dados entre 1940 e 1980 analisando as mudanças do período. Em 1940, 26,35% da população é urbana. Em 1980 são 68,86%. Os anos de 1960 são o ponto de inflexão. Entre 1940 e 1960 o aumento da população urbana era menor, em números absolutos, do que o aumento total da população. De 1960 a 1970 o fator se torna igual. Entre 1970 e 1980, o crescimento da população urbana é maior do que o da população total. A população rural praticamente se mantém entre 1960 e 1980. Isso significa que o processo de urbanização acelera consideravelmente em 1960 e se consolida em 1980²⁸.

Essa mudança acontece principalmente pela expansão do meio técnico-científico, que é “o momento histórico no qual a construção ou reconstrução do espaço se dará com um crescente conteúdo de ciência, de técnica e de informação”²⁹, sobrepondo se ao chamado meio geográfico. Após a segunda guerra, começa ser feita a integração do território nacional,

²⁶ Idem. pp. 139.

²⁷ SANTOS, Milton. *A urbanização Brasileira*. Ed. HUCITEC. 3ª edição. São Paulo, 1996.

²⁸ Idem. pp. 30.

²⁹ Idem. pp. 35.

principalmente a partir de estradas de rodagem, acompanhada de um programa de investimentos em infra-estrutura. Com o golpe de 1964, o governo militar integra o país a um movimento de internacionalização em escala mundial. A partir dessa última fase, vamos ter a difusão da modernização, a generalização do meio técnico-científico. A produção agrícola participa da modernização, com novas técnicas de manejo, o advento da indústria química, o que possibilitou cultivar áreas onde até então isso era impossível, como o cerrado. O conhecimento do território aumenta através da meteorologia. Ele se interliga pelos correios e telecomunicações, primeiro por ondas, depois via satélite. O consumo e o crédito aumentam, a produção de energia também, e o trabalho torna-se cada vez mais científico. Há, portanto, um desenvolvimento na configuração territorial por meio de uma infra-estrutura, assim como há um desenvolvimento da produção material, seja agrícola ou industrial. Por fim, temos o desenvolvimento de novas formas econômicas não-materiais como saúde, educação, lazer e informação. O espaço torna-se fluído, com uma grande capacidade de circulação. Essa região concentrada no país abrange Rio de Janeiro, São Paulo, os estados do sul, e partes de Goiás, Mato Grosso do Sul, Espírito Santo e Minas Gerais. Milton Santos faz tal afirmação nos anos 1990, hoje poderíamos ampliar a concentração. No resto do país a modernização era seletiva.

Antes do processo de modernização, a circulação de bens e pessoas dava-se apenas na sua periferia imediata. Agora o mercado torna-se unificado em escala quase nacional. Essa unificação, que acontece em escala mundial, processa-se principalmente através do nexo financeiro. Com o meio técnico-científico o território dissocia-se do meio ambiente para tornar-se abstrato, ligado ao capital. Agora, a diferença no território é social, como nas relações de trabalho e densidade de capital, muito mais por aspectos naturais. O meio técnico-científico cria uma tecnoesfera, região que abrange a modernização, sendo acompanhada de uma psicoesfera, que é o domínio dos discursos dos objetos, das relações que os movem e suas motivações, fornecendo regras objetivas de racionalidade, ou do imaginário. Ela molda a nova urbanização brasileira. Em consequência disso, o trabalho ficou mais intelectual, em benefício da produção não material.

A cidade tornou-se o lugar da regulação do que se faz no campo. As cidades locais se especializaram na divisão do trabalho entre elas, e não podem mais ser simplesmente comparadas hierarquicamente. São Paulo passa a ser a área polar do Brasil, não só pelas indústrias, mas pela administração das informações. Ela passa a exercer o maior poder de atração. Sozinha ela recebe 17,37% dos migrantes no país, o dobro que o Rio de Janeiro³⁰.

³⁰ Idem. pp. 54.

A região sudeste tem uma taxa de urbanização de 39,42% em 1940, que cresce para 82,79% em 1980. Já a região nordeste tem uma taxa de 23,42% em 1940, que chega a 50,44% em 1980³¹. Embora todas as regiões do país tenham mais que dobrado sua taxa de urbanização entre 1940 e 1980, existem diferenças regionais. Nas áreas pouco povoadas do norte e do centro-oeste, a modernidade se implanta quase sobre o vazio e desse modo pouco encontra obstáculos das heranças. “Outra é a realidade do nordeste, onde uma estrutura fundiária hostil desde cedo à maior distribuição de renda, a maior consumo e a maior terceirização, ajudava a manter na pobreza milhões de pessoas, e impedia uma urbanização mais expressiva. Por isso, a introdução de inovações materiais e sociais iria encontrar grande resistência de um passado cristalizado na sociedade e no espaço, atrasando o processo de desenvolvimento”³². Já no sudeste, cada modernização foi aderida pela região, abandonando os modelos anteriores, produzindo sempre uma imagem hegemônica, conseguindo um desempenho econômico maior que as outras regiões, tendo como consequência uma maior urbanização.

No Brasil, nas áreas que se modernizaram, podemos fazer uma nova diferenciação da tradicional expressão urbano-rural. Esta seria entre regiões agrícolas e regiões urbanas. Nas regiões agrícolas é o campo que comanda a vida econômica, tanto no espaço rural quanto no urbano. Nas regiões urbanas são as atividades secundárias e terciária que tem o papel central na cidade, com o campo, se existente, não sendo a base para a existência da cidade. As aglomerações com mais de 20.000 habitantes representavam 14% da população e 47% da população urbana em 1940. Quarenta anos depois representava 75% da população urbana. 20.000 habitantes pode ser considerado o número de uma “cidade média” em 1940³³. Já em 1970 o número passa ser de 100.000 habitantes. Em 1940, havia no Brasil 18 localidades com mais de 100.000 habitantes, enquanto que em 1980 havia 142³⁴.

Nesse processo de urbanização as cidades milionárias ganham destaque por sua crescem complexidade. Em 1980, somam-se 10 cidades com mais de 1.000.000 de habitantes, porém apenas nove são consideradas legalmente metrópoles³⁵. Nessas nove regiões metropolitanas em 1940 representavam 14% da população. Em 1980, o percentual dobra para 28%³⁶. Entre 1970 e 1980, São Paulo acolheu 3.351.600 migrantes, o dobro do Rio de

³¹ Idem. pp. 57.

³² Idem. pp. 62.

³³ Idem. pp. 70.

³⁴ Idem. pp. 73.

³⁵ Idem. pp. 75.

³⁶ Idem. pp. 76.

Janeiro, quase a metade dos migrantes das nove regiões metropolitanas somadas³⁷. Há também o caráter não-material da metrópole. Por sua organização, ela possui maior concentração dos meios de difusão de idéias, mensagens e ordens, fazendo, assim, uma centralização da irradiação ideológica. Entretanto, também podemos apontar para o fenômeno da desmetropolização, uma vez que as cidades com dois milhões de habitantes têm uma taxa menor de crescimento do que qualquer outra faixa de cidade, sendo as entre 500.000 e 1.000.000 as que mais crescem³⁸.

São Paulo sem dúvida é a metrópole nacional, onipresente em todo território. Ela fica presente em todo território nacional pelos seus nexos de geração de fluxo de informação, essencial ao trabalho produtivo. Não só espacialmente, mas também no tempo, a metrópole está presente simultaneamente em todos os lugares. A noção de centro-periferia, utilizada anteriormente, dá lugar a noção de uma metrópole “diluída” no tempo e no espaço nacional.

As cidades, sobretudo as grandes, possuem categorias espaciais relevantes: tamanho urbano, modelo rodoviário, carência de infra-estrutura, especulação fundiária e imobiliária, problemas de transporte, extroversão e periferização da pobreza. Os problemas urbanos advêm da especulação, que por sua vez se alimenta dos problemas urbanos, formando um círculo vicioso. A especulação surge pela disputa por localizações entendidas como privilegiadas e a superposição do sítio social ao natural. Criam-se lugares com mais acesso e estrutura que são buscados por pessoas ou empresas com mais condições financeiras, o que faz com que certa área seja valorizada. Assim, o capitalismo monopolista aumenta a disparidade quanto à adoção de recursos, privilegiando a cidade econômica em detrimento da social.

Com o mercado unificado, as empresas poderosas eliminam as concorrentes. Apenas 1,7% das empresas controlavam metade do mercado industrial brasileiro em 1989. As multinacionais estão cada vez mais presentes nessa oligopolização. No final da década de 1980 eram responsáveis por 22,6% do produto industrial brasileiro³⁹. Nesse momento, a utilização dos recursos públicos para infra-estrutura é bem diferente do que no capitalismo concorrencial. No último, os investimentos eram muito mais municipais, com ajuda por vezes da própria burguesia local. Já no capitalismo monopolista é preciso recursos maciços, não apenas localmente, mas em todo território, sendo necessária a centralização dos recursos públicos, no caso com o governo federal. Os investimentos são dirigidos em benefício das

³⁷ Idem. pp. 78.

³⁸ Idem. pp. 83.

³⁹ Idem. pp. 99.

grandes empresas, não respondendo as demandas sociais. No regime autoritário, com a repressão da opinião pública, a prática se enfatiza.

Não faz sentido falar em modernização tardia, como foi dito a respeito do capitalismo tardio, pois na revolução técnico-científica a modernização é ampla e quase simultânea. Porém, no Brasil, e em vários países subdesenvolvidos, a modernização também é conservadora e dolorosa, acompanhada de regimes autoritários. Tudo isso nos leva a um grande crescimento econômico simultâneo a uma larga pobreza, caracterizando uma enorme disparidade social, com o claro o papel político no processo, sendo a figura do estado decisiva. A modernização acaba por servir aos interesses de mercado das grandes corporações, mas quem paga o ônus da modernização é toda a nação, não por acaso a dívida externa aumentou de 3,1 bilhões em 1960 para 81,3 bilhões em 1983⁴⁰. Jean-Michel Roux⁴¹ nos lembra que as transformações no território não são apenas decorrentes dos interesses sócio-econômicos, mas também fruto de uma ideologia sobre desenvolvimento e modernidade. Falamos de um “projeto nacional” que interessa ao estado e as corporações, e acabam por moldar as cidades. Podemos chamar esse modelo de “urbanização corporativa”. O termo corporativo é pejorativo por significar grupos fechados, restritos a busca de seus interesses, sendo o consumo geralmente a base do seu egoísmo de grupo.

Dessa forma o poder público estimula a especulação, expulsando as pessoas de baixa renda para os espaços vazios distantes do centro, criando as periferias, empobrecendo ainda mais os pobres. O poder público também age nessa lógica de forma direta, como no caso do Banco Nacional de Habitação, e de projetos de renovação dos centros urbanos como o projeto CURA. Os dois realocam sistematicamente a população de baixa renda para as áreas mais afastadas. Milton Santos conclui que “é um equívoco pensar que problemas urbanos podem ser resolvidos sem solução da problemática social. É esta que comanda e não o contrário”⁴². Cada solução urbana se impõe como um novo problema.

⁴⁰ Idem. pp. 107.

⁴¹ Idem. pp. 108.

⁴² Idem. pp. 113.

2. A PRODUÇÃO DOS FILMES “O HOMEM QUE VIROU SUCO” E “CORAÇÃO DE LUTO”

2.1. PANORAMA GERAL

De fato, o campo de debates que circula a caracterização do cinema clássico é bastante rico, com uma ampla teorização. O objetivo aqui não será o de expor cada uma dessas características ou definições, nem propor um debate acerca dessas interpretações. A proposta é de focalizar naquilo que for útil para o entendimento do contexto de produção do Brasil no recorte temporal que estamos analisando. Assim, alguns pontos não serão levantados, não por ignorarmos sua relevância na história do cinema, mas apenas enquanto tentativa de dar um enfoque maior ao que nos é útil para a problemática. Nesse sentido, é necessário fazer um retorno temporal em busca daquilo que pode ser considerado relevante no ambiente de possibilidades de influências.

Percorrer o caminho que pode nos revelar as motivações e possíveis inspirações para uma obra pode ser uma tarefa considerada arbitrária por alguns. Contudo, mesmo que os exercícios de inferência e as conclusões não sejam unanimidades, e isso gera um campo de debates acadêmicos, creio ser importante que tais passos sejam dados, na medida em que ajudam a compreender melhor o contexto de produção e as possibilidades das fontes. Nesse sentido, analisar a obra de Teixeira é buscar nas raízes do cinema popular brasileiro, para ser mais específico: o cinema que pretendia alcançar um grande público e renda, a inspiração para seu modo de produção, sua linguagem e estética.

Para tanto, uma observação atenta a respeito do conceito de cinema clássico e sua influência no cinema brasileiro nos ajuda a compreender um pouco melhor as possíveis inspirações para Teixeira e sua equipe de produção. Para o teórico Jacques Aumont, as características do cinema clássico, ou clássico hollywoodiano, em seu sentido mais corrente, que passou a ser utilizado a partir da crítica cinematográfica da década de 1970, apontam para uma norma estética e ideológica. Tal cinema remonta ao momento em que a indústria de Hollywood já fixa um modelo e uma estrutura oligopolística, por volta da década de 1920. Utilizarei dois eixos para desenvolver a análise desse modelo de cinema: a estética e o gênero. A finalidade dessa estética seria o ideal de “transparência” ao se contar uma história por imagens, utilizando-se de uma série de recursos, tais como a “montagem em continuidade, “centralização” figurativa no plano, convenções relativas ao espaço e ao ponto de vista,

montagem paralela de várias ações, unidade cênica e princípios de decupagem⁴³”. Uma das finalidades na consolidação dessa estética era a fácil assimilação do público com a mensagem, possibilitando uma grande distribuição e venda do produto cultural. Uma das conseqüências da busca por um cinema lucrativo foi a utilização dos gêneros, já muito bem estabelecidos pela literatura, e agora reinventados para a técnica cinematográfica. Por fim, a consolidação e popularização desse modelo gerou uma lucratividade alta para a indústria cultural, ao mesmo tempo que expandia pelo mundo uma lógica capitalista de produção.

Como afirma Jacques Aumont, uma das principais características da linguagem clássica é a tentativa de “transparência”, ou seja, a busca por uma seqüência de imagens que disfarce a manipulação que é o corte na película. Segundo Ismail Xavier, “as famosas regras de continuidade funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma seqüência fluente de imagens, tendente a dissolver a “descontinuidade visual elementar” numa continuidade espaço-temporal reconstruída. O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível”⁴⁴. A intenção desse modelo de montagem é apresentar na tela imagens sequenciais coerentes e que apresentem uma impressão de realidade ao espectador. Tal efeito foi sendo desenvolvido na história do cinema, com o advento de novas tecnologias que aproximam o mundo da tela, diegético, do real, mesmo quando o filme trabalha com ambientes impossíveis para o mundo real, como nos filmes de ficção científica. A impressão de realidade, somada a verossimilhança do roteiro, cria a condição necessária para o espectador acreditar naquela história, mesmo que não aceite que zumbis ou alienígenas existam de fato.

Uma das principais inovações trazidas pela tecnologia foi o advento do som no cinema. Visto na época com grande preocupação, já que alguns acreditavam que o som poderia estragar toda a magia do cinema, o fato é que a possibilidade de escutar as vozes dos atores aumentou muito a impressão de realidade. Além disso, criou-se novas possibilidades, pois os atores, agora com voz, poderiam cantar, o que abriu um grande leque de possibilidades novas e a criação de um gênero de grande sucesso: o filme musical.

⁴³AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Papyrus Editora. Campinas, São Paulo: 2003. pp 54.

⁴⁴XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra. pp 32.

Uma das mais bem sucedidas estratégias da indústria cultural certamente foi a divisão de seus produtos nos diversos gêneros. Dessa forma, o espectador já poderia, antes de comprar seu bilhete para assistir ao filme, ter uma previsão daquilo que veria nas próximas horas. Popularizam-se os filmes de gangster, os musicais, melodramas, o western, o suspense, a comédia, entre outros. Com o advento do som, as produções das décadas de 1930 e 1940 ficam muito mais caras, o que gera problemas em lugares como o Brasil, onde o cinema ainda não havia criado bases sólidas e competia, em completa desvantagem, com os filmes hollywoodianos. Segundo Eduardo Morettin, “foi no gênero musical que na época o cinema brasileiro conseguiu estabelecer com seu público um contato mais estreito. Exemplo disso são as chanchadas, ligadas principalmente ao nome da Atlântida, companhia fundada em 1941. Figuras como Oscarito e Grande Otelo estiveram ligadas e esse momento marcante de nossa produção”⁴⁵.

Bastante influenciado pelo modelo hollywoodiano, no Brasil da década de 1940 e 1950 começam a surgir diversas indústrias que tinham como objetivo produzir filmes que pudessem competir com o cinema dos Estados Unidos. Competindo por um público habituado com o modelo clássico de apresentar uma história, as indústrias brasileiras criaram seus filmes seguindo a mesma estética. Cabe destacar aqui a experiência da Vera Cruz, que surge no final da década de 1940 com o intuito de produzir filmes que atendessem a demanda de uma burguesia brasileira cada vez mais exigente. É nela que surge a figura de Mazzaropi, apontado para a fama segundo a lógica do star system, ou seja, o investimento na divulgação de artistas populares que levariam, com seu nome, um grande público para o cinema.

Nas obras de Teixeira, podemos perceber que existe influência do cinema musical e de Mazzaropi. Esse contexto de popularização do cinema musical e das tentativas da industriais da Vera Cruz nos colocam diante de um quadro interessante de criação de uma base, de um histórico do cinema brasileiro, que certamente influenciou uma grande diversidade de diretores durante esse período.

Como visto, de um lado havia esse cinema clássico, com objetivos bem definidos na lógica de mercado da indústria cultural. Contudo, é preciso observar que haviam outros modelos, outras estéticas, com projetos bem distintos dos mencionados acima. Importante mencionar, nesse sentido, e na busca por uma contextualização do cinema brasileiro para o recorte dessa monografia, que havia no Brasil e no mundo uma estética de ruptura, que se

⁴⁵MORETTIN, Eduardo. *Uma história do cinema: movimento, gêneros e diretores*. In: *Caderno de cinema do professor: dois / Secretaria da Educação, Fundação para o Desenvolvimento da Educação*. São Paulo: FDE, 2009. pp 60.

proponha como um contraponto ao que se fazia nos Estados Unidos. Esse cinema, chamado moderno, começa a surgir na década de 1950, com o neo-realismo italiano, mas vai atingir seu apogeu na década seguinte.

Traçar uma caracterização desse tipo de cinema é uma tarefa complexa, já que não ocorreu um só cinema moderno, mas vários por todo o mundo, desde a já citada experiência italiana, passando pela *nouvelle vague* francesa e pelo cinema novo brasileiro. Por motivos óbvios, o enfoque será colocado no cinema novo, no entanto, sem ignorar os aspectos gerais que caracterizam a estética do cinema moderno.

Uma das características principais certamente diz respeito ao conteúdo ideológico por trás desses projetos cinematográficos. A busca do cinema moderno sempre foi a de quebrar com uma lógica industrial das artes. As temáticas politizadas entram em cena, e o objetivo fundamental era apresentar uma arte que servisse para libertar a classe operária, que não fosse algo alienante. O diretor, nesse modelo, não é apenas um diretor. É, acima disso, um militante, um ser politizado que busca inserir em seus filmes uma visão de mundo, uma crítica social e política, enfim, uma mensagem clara de questionamento à sociedade capitalista e suas mazelas. Tudo isso aponta para outra característica importante do cinema moderno, o cineasta agora é visto como um autor. Apesar do filme ser uma produção coletiva, o diretor passa a ser a figura central, imprimindo no filme suas marcas, seus anseios, seus vícios, enfim, toda uma gama de características que vão defini-lo, de modo que um pesquisador atento seria capaz de acertar, logo nos primeiros minutos, quem é o diretor de tal obra, assim como um músico é capaz de perceber a qual banda pertence uma música pelos primeiros acordes.

Para o Brasil, isso representou o desenvolvimento de um período bastante interessante e rico, com o surgimento do cinema novo. O principal personagem certamente foi Glauber Rocha, e a partir de então novas possibilidades estéticas passam a ganhar destaque. Depois da experiência do cinema novo, outras vão surgir, como o cinema marginal e a boca do lixo⁴⁶.

2.2. TEIXEIRINHA E O FILME “CORÇÃO DE LUTO”

Vitor Mateus Teixeira, Teixeirainha, nasceu na cidade de Rolante, distrito de Mascaradas, Rio Grande do Sul, em 03 de março de 1927⁴⁷. Aos seis anos de idade perdeu o

⁴⁶ XAVIER, Ismail. *O Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. pp 14.

⁴⁷ Informações da Fundação Teixeirainha, disponíveis em: <http://www.teixeirinha.com.br/biografia.asp> (consultado em 01/12/2013).

pai e aos nove anos a mãe, ficando órfão foi morar com parentes, mas como estes não tinham condições de sustentá-lo, saiu pelo mundo fazendo de tudo um pouco, até ir trabalhar no DAER (Departamento de Estradas de Rodagem), onde foi operador de máquinas durante seis anos. Dali saiu para tentar a carreira artística cantando nas rádios das cidades do interior, tais como: Lajeado, Estrela, Rio Pardo, Santa Cruz do Sul. Casou-se com Zoraida Lima Teixeira, que conheceu na cidade de Santa Cruz, em 1957 e foram morar em Soledade, em seguida mudaram-se para Passo Fundo, onde Teixeirinha se apresentava na Rádio Municipal.

Em 1959 foi convidado para gravar em São Paulo. Gravou seu primeiro 78RPM e pelo depoimento de Dr. Biaggio Baccarin, um dos membros da gravadora Chantecler, o sucesso aconteceu primeiro em “Sorocaba/SP e em pouco tempo já era sucesso nas demais cidades da região. Foi nessa ocasião que a gravadora Chantecler resolveu trazer o cantor para São Paulo a fim de trabalhar o disco, cujo trabalho teve início com um show na cidade de Sorocaba/SP e, posteriormente, nas demais cidades do Estado de São Paulo, até o triângulo mineiro”⁴⁸. O sucesso aconteceu em todo o Brasil, com venda superior a um milhão de cópias no ano de 1961, um acontecimento inédito na história da música popular brasileira. Gravou 49 LPs inéditos, com mais de 70 LPs, incluindo regravações, deixando um acervo superior a 1200 composições. Teixeirinha faleceu dia 04 de dezembro de 1985.

Entre tantos estilos do início da década de sessenta, Bossa Nova, sambas consagrados, Jovem Guarda e o Tropicalismo, Teixeirinha pertence ao gênero “Caipira-sertanejo”, que naquele momento estava fora do foco da mídia e da intelectualidade. Já o seu enorme e duradouro sucesso demonstram que havia um grande público interessado ou simpático a esta manifestação musical, por mais que a crítica musical os repudia-se, por causa do apelo afetivo das músicas, principalmente da “Coração de luto”, e a indústria fonográfica por vezes duvidasse do seu potencial⁴⁹. Teixeirinha não só faz sucesso como consegue enriquecer com seu sucesso, fazendo posse de casa, apartamentos, carros, terrenos, escritório e um sítio nos arredores de Porto Alegre.

Para entendermos o sucesso de Teixeirinha também nos cinemas, podemos observar a pesquisa que a ANCINE produziu, coordenada por João Carlos Rodrigues, da ACO (Superintendência de Acompanhamento de Mercado), buscando saber quantos e quais filmes brasileiros fizeram mais de 500 mil espectadores⁵⁰. O universo pesquisado foi o dos filmes

⁴⁸ Idem

⁴⁹ BUENO, Eric Allen. *Identidade cultural e sonho de progresso: Um Percurso do filme “Coração de luto” (1966) do cantor Teixeirinha*. Anais do XII Encontro Regional de História e VI Semana de História: Regiões, imigrações, identidades, de 09 a 12 de Outubro de 2010. ANPUH-PR, UNICENTRO: Irati, 2010. pp. 4.

⁵⁰ WWW.ANCINE.GOV.BR/NODE/1719 (consultado em 01/12/2013)

lançados desde 1970, já que antes da criação do CONCINE não há dados confiáveis sobre bilheterias no Brasil, até 2006, para não incluir filmes que possivelmente ainda estejam em cartaz. O resultado foram 419 filmes brasileiros, entre 1970 e 2006, tiveram mais de 500 mil espectadores. A distribuição por estados é que 207 desses filmes foram produzidos no Rio de Janeiro, 201 em São Paulo e 11 no Rio Grande do Sul. Nenhum foi produzido em qualquer outro estado brasileiro. Da lista de filmes produzidos no Rio Grande do Sul, os nove primeiros são da Teixeira Produções, estrelados pelo cantor. Apenas três filmes dele ficam de fora da lista, “Coração de luto” e “Pára Pedro”, por serem produzidos em 67 e 69, respectivamente, e “A filha de Yemanjá”, de 81, marcando a decadência do modelo regionalista gaúcho nos cinemas.

Segundo Ricardo de Lorenzo⁵¹, que investiga o campo cinematográfico no Rio Grande do Sul, na segunda metade dos anos 60 dois acontecimentos marcaram a produção do cinema gaúcho por quase quinze anos, o lançamento do primeiro filme de Teixeira e a criação da carteira de crédito do Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo-Sul (BRDE). Derly Martinez, chefe da Leopoldis-som, empresa de cinejornais e documentários, tinha por objetivo criar uma indústria de filmes no Rio Grande do Sul, por isso produziu o filme inspirado na vida de Teixeira. É discutido quem teve a iniciativa de filmar a película “Coração de luto”, se Martinez ou Teixeira. “Vitor Matheus Teixeira Filho afirma que a idéia partiu de seu pai, inspirado no popular melodrama “O ébrio” (1946, de Gilda de Abreu), um enorme sucesso de bilheteria produzido no Rio de Janeiro pelos estúdios Cinédia e estrelado pelo cantor Vicente Celestino. Mary Teresinha, parceira do cantor e a “mocinha” de seus filmes, credita a proposição a Derly Martinez, que acreditaria poder alcançar resultado semelhante àquele obtido pelos filmes do comediante paulista Amácio Mazzaropi”⁵². De qualquer forma, detectamos algumas possíveis influências para o primeiro filme de Teixeira. O fato é que se tornou instantaneamente um grande sucesso de público, no Rio Grande do Sul e em outros estados, como São Paulo. Produzido pela Leopoldis-som, com financiamento do banco privado Frederico Mentz, contou com uma equipe vinda de fora do estado, entre estes estava o diretor Eduardo Llorente, vindo de São Paulo. O roteiro foi escrito por Teixeira e adaptado por Llorente.

Após o seu segundo filme, “Motorista sem limites” (1970), Teixeira cria sua própria produtora para centralizar os papéis principais e todas as decisões envolvendo os

⁵¹LORENZO, Ricardo de. *O campo cinematográfico no Rio Grande do Sul*. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

⁵² Idem. pp. 103.

filmes. Vale ressaltar que a Teixeira Produções realizou seus filmes com financiamento próprio, com exceção do último, “A filha de Yemanjá” (1979), que necessitou do apoio estatal da EMBRAFILME para ser concluído, o que marcou o fim do ciclo do cinema regionalista gaúcho. Sobre os profissionais envolvidos nos filmes feitos ao longo da década de setenta, Lorenzo expõem o claro amadorismo dos atores em contraposição aos profissionais experientes da produção, na maioria dos casos vindos do Rio de Janeiro ou São Paulo, que trabalhavam no roteiro, direção, fotografia e operação de câmera⁵³. Os críticos enalteceram “Coração de luto” por sua produção competente e por se tratar do primeiro passo para a implantação de um pólo cinematográfico no Rio Grande do Sul, mas se calaram sobre a temática do filme. Na trajetória fílmica de Teixeira, a crítica se posiciona progressivamente de um apoio ao desenvolvimento cinematográfico na região, passando pela contestação aberta, até o mero descaso.

Sobre a representação feita nos personagens de Teixeira, podemos dizer que “prima por um paternalismo encaixado ao modelo social que enquadrou o gaúcho”⁵⁴, em contraposição ao estilo malandro das chanchadas cariocas, e de outros personagens gaúchos, como os interpretados por José Mendes, que figuravam como anti-heróis. Também apontamos a mensagem de fácil compreensão contida nos filmes, com roteiros simples e narrativas maniqueístas, feitos para um público de baixa escolaridade ou mesmo que não busque um enredo mais aprofundado⁵⁵. O que é importante notar no filme “Coração de luto”, que não é uma constante no trabalho de Teixeira, é o seu figurino. Na maioria dos casos, em filmes, capas de disco, apresentações, o cantor se apresenta com a vestimenta típica gauchesca, trajando bombacha e portando uma cuia de chimarrão, elemento de identificação com seu público. Enquanto que no filme citado isso não acontece, apenas em trechos que trazem suas apresentações ou gravações em programas de auditório ele trás essa vestimenta, nos outros momentos em que não está diante do público veste sempre terno e gravata, como típico homem urbano. Tal contradição será alvo da análise fílmica no próximo capítulo.

2.3. JOÃO BATISTA DE ANDRADE E O FILME “O HOMEM QUE VIROU SUCO”

⁵³ Idem. pp. 106.

⁵⁴ Idem. pp. 107.

⁵⁵ BUENO, Eric Allen. *Identidade cultural e sonho de progresso: Um Percurso do filme “Coração de luto” (1966) do cantor Teixeira*. Anais do XII Encontro Regional de História e VI Semana de História: Regiões, imigrações, identidades, de 09 a 12 de Outubro de 2010. ANPUH-PR, UNICENTRO: Irati, 2010. pp. 14.

Para falarmos do filme “O homem que virou suco”, faremos uma pequena digressão na história do cinema nacional, a fim de entendermos as influências do seu autor e qual o seu lugar diante das outras produções. Nos anos de 1960, a produção cinematográfica no Brasil retratou as contradições sociais do país, principalmente com o advento do cinema novo. Após o golpe militar, esse movimento entrou em decadência, tendo o cinema nacional outra tônica. Mesmo assim, seria simplismo dizermos que a condição do cinema nacional no final dos anos 1970 foi resultado de mais de dez anos de repressão⁵⁶. As transformações sócio-econômicas, como a modernização conservadora, o arrocho salarial, o crescimento urbano, a favelização, a indústria cultural, a juventude consumista e revolucionária, todos esses fatores também influenciaram na produção cinematográfica do período. Quanto à indústria cultural, todo o avanço tecnológico se canalizou para a televisão, que tornou-se o principal veículo de massa do país, como poucas vezes foi visto no mundo. Para a produção fílmica sobrou os efeitos da crise econômica.

O cinema de autor, que contrapunha o comercial, surgiu com força no início dos anos sessenta. As indagações de uma arte que tinha o discurso didático-conscientizador, preocupada em apontar o diagnóstico geral da nação, como foram os cinemanovistas da década de sessenta, dão espaço ao tropicalismo, que responde aos problemas nacionais com ironia e desbunde, apelando para o grotesco, como o objetivo de sabotar o projeto nacional-ufanista⁵⁷. Essa temática deu origem ao cinema marginal, que concentrou sua produção entre os anos de 1969 a 1973. A partir dessa data não é fácil encontrar propostas estéticas aglutinadoras, prevalecendo à invenção de caminhos pessoais, muitas vezes sem uma fronteira nítida. Através da adaptação ou do filme histórico, o estado vê um acordo tácito com os cineastas de oposição aceitável. Esses filmes ganham relevância quando usam a reflexão ou o humor irreverente, sendo que não tivemos um forte cinema de caráter fascista. Nesse momento a pluralidade ganha espaço como resgate e memória. A sociologia de base marxista perde terreno para a antropologia, mostrando representações, valores, crenças presentes na sociedade⁵⁸. Tudo isso permeia não só o documentário e o filme histórico como também a ficção. Nessas três formas de cinema existe a discussão de temas como direitos humanos, lei de anistia, crítica ao sistema carcerário, a política habitacional, a discriminação das minorias, ecologia, soberania nacional, questões do negro e da mulher. Dentro do cinema que aborda

⁵⁶ XAVIER, Ismail. PEREIRA, Miguel. BERNARDET, Jean-Claudet. *O desafio do cinema. A política do estado e a política dos autores*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1985. pp. 10.

⁵⁷ Idem. pp. 18.

⁵⁸ Idem. pp. 31.

essas questões sociais, a luta sindical da classe operária, industrialização e a luta de classe urbana ganham destaque.

Nesse contexto que João Batista de Andrade constrói sua carreira no cinema⁵⁹. Nascido em Ituiutaba, Minas Gerais, em 1939, veio a São Paulo em 1960, para cursar engenharia na Escola Politécnica. Logo se filia ao Partido Comunista e participa ativamente do movimento estudantil. Em 1966 realiza seu primeiro filme, o hoje clássico “Liberdade de Imprensa”, que, após uma única exibição em São Paulo e outra no Rio, é apreendido pelos militares. Em 1969 dirige “Gamal, o delírio do sexo”, seu primeiro longa, que se tornará uma das obras mais importantes do ciclo do cinema marginal. Em 1972, a convite de Vladimir Herzog e Fernando Jordão, vai para a TV Cultura trabalhar no programa “Hora da Notícia”, realizando dezenas de pequenos documentários para o programa diário. Em 1974, sai da TV Cultura e começa a trabalhar na Rede Globo de Televisão, no setor de reportagens especiais de São Paulo. No mesmo ano cria, com Assunção Hernandes, a Raiz Produções Cinematográficas, cujo nome se dá porque inicialmente estaria voltada para a produções de filmes ambientais, mas que trabalha com vários tipos de documentários⁶⁰. Simultaneamente continua produzindo filmes do cinema de rua, como “Restos” e “Buraco da Comadre”.

Em 1978, “Doramundo”, seu segundo longa-metragem, recebe os prêmios de melhor filme, melhor diretor e melhor cenografia no Festival de Gramado. Em 1979 documenta as greves do ABC, processo que resulta em dois documentários: “Greve” e “Trabalhadores, Presente”. Em 1980 lança “O Homem Que Virou Suco”, que tem como principal prêmio a medalha de ouro do Festival de Moscou. Outros prêmios que ele conquista são: Festival de Gramado (1981), nas categorias de melhor roteiro, melhor ator, melhor ator coadjuvante; Festival de Brasília (1980), na categoria de melhor ator; Festival Internacional de Huelva (1981) (Espanha), na categoria de melhor ator; Juventude Soviética – Moscou (1981), prêmio mérito humanitário; Festival de Nevers (1983), categorias de melhor filme e prêmio da crítica. A quantidade de prêmios que o filme ganhou demonstra como foi um sucesso de crítica. Em 1982, lança “A Próxima Vítima”, um filme policial que mostra como a abertura política estava distante da crise social que vivia a população. Em 1987, “O País dos Tenentes” é lançado e recebe vários prêmios no Festival de Brasília.

Com a crise da Embrafilme, João Batista pára de fazer cinema por alguns anos, dedicando-se somente à literatura. Só em 1995 volta ao cinema, com o longa-metragem “O

⁵⁹ Os dados biográficos sobre João Batista de Andrade foram retirados da biografia contida no volume: ABDALLAH, Ariane; CANNITO, Newton (Org). *O homem que virou suco. Coleção aplauso. Série cinema Brasil*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e Fundação Padre Anchieta. São Paulo, 2005.

⁶⁰ WWW.RAIZPROD.COM.BR (consultado em 01/12/2013)

Cego Que Gritava Luz”, premiado no Festival de Brasília como melhor filme e melhor ator. Em 1999 realiza o longa-metragem “O Tronco”, adaptação do romance homônimo de Bernardo Elis. Nos anos 2000 foi secretário de cultura do governo Alckmin, quando implantou a lei da cultura. Também lançou, em 2002, “Rua Seis, Sem Número”, filme em digital e de baixo orçamento. Atualmente é Presidente da Fundação Memorial da América Latina, em São Paulo, além de romancista.

Na coleção APLAUSO CINEMA BRASIL⁶¹ sobre o filme “O homem que virou suco”, organizada por Ariane Abdallah e Newton Cannito, João Batista de Andrade presta um depoimento sobre sua película. Nele, o cineasta afirma que pretendia um cinema de intervenção, no qual muito lhe ajudou outros filmes que dirigiu sobre a temática social, como os documentários “Greve!” e “Liberdade de imprensa”. As intervenções ficam claras nas locações utilizadas por João Batista, que prefere não utilizar estúdios. Bom exemplo é o uso da sala de conferência da FIESP, logo no início do filme, quando Severino, sócia de Deraldo, o personagem principal, mata a facadas o seu patrão na festa de entrega do prêmio “Operário padrão”. A cena foi filmada na festa de entrega de um prêmio real, com o locutor e a mesa composta pelas autoridades, mas cortada no momento da facada, que foi feita após o fim da cerimônia. O mesmo acontece no metrô, onde são usadas as instalações originais, e mesmo na cena em que utilizam o refeitório, os figurantes são os próprios operários da obra, e a reação deles a revolta de Deraldo a comida é real, pois eles não sabiam o que iria ocorrer na cena. A utilização do audiovisual, cujo nome é “Herói ridículo”, que preparava o trabalhador recém chegado a São Paulo a se habituar a metrópole, foi inspirada na projeção original para os operários novos da obra do metrô, que só não foi à própria porque a construtora não permitiu. Também foi assim nas tomadas de rua, em que o público eram transeuntes das avenidas paulistas, que não entendiam o que estava acontecendo, e suas reações de riso ou descaso eram espontâneas.

Quanto à repercussão do filme, João Batista afirma que inicialmente o filme não foi bem, “havia uma dificuldade de chegar ao público, que, quando assistia, gostava, mas não se identificava com os cartazes na entrada do cinema. Não era pornochanchada, comédia, nem filme americano, fugia desses padrões”⁶². Após a medalha de ouro no festival de Moscou as coisas mudaram, o filme foi posto em cartaz novamente e permaneceu por um longo tempo. O papel dos cineclubes também foi importante, que rodavam alguns documentários feitos pelo

⁶¹ ABDALLAH, Ariane; CANNITO, Newton; Org. *O homem que virou suco. Coleção aplauso. Série cinema Brasil*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e Fundação Padre Anchieta. São Paulo, 2005.

⁶²Idem. pp. 161.

cineasta, mas após a medalha passaram a exhibir o filme, que segundo Batista, “não havia cota que chegasse para atender aquilo”⁶³. Outras organizações que pediram cópias da fita foram as associações de nordestinos em São Paulo, que após cada seção rendiam testemunhos emocionados de pessoas identificadas com o personagem, indignadas ao saberem que João Batista era mineiro, e não nordestino.

Quanto à crítica que o filme recebeu após o prêmio em Moscou mostrou-se muito positiva, mas dissonantes de algumas posições do cineasta. José Carlos Avellar escreve, no *Jornal do Brasil*, em quatro de maio de 1981, que “o filme, como um todo, está armado exatamente para examinar a questão do poeta e cantador (ou do cineasta, que está representado nele) e as outras situações são todas desenvolvidas a partir desse ponto de vista, o mais importante”⁶⁴, expressando que, em sua opinião, o principal tema da fita é uma reflexão sobre a própria arte, na qual o artista resolve sua angústia quando se aproxima da sua realidade social, bem explicitada na metáfora dos dois personagens serem interpretados por um só ator. Já Heitor Capuzzo, no *Diário do Grande ABC*, em oito de janeiro de 1981, destaca como o filme consegue se aproximar do público, identificado com Deraldo, que passa pelas mazelas da sociedade e só consegue entendê-las depois de buscar o motivo da desgraça de seu sócio. Para o crítico, a personagem ganha vida para apresentar, por si mesma, os conflitos da sociedade e conscientizar dos mecanismos que oprimem, fazendo um cinema que já foi teorizado, mas que não conseguiu atingir o grande público. Em janeiro de 1981, Jean-Claude Bernardet expõe sua opinião afirmando que o conflito do filme é representado por Deraldo, “que vive a angústia do intelectual na sua luta para a aproximação/identificação com o operariado e o abismo que os separa”⁶⁵, considerando o filme uma reflexão sobre o papel do intelectual na sociedade. A aspiração de João Batista, para Bernardet, seria esse intelectual integrado com seu meio, como acontece com Deraldo. Mesmo assim, ele entraria em conflito com seu público, visto que isso também ocorre com o protagonista, mas o trabalho se diferenciaria por ser efetivo, e não apenas um diletantismo. Na pós-crítica do diretor⁶⁶, escrita em 1983, ele lembra que as análises publicadas sobre o filme foram elogiosas, o que fez muito bem para suas neuroses, segundo o próprio, mas ele aponta uma falha, que a crítica deveria levantar a questão da identidade, ou melhor, da busca de identidade, pois, para o cineasta, esse era o maior ponto de identificação com o público, a busca por sair da sua sub-humanidade, por cidadania, principalmente com relação aos trabalhadores, em meio às greves e à anistia de

⁶³ Idem. pp. 162.

⁶⁴ Idem. pp. 196.

⁶⁵ Idem. pp. 211.

⁶⁶ Idem. pp. 224.

1979, diante de um quadro de autoritarismo. Percebemos que a crítica aponta como principal mote do filme a relação do protagonista com a arte, relacionado com o lugar do intelectual, mas Batista preferiria que a obra fosse lembrada pela realidade das pessoas que vivenciam tais situações, principalmente com relação aos anos conturbados em que estavam vivendo.

3. ANÁLISE FÍLMICA DOS FILMES “CORAÇÃO DE LUTO” E “O HOMEM QUE VIROU SUCO”

3.1. ANÁLISE FÍLMICA DO FILME “CORAÇÃO DE LUTO”

O filme “coração de luto” é dividido em duas partes, uma que mostra a infância de Teixeira, ainda chamado Vitor, e outra, sua vida adulta, durante a qual a trama do filme se desenvolve. Na sua infância é retratado brincando no sítio em que ele, seu pai e sua mãe, Vitorina, viviam, em Passo Fundo, no interior do Rio Grande do Sul. Entre as árvores, brincava com um violão de brinquedo, quando seu pai chega e lhe faz uma proposta, ele entrega o pequeno violão e ganha um presente todo embrulhado que ao abrir descobre ser um violão de verdade. Toda a harmonia familiar é quebrada com a chegada de Amaro, o meio irmão de Teixeira, que exige de seu pai que entregue as terras, pois este está velho e não é mais capaz de trabalhar. O pai argumenta que já dividiu as terras entre os filhos do primeiro casamento, um deles Amaro, e que não devia o importunar mais. Amaro antes de ir embora ameaça, Vitorina e Vitor, de que quando seu pai morrer, eles seriam expulsos daquela terra, fato que se concretiza após a morte súbita do pai.

Mãe e filho partem desamparados pela estrada de chão batido, onde dormem ao relento antes de encontrar um local no qual possam morar e Vitorina trabalhar. Nesse local vivem momentos de alegria juntos, Vitorina cuidando da casa, Vitor indo para escola aprender ler e escrever. Um dia, ao varrer o terreiro e por fogo nas folhas, Vitorina desmaia e cai sobre a fogueira. Vitor, ao chegar em casa, percebe a aglomeração de pessoas e vai correndo ver o que aconteceu. As pessoas não querem deixar ele entrar na sua casa, mas a mãe houve sua voz e pede que ele entre. Ali, antes de morrer, ela dá os últimos conselhos para Vitor, que ele deveria “perdoar os que te ofendem, ter dó dos pobres de espírito, viver com amor, aos pobres e humildes, e crer em Deus”⁶⁷. Vitor vai morar com parentes, porém logo foge e passa a andar pelas estradas na região rural de passo fundo. Ao passar por um sítio, vê algumas crianças brincando de roda, uma dessas crianças é Rosa Maria, que vai conversar com Vitor. Ela pede a seu pai se o rapaz não poderia ficar, mas este diz que não, lhe dá um pouco de comida e pede para que vá embora. Quanto Vitor come os dois conversam, ele diz que vai para Porto Alegre “ganhar dinheiro, virar homem, comer pratos de comida grandes e usar roupas bonitas

⁶⁷ Coração de luto, 35 minutos.

como as pessoas que vem de lá”⁶⁸. Antes de Vitor ir embora os dois fazem um pacto de sangue para se encontrarem no futuro.

Vitor pega carona na traseira de uma camionete que passa por locais cheios de vegetação até chegar a Porto Alegre, que é apresentada por imagens de seus principais símbolos, como o porto e o mercado central. Temos então a cena que divide as duas partes do filme. Um plano em sequência mostrando Vitor tocando violão num estúdio, a câmera gira mostrando um homem operando os aparelhos de gravação e volta com Vitor adulto da mesma forma tocando violão. Em seguida o filme apresenta várias cenas de Teixeira fazendo shows e se apresentando em programas de televisão. Teixeira, já vestindo terno e gravata, dirige-se a um avião, seguido por fotógrafos e entrevistadores, sobe a escada de acesso e de lá acena para que tirem fotografias suas. Teixeira vai a São Paulo, cidade identificada pelo monumento dos bandeirantes. Na capital paulista ele tem uma reunião de negócios, ao que tudo indica para assinar um contrato com uma gravadora, pois na cena seguinte mostra ele em estúdio. Ao som da música “coração de luto”, são filmados os equipamentos de gravação. Ao término da cena apresenta-se ao espectador o fim do processo de gravação, representado pela imagem do vinil pronto. Da mesma maneira como foi apresentado o trabalho de gravação em estúdio, mostra-se na cena seguinte os preparativos e equipamentos para a gravação da música “Gaúcho de passo fundo” na televisão. Rosa Maria, já adulta também, assiste o programa de televisão em casa com o seu pai quando Amaro bate a porta. Ele vem tratar da dívida que o pai de Rosa Maria tem com ele, ameaça-o caso não pague e reafirma que para quitá-la basta que Rosa Maria case se com ele.

Enquanto isso, em um hotel de luxo de Porto Alegre, Teixeira recusa propostas de shows de altos cachês para voltar a Passo fundo cumprir sua promessa e visitar o túmulo de sua mãe. Ao chegar no cemitério, não consegue encontrar a sepultura, mas avista Rosa Maria saindo de lá com outras pessoas, sem ainda a reconhecer como a menina que conheceu quando criança. No dia seguinte, encontra-se com Rosa Maria novamente e pergunta a ela sobre o túmulo de sua mãe. Ela reconhece a descrição e o leva até lá. No outro dia se encontram uma vez mais no cemitério e começam a conversar. Nesse momento chega Amaro a cavalo acompanhado de outros dois homens. Amaro diz para Teixeira que ali não é como na cidade, ordena que se afaste de Rosa Maria, pois ela é propriedade particular. Rosa Maria pede a Teixeira que vá embora e esse entra no seu carro e parte. O pai de Rosa Maria conta a ela que a única maneira de salvar suas terras é se ela se casar com Amaro e a contragosto

68 Idem, 54 minutos.

pede a ela que o faça. Ela por sua vez reluta, mas por fim acaba cedendo. Teixeira vai ao delegado e descobre que o homem que o afrontou é Amaro, seu meio irmão. O delegado tranqüiliza Teixeira dizendo “pode estar descansado que enquanto eu for delegado ele não fará bobagem. No Brasil não há mais lugar para coronelismo”⁶⁹. Teixeira encontra com Rosa Maria e descobre que ela irá se casar. O artista compra os títulos da dívida do pai de Rosa Maria e parte apressado para igreja. Chegando lá, interrompe o casamento e devolve os papéis a Amaro. Rosa Maria ouve Amaro chamar Teixeira de Vitor e lembra do encontro dos dois quando criança. O irmão mais velho parte para cima do caçula, que se defende. Por fim, a briga torna-se generalizada, sendo que todos que participam dela acabam por parar na delegacia. Lá, Amaro desacata o delegado afirmando ser um coronel com muita influência, o que não o impede ser preso. Rosa Maria e Teixeira são liberados porque são réus primários. Os dois voltam à igreja e casam-se, onde tudo acaba em festa.

O protagonista do filme “Coração de luto” apresenta uma íntima ligação com a arte, carregando-a consigo até o fim do filme. Desde pequeno, já nas primeiras cenas, a película mostra-o brincando de ser cantor. Ganha de seu pai o primeiro violão. Através da arte, Teixeira alcança o sucesso pelo qual será reconhecido tanto na cidade, quanto no campo. Com o seu sucesso na música ele alcança seu objetivo de menino, tornar-se homem, ganhar dinheiro, vestir roupas bonitas e ter comida farta. Enfim, vence na vida. É apresentado, a todo momento, o prestígio que ele tem com todas as pessoas que encontra, o guarda do cemitério, o delegado, a própria Rosa Maria, sendo sempre vangloriado e tendo um tratamento diferenciado. Podemos afirmar que seu sucesso não é apenas financeiro, mas também de status, de fama, pois é reconhecido por onde circula. Portanto, a arte tem um papel redentor. É ela o meio pelo qual ele sai da sua condição miserável de órfão abandonado e alcança a condição de astro da música regional. O filme a representa de maneira tão eficaz que apenas uma cena separa o garoto que chega a capital do estado apenas com uma sacola, tendo que dormir na rua, para toda a glória que advém do sucesso, viagens, contratos, shows.

Juntamente com a arte, a cidade tem um papel positivo. Ela é a terra das oportunidades, onde os conflitos são resolvidos. É ela que dá o sucesso a Teixeira. Na cidade que é possível um jovem órfão, sem pertencem e sem conhecer ninguém alcançar o triunfo. Além disso, é ali que está o que se deve buscar. Até um pobre menino sabe que na cidade está o dinheiro, o reconhecimento e o luxo. Teixeira não só alcança o sucesso no seu estado como vai até São Paulo, a capital econômica do país, assinar contrato. O seu auge

⁶⁹ Idem, 1 hora e 26 minutos.

está na maior cidade do Brasil. Vários emblemas da cidade como símbolo de progresso estão no filme. Entre eles o carro, que aparece não só ao circular nas grandes avenidas, mas que também ele o leva consigo para o campo, assim como o terno e a gravata. O avião, veículo ao qual poucas pessoas têm acesso, apenas as de grande poder aquisitivo. O contrato com a gravadora, que Teixeira assina num escritório junto de alguns executivos. A televisão e o disco de música como toda sua tecnológica produção. O filme do minuto cinquenta e sete até uma hora e oito minutos não representa nada mais do que esses elementos aglutinados. Ele transmite a idéia de deslumbramento com a cidade. Tendo em vista que grande parte do seu público estava presente no interior, podemos imaginar como essa sensação de fascínio é dividida com ele.

Pela arte Teixeira alcança o sucesso, mas esse sucesso chega a ele na cidade. Depois de ter conquistado tudo ele volta à sua terra de origem. Assim o campo é retratado, o lugar onde o protagonista foi usurpado e volta para fazer justiça. No filme, as motivações de Teixeira são visitar o túmulo de sua mãe e reencontrar Rosa Maria. O fio condutor do fim da história são os desencontros, que no final se resolvem no casamento de Teixeira e Rosa Maria. O antagonista continua o mesmo, Amaro. É nele que encontramos a figura do campo relacionada ao arcaico, no qual a violência é que decide. O campo, portanto, é resignificado, positivamente por Teixeira, através da arte, negativamente por Amaro, associado ao coronelismo, construindo, assim, duas tradições, uma boa e outra má, com a boa saindo vitoriosa. O triunfo do bem só é alcançado pela passagem de Teixeira pela cidade, onde é transformado, sendo portador do bom caráter. Através dessa construção o discurso do filme possui um forte caráter maniqueísta. O personagem sempre educado e solícito de Teixeira contrasta com a figura sem escrúpulos de Amaro, que busca alcançar o que quer, não importando os meios. Outro bom exemplo da diferença entre o protagonista e o antagonista são seus meios de transporte. Amaro, apesar de ser um homem poderoso e rico, está sempre a cavalo, enquanto que Teixeira de carro. Estes dois símbolos representam dois mundos em conflito. Amaro representa o campo arcaico e violento no início do filme quando expulsa sua madrasta e seu meio irmão de casa. Assim é também no final, quando tenta se casar com Rosa Maria chantageando seu pai com uma dívida de terras. Amaro é o retrato do campo que o filme trás, e que é derrotado no final. Como o delegado da cidade afirma claramente “no Brasil não há mais lugar para coronelismo”⁷⁰.

⁷⁰ Ibidem.

3.2. ANÁLISE FÍLMICA DO FILME “O HOMEM QUE VIROU SUCO”

O filme “O homem que virou suco” trás duas historias paralelas. Elas se unem pela semelhança dos dois personagens, Severino e Deraldo, que são interpretados pelo mesmo ator, José Dumont. O filme começa com Serevino ganhando o prêmio de trabalhador do ano, e ao ser cumprimentado pelo americano dono de sua fábrica, o esfaqueia. Quem é Severino e porque ele comete o homicídio só vamos descobrir no final do filme.

A próxima cena mostra Deraldo no seu barraco na favela com livros e fotos de estatuas gregas. Ele sai de casa para vender seus versos no centro da cidade. No caminho, para e conversa com a moradora Mariazinha. Ela diz que ser poeta não é trabalho, e sim diversão, e que Deraldo deveria ir trabalhar como o marido dela. Ele a ironiza dizendo que agora entende porque o casal está bem de vida. Ao chegar ao bar da favela, Deraldo briga com o dono porque esse não quis lhe vender um pão com manteiga fiado, ainda chamando-o de vagabundo. O protagonista vai embora xingando, enquanto que o outro lhe diz que deveria ir trabalhar. No centro, oferece livretos com seus versos para as pessoas que formam uma roda em torno dele. Porém, é interrompido por um fiscal que lhe pede licença para vender produtos na rua. Deraldo afirma não ter licença, pois não conseguiu tirar sua documentação desde que chegou do nordeste. O fiscal confisca seus livretos e vai embora gritando “aqui é São Paulo, não é nordeste não”⁷¹. Quando chega em casa, Deraldo é aconselhado por uma criança a fugir. Mostrando sua cara estampada num jornal, ela diz que a polícia está lhe procurando, acusando o de matar o dono de uma fábrica. Nesse momento as histórias se cruzam, com a polícia confundindo Deraldo por Severino pela semelhança física. Os policiais chegam ao barraco e abordam Deraldo. Este se defende dizendo que não é a mesma pessoa que cometeu o crime, mas como não tem documentos para provar precisa fugir. Do minuto dezessete ao dezenove do filme é uma cena que mostra os policiais percorrendo a favela em busca de Deraldo. Com uma trilha sonora, a cena sem diálogos denuncia as condições precárias dos moradores das periferias urbanas, com falta de iluminação pública, saneamento básico, acesso ao local, recolhimento de lixo e segurança. Na sequência os policiais destróem o barraco atrás da peixeira usada no crime.

Nos próximos quarenta minutos de filme são um giro de Deraldo por um circuito de sub-empregos na cidade de São Paulo e um retrato das condições desses empregos. Ele começa tentando trabalhar numa feira carregando sacos de batata, mas desiste pelo demasiado

⁷¹ O homem que virou suco, 11 minutos.

esforço físico necessário. Vai embora sem ganhar nada porque é um trabalhador avulso, ou seja, temporário. Ao chegar numa obra civil assiste o diálogo entre o patrão e um pedreiro. O patrão afirma que ele deve fazer hora extra todo dia e que deveria cortar a barba. Deraldo é contratado ganhando um salário mínimo tendo que dar duas horas de trabalho por dia, além de morar na obra. No alojamento da construção os outros trabalhadores descobrem que ele é alfabetizado. Assim, passa a ler as cartas que os colegas de trabalho receberam. Ao ler a carta de um trabalhador vindo do nordeste, os familiares que moram lá escrevem que pensam em vender a terra e ir embora para São Paulo também, pois não tem dinheiro para financiar a próxima safra ou comprar um trator. Enquanto que o doutor Wilson, grande proprietário de terra da região, quer comprar as terras dos pequenos produtores, embora já tenha bastante e elas nem sejam produtivas. Depois de discutir com o mestre-de-obra, Deraldo sai do emprego. Ele vai trabalhar numa mansão, na qual chega um político de visita, aparentemente da Paraíba, mesma origem de Deraldo. O político veio visitar uma grande quantidade de terra no interior de São Paulo que ele comprou no ano anterior. O político, que também é referido como coronel, diz que prefere morar na Paraíba a São Paulo, pois lá é terra de fartura. Na Paraíba não vive bem quem não quer, diz ele, o problema é a ignorância, a falta de cultura do povo. Na mansão mostra a ostentação dos adultos e a alienação dos jovens. Depois de ser humilhado pela patroa, Deraldo se revolta, joga um vaso ela ganhou de presente do político e vai embora xingando a todos. Sem ter para onde ir, Deraldo se junta a alguns moradores de rua e dorme com eles.

No outro dia ele encontra um amigo que fez na construção civil. Esse lhe indica emprego na obra do metrô. Chegando lá, antes de começarem o trabalho, ele precisa passar por um treinamento. Assim é rodado para Deraldo e os futuros funcionários um áudio visual, direcionado para as pessoas novas na cidade, vindas da zona rural. Nele, o personagem Virgulino é apresentado como grande domador de cavalos e rei da queda de braço, mas que não sabia ler. Ao chegar a São Paulo, vai trabalhar na obra do metrô. O audiovisual mostra que Virgulino não trabalhava direito, marginalizado pelos outros trabalhadores, “tinha fama de herói, mas era um palhaço”⁷². No fim, ele volta para o interior como um derrotado. Deraldo anda pela obra e se sente como um boi preso. A noite sonha ser Virgulino no centro de São Paulo. Ele se revolta com a comida da obra, dizendo que aqui era ração para animal e perde o emprego novamente. Deraldo tem um mal súbito andando pela rua e vai parar num abrigo para mendigos mantidos por uma condessa, de onde, assim que melhora, foge. Ele

⁷² Idem, 54 minutos.

volta para onde morava antes e encontra Mariazinha, a mesma do início do filme. Seu marido voltou para o norte e ela foi trabalhar como prostituta. Os dois transam.

Num salão de cultura nordestina, onde na cena posterior se apresentam Dominginhos e Vital Faria, Deraldo recebe ajuda e parte em busca do homem idêntico a ele que cometeu o crime de que ele estava sendo acusado. Nessa parte do filme, o protagonista começa a descobrir a história de Severino. Vai ao bairro onde ele mora e encontra alguns conhecidos seus. Descobre que veio do Ceará, trabalhava na limpeza de uma firma e queria melhorar de emprego. Todo dia depois do horário ficava treinando no torno do Olavo, seu colega de trabalho. Olavo era do sindicato e estava preparando uma greve. Todos os outros funcionários estavam apenas esperando sua ordem. No momento de entrarem em greve, chegou a polícia, desceu o porrete em todo mundo e prendeu Olavo. Severino, que havia entregado os grevistas, assumiu o lugar de Olavo na fábrica. Depois de descobrir essas informações, Deraldo vai à fábrica e conversa com os antigos colegas de trabalho. Quem ficou na liderança no movimento grevista foi Luizão. A nova ordem era uma operação tartaruga, produzir pela metade, mas Severino não parava de trabalhar. Numa conversa com o americano dono da fábrica, ele pede para Severino entregar os líderes da operação tartaruga. O americano diz defender a política do governo brasileiro, que prevê primeiro o desenvolvimento econômico para depois distribuir a renda, por isso ele “não pode e não quer aumentar os salários”⁷³ que são fixados por índices do governo. O trabalhador é dissuadido a entregar novamente o nome dos líderes do movimento. Após mais uma entrega, os operários paravam a produção quando Severino chegava no local de trabalho. Isso fez com que ele fosse demitido, mesmo com o prêmio de funcionário do ano. Esse foi o motivo que levou a Severino matar seu patrão na festa de entrega do prêmio. Deraldo vai em busca da casa de Severino. Chegando no local, conversa com sua mulher e encontra ele demente. Deraldo faz livretos com a história de Severino, intitulados “O homem que virou suco”, e vai vender na rua, afirmando para o povo ao seu redor que essa “é a história de todo o nordestino. O cara que chega em São Paulo, trabalha, luta, e acaba passando fome, virando suco de laranja”⁷⁴. Novamente é interpelado pelo mesmo fiscal do início do filme, mas desta vez possui todos os documentos necessários. O filme termina com Severino sendo internado.

Deraldo é poeta. Tenta ganhar a vida com sua arte. Não conseguindo se submete a outros tipos de trabalho, mas nunca abandona a arte. Ocasionalmente presenteia algum amigo

⁷³ Idem, 1 hora e 22 minutos.

⁷⁴ Idem, 1 hora e 26 minutos.

com um poema dito de cor ou, da mesma forma, dá lição de moral caso seja necessário. Deraldo vive pela poesia. O que vê transforma em versos. O que vemos no filme “O homem que virou suco” é uma crítica social muito forte e o papel da arte dentro do próprio filme não é diferente. O livreto de mesmo nome que o filme que Deraldo escreve apresenta justamente esse caráter denunciador. Tanto o filme, a obra de arte, quanto a representação da arte dentro da própria arte, o livreto, tem a tônica da crítica social. Porém, a arte para Deraldo tem também outro papel. Ela é a evasão do mundo miserável em que vive. Diante de tantas negativas na vida ele encontra um mundo no qual ganha força e sobrevive. A poesia é o lugar onde Deraldo revolve os problemas do seu a redor. Ele não tem dinheiro, não tem documentos, mas tem a arte que o faz continuar. Além da crítica social, a arte é representada como um ponto de fuga de uma realidade adversa. Também é representada como o ponto de dignidade que não pode ser abalado. Diante de situações tão submissas que Deraldo passa, a arte mantém a auto-estima para poder sair desse mundo e olha-lo com uma visão crítica.

O campo é retratado como o lugar de onde os migrantes foram expulsos pela falta de condições para se manterem. Eles saem do campo porque é a única alternativa. O filme nos mostra esse aspecto em dois momentos, quando Deraldo lê a carta que parentes do nordeste mandam para um operário da obra civil e na fala do coronel que visita a mansão em que Deraldo trabalha. No primeiro, a família de quem escreve a carta diz não conseguir mais se manter na lavoura, sendo constantemente pressionada por um senhor mais abastado a vender suas terras. As notícias que chegam de São Paulo não são muito animadoras, principalmente pela violência, mas preferem tentar a sorte do que morrerem de fome. No segundo momento, mostra a visão do senhor, que acusa as pessoas que não se mantêm no nordeste por pura ignorância, falta de cultura. O irônico da situação é que o coronel fala isso enquanto Deraldo, provavelmente possuidor de mais leitura, tira-lhe as botas. As duas cenas denunciam a concentração de terras que provoca o êxodo de várias famílias para as grandes cidades. O campo, apesar da ligação afetiva e cultural, é representado como lugar de opressão e falta de oportunidade, e sequer aparece no filme, sendo apenas citado pelas pessoas ou por cartas em que seus moradores descrevem sua condição. O filme nos trás ainda a visão de que as elites prosperam, tanto expandido suas propriedades para fora dos estados do nordeste, como também para outros ramos econômicos. A figura do coronel compra grandes porções de terra no interior de São Paulo e pretende montar indústria no nordeste.

Se a situação não é boa para o pequeno agricultor no campo, quando vem à cidade, ela não melhora. Em seu giro pelo circuito de sub-empregos na cidade de São Paulo, o filme

mostra todo o tipo de condição que o migrante poderá passar. Fazer esforço físico além de sua capacidade carregando sacos de batatas, ser obrigado a trabalhar horas-extra, dormir em alojamentos superlotados, ser humilhado por patrões em suas mansões, sentir-se tratado como animal nas grandes obras, tudo isso para ter péssimas condições de moradia, sem saneamento, acesso, seguranças e quando muito não ser privado de um lar e precisar dormir na rua passando fome como acontece com Ederaldo. Enquanto isso, várias pessoas são retratadas no filme vivendo a ostentação e no luxo, apontando uma grande desigualdade presente na grande cidade. Em uma visão macro, percebemos na fala do americano dono da fábrica onde Severino trabalha que o próprio governo apóia as medidas que criam a desigualdade. Quando ele diz, que é preciso primeiro fazer o desenvolvimento econômico para depois distribuir a renda, esta endossando esse argumento. Tal fala contrasta com todas as situações que Ederaldo passa durante o filme, passando uma visão negativa do progresso econômico, apontando suas contradições. A cidade é uma maquina de fazer suco e as laranjas são as pessoas de baixa renda que vem até elas em busca de uma vida melhor.

3.3. ANÁLISE COMPARADA

Os dois protagonistas possuem ligação afetiva com a arte. Por ela os dois se colocam no mundo. Para Teixeira, a música é o seu trabalho e assim é reconhecido por onde passa. A fama é que orienta sua relação com as outras pessoas. Já Deraldo não é reconhecido por seus poemas. Nem por isso eles deixam de ter papel importante na sua significação. Ao invés de um reconhecimento exterior, no “O Homem que virou suco” o protagonista forma sua auto-imagem a partir da arte. Todos lhe chamam de vagabundo por não ter um emprego convencional, mas ele se dignifica por sua produção artística, desviando das ofensas, elevando se mais alto que os acusadores. Por esse motivo a arte é representada diferente nos filmes. Para ambos os personagens principais ela tem um papel importante. Para Teixeira a música é redentora, por meio dela que ele consegue superar os obstáculos e alcançar tudo que queria, dinheiro, fama e luxo. Já Deraldo não supera suas dificuldades, ele apenas consegue suportá-las, para isso que a arte lhe serve, para evadir de sua realidade, quando muito para denunciar a miséria que enxerga ao seu redor. Um filme a representa como triunfo, o outro como companheira.

Em ambos os filmes o campo aparece com uma conotação negativa. No “Coração de luto” é o lugar onde o protagonista foi espoliado injustamente e expulso de sua casa, não

havendo mais oportunidades foi embora. No “O homem que virou suco” não aparece diretamente o campo, apenas é narrado por personagens que lá estão ou que de lá vieram. Eles acusam a concentração de terras e impossibilidade que o pequeno agricultor enfrenta em manter-se. As duas representações apontam para um campo violento e lugar de desmando. A diferença é que no primeiro o campo, representado por Amaro, é derrotado. O herói que vem da cidade dirigindo um carro e trajando terno e gravata vence o coronel usurpador que anda a cavalo. No segundo não. Nele os coronéis prosperam, extrapolando até mesmo seus limites. O político paraibano que visita a mansão na capital paulista comprou terras em São Paulo e pretende levar indústria para a Paraíba. Não é um latifundiário apenas da Paraíba, nem é somente um latifundiário. No “coração de luto” o campo perde para cidade, enquanto que no “O homem que virou suco” o campo se mistura com a cidade.

Para Teixeira a cidade é o lugar onde os problemas são resolvidos, onde ele encontra o que busca desde criança, dinheiro, fama e luxo. Na cidade que estão os aviões, os carros, as tecnologias de gravação, enfim, as oportunidades. Já no “O homem que virou suco” os problemas não são resolvidos na cidade. Pelo contrário, o que o filme faz é elencar os vários problemas que a cidade grande tem, principalmente para quem migra até ela. Os trabalhos que vão ser destinados a quem chega a São Paulo é o principal tema do roteirista. E os que migram vão com o intuito de apenas conseguirem ter uma vida um pouco melhor, enfim, sobreviverem, o que lhes é negado. As mulheres viram prostitutas, os homens enlouquecem, todos passam fome e moram em favelas, se não na rua. Teixeira vai a São Paulo assinar contrato para gravar um disco, enquanto que Severino vai para virar suco. Na cidade de Teixeira os sonhos são realizados. Na cidade de Deraldo o sonho de uma vida melhor é apenas ilusão.

CONCLUSÃO

Nesse trabalho monográfico abordamos o tema da migração interna e da urbanização brasileira nas décadas de 1960 e 1970, analisando como ela foi representada no cinema durante o mesmo período. Para isso, escolhemos os filmes “O homem que virou suco” e “Coração de luto”, ambos analisados nessa monografia, tanto por seu conteúdo como pela sua produção. Concluiremos esse estudo relacionando as análises filmicas e de produção, contidas nos capítulos três e dois, respectivamente, com a bibliografia levantada no capítulo um.

Teixeirinha quando criança foi expulso do sítio onde morava por causa de um conflito com seu meio-irmão mais velho. Observamos como o filho ao chegar à maturidade busca independência dos pais, no caso, pelo cultivo de sua própria terra. Também vimos que a coesão do grupo conjugal é dinâmica, podendo se fragmentar facilmente. O que é representado no caso de Teixeira é a divisão de terras, que pode favorecer mais a um membro do que outro, sendo que Amaro usa a força de um homem adulto para prevalecer sobre uma criança e uma mulher. A dispersão das famílias é normal, o que faz Amaro ser entendido como vilão é sua negligência com relação a instituição do parentesco, que prevê ajuda mútua, acentuada pelo fato de já ter recebido uma porção de terras com o pai em vida, demonstrando a representação do seu mau caráter e ganancioso.

Teixeirinha, sendo expulso da sua terra, apresenta a expectativa de uma vida melhor ao se deslocar para a capital do estado, visão compartilhada pela maioria dos migrantes, que via na cidade grande a fonte de bens de consumo, transparecendo na fala da criança por roupas caras e enormes pratos de comida, enfim, a fartura. Ao contrário da maioria dos migrantes, que buscam ajuda nos laços de parentesco e amizade para se estabelecerem na metrópole, Teixeira vai sozinho a Porto Alegre, o que torna mais heróica sua trajetória. Os instrumentos de diminuição dos espaços, apontados por Milton Santos, o avião e o carro, não são apenas vistos como símbolos da modernização e, portanto, do mundo urbano, mas possuem uma valoração, agregando prestígio, como afirma Eunice Durham. Quando Rosa Maria assiste Teixeira pela televisão, podemos perceber como o meio técnico-científico atinge as regiões do interior e com ele leva sua ideologia. Mesmo assim, percebemos que há uma troca, pois a música de Teixeira tem seu estilo e letras sobre o homem do interior. A informação é difundida pela metrópole, mas para ser aprazível ao público rural, ela deve se adequar a sua forma, nem por isso abandona seu ideal de consumo de bens materiais. É em São Paulo que o cantor vai gravar seus discos e programas de televisão, logo, metrópole

onipresente alcança o interior através dos elementos dele, mas é preciso passar por ela para que seja difundido.

A maior prova do caráter ambíguo de Teixeira, que condiz com os anseios do migrante, é sua vestimenta. Durante seus shows e apresentações de televisão ele traça uma roupa típica gaucha, lenço e bombacha. Já quando aparece fora dos palcos, sempre figura com terno e gravata, mesmo quando está no interior. Isso faz de Teixeira um homem da cidade, posto que cresceu e atingiu sucesso nesse espaço, mas que se apresenta a seu público como alguém do campo. O que é aparentemente contraditório, explica-se facilmente ao percebermos que esse é o ideal do migrante, que sua expectativa por uma vida melhor na cidade se realize e que ele não abandone por completo sua bagagem cultural tradicional, mesmo que seja positivo habituar-se aos códigos da cidade. O filme “Coração de luto” é a plena representação desse ideal, seja intencional ou não. O ponto máximo da adequação do que estamos chamando de ideal do migrante é quando o protagonista volta a sua terra para visitar sua falecida mãe, encaixando-se perfeitamente na noção de respeito ao núcleo conjugal. É um respeito póstumo. Se ao discorrermos sobre o estudo de Durham percebemos como muitos núcleos conjugais se desfazem quando o filho adulto abandona os pais para não precisar prestar trabalho a eles, Teixeira faz isso até depois da morte da sua mãe, quando vai a passo fundo reformar seu túmulo. Essas atitudes elencadas aqui certamente provocaram uma grande identificação com o público migrante ou da zona rural. Ao é à toa o seu estrondoso sucesso. Não podemos deixar de perceber que com as pessoas legitimamente urbanas ele não alcança o mesmo sucesso. Basta observarmos a crítica sobre o conteúdo dos seus filmes e a primeira recepção de seus LPs, a qual era recusada pelos vendedores das lojas de vinil, que apelidavam a música “Coração de luto” de “churrasquinho de mãe”, fazendo alusão a maneira como Vitorina morreu⁷⁵. A opinião dos vendedores mudou quando pessoas começaram a lotar as lojas atrás do LP. O que provavelmente aconteceu foi que os vendedores não tinham a mesma bagagem cultural do homem do campo, por isso a música não fazia sentido, mas as lojas lotaram porque muitos migrantes se identificavam com a letra da música.

O dois personagens sócias do filme de João Batista possuem semelhanças e diferenças. Severino absorve os códigos da cidade, no caso a ideologia do patrão, acreditando que com trabalho duro terá sucesso na vida, entrega seus colegas de fábrica e acaba massacrado pelo sistema, enlouquecendo. Deraldo também não se adapta a realidade urbana, e só não é

⁷⁵ BUENO, Eric Allen. *Identidade cultural e sonho de progresso: Um Percurso do filme “Coração de luto” (1966) do cantor Teixeira*. Anais do XII Encontro Regional de História e VI Semana de História: Regiões, imigrações, identidades, de 09 a 12 de Outubro de 2010. ANPUH-PR, UNICENTRO: Irati, 2010. pp. 5.

massacrado da mesma forma pela solidariedade que encontra numa associação de nordestinos de São Paulo. Os dois mostram não dominar os códigos da cidade e Deraldo só é salvo porque recebe ajuda de pessoas com a mesma bagagem cultural, assim como Durham afirma, o deslocamento não é apenas geográfico, mas também cultural, necessitando o migrante de alguém para traduzir o mundo urbano, por isso geralmente procura alguém que tenha laços de parentesco ou vizinhança para que lhe possa, além de questões materiais, introduzir na nova realidade. Observamos isso em Deraldo quando ele vai o centro da cidade vender seus versos que acabam sendo confiscados pela falta de documentação. O fiscal ainda lhe diz antes de tomar os livretos ‘isso aqui é São Paulo, não é o norte não’, mostrando claramente seu desajuste a nova realidade. Da mesma forma é a falta de documento que faz com que precise fugir da polícia, pois não consegue provar quem é de verdade. A situação limite para sua perda de identidade é o audiovisual “Herói ridículo” que ele assiste antes de começar a trabalhar na obra do metrô. Deraldo sai perturbado do da seção, pois todo seu referencial cultural é atingido. Ele não se adapta a nova situação e está se afastando da antiga. A perda de identidade, ou a busca por identidade, que é a questão que o cineasta quer levantar, como afirma na sua pós-crítica de 1983⁷⁶. Na cena seguinte Deraldo entra no acesso a obra. A cerca de madeira se assemelha a um curral e ele começa a mugir como um boi e bater sua cabeça na cerca, querendo sair. É a perda total da identidade que ele só encontra na associação de cultura nordestina. João Batista, assim como nos cineclubes, distribuiu várias cópias para essas associações, nas quais participou de debates. Ele narra à comoção das pessoas assistindo o filme, tamanha a identificação. O cineasta também identifica-se com essa condição como afirma em seu depoimento: “eu me identifico, como imigrante, com essa quebra de identidade. A minha carreira, minha vida toda foi uma luta pessoal de facção porque ninguém me conhecia. E nunca aceitei essa condição, lutei violentamente para abrir o meu próprio espaço no cinema. Quando o imigrante abandona a terra dele é para nunca mais encontrá-la. O que permanece na memória é a realidade da infância. Quando vai lá de novo não acha mais nada daquilo, mas aprendeu a conviver com o lugar que não é mais o seu passado. Então, a pessoa não é nada, vive num deslocamento permanente na vida”⁷⁷.

A carta que Deraldo lê na construção civil para os outros operários denuncia a pressão fundiária que Durham fala. A terra pôde ser comprada após a lei de terras de 1850, sendo o primeiro passo para a crise na economia de subsistência, aumentando sua concentração nas

⁷⁶ABDALLAH, Ariane; CANNITO, Newton; Org. *O homem que virou suco. Coleção aplauso. Série cinema Brasil*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e Fundação Padre Anchieta. São Paulo, 2005. pp. 224.

⁷⁷Idem. pp.163.

mãos de poucos proprietários com o advento do meio técnico-científico, que permitia cultivar grandes áreas sem muitos trabalhadores. Esse processo é descrito na carta quando a família conta que não tem dinheiro para financiar o plantio, pois não pode arcar com o preço dos produtos tecnológicos para o campo, como um trator. Assim, a família pensa em vender sua terra para o Dr. Wilson, que tem tanta terra e ainda quer mais, para quem já está devendo. O agricultor não pode arcar com o alto custo da agricultura tecnologia e pretende abandoná-la. Por outro lado, o grande proprietário que visita a mansão a qual Deraldo trabalha de doméstico expande seus negócios e prospera. Quando ele critica a cultura nordestina, dizendo que “o povo não sabe trabalhar”, nós entendemos que ele se refere à psicosfera descrita por Milton Santos. Por se tratar de um região não totalmente integrada ao meio técnico-científico, a população não recebeu a irradiação da metrópole que transmite a ideologia do trabalho, além de não ter tanto contato com o trabalho assalariado. Por isso que o coronel acredita que eles não sabem trabalhar porque não tem cultura, porque para ele cultura é a cultura urbana. Ao dizer que quer levar a indústria à Paraíba, vemos quem são as pessoas que promovem a expansão do meio técnico-científico. Para piorar a situação, esse sujeito é descrito como além de fazendeiro, político. Como Milton Santos afirma, a expansão do meio técnico-científico é feita com o auxílio do estado, que beneficia a poucos, em especial a empresas monopolistas, gerando uma grande desigualdade social. O filme representa essa figura do coronel, político, proprietário de terras, futuro industrial, juntamente com o personagem americano que Severino mata, seu patrão, como os beneficiados do meio técnico-científico. O patrão de Severino fala claramente que é uma política de estado não aumentar os salários e realizar o desenvolvimento a base do sacrifício do trabalhador brasileiro. É a clara associação do estado com as empresas monopolistas para realizar o desenvolvimento do meio técnico-científico através do discurso de um “projeto de nacional”, mas que só beneficia a poucos.

Para concluirmos, vamos salientar que as escolhas dos filmes são pelo seu tema em comum, o período em que foram produzidas, mas também pela sua diferença. Falamos muito sobre bagagem cultural e entendemos que uma possível resistência a considerar a análise do filme “Coração de luto” pode ser justamente por um referencial cultural urbano, em que não faria sentido estudá-lo, havendo outros filmes sobre o tema no mesmo período, porque a sua escolha já que seu enredo é tão simplório. Mas esse é um perigo que corremos ao querer analisar apenas obras consideradas clássicas. Agimos, assim, como os vendedores da loja de vinis que não aceitam os LPs do Teixeira. Será que esse filme tem pouco ou nada a dizer sobre o êxodo rural, ou será que uma bagagem cultural urbana nos impediria de acessar essas

informações, considerando-as inexistentes. Pela comparação com a bibliografia e pela análise fílmica, consideramos tão importante utilizar fontes “populares” no cinema quanto os clássicos premiados pela crítica. Um enredo simples não nos impede de fazer uma análise profunda das evidências históricas contidas nele. O nosso entendimento, a análise dos filmes se completam, pois se *Teixeirinha* representa o “ideal do migrante”, *Severino* representa sua realidade mais cruel. É muito importante salientarmos que nenhuma das duas é mais verdadeira que a outra, pois são duas representações. Uma nos diz mais sobre as dificuldades do migrante. Outra sobre seus anseios. As duas se completam.

BIBLIOGRAFIA:

ABDALLAH, Ariane; CANNITO, Newton (Org). *O homem que virou suco. Coleção aplauso. Série cinema Brasil*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e Fundação Padre Anchieta. São Paulo, 2005.

AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Papirus Editora. Campinas, São Paulo: 2003.

BUENO, Eric Allen. *Identidade cultural e sonho de progresso: Um Percurso do filme “Coração de luto” (1966) do cantor Teixeira*. Anais do XII Encontro Regional de História e VI Semana de História: Regiões, imigrações, identidades, de 09 a 12 de Outubro de 2010. ANPUH-PR, UNICENTRO: Irati, 2010.

DURHAM, Eunice R. *A caminho da cidade. A vida rural e a migração para São Paulo*. Ed. Perspectiva. 3ª edição. São Paulo, 1984.

LINHARES, Maria Yedda L. *História geral do Brasil: Da colonização portuguesa à modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Campos, 1990.

LORENZO, Ricardo de. *O campo cinematográfico no Rio Grande do Sul*. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

MORETTIN, Eduardo. *Uma história do cinema: movimento, gêneros e diretores*. In: *Caderno de cinema do professor: dois / Secretaria da Educação, Fundação para o Desenvolvimento da Educação*. São Paulo: FDE, 2009.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Terra e Paz, 2010.

SANTOS, Milton. *A urbanização Brasileira*. Ed. HUCITEC. 3ª edição. São Paulo, 1996 .

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: Opacidade e transparência*. 3ª ed. São Paulo: Terra e Paz, 2005.

_____. *Cinema moderno brasileiro*. São Paulo: Terra e Paz, 2001.

XAVIER, Ismail. PEREIRA, Miguel. BERNARDET, Jean-Claudet. *O desafio do cinema. A política do estado e a política dos autores*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1985.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade. Na história e na literatura*. Editora Schwarcz Ltda. São Paulo, 1989.

SITES VISITADOS:

WWW.ANCINE.GOV.BR/NODE/1719 (consultado em 01/12/2013)

WWW.RAIZPROD.COM.BR (consultado em 01/12/2013)

WWW.TEIXEIRINHA.COM.BR/BIOGRAFIA (consultado em 01/12/2013).

ANEXOS – FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES:

Título: O homem que virou suco

Duração: 97 min e 0 seg.

Ano: 1979

Cidade: São Paulo UF(s): SP País: Brasil

Gênero: Ficção

Direção: João Batista de Andrade

Roteiro: João Batista de Andrade

Elenco: José Dumont, Célia Maracajá, Ruth Escobar, Denoy de Oliveira, Renato Máster, Ruthnéia de Moraes, Barros Freire, Rafael de Carvalho.

Empresa(s) Co-produtora(s): RAIZ PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS

Produção Executiva: Assunção Hernandes

Direção de Produção: Wagner Carvalho

Direção Fotografia: Aloysio Raulino

Fotografia de Cena: Não

Montagem/Edição: Alain Fresnot

Cenografia: Marisa Rebolo

Figurino: Marisa Rebolo

Técnico de Som Direto: Romeu Quinto

Mixagem: Walter Rogério

Trilha Musical: Não

Trilha Original: Não

Descrições das Trilhas: Trilha Musical: Vital Farias

Título original: Coração De Luto

Gênero: Drama

Duração: 90min.

Lançamento (Brasil): 1967

Distribuição: Unibrasil Filmes

Direção: Eduardo Llorente

Assistente de direção: Gilberto Lessa, Lorivaldo Garcia

Argumento: Victor Mateus Teixeira e Eduardo Llorente

Adaptação Cinematográfica: Gerson Luiz

Diálogos: Hernani Ruschel

Produção: Derly J. Martinez, Victor Mateus Teixeira

Direção de produção: Americo Pini

Co-produção: Reserva Especial Cinema e Video, Cinegrafica Leopoldis Som

Música: Sandino Hohagen

Sonografia: Américo Pini

Fotografia: Américo Pini

Câmera: Edgar Rodrigues, Ivo Czamanski

Cenografia: Pedro Alexandre

Direção de Arte:

Figurino:

Montagem: Eduardo Llorente

Assistente de montagem: Regina Narciso