

# Ruralidades e Ruralismos no Cinema Brasileiro dos Anos 2000

Célia Tolentino

**Como citar:** TOLENTINO, C. Ruralidades e Ruralismos no Cinema Brasileiro dos Anos 2000. *In*: SIMONETTI, M. C. L. (org.). **Territórios, Movimentos Sociais e Políticas de Reforma Agrária no Brasil**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. p.195-222. DOI: <https://doi.org/10.36311/2015.978-85-7983-714-2.p195-222>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

## RURALIDADES E RURALISMOS NO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 2000

*Célia Tolentino*

### MUNDO RURAL OU ESPAÇOS RURAIS: O DEBATE NA SOCIOLOGIA

As questões colocadas pelos debates na Sociologia Rural dão ideia de que a realidade brasileira se transformou em passos largos e impôs problemas para os conceitos clássicos no Brasil depois de tê-los posto à Europa nos anos 60, 70 e 80, quando o rural foi pensado segundo a perspectiva do desenvolvimento e subdesenvolvimento. Nesse sentido, o agrário seria o lado frágil da economia industrial e as populações rurais as mais atrasadas e desprovidas das benesses modernas e urbanas. Mas, hoje, é possível falar em mundo rural, como o definia esta sociologia específica até bem pouco tempo atrás? E na vida brasileira existe ainda um chamado mundo rural, no sentido de uma cultura própria, circunscrita? Não seria mais justo hoje dizer que existem espaços rurais e espaços urbanos? Não seria mais afinado com a vida nacional em curso reduzir os termos para agro e industrial?

Nos anos 90, representantes do Movimento dos Sem Terra viriam a público, mais de uma vez para dizer que o assentado em nada se pareceria com os velhos caipiras e caboclos pois, em termos de produção, os assen-

tamentos deveriam ter em mira os imperativos do mercado, em termos sociais e culturais reclamariam educação, formação técnica e científica. Dialogando com a sobrevivência do projeto de reforma agrária e a pressão contra ele advinda de setores retrógrados (em política, não necessariamente em economia) da sociedade brasileira, o assentado propunha um novo modelo de agrário e agricultura, em consonância com o tempo do mercado, dizendo-se um não herdeiro do Jeca Tatu, tal como foi pensado na literatura por Monteiro Lobato e no cinema por Mazzaropi. De modo que o ruralismo do homem pobre e integrado à natureza, vivendo dos mínimos vitais, estaria definitivamente superado na perspectiva do assentado rural. Quase ao mesmo tempo, a questão ambiental chegaria ao Brasil colocando em pauta a necessidade de uma agricultura preservacionista, da integração com a natureza, valorizando e relendo conhecimentos tradicionais, desprezados pela ciência e pela técnica do período áureo do industrialismo.

Paralelamente a isso, podemos observar que a produção de mercado imposta ao agricultor familiar – assentado ou não – trazia o sentido da resistência contra o agrarismo poderoso, isto é, contra os defensores da grande propriedade rural e das prerrogativas que essa sempre gozou na história brasileira, em termos políticos e sociais, cuja expressão mais aguerrida nesses anos<sup>90</sup> se concentrava no partido ruralista de extrema direita, a UDR.

No cinema e na literatura, o rural poderoso, na figura do grande proprietário, cafeeiro, coronel, como vimos em nossa pesquisa publicada em *O rural no cinema brasileiro* (2001), sempre foi representado como sujeito da sua própria história. O rural pobre, caipira, caboclo ou sertanejo, seria desenhado quase sempre como anacrônico em relação ao seu tempo e, sem autonomia na vida moderna, reclamaria a proteção de um forte, aspecto que nas obras politizadas miravam o Estado, um líder ou um partido político. Mas, o que diz o cinema hoje, quando o também rural pobre reaparece carregado de novos sentidos?

Há que se considerar, ainda, como observa José Eli da Veiga (2004a) que, como ocorreu aos pesquisadores europeus nos finais dos anos 70, já se pode dizer da existência de um rural não exclusivamente agrário e de um agrário não exclusivamente rural também no Brasil. Também aqui começa a haver uma importante mudança de sinal para o que antes foi tratado como subdesenvolvido ou atrasado. Hoje, quanto menor a chance

de uma grande agricultura, maior a chance da integração com a natureza, dos apreciados produtos do extrativismo e das chamadas culturas biológicas, que em termos narrativos é traduzido quase sempre – como lembra Raymond Willians (1990) – por uma associação do campo como lugar da simplicidade, harmonia, da recriação da identidade perdida e, do ponto de vista ambiental, dos paraísos perdidos. Conforme Veiga (2004a), há sobretudo na Europa uma corrente que defende a cidade como o lugar do trabalho e do lazer e o campo como aquele que oferece liberdade e beleza.

Portanto, pode-se considerar que o atrasado de ontem tem novo lugar social no mundo de hoje. Entretanto, segundo nossa hipótese, a ideia de rural em nossa vida cultural deixou uma herança problemática, como dá mostras a própria discussão no campo da Sociologia Rural. Observemos mais esta fala de Eli da Veiga (2004):

*O Brasil é mais rural do que oficialmente se calcula, pois a essa dimensão pertencem 80% dos municípios e 30% da população. Um atributo que nada envolve de negativo, já que algumas das principais vantagens competitivas do século XXI dependerão da força de economias rurais. São estas as duas principais conclusões a que se chega quando se analisa a atual configuração territorial do país tendo presente os mais recentes indicadores sobre o destino da ruralidade nas sociedades humanas mais avançadas. Para isso é preciso superar a abordagem dicotômica, mas sem cair na ilusão de que estaria desaparecendo a histórica contradição urbano-rural. (VEIGA, 2004b, grifo nosso).*

A ruralidade ganha outros contornos e nova importância nos projetos de desenvolvimento mundial, mas ainda é preciso dizer ao leitor brasileiro que ser definido como rural “nada envolve de negativo”. Uma afirmação que, por si só, dá pistas de quanto tem sido problemática a dimensão rural na identidade brasileira, particularmente, na dimensão dos próprios sujeito envolvidos. Se o rural não comporta nada de negativo quando está em jogo o agrário, a economia, o mercado ou ainda o endereço, o mesmo não se pode dizer quando usado para adjetivar o perfil cultural de quem ou do que quer que seja. Rural parece, ser ainda, uma identidade que ninguém quer para si.

## O QUE NOS CONTA O CINEMA HOJE

Há mais sociologia rural de alto refinamento em obras de Gabriel Garcia Marquez, Manuel Scorza, John Steinbeck, José Saramago, Juan Rulfo ou Guimarães Rosa do que em muitas de nossas análises complexas e elaboradas. (MARTINS, 2001, p. 34 ).

Nossas pesquisas têm dado razão a José de Souza Martins, aqui citado como epígrafe. As obras de cultura se revelam como lócus profundamente fértil para reflexão sociológica, não só a grande literatura, mas também o cinema e obras de menor espessura artística. Como observa Frédéric Jameson em *O inconsciente político* (1992), cuja análise parece tornar-se palavra de ordem entre os estudiosos da cultura no Brasil, mesmo a arte degradada é capaz de trazer e evidenciar as utopias de um tempo que cabe ao crítico desvendar. É capaz de trazer não significa dizer que haverá sempre utopias progressistas nas obras de cultura, mas significa dizer que são carregadas de questões sobre o tempo social, inclusive ideias conservadoras, românticas e, claro, até reacionárias. Nas nossas pesquisas realizadas nos últimos anos, constatamos que o rural é um destes temas que impõem dificuldades ao narrador cinematográfico brasileiro. Mas, ainda assim, escovando as obras a contrapelo, como nos propõe Benjamin (1996) em relação à história, entendemos que podemos encontrar, e temos encontrado, nexos entre os rumos de nossa história recente e a sua representação cinematográfica. Não se quer aqui dizer que a obra de cultura retrate, fotografe, substitua o historiador ou sociólogo, mas uma interlocução entre essas instâncias produz um fértil campo de reflexões.

Fazendo um sobrevoo por algumas obras cinematográficas dos anos 2000, comentaremos aqui tanto aquelas de grande sucesso como aquelas que tiveram lançamento e visionamento restrito. Não faremos distinção entre as obras de ficção e o documentário, justamente porque estamos querendo fixar quais as questões mais recorrentes no discurso da nossa cinematografia hoje, absorvendo uma lição proposta por Pierre Sorlin (1992) e que o autor define como *pontos de fixação*. Ou seja, aquelas imagens e discursos tantas vezes reiterados que acabam traduzindo um tipo de pensamento sobre a época. Começemos por filmes que falam da região nordeste do Brasil que, nos anos de 1960, era traduzida como o nosso rural por excelência.

## NORDESTE: NOTÍCIAS GRAVES DA TERRA DO SOL

Uma das narrativas que impressionam pela forma como coloca em questão as misérias e belezas da vida rural nordestina, lucidamente sugerindo que não é diferente do restante do país, é o *roadmovie* *Viajo porque preciso e volto porque te amo*, de Kairin Ainouz (2009). Esse é mais um dos filmes que problematizam o processo de multiplicidade e diferenças de temporalidades que convivem na realidade brasileira, tanto rural como urbana, sugerindo que, por vias tortuosas, caminhamos do céu (pobre economicamente, mas rico de relações afetivas) ao inferno (miserável econômica e afetivamente). Na própria forma do filme há uma multiplicidade de olhares que se materializa no tratamento do imagético feito com câmeras fotográficas, aparelhos celulares, filmadoras digitais e também com a câmera analógica. Em determinados momentos, o registro assume formato de documentário e em outros uma espécie de vertigem sugerindo que as novas formas de inflação imagética cegam ao invés de esclarecer.

*Viajo porque preciso, volto porque te amo*, a pretexto de seguir a viagem de um geólogo que realizaria um levantamento topográfico para a obra de um imenso canal que levaria água para a região litorânea para da caatinga, faz um percurso do nordeste profundo até a periferia das grandes cidades. No ponto de partida, o rural é agrário e sertanejo, representado por um casal de idosos que vive e dorme junto há 50 anos, filmados no interior de uma casa de adobe, em frente à parede da sala adornada por retratos de santos e familiares. Paralisados em frente à câmera, como passando para uma foto de *lambe lambe*, o marido chega a sair do quadro para desligar o rádio, de modo a não atrapalhar a concentração da fotografia (ou da filmagem). Está lá, paralisada, congelada a ideia de um sertão feito de família patrilínea, gente pobre e isolada no meio da caatinga, de rostos crispados pelo trabalho agrícola, pelo sol e pelo desconhecimento dos aparatos modernos, exceto pelo rádio. O traçado do canal, isto é, da tecnologia que levaria alguma benesse para a região árida, transformando a paisagem, passaria, necessariamente, sobre a casa da família, destruindo-a. Uma metáfora terrível, e realista, sobre a forma do desenvolvimento brasileiro e sua sanha destruidora em nome do progresso material.

Este ponto de partida de *Viajo* pode ser considerado o ponto de não retorno: o rural sertanejo dos anos 60, idealizado e filmado pelo

cinema político de Nelson Pereira e Glauber Rocha estaria com os dias contados, como mostra a sequência da viagem, pois a própria estrada é portadora de novas necessidades e da degradação além da comunicação: as crianças pedem esmola, a paisagem vai ficando cada dia mais povoada de pessoas em situações distintas de pobreza e ruralidade. A medida em que as realidades agrário/rural/urbana/industrial vão se interpenetrando a precariedade aumenta e passa a ser o signo mais frequente. A presença de bares à beira da estrada traz as quinquilharias da indústria, inclusive asiática, os aparelhos eletrônicos e, como se fosse parte da mesma oferta de mercadorias, a prostituição, não raramente, infantil.

A barragem como forma destrutiva é também o tema de *Narradores de Javé* (2004), tratando de um rural nordestino fictício, mas não menos concreto. Lá está o agrário e comunitário dos pequenos povoados, aquele onde o mecanismo de controle de pessoa para pessoa abarca do compadrio à fofoca, colocando em evidência as diferentes questões do mesmo dado: a vida coletiva sobrevive graças à ausência da modernização e também de modernidade, já que a modernização, como problematiza *Viajo porque preciso*, acaba operando o desmonte das relações de coletividade. O artigo da historiadora Heloisa Cardoso sobre a narrativa de Eliane Caffé coloca em cena aspectos desta questão não percebida, o que sugere que o filme suscita polêmicas:

Para o espectador, o que se destaca à primeira vista, nas imagens projetadas, é a pobreza, associada à exclusão social, percebida na falta de conforto e nas ausências, seja de educação formal, seja de assistência à saúde, ou de outras benfeitorias urbanas. As imagens da precariedade das moradias, das ruas sem calçamento, da energia elétrica deficitária, entre outras, *reforçadas por um imaginário sobre o nordeste como o lugar da pobreza, parecem emergir como problemática central*. No entanto, a importância de Javé não está nas ausências de uma modernidade que ainda não chegou (tão importante para os moradores das grandes cidades), mas nos sentimentos de pertencimento que são manifestados nas falas dos seus diversos habitantes. (CARDOSO, 2008. p. 4, grifo nosso).

Sentimentos de pertencimento que sobrevivem em uma modernidade que ainda não chegou, associados ao imaginário da exclusão, termo que visto segundo a narrativa de *Viajo* nos levaria a perguntar: exclusão de que? Na perspectiva desta obra, a inclusão é o desastre: o caminho do

sertão à cidade conduz à miséria e à solidão. Não por acaso o canal e a represa sejam os temas da “inclusão” e suas “desmontagens”. Árido Movie (2006), também comenta de modo desencantado a relação entre arcaico e moderno, sugerindo que a cultura rural das lealdades e vinganças, portanto, não necessariamente boa e pacífica, está cada dia mais fora de lugar. O ruralismo sobreviveria na cidade através da cultura do mando, quando os jovens herdeiros do rural poderoso se arvoram em donos da lei e da ordem.

Em *2000 Nordestes* (2001), o documentário feito a partir da coleta de material para filme *O caminho das nuvens* (2003), o rural nordestino é múltiplo o suficiente para ser chamado pelo diretor Vicente Amorim de “tecno-pop-impressionista”, uma definição de pluralidade cultural que, de certo modo, fala da impressão imagética, aquela que o próprio cineasta tenta, em vão exorcizar:

Encontramos uma região muito diferente da que conhecíamos de *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [...]. O Nordeste é muito menos óbvio e mais pop do que se imagina, com uma capacidade de deglutir a cultura de massa de forma muito diferente da que ocorre no Rio e em São Paulo. (O IMAGINÁRIO..., 2000).

Ao dizer “encontramos uma região muito diferente da que conhecíamos de *Vidas Secas* e *Deus e o diabo*”, o próprio cineasta aponta para um dado surpreendente: em plenos anos 2000, a construção imagética de dois filmes que anunciam claramente narrativas construídas sobre os anos de 1940 funcionaria como o parâmetro de verdade sobre uma região. Essa fala sugere que a construção do estereótipo (que ambos os filmes citados tentavam desmontar) é algo que pode perpassar a visão de mundo das pessoas comuns, mas também a de um especialista das imagens, como o cineasta.

E quando o cineasta propõe escapar desta armadilha, do falso colorido, ou tecno-pop-impressionista? Fugindo deste termo, José Padilha propõe o documentário *Garapa* (2009), afirmando sua intenção de “colocar o dedo na ferida dos problemas nacionais”. Em preto e branco, filma o cotidiano de três famílias vivendo na extrema pobreza, em três situações distintas do mesmo estado, o Ceará, sendo uma na metrópole Fortaleza, outra no povoado de Choró e terceira do sertão. A relação particularização/generalização define esta câmera que recolhe os detalhes mais estranhos

para esse olhar urbanocêntrico, vendo aquilo que pode definir o localismo em detrimento dos diferentes influxos que perpassam a vida dos envolvidos, como nos dá notícia o comentado *Viajo porque preciso*. Se em *2000 Nordestes* o olhar reafirma o imagético, *Garapa* pretende fugir dele buscando o que a crítica de cinema chama de olhar “sociológico” em oposição ao poético. Neste sentido, explicam-se as crianças nuas e essa câmera que os estranha insistindo em evidenciar seus corpos, sujos e cobertos de moscas, ou alternando fotogramas dos meninos pelados e os porcos no terreiro. O mesmo sentido tem a carcaça de galinha (ou ave) pendurada em um galho de árvore. A paisagem vai compondo o olhar, a câmera mostra os pés das mulheres que caminham em busca do leite doado pelo Posto de Saúde de Choró, define a estrada por onde passam fazendo-nos ver a cerca de galhos tortos em contraponto com o carnaval do Rio de Janeiro transmitido na TV de uma das casas do município. Os discursos dos envolvidos, aos pedaços, vão compondo a tese central do filme: essas pessoas vivem de esmola, esperam a esmola e vivem como bichos. Se o ser bicho era um discurso crítico na fala de Sinhá Vitória, do filme *Vidas secas* (1961), pensada como sujeito histórico, aqui as pessoas estão na condição de objeto de um jogo político nefasto, segundo o olhar que os observa.

Dessa forma, é significativo que o olhar da câmera se detenha nas imagens do homem que pega água num açude com um jegue no qual montam duas crianças. A câmera curiosa nos mostra o trabalho de encher os corotes com a água suja do açude e depois foca o que parece ser doença de pele do menino pequeno que monta o animal. Assim, fazemos uma relação imediata entre uma coisa e outra. Ao *close* no rosto sujo da criança, a água suja que entra no caldeirão amassado e adaptado como funil. Já de saída entrevemos que outra família se abastece ali com o mesmo sistema: o jegue, o corote, o caldeirão e uma criança montada, como um duplo e um espelho. Deste ponto de vista, a canalização da água, metáfora para o progresso material, de *Viajo porque preciso*, surge como uma necessidade imperativa, pois se a região se mantém miserável, o subsídio governamental aumenta e mantém a miséria. A câmera alta observa as crianças que comem sentadas no chão e enfatiza o zumbido das moscas que lhes cobrem os rostos. A preocupação da mãe em forrar o chão para que não sentem à terra logo após tomarem banho, ou o discurso de fundo para que as crian-

ças não discutam e comam, fica em segundo plano. Os homens bêbados ou com sinais visíveis de dependência do alcoolismo comuns nas três famílias, fecha a tese de *Garapa*: o nordeste é o mundo da miséria rural, subdesenvolvida, e não parte também da miséria do mundo (ou no mundo) de que dá sinais *Viajo porque preciso*, *Céu de Suely* (2006), *Baixio das bestas* (2007) e mesmo *2000 Nordestes*.

Rural enquanto sertão, pobreza e fome. O tríptico que fará da mãe de Luís Inácio uma grande heroína no dramalhão *Lula, filho do Brasil* (2010): ela teria todos os elementos para permanecer na indignância como as mulheres de *Garapa*. Migra com os filhos num pau de arara em busca de melhores condições de vida, vai parar na periferia da cidade grande, enfrenta o marido alcoolista como os desenhados pelo filme de Padilha e faz do seu filho o presidente do Brasil. As duas obras, uma falando de ontem e a outra falando de hoje, olham para o rural pobre com a mesma perspectiva: escapar dele é um ato de heroísmo, uma ação individual e o progresso material é um lugar de chegada. O cinema da década de 1960 já disse a mesma coisa, o pensamento nacional acreditava nessa ideia e mandou milhões de brasileiros para a cidade.

## A AMAZÔNIA: MASSACRE, VIOLÊNCIA E ENIGMAS

Sobre a região amazônica teremos um dos filmes mais complexos e importantes da década, *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci, de 2006. Lidando com imagens documentais, reconstituição ficcional, material jornalístico, põe em pauta a região em relação ao projeto nacional dos últimos 40 anos. É uma das poucas obras que se preocupam hoje com a totalidade da vida nacional e ainda reclamam um debate projetual, colocando em cena parcela dos resistentes e perdedores nesse processo de modernização que, como o filme anuncia, se fez com base na perda trágica do que tínhamos de mais coletivista e integrado à natureza. Emblematicamente complexa, conta a trajetória de um índio e do massacre da sua família após um ataque de madeireiros à sua aldeia. Da linguagem estética, à língua propriamente dita, do ritmo à montagem, tudo neste filme comenta a vida nacional apesar de falar da história de um indivíduo, Carapiru.



*Serras da desordem* (imagem de divulgação)

Surpreendido em meio à floresta, Carapiru perde mulheres e filhos e foge, apesar de ferido, conseguindo escapar aos agressores. Depois de vagar sem rumo por muitos meses, acaba acolhido por uma comunidade rural pobre do interior da Bahia, quase mil quilômetros distante do local do massacre. Junto aos pobres camponeses, viverá por muitos anos até ser resgatado por agentes do Estado, responsáveis pelas populações indígenas. Será reintegrado ao seu grupo, com a identidade fraturada, pois os parentes que encontra na aldeia já não correspondem aos que ficaram na sua memória, aquela traduzida como um tempo de total integração com a floresta. Evidenciando as duas pontas do rural brasileiro nas suas faces mais opostas, o filme de Tonacci ao contar a história deste personagem, com lastro real, põe em cena o que há de mais nefasto no processo de expansão capitalista no campo, no qual os madeireiros comparecem como a ponta de lança de um processo complexo que termina na exploração dos territórios de florestas pelo plantio da soja ou do pasto para pecuária, até o que o há de mais bonito no atraso das comunidades rurais pobres: vivendo de modo muito próximo à vida do indígena, num local isolado do interior baiano, os camponeses acolhem o índio como membro do grupo, aprendem com ele algumas palavras e dados da sua cultura, ensinam o português precário que eles próprios falam e o salvam da morte. Nesta obra, novo e velho, arcaico e moderno, expansão criminosa associada ao capitalismo legalizado,

o coletivismo indígena e o coletivismo camponês, a mídia televisiva na melhor e na pior forma são os elementos que comparecem formando o intrincado processo da modernização nacional e não um mosaico de tudo, com um suposto e equilibrado hibridismo, comum nas obras mais comerciais. Esse é um narrador é politizado e os sinais são outros. A potência da vida coletiva, indígena ou camponesa, estará sempre ameaçada pelos aviões que passam sobre as suas cabeças como na cena em que o índio ataca o avião com arco e flecha.

O rural poderoso que avança sobre a Amazônia em nome do progresso não tem rosto em *Serras*, tem prepostos, como os matadores a mando dos madeireiros e depois do grande capital extrativista de minério. Em *Corumbiara*, de 2010, documentário que traz imagens de mais de 20 anos de filmagens, Vincent Carelli retoma a questão colocada por Tonacci sobre o massacre das populações indígenas a mando do grande capital, e dá rosto aos seus agentes na figura do advogado dos madeireiros, expressão mais concreta, caricatural se não fosse documentarística, da ganância selvagem, cujos signos são as correntes de ouro e o imponente relógio dourado que exibe no pulso. Porque manter as comunidades e suas tradições atravancando o progresso? Destroem-se os vestígios desta existência e a Amazônia legal entre na ordem do tempo, da produção para o grande mercado da soja ou da carne, dizem os agentes do “progresso” em *Corumbiara*. E o filme dá mostras do que o capital é capaz: sob os interesses do agrobusiness se incendeia, massacra e destrói as pistas de um povo para avançar sobre o seu território. *Serras da desordem* confirma a catástrofe amazônica, colocando a questão nacional como agente do desastre: é a via de desenvolvimento predatório que puxa o gatilho da pistola dos matadores de aluguel, frutos da mesma Amazônia profunda, agindo como mercenários pobres para a entrada dos megapreços, como a Vale do Rio Doce.

*A festa da menina morta* (2009) é um filme complexo por outras vias, tendo a Amazônia por cenário. Lidando com o tabu do incesto, atualizando o misticismo religioso, coloca em cena as relações comunitárias, a ingerência dos interesses modernos em apropriação dos ritos tradicionais e a exigências da consciência individual, também ela dividida entre os dois tempos. O povoado a meio caminho entre urbano e rural é composto por pessoas que reverenciam uma menina morta em uma festa anual, cuja me-

mória seria reatualizada através de um jovem que diz “receber” suas mensagens, organizando práticas e comportamentos como liderança espiritual. E se as ações coletivas de preparação da festa dão colorido especial para o evento, o capricho, as idiosincrasias e as crises psicológicas do jovem místico, a ação manipuladora do pai que fecha um patrocínio da festa com uma marca de cerveja, desconstroem a magia da celebração. Ao lado do ambiente preparado com bandeirolas coloridas, estão os bares vendendo as bebidas industrializadas trazidas pelos barcos através do rio, onde se reúnem pessoas que extravasam suas carências materiais e afetivas regadas a álcool. A preparação do ritual, cercado de exigências religiosas, como a coleta das ervas para os banhos são contrastados com o sangue dos animais para a comilança. A fé messiânica parece ser então apenas mais uma alternativa, entre outras, de buscar alívio para as crises de ordem individual (solidão, desafetos, dores de amores, males físicos) e social (falta de dinheiro, falta de casa e dificuldade nos negócios). A imagem final do povo em festa, celebrando a elevação do altar de Santinho que deve fazer revelações sobre o que virá põe em perspectiva seu transe e sua dor. Deste modo, tradição e modernidade, coletivismos e individualismos, indústria e imposições da natureza, sagrado e profano convivem e não se estranham. Mas, o incômodo deste narrador persiste do início ao fim, pontuando o tempo todo o transe e a dor, a reação espontânea e a manipulação organizada por um sujeito que decodificaria claramente a fina linha divisória entre as ações sociais movidas pela tradição e pela razão moderna em direção aos fins. Sexo, sangue, fé, mercado, tradição, paixões em meio à natureza tanto bela (as luzes refletidas nas águas do rio) quanto incômoda (os insetos, o calor, as ruas esburacadas) da Amazônia profunda, observada por uma câmera que parece recusar à boa fotografia para dar lugar as imagens quase frias, vão construindo os termos de um país recôndito com males de atraso e moderno.

Em *O sol do meio dia* (2010), da mesma diretora de *Narradores de Javé*, emergem aspectos do mesmo ambiente em que se cruzam as dimensões do indivíduo em meio às misérias modernas e arcaicas. A natureza exuberante mais que mistério parece esconder os perigos do mundo do narcotráfico, da prostituição infantil, dos desmandos autoritários do patriarcalismo decadente, contrastados com a emergência dos anseios de liberdade pessoal. A solidão em meio ao redemoinho, a festa sob a tensão

emergente da violência e o mercado perpassando as relações de todos, donde não faltam os imperativos da competitividade esmagando os resquícios de solidariedade comunitária.

Questões da tragédia nacional que a indiazinha da série *Tainá* (2000, 2005) coloca como pano de fundo, bem ao fundo, sugerindo que uma aliança entre os valores do ambientalismo indígena e aquele da comunidade internacional virá para resolver aquilo que é entendido como crime contra a natureza. Natureza exuberante, homens maus e homens bons, mito e razão reafirmam a Amazônia do imaginário internacional que os filmes anteriormente citados se encarregam de desmontar. A aliança em curso entre agentes locais e externos parece ser bem mais sofisticada e sorrateira, produzindo uma consciência híbrida e mais nefasta que boa, segundo o olhar das narrativas desencantadas de *Serras da desordem* e *Corumbiara*.

#### **O RURAL HEROICO E ANCESTRAL DOS PAMPAS VERSUS O MEIO DO CAMINHO**

Há duas tendências, pelo menos, na cinematografia sulista que trata o rural em sentidos distintos: o rural cavalheiresco, dos tempos heroicos da Revolução Farroupilha, e aquele que encontra tema na cotidianidade resultada da imbricação entre rural e urbano, provinciano e cosmopolita, das pequenas cidades do sul. O primeiro pertence à chamada estética pampeana cujo rural é portentoso, ainda quando rude, desenhando na memória imagética algo que consagra o poder dos hierarcas e dos exércitos uniformizados e montados, do naturismo que desperta paixões, das guerras de poder e valentia em defesa de propriedades e ideais.

Mesmo quando um filme é feito sobre o sul e não pelos cineastas sulistas, essa dinâmica aparece como elemento organizador das tramas e das imagens. Há uma ordem e uma organização na apreensão desta zona, donde não falta a sugestão de que também aí têm-se outro Brasil. O da ordem em oposição à desordem. Assim, a loucura crescente da mística Jacobina acaba justificando a sua destruição pelo fogo purificador e destruidor da semente da loucura. E se a câmera fria constrói a narrativa de *Paixão de Jacobina* (2002) desenhando a comunidade dos Muckers como espaço do delírio ou da transgressão delirante, o interior das casas circundantes é marcado pela racionalidade, pelas mesas atalhadas, pela deco-

ração parcimoniosa, pelos diálogos racionais e ponderados em oposição ao enlouquecimento gradativo da personagem e com ele o crescimento da tensão em torno da comunidade. A paixão, que dá nome ao título, é a poesia mística de Jacobina contra a razão e a ordem de uma sociedade onde a violência é oficial e justificada.

Neste filme há uma certa lógica positivista que marcará outras narrativas sobre o rural do sul como em *A casa das 7 mulheres*, narrando o entrelaçamento entre as paixões da Revolução Farroupilha e aquelas de homens e mulheres ousados, corajosos e devotos. O episódio da Revolução Farroupilha tem formato mais espetacular, uma vez que extraído da minissérie para televisão, com sua linguagem e *mise-en-scène* característicos: câmara onisciente, cenário e figurino rico e detalhado, grandiosos efeitos de cena. Assim, o rural da região sul, ao contrário daquele nordestino, começa a ser o da gente bravia, defensora do regionalismo e da ação armada para resolver ordem e desordem, que tanto pode ser sinônimo de estranhamento (em *Paixão de Jacobina*, os místicos seriam imigrantes alemães), como desobediência aos valores patriarcais (*Concerto campestre*, 2004) ou defesa dos interesses regionais e nacionais (*Netto perde sua alma*, 2001). Como um *ethos* de exaltação da guerra (muito menos evidente em *Netto perde sua alma*), não faltam alusões à terra, ao fogo, ao ar e à água, como constituidores de indivíduos cuja potência bélica e de resistência advenha da própria força da natureza, questões que João Luís Pereira Ourique (2007) observa na poesia gaúcha. *Concerto Campestre*, de 2005, voltando também para o Século XX insere a música como elemento desorganizador deste mundo de hierarquia tradicional férrea. Mais uma vez, é o imponderável da paixão desencadeia a restauração do poder ameaçado do grande e potente estancieiro produtor de charque, patriarca e escravocrata.

Mas é nesta cinematografia do sul que surge também a leitura menos dramática sobre o imbricamento rural e urbano. Não porque não apresente os problemas, mas porque acaba exaltando aspectos irônicos desta linha divisória cada vez mais tênue, dando até alguma leveza aos dramas humanos deste tempo de transição que comentam em suas narrativas. Nestas cidades ou povoados fictícios não faltam alusões às zonas intermediárias entre o urbano e o rural, observando que também as pessoas não são nem uma coisa e nem outra. Filmes como *Os famosos e os duendes*

*da morte* (Esmir Filho, 2009) e *Saneamento básico, o filme*, (Jorge Furtado, 2007) começam a tomar esta intersecção entre rural e urbano indicando as consequências sociais de ambas as coisas a meio caminho, com pressupostos da comunidade “tradicional” e da modernidade, ambas incompletas. Esta ideia está colocada de maneira particularmente lúcida na, divertida, obra *Saneamento Básico, o filme*, de 2007, de Jorge Furtado, que já surpreendera o espectador brasileiro ao colocar a questão ambiental em chave inteligentemente irônica e vinculada ao mercado e à história mundial no premiadíssimo curta *Ilha das Flores*, de 1989.

A narrativa de *Saneamento básico, o filme*, observa o urbanismo relativo e a ruralidade relativa de uma pequena localidade não através da paisagem, mas das personagens e suas formas de sociabilidade, esta também entre um tempo e outro. O moderno aparece no discurso *kitsch* da vaidosa Cilene (Camila Pitanga), quando recita emocionada uma ode ao cabelo, aprendida no salão de beleza, na concepção de montagem cinematográfica de Zico (Lázaro Ramos), que tem como modelo filmes de festas familiares (sugerindo que o acesso à técnica vem primeiro que os saberes da técnica) ou, ainda, na escola que premia o filme banalíssimo como exemplo de consciência ambiental. Os velhos códigos culturais estão na cultura livresca e meio parnasiana da protagonista Marina (Fernanda Torres), ou no discurso rés do chão, ignorante e pragmático de Joaquim (Wagner Moura), assim como na tradição dos velhos italianos (que apesar dos aparelhos sonoros novíssimos, ouvem as músicas do passado) e, sobretudo, na ação política eternamente mesquinha do prefeito que catalisa votos com uma obra de mísero porte, apesar do interesse público. Rindo e divertindo, o filme, que não estava na linha dos que pensam os grandes temas nacionais, coloca os impasses de que falávamos antes: Arroio Cristal, o lugar fictício, está a meio caminho entre o país rural e urbano, com problemas complexos na estrutura e na superestrutura (para falarmos com Gramsci). Mas, se *Saneamento* é um exemplo quase feliz desta encruzilhada é por sugerir que neste imbricamento resta uma apreensão medíocre das duas. Ali está o cinema comentando a indústria cultural, seus sempre novos códigos recriando a relação complicada com a própria natureza circundante. Neste sentido, o filme indica que a standardização dos modos de vida nestas zonas intermediárias levaria ao padrão dominante, de modo que o rural

neste caso seria apenas um endereço. Esta questão se coloca de outro modo no subtexto de *Os famosos e os duendes da morte*: há muito mais solidão no futuro dos jovens que tem acesso ao mundo através da internet, que recusam, por exemplo, a festa típica de povoado onde todos se conhecem. Apesar do melhor do ruralismo e o melhor da urbanidade avançada onde se situam os personagens desta obra, a velocidade da transição comporta seus estranhamentos e os mecanismos de apreensão de ambos não parecem derivar, necessariamente, em bem-estar. A tragédia no cinema sulista é heroica e passada. O presente é cômico quando não é estranhado.

### SUDESTE: RURAL DAS MEMÓRIAS E DA HISTÓRIA

*Cafundó* (2006) vai buscar no final do Século XIX o rural quilombola e a história de vida de um homem pobre e descendente de escravos para construir a tese do sincretismo religioso que teria constituído a trajetória dos ex-cativos na sociedade paulista do último século. João Camargo é personagem com lastro real e o sincretismo que marcaria a sua fé e liderança espiritual acaba marcando também a forma do filme, indeciso entre sugerir esta como saída possível para a integração deste homem à deriva ou propor sua história como exemplar do hibridismo cultural na formação paulista.

Num outro gênero, onde a narrativa se fixa na própria memória cinematográfica e a combina (não sem prejuízo do resultado estético) com histórias populares dos narradores rurais, temos *Tapete Vermelho* (2006). Bastante premiado, conta a trajetória de um trabalhador rural, micro proprietário do Vale do Paraíba, zona não muito distante da capital, obcecado pelo caipira imagético tal como consagrado pela narrativa cinematográfica-circense do ator e produtor Amácio Mazzaropi. Criando sua própria companhia, os filmes de Mazzaropi tiveram a maior bilheteria do cinema nacional durante as décadas de 60 e 70 ao recontarem sempre as peripécias do camponês, ou do sujeito de origem rural, atrapalhado com os códigos urbanos e/ou modernos. A pretexto de mostrar ao filho pequeno um destes filmes, o protagonista sai do seu lugar escondido entre os morros do Vale do rio Paraíba e parte para a cidade em busca de uma sala escura que lhe ofereça o saudoso espetáculo. E nessa trajetória vai mostrando ao espectador

o caminho trilhado pela cultura nacional no último meio século: nas cidades pequenas, os velhos prédios que abrigavam cinemas tornaram-se pontos comerciais, e a maioria dos jovens locais não chega a imaginar onde possa haver sala de exibição nas redondezas, indicando aquilo que falávamos acima a propósito de a modernização técnica acabar com o melhor do atraso e não exatamente com o que havia de problemático. O consumo e o divertimento solitário eletrônico (os bares a beira do caminho onde passa o nosso protagonista têm sempre à disposição dos mais jovens os ruidosos jogos eletrônicos do tipo fliperama), mais a onipresente rede televisiva, substituiu a maior parte das diversões coletivas, dos bailes rurais ao cinema nos vilarejos. À medida que se distancia da sua cidadezinha de origem e se aproxima das cidades maiores à beira da rodovia que leva a São Paulo mais os signos do consumo moderníssimo se fazem presente, tornando este sujeito com sua mulher, o filho e o burro ainda mais deslocados, provocando o riso por onde passam. Não linear, a tese subjacente é que o país dos homens simples, da sabedoria camponesa está em vias de desaparecimento, vivendo no máximo na memória de alguns obstinados como o protagonista em questão.

Depois de muitas peripécias em busca de uma sala de cinema, acabará chegando por vias tortas à capital, onde finalmente verá um filme do seu amado ídolo. Mas, não será porque a megalópole lhe faculta tal possibilidade, e sim porque tendo sido colocado na dimensão da luta por um casual encontro com o Movimento dos Sem Terra, aprende a usar a poderosa mídia televisiva ao seu favor. Desigual, colocando em cena um pouco de tudo, das narrativas tradicionais aos exemplos da medicina simpática e caseira, da moda de viola ao pacto com o diabo, da promessa para a santa padroeira ao uso estratégico da mídia televisiva, acaba desenhando o país de que estamos falando, onde a modernização não resolveu e ainda agravou os velhos problemas, habilmente desqualificando, através da máquina do consumo, os velhos e saudáveis hábitos populares. Terminamos por achar que o “tempo bom” foi aquele em que nosso ídolo era um velho camponês desajeitado, fazendo filmes baratos e divertidos, com uma linguagem circense em suporte cinematográfico. O que não deixa de ser um modo de dizer que este país já teve cinema, já teve caipiras, histórias e causos; uma cultura que só seria desencavada sob uma luta feita pela mesma mídia que tanto contribuiu para soterra-la. A onipresente televisão

surge como o elemento simbólico de uma desagregação, do desejo da sala escura onde se ria o mesmo riso e chorava o mesmo choro, como se fosse um dos últimos rituais coletivos que a individualidade e o individualismo viriam destruir. Não falta alusão aos trabalhadores mobilizados e que, no concerto da narrativa, ensinam a brigar para retomar o já perdido, usando as armas da própria mídia que, e sobretudo, teria a última palavra. Espécie de filme baú, onde cabem matérias e memórias distintas, vê o presente com profunda desconfiança mas acaba louvando o caipira imagético, ainda que afirme sua sobrevivência como pequeno sitiante no Vale do Paraíba. No saldo, resta dizer que, em 50 anos, sua lembrança fica no celuloide através de obras que muito contribuíram para o desaparecimento do seu modo de ser. Mais um paradoxo da compreensão sobre nós mesmos pois, naqueles idos de 60 o camponês mobilizado por reforma agrária seria o perdedor na luta, como nos lembra a narrativa de *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), e o caipira, sinônimo de atraso, pobreza, ignorância era uma identidade que não queríamos ter.

Se a nostalgia é um dos elementos que demarcam o mal estar do presente de que fala Raymond Williams (1990), é emblemático que um filme de grande sucesso como *2 filhos de Francisco* (2005), surpreenda o espectador ao seu final quando, ao contar a história de dois famosíssimos cantores do gênero sertanejo – a *pop music* rural na sua versão mais banalizada –, finalize com a afirmação de um deles dizendo que apesar de tudo, nunca tinha sido tão feliz quanto no tempo em que eram paupérrimos e agregados no sítio do avô. Típico docu-drama, a história desenhada nas telas mostra a luta hercúlea de um homem pobre rural, vivendo de favores na terra do sogro, para conseguir fazer com que os filhos aprendessem a tocar um instrumento e fossem cooptados pela rentável indústria cultural, de modo a saírem da miséria, da dependência e do ostracismo a que estão relegadas milhões de famílias como a sua. O drama quixotesco de Francisco não está na linha da resistência para salvar nada da sua condição de camponês, mas sim para evita-la como futuro aos seus filhos. Trabalhando no campo de sol a sol, mal conseguiria dar alguns anos de escolaridade à sua prole numerosa e suprir minimamente as necessidades básicas. Depois de fazer os dois filhos mais velhos aprenderem cantar e tocar quase à força, melhoraria a mísera renda da família com a atuação destes em shows re-

gionais. O sucesso estrondoso viria vários anos mais tarde, sempre com empenho e alguma astúcia do progenitor que nas franjas da cidade grande decodifica, na medida do possível, os mecanismos da indústria fonográfica e nela interfere para dar evidência aos seus meninos. É a vitória do outrora camponês, pobre, mal alfabetizado, relegado às franjas da cidade sobre a sociedade brasileira e seu escandaloso abismo social. E o espectador sai satisfeito com a “alma pura” de Zezé, o filho mais velho, que da cabine de sua picape importada observa o velho lugar da sua infância e declara que nunca fora tão feliz quanto na época em que vivera ali. Tendemos a argumentar que não é só um efeito de retórica.

É interessante observar, entretanto, que estes dois filmes, *2 filhos de Francisco* e *Tapete vermelho*, com gêneros diferentes, tematizam questões muito similares: as trajetórias de homens pobres rurais em direção ao urbano e ao mundo da mídia. Enquanto um deles, inspirado mais no próprio cinema que na vida social nos sugere que houve um tempo de boa vida, que a ruralidade ingênua e pacífica podia ser feliz ao se divertir, depois de um dia extenuante de trabalho pesado, com um filme de Mazzaropi, o outro camponês, personagem com lastro real, nos dá a dimensão daquilo que se esconde sob o *Tapete Vermelho*. Na sua luta quixotesca para transformar os filhos em cantores de sucesso, explicita a certeza que para famílias como a sua o país em vias de modernização só reservaria a periferia das cidades, com tudo que havia e há de exclusão das vantagens do moderno, engajando-os como trabalhadores braçais das capitais em eterna expansão. Francisco e sua família vivem mal no campo, não só pela pobreza e trabalhos pesados, pela relação complicada com o proprietário que lhe cede a terra, mas também porque intui a exclusão de coisas fundamentais como a escola e a saúde para os filhos.

Em ambos os filmes, os protagonistas fazem um pacto com o diabo para obterem fama e sucesso. No caso de *Tapete Vermelho*, sempre muito próximo da farsa circense como estilo narrativo, o pacto deriva em dinheiro fácil para o violeiro medíocre que se faz exímio da noite para o dia, e encanta os transeuntes ao tocar na beira da calçada de uma cidade qualquer. Como reza a lenda, deverá pagar o acordo e, por isso, perderá o burro e o filho (temporariamente), levando-o a suspender o pacto junto à Santa Padroeira que, na economia do filme, contribuirá para o reencontro

de ambos, casualmente, na imensa São Paulo. Em *2 filhos de Francisco*, entretanto, o genitor nem se sabe pactário, até porque não saberia com quem sê-lo. O demônio da fortuna, ou melhores condições de vida, ou da fuga da exclusão, tem muitas faces e, escolhendo a legalidade, Francisco encaminha os filhos ainda crianças para o “mundo do espetáculo”. Pelas mãos de um empresário cultural com poucos escrúpulos, acabam explorados no trabalho como cantores infantis até que um acidente de trânsito ceifa a vida de um dos meninos. Ou seja, o custo para um homem pobre e sem parentela influente para alcançar as melhores condições de vida no Brasil continuaria alto no Século XX, e o trabalho duro num tempo de modernização acelerada não figurou entre as promessas de superação da miséria para os sujeitos que se recusavam aos projetos ilegais, como Francisco. O diabo da indústria cultural, do mercado futebolístico, como observa o próprio pai dos cantores famosos, seriam as únicas vias legais para um futuro promissor. Com acesso precário à escolaridade, à formação técnica, camponeses como ele teriam apenas as franjas da cidade e a magra compensação monetária do trabalho braçal. Foi vitorioso, nosso quixote camponês, mas o preço foi caro. Neste sentido, a tal saudade da vida simples do campo a que se refere o cantor rico e famoso, resta quase um enigma. E aqui talvez Raymond Williams tenha a melhor palavra: a louvação deste passado hipoteticamente idílico pode funcionar como uma crítica ao presente.

Em *Quase nada* (2000) o idílico se esvai nas relações entre os trabalhadores rurais e seus dilemas humanos contados nas três esquetes que compõe o filme. Embora passado e presente não sejam definidos com clareza, é a estética descarnada e nem um pouco fantasiosa que dá a tônica das desventuras de cada um dos personagens. Embora sejam sujeitos vivendo em regiões distantes de grandes cidades, como em *Mutum* (2007), ali não estão pessoas exóticas, simplórias e pertencentes a um mundo desconhecido. Descolado do estereótipo, tem um aspecto observado pela crítica: desmistifica o Brasil profundo, observando questões que variam apenas pelo terreno específico onde se passa. O dilema do ciúme, da paranoia causada pelo medo ou inveja, revela pessoas inseridas numa totalidade, a nacional. A miserabilidade social e econômica destes personagens não se traduz em miserabilidade psicológica. E, neste sentido, *Mutum* é o filme que talvez

vá mais longe na capacidade de mostrar o mundo dos afetos no mundo rarefeito do trabalho rural, árduo e repetitivo.

As cenas de *Mutum* exploram as possibilidades humanas num ambiente rural pobre e isolado atribuindo riqueza à vida dos sujeitos em um contexto de contato pessoal rico, pouca interferência externa, isto é, não há ali televisão ou livros. Enquanto os recursos à medicina simpática, única disponível no contexto da narrativa, são tratados como exóticos e espetaculares em *Tapete vermelho*, aqui são vistos como coisa comum ao serem intermediados pela perspectiva do personagem Tiago, menino de aproximadamente 10 anos. Assim como são comuns a repetição dos trabalhos rurais, os medos mais elementares como dos bichos no meio do mato. A tensão e a angústia do menino é a de que ocorra um conflito mortal entre o pai e o tio por causa da sua mãe. Tiago tem e não tem consciência de que haja uma relação entre ambos e sofre suas dúvidas. Gosta do tio e teme o pai que o despreza. Assumindo sua miopia como parte do olhar narrativo, o foco da câmera é fechado, mal definido e com horizonte pouco resolvido, combinando ambas as coisas, isto é, a perspectiva infantil e a dificuldade de visão do garoto. Nesta intermediação, o cenário não organiza e racionaliza a situação rural de vida e trabalho. Poucas obras (salvo documentários) deixam à vista desorganizações domésticas, o espaço vivido e o cotidiano de trabalho de pessoas pobres, sem a função de intrusão. A ventania e a chuva, o ato de recolher roupa, as tampas das panelas que voam com o vento, a brincadeira com brinquedos feitos de sucatas, a tarefa de levar comida na roça, assim como a tarefa de alimentar o papagaio ou lavar o cachorro, são atividades vistas sem estranhamento, e em primeiro plano. Deste modo, transparece o fato de que a ética da vida rural não deixa de ser informada pela cultura mais ampla quando a câmera não se detém no estranho, mas nos personagens, nos gestos, nos olhares. As roupas puídas dos nossos sujeitos não os diminuem na inteligência e percepção. A criança comentando o nascimento de um bezerro, a capina do mandiocal, as saídas à noite, as caçadas e as pescarias à luz de lampião ou lanterna a pilha, tudo lembra o cotidiano de divertimento integrado ao dia a dia feito de muita rotina de trabalho duro.

Neste filme, cuja inspiração são os contos de Guimarães Rosa, a relação com a cidade sugere, porque herdada de Guimarães Rosa, no qual

a narrativa tem inspiração, como a chance a ampliação de horizontes, cuja metáfora aparece através do desejo de ver o mar.

## RURALIDADES TRADICIONAIS E MODERNAS NO CINEMA DOS ANOS 2000

Pensemos a comunidade na acepção Durkheimiana de consenso moral, de solidariedade mecânica: se tomarmos a perspectiva de *Narradores de Javé*, as disputas entre os membros do povoado, as intrigas, a fofoca, a punição branda e consentida, a narrativa comum, imaginada segundo distintos sonhos de tradição, é ela que desaparece de chofre com o processo de urbanização à brasileira. No caso do povoado imaginário de *Javé*, haveria coincidência entre ruralidade e trabalho agrícola, até que a usina e o açude mandassem o povoado para outras atividades, como sugere o bar à beira da represa onde Zaqueu conta a história ao forasteiro. Segundo a narrativa, essa ruralidade feita de intimidade, senso comum e controle da vida alheia não deixa de ter algo de risível e belo. Mas, no “progresso” não haveria patrimônio cultural que justificasse a sua permanência. Tanto *Narradores* como *Viajo* lamentam a desorganização da vida popular rural pelas grandes obras desenvolvimentistas. Em nossa vida social, uma coisa parece necessariamente excluir a outra.

É rural agrário também a comunidade que acolhe Carapiru, de *Serras da Desordem*, onde viverá e fará amigos, parentes, como diz ele. As famílias que moram próximas e mantém laços de coletividade acolhem o índio que se torna mais um membro, o estranho não estranhado. É essa perspectiva que permite a sua sobrevivência, explicitada no filme pelos agentes do Estado que o “reintegram” à aldeia. Segundo a fala deste membro da Funai, a sobrevivência da Carapiru é devida ao fato de que se encontrou com “gente muito boa”.

Em *Abril despedaçado* (2001), narrativa que aborda um sertão profundo e imaginário, tal como o consagrado pela literatura de José Lins do Rego, este sentido de comunidade é percebido apenas na dimensão da vendeta, elemento do mesmo terreno coletivo e tradicional, do mesmo consenso moral que exige a manutenção das regras. Visto da perspectiva do moderno, essa lógica é a tratada como o movimento circular aprisionador, cuja metáfora é a bolandeira e os bois jungidos a ela, que precisa ser

quebrado com algum tipo de ruptura em direção ao individualismo, ato cumprido pelo Menino, que cede a própria vida ao irmão para romper a “cangalha” imaginária que carrega, como os bois que giram sozinhos a bolandeira. O elemento externo contribui para que o movimento circular se rompa.

Este mesmo aspecto de solidariedade mecânica, para falar com Durkheim, está presente em *Lavoura arcaica* (2001), na dimensão da família de origem libanesa e suas tradições mantidas pelos “longos discursos”, mas também pelo silêncio temeroso do pai que será afrontado pelo desejo proibido, a dimensão individual, que assume características de imponderável. Tanto em *Lavoura* como em *Abril* são os indivíduos que fazem a quebra do consenso gerando punição expiatória. Em ambos, agrário, terra e familiaridade formam o amálgama do mecanismo de manutenção de regras que têm valores de religião. Mas, na perspectiva das obras, são formas opressoras de manutenção da relação de comunidade.

O amálgama comunitário que constrói um líder messiânico como Conselheiro e encantaria as narrativas dos anos 60, em busca de modelos para de expressão popular em torno de grandes causas, desaparece em *Paixão de Jacobina*, cuja liderança parece mais ser fruto da fagulha de loucura que, num ambiente opressor, torna-se fervor místico. Visto como tal, se distancia de *Abril* e *Lavoura* à medida em que o olhar é externo, não adere aos seus narradores, como fazem estes dois filmes, cujos pontos de vista são internalizados, traduzindo a tensão dos personagens no prenúncio da ruptura liberatória com a opressão tradicional. A tensão em *Abril* e *Lavoura* está dada a cada tomada, na lentidão ameaçadora de alguns momentos em que o tempo parece à espera da mudança: no discurso e também aquela histórica, do entorno. O devaneio do Menino, “lendo” entre as raízes da árvore seca, imaginando a história da sereia é liberatório em oposição ao pai, mantenedor da ordem, visto como o guardião da tradição. Compare-se com a récita do trecho bíblico feita por Jacobina entre as raízes e galhos da árvore frondosa, vista de baixo para cima, sugerindo a radicalização do seu discurso e seu delírio na mesma proporção dos atos de violência da comunidade dos Muckers que ela lidera contra os “cidadãos” e vice e versa. A linha de tensão é organizada pela loucura e pela repressão, pela violência dos seguidores e pela hostilidade da comunidade no entorno e a narrativa

não é simpática a nenhum dos lados, pois na lógica da comunidade tradicional não faltaria inveja, mas também interesses econômicos (“se essa coisa prosperar, vai afetar a safra agrícola e famílias serão destruídas”) e de controle por parte do pastor protestante (“Não vejo em Jacobina a luz da razão”). A naturalização, de que fala Xavier (1977), é explícita neste filme, quando o delegado diz a última sentença: “sempre foi assim e sempre será”, indicando que a ordem massacra a desordem, não por acaso na sentença proferida por quem deveria ser seu guardião legal. Religião institucionalizada, Exército, ordem e razão contra (expressa inclusive na brincadeira das crianças que falam em fazer “salsicha de Jacobina” enquanto o exército entra na cidade) a desrazão, o messianismo e a desordem.

É possível pensar que a absorção mais desencantada desta década em relação ao pior do rural tradicional em contato com o pior do moderno está na perspectiva de *O baixio das bestas* (2007). A ética da vantagem dos mandatários e da competitividade entre os pobres lembra a tese de fundo de *Cronicamente inviável*. Com a diferença que junta as duas pontas amarrando engenho e usina e sugerindo que a tradição de ontem se impregnou na ética de hoje. Não por outra razão o filme é, ao final, dedicado a José Lins do Rego e ao seu *Menino de Engenho*. *Baixio* parece propor que a ética do rural poderoso se dissemina na vida daqueles que sobreviveriam pela solidariedade comunitária, instaurando o mesmo mecanismo de miséria competitiva e indiferença, destruindo esse aspecto coletivista. A manifestação do Maracatu Rural, como o elemento que resgata o sujeito da barbárie, mas não o liberta da submissão e do individualismo, se combina com a passividade produzindo um ar de desencantamento pleno. O artista líder da expressão tradicional assiste impassível a violência do velho sistema na figura da menina explorada pelo avô, em substituição à sua mãe, então explorada pelo pai: o machismo presente no sistema patriarcal parece funcionar como a espinha dorsal de uma sociedade que nem se desfez do velho modelo e não abriu mão de absorver o lado mais nefasto do novo. Individualidade e individualismo em terras onde o resquício do coronelismo insiste em operar. Sem um personagem positivo, no sentido de abertura para alguma utopia, resta a desconfiança que nem a arte está apta a desmanchar as entranhas desta sociedade opressiva, violenta e hierárquica.

A comunidade vista de forma equilibrada e positiva está perspectiva de *Antes que o mundo acabe* (2009), onde a pequena cidade é apreendida pelo adolescente protagonista como um lugar opressor, mas também protetor, já que seu contato com o vasto mundo não tardará a chegar. Seus conterrâneos da mesma idade, que chegam à escola através do barco terão a mesma sorte? É só uma questão de decisão, parece dizer o filme, já que o pai do protagonista sentencia, numa carta enviada da Tailândia: “Qualquer dia, o plantador de arroz do Vietnã, um garoto da periferia de Xangai, Luanda, Los Angeles ou Pedra Grande vão ouvir a mesma música, vestir a mesma roupa, comer o mesmo tipo de *fast food*, chorar com os mesmos filmes. Esse é o meu trabalho: fotografar tudo que houver de diferente, enquanto ainda existir”. Assim, a narrativa coloca esse lugar, Pedra Grande, no mundo, com suas especificidades, mas não como algo estranho e descolado dele.

Mas, este tipo de apreensão não é predominante. Nesta década não faltaram filmes voltados para a temática rural em uma chave bem mais nostálgica e laudatória, cujos reverberios estão, sobretudo, em uma certa fotografia *naïf* que dá moldura às histórias voltadas para as trajetórias exemplares de sujeitos descolados do tempo presente. É o caso de *Lisbela e o prisioneiro* (2003), *O auto da Compadecida* (2000), *O coronel e o Lobisomem* (2005), o *remake* de *O menino da porteira* (2009), *O bem amado* e toda uma série de comédias com ambiente rural, reafirmando os velhos estereótipos da simplicidade, da singeleza e atraso risível, típica identidade que não pertence àquele que fala. Mas, por outro lado, obras fundamentais começam a colocar o rural no corpo da vida brasileira, lembrando que o atraso econômico era o céu perto do inferno da nossa modernização desigual, violenta e predatória da vida e dos saberes das nossas populações rurais e coletivistas. São as notícias de *Serras da Desordem* (2007), *Corumbiara* (2009) e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (*Obras escolhidas* v. 1). São Paulo: Brasiliense. 1996.

CARDOSO, H. P. *Narradores de Javé: histórias imagens e percepções*. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 5, n. 2, abr./jun., 2008. Disponível em: <[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)>. Acesso em: 22 out. 2013.

- JAMESON, F. *O inconsciente político*, São Paulo: Ática, 1992.
- MARTINS, J. S. O futuro da sociologia rural e sua contribuição para a qualidade de vida rural. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 15, n. 43, p. 31-36, set./dez., 2001.
- O IMAGINÁRIO do nordestino está no documentário “2000 Nordestes” . *Cinema Notícias*, 31 out. 2000. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/cinema/noticias/2000/10/31/010.htm>>. Acesso em: 22 out. 2013.
- OLIVEIRA, F. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- OURIQUE, J. L. A poesia regionalista como elemento de valorização do autoritarismo e da violência na região do Prata. 2007. 191f. Tese (Doutorado em Letras)- Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria RS, 2007. Disponível em: <[http://cascavel.ufsm.br/tede/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=911](http://cascavel.ufsm.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=911)>. Acesso em: 26 maio 2014.
- SORLIN, P. *Sociologia del cine*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económico, 1992.
- TOLENTINO, C. A. F. *O rural no cinema brasileiro*, São Paulo: Ed. UNESP, 2001.
- VEIGA, J. E. Destinos da ruralidade no processo de globalização. *Estudos Avançados*, n. 51, p. 51-67, maio-ago., 2004a.
- VEIGA, J. E. A dimensão rural do Brasil. *Estudos Sociedade e Agricultura*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 71-94, 2004b. Disponível em: <[http://www.zeeli.pro.br/Textos/ArtigosCientificos/2004\\_\\_a\\_dimensao\\_rural\\_do\\_brasil\\_\\_\(esa\).htm](http://www.zeeli.pro.br/Textos/ArtigosCientificos/2004__a_dimensao_rural_do_brasil__(esa).htm)>. Acesso em: 19 jun. 2014.
- XAVIER, I. Humanizadores do inevitável. *ALCEU*, v. 8, n.15, p. 256-270 jul./dez., 2007.
- \_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- WILLIAMS, R. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Tradução Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

## CINEMATOGRAFIA CITADA

- 2000 Nordestes - Vicente Amorim e David França Mendes (2001)  
A festa da menina morta – Mateus Nachtergaele (2009)  
A paixão de Jacobina – Fábio Barreto (2002)  
Abril Despedaçado - Walter Salles (2001)  
Antes que o mundo acabe – Ana Luiza Azevedo (2010)  
Árido Movie - Lírio Ferreira – (2006)  
Baixio das Bestas – Cláudio Assis (2007)  
Cafundó – Paulo Betti e Clóvis Bueno (2006)  
Concerto Campestre - Henrique de Freitas Lima (2004)  
Deus e o Diabo na Terra do sol – Glauber Rocha – (1963)  
Dois Filhos de Francisco – Breno Silveira (2005)  
Eu, Tu, Eles - Andrucha Waddington (2000)  
Garapa – José Padilha (2009)  
Jeca Tatu, dir. Milton Amaral (1953)  
Lavoura Arcaica - Luiz Fernando Carvalho (2001)  
Lisbela e o prisioneiro – Guel Arraes (2003)  
Lula, o filho do Brasil – Fábio Barreto (2010)  
Menino da Porteira – Jeremias Moreira (2009)  
Mutum – Sandra Kogut (2007)  
Netto perde sua alma – Beto Souza, Tabajara Ruas (2001)  
O Auto da Compadecida -Guel Arraes (2000)  
O bem amado – Guel Arraes (2010)  
O Caminho das Nuvens -Vicente Amorim (2003)  
O céu de Suely – Karin Aïnouz (2006)  
O coronel e o lobisomem – Maurício Farias (2005)  
O sol do meio dia – Eliane Caffé (2010)  
Os famosos e os duendes da morte (2010)  
Os Narradores de Javé - Eliane Caffé (2004)  
Quase Nada – Sérgio Resende (2000)  
Saneamento básico – o filme – Jorge Furtado (2007)  
Serras da desordem – Andrea Tonacci (2007)  
Tainá - uma Aventura na Amazônia - Tânia Lamarca e Sérgio Bloch (2001)  
Tainá 2 – Mauro Lima (2005)

Tapete Vermelho – Luiz Alberto Abreu (2006)

Viajo porque preciso volto porque te amo – Karin Aïnouz e Marcelo Gomes  
(2010)

Vida de Menina – Helena Solberg (2005)

Vidas Secas, dir. Nélson Pereira dos Santos, 1963