

## IDEAIS DE MODERNIDADE E ADAPTAÇÃO DO TRABALHADOR RURAL AO MODO DE VIDA URBANO NO FILME *VIRAMUNDO* (1965)

RODRIGO OLIVEIRA LESSA  
LUCAS BARRETO CATALAN  
ANDERSON DE JESUS COSTA

**RESUMO** Neste estudo, procuramos analisar criticamente as representações sobre o ciclo migratório vivido pelos trabalhadores rurais do Norte e Nordeste do país presentes no filme documentário *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno. Para realizar este objetivo, investigamos o modo como este filme aponta para o cotidiano e as formas de consciência dos trabalhadores rurais migrantes que viviam as experiências de chegada e partida da cidade de São Paulo no chamado “Trem do Norte” durante os anos 1960, sobretudo ao buscar as razões para o sucesso ou insucesso de sua inserção em atividades profissionais e, conseqüentemente, de sua iniciativa migratória. Destaca-se nesta oportunidade o modo pelo qual a narrativa do filme documentário, a partir de referências como o campo das Ciências sociais dos anos 1950 e 1960 e do próprio cinema nacional desta época, expressou ideias de modernidade e desenvolvimento econômico que conferiram predominantemente ao próprio trabalhador a responsabilidade sobre sua condição de pauperização no campo e na cidade, em que pesem as contradições sociais inerentes à expansão do modo de produção capitalista no campo no Brasil em meados dos anos 1950-60.

**PALAVRAS-CHAVE** Representações. Cinema. Filme documentário. Vida rural.

## IDEAIS OF MODERNITY AND ADAPTATION OF THE RURAL WORKER TO THE WAY OF URBAN LIFE IN *VIRAMUNDO* (1965)

**ABSTRACT** In this study, we analyze critically the representations about the migratory cycle lived by the rural workers of the North and Northeast of Brazil present in the documentary film *Viramundo* (1965), by Geraldo Sarno. In order

*to accomplish this goal, we investigated the way in which this film points to the everyday and the forms of consciousness of migrant rural workers who lived the experiences of arrival and departure of the city of São Paulo in the so-called “Trem do Norte” during the 1960s, seeking the reasons for the success or failure of their insertion in professional activities and, consequently, of their migratory initiative. In this opportunity, the narrative of the documentary film, based on references such as the field of social sciences of the 1950s and 1960s and of the national cinema of this time, was highlighted in this opportunity, expressing ideas of modernity and economic development that gave predominantly to the very worker responsibility on their condition of pauperization in the countryside and in the city, in spite of the social contradictions inherent in the expansion of the capitalist mode of production in the countryside in Brazil in the mid of the 1950s.*

**KEYWORDS** *Representations. Cinema. Documentary film. Rural life.*

## INTRODUÇÃO

Segundo Ismail Xavier (2001), o contexto que envolveu o Cinema Novo e o Cinema Marginal entre o final da década de 1950 e meados dos anos 1970 apresentou uma condição de unidade peculiar, sendo este também um dos períodos estética e intelectualmente mais ricos do cinema brasileiro até hoje. As polêmicas criadas nesta época formaram o que se identifica hoje como um imenso mural de estilos e que convergiram para a abordagem de temas como a política do “cinema de autor”, os filmes de baixo orçamento, a renovação da linguagem do cinema e a problematização de questões sociais em âmbito nacional. Temas que podem ser identificados como marcos para o nascimento do “cinema brasileiro moderno”, que deixaria gradualmente no passado o cinema clássico e a subordinação total da produção nacional aos modelos artísticos internacionais. (XAVIER, 2001).

Neste período, que desponta ainda pela recepção de estilos cinematográficos de alto teor político e reflexivo, como o Neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, e, no caso do documentário, do Cinema Direto norte-americano (*Direct Cinema*) e do Cinema Verdade francês (*Cinema Verité*), os depoimentos, as formas de pensar, a subjetividade, ou, em

última instância, a cultura presente no modo de vida dos personagens dos filmes passa a ser trazida para a imagem do filme sob uma outra perspectiva. Ela deixa de ser um elemento alegórico, meramente decorativo, algo como um patrimônio a ser reconhecido e contemplado coletivamente por meio de um viés positivista, e passa a ser concebida como elemento de mediação do conhecimento e do comportamento, de maneira que a representação dos atores sociais nos filmes passa a ser desenvolvida sob o desejo de imergir neste universo desconhecido. Como nota o autor: “[...] o cinema dos anos 1960 e 1970 tendeu, não sem atropelos e construções míticas, a pensar a memória como mediação, trabalhando a ideia de uma nova consciência nacional a construir.” (XAVIER, 2001, p. 22).

É neste contexto que podemos situar o filme a ser analisado nesta oportunidade. *Viramundo* é um documentário curto, de apenas 37 min, e aborda o problema do êxodo rural e da migração de trabalhadores pauperizados do Norte e do Nordeste para São Paulo que chegavam a esta metrópole no chamado “Trem do Norte”. Ainda que de fato apresente uma série de elementos estéticos de vanguarda para o cinema brasileiro nos anos 1960, como o registro de circunstâncias no momento exato em que elas estavam ocorrendo, o uso mais incisivo de entrevistas e depoimentos dos personagens e o emprego de imagens com tonalidade poética, a obra também tem elementos importantes do cinema documentário anterior a este período.

Este conjunto de elementos terão, conseqüentemente, um papel importante nas referências que a obra irá acionar para conduzir a sua visão de mundo sobre o Brasil dos anos 1960 e no modo como o ciclo migratório vivenciado pelos trabalhadores rurais será abordado no filme. A convicção sobre a tese que procura defender, e que o caracteriza, como anotou Jean-Claude Bernadet (2009) em *Cineastas e Imagens do Povo*, o principal expoente do chamado “modelo sociológico” entre os documentários do Cinema Novo deste período, dentre outros

elementos, garantem a este filme um alinhamento com ideais de modernidade e desenvolvimento presente no imaginário social e na ideologia tanto do meio artístico quanto do meio científico da época. Com destaque para a perspectiva desenvolvimentista no Campo das Ciências sociais de institutos como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB e a Comissão Econômica Para América Latina e o Caribe – CEPAL.

Contudo, como teremos a oportunidade de mostrar, o filme não se reduz a este perfil. Ao mesmo tempo em que traz estes elementos, ele demonstra uma forma bastante nova e singular para a época de aprofundamento sobre a consciência do trabalhador rural migrante, sobre suas formas de pensar, seus anseios. Algo que por sua vez garante a esta obra não apenas a condição de ser um importante documento sobre a visão de modernidade presente na arte e no pensamento social da época, mas também a de um relevante documento histórico sobre o cotidiano e o modo de vida do trabalhador rural migrante em meados do século XX no Brasil.

## 1. A NARRATIVA DE *VIRAMUNDO* NO CONTEXTO DO DOCUMENTARISMO BRASILEIRO

Para além de uma viagem onde o trabalhador rural nordestino segue para a cidade buscando um novo lugar para viver, o fluxo de deslocamentos de camponeses para as cidades se apresenta como um fenômeno bastante complexo, diretamente relacionado com o processo de desenvolvimento do modo de produção capitalista no campo. Como observa Afrânio Garcia Jr. (1989) em *O Sul: caminho do roçado*, através de fenômenos como a alta do preço do açúcar no contexto do pós-guerra, por exemplo, era comum nas regiões Norte e Nordeste do país que os camponeses e suas famílias não encontrassem trabalho ou fossem despejados por não se prestarem a trabalhar em condições de extrema exploração para seus antigos patrões. Além disso,

migração era não raro parte da tentativa dos camponeses de acumular alguma quantia em dinheiro que os fizesse iniciar um pequeno negócio na sua cidade natal ou adquirir um pequeno pedaço de terra. Por isso, além de sua migração não ser puramente o resultado de um interesse por melhorar economicamente de vida, estando relacionada à própria expansão da lógica capitalista no campo, o interesse em assumir uma profissão não era em nenhuma medida universal para estes migrantes.

Além disso, dado a vivência de condições muitas vezes de total subordinação a grandes proprietários de terra em suas regiões de origem, sobretudo na condição de morador<sup>1</sup>, estas viagens se apresentavam muitas vezes para estes indivíduos como um ato de liberdade. O qual, mesmo quando sucedido pelo retorno, terminava reverberando numa luta destes contra o domínio ao qual eram submetidos antes da partida. Como muitos trabalhadores nunca haviam saído das terras de seus patrões e eram constantemente ameaçados ao tentar romper a relação de trabalho precária que mantinham com eles, a experiência nas cidades não raro redundava em ações judiciais movimentadas pelos camponeses que reivindicavam direitos trabalhistas e terminavam prejudicando a hegemonia dos grandes senhores de terras em suas regiões. Na medida em que se encontravam muitas vezes endividados e sem condições de arcar com as perdas perante a justiça, eram obrigados a ceder partes de suas terras aos camponeses como pagamento, o que fez das viagens migratórias temporárias um modo contraditório por meio do qual se viabilizou uma melhoria de vida de diversas famílias de camponeses.

Em *Viramundo*, a cobertura sobre a trajetória migratória destes atores sociais se dá através de um perfil documental essencialmente clássico, voltado para a percepção de que existiria um conhecimento ou um conjunto de noções sobre um determinado assunto que deveria ser abordado e transmitido através de imagens. Nestes filmes, que no Brasil foram produzidos

<sup>1</sup> “Morador de condição” ou “morador”, como aponta Afrânio Garcia Jr. (1989), era a condição de todo trabalhador rural que, sem ser dono de qualquer propriedade ou lugar onde morar, alienada seu trabalho ao senhor-de-engenho em troca de moradia. Nestas condições, era comum que o senhor não só estipulasse unilateralmente um valor pela concessão da moradia e do direito a trabalhar na terra, como também o preço de produtos a serem consumidos nos armazéns de que o senhor era proprietário – em muitos casos havia inclusive uma obrigação de que o camponês recorresse apenas a estes estabelecimentos – e o pagamento por qualquer trabalho realizado por ele nas propriedades.

sobretudo através do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), os recursos audiovisuais eram utilizados como meios de afirmação e demonstração da pertinência e relevância do conhecimento científico. Este traço está abertamente anunciado em *Viramundo* logo na sua primeira cena, quando, sem receios, anuncia-se em um letreiro: “As pesquisas realizadas para a elaboração do argumento desse filme foram orientadas pelos professores Octavio Ianni, Juarez Brandão Lopez e Cândido Procópio.” (SARNO, 1965).

Toma-se então como ponto de partida um apoio externo, um propósito, um interesse compreensivo sobre o qual recai a realização das imagens e que, portanto, deve guiá-las na convergência de informações e ideias apresentadas. Quais sejam: as de analisar e denunciar o ciclo social vicioso de penúria e alienação que envolve a população de migrantes nordestinos desembarcados do Trem do Norte diariamente em São Paulo. Como observa o narrador em voz *off*:

Diariamente chega a São Paulo, a maior cidade industrial do Brasil, o denominado “Trem do Norte”. Ele traz algumas centenas de migrantes que vêm em busca de trabalho. São assalariados agrícolas, parceiros, meeiros, arrendatários e pequenos proprietários que procedem do Nordeste. De 1952 a 1962, migraram para São Paulo um milhão e duzentos e noventa mil nordestinos. (SARNO, 1965).

Com este desembarque, tem início uma espécie de ciclo socioeconômico a ser analisado por meio das imagens. Embora ele só esteja completamente passível de assimilação para o espectador no fim da narrativa, quando sua última etapa será apresentada, seus contornos começam a ser delineados já neste momento.

O ciclo começa com a chegada do trem a São Paulo trazendo para a cidade um homem do campo que encontra dificuldades para arrumar trabalho no lugar onde vive – traço comum às

condições dos trabalhadores rurais submetidos aos regimes de trabalho descritos pela voz *off*. Em seguida, na cidade ou nas zonas agrárias próximas a ela – a narrativa segue representando apenas o grupo que se mantém na cidade, mais precisamente em São Paulo – alguns conseguirão uma ocupação e outros permanecerão nos limites da pobreza. Sobretudo para os que se aproximarão da miséria, por conseguinte, abrem-se os portões da alienação na religiosidade popular, apresentada como o repositório social do medo e das angústias que assaltam a classe trabalhadora na vida urbana. A última etapa tem o retorno de parte do contingente da população de desempregados e desalentados para o lugar de onde vieram, quando, sem escolha, decidem conviver com a carência do seu lugar de origem e continuar tentando um espaço para trabalhar na terra.

Até aqui, em termos de forma, de estratégia narrativa, a tradição do cinema clássico brasileiro continua encontrando no filme uma referência bem próxima do que vinha sendo feito antes, quase sem inovações. Aberturas descritivas eram um recurso muito utilizado, sobretudo diante do caráter modesto das técnicas audiovisuais da época e conseqüentemente a ausência de meios diferentes para levar à narrativa as informações introdutórias que contextualizavam o espectador na história do filme. Neste sentido, os momentos iniciais de *Viramundo* não se distanciam muito de filmes como *São João Del Rei* (1958), episódio das *Brasilianas* no qual Humberto Mauro apresenta a antiga comarca de Minas Gerais através de imagens da arquitetura urbana, dados geográficos e históricos. Mesmo a ambientação musical de *Viramundo*, protagonizada por composição de Caetano Veloso e Capinam, já era uma marca do diretor ligado ao INCE<sup>2</sup>.

Entretanto, se a descrição imediata do grupo de trabalhadores rurais desembarcados em São Paulo repete as regras do cinema clássico, o modo como esta apresentação se desdobra nos trará algo novo. De imediato, após a descrição, acompanhamos um conjunto de quatro breves entrevistas com

<sup>2</sup> O Instituto Nacional de Cinema Educativo INCE foi criado em 1936 com apoio de Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde, e a aprovação de Getúlio Vargas. A ideia era utilizar o órgão para promover a utilização do cinema como auxiliar do ensino formal e servir-se dele como instrumento voltado para a educação popular. Um dos principais diretores ligados ao instituto, Humberto Mauro foi o autor de *Brasilianas: canções populares*, série produzida em um intervalo de quase vinte anos – na iniciou em 1945 e seu último título é de 1964 – e marcada por episódios que apresentavam músicas populares como pano de fundo para imagens ilustrativas ou breves histórias que se passavam em localidades das zonas rurais do país.

<sup>3</sup> As entrevistas tornaram-se mais comuns no cinema documentário brasileiro após a chegada de de som sincrônicos, capazes de registrar o áudio em condições de anexá-los às imagens com gravadores de grande eficiência técnica. O recurso, que passou a ser empregado na década de 1960, transformou a narrativa do documentário, dando espaço para o surgimento de duas linhas estéticas de impacto mundial nesta década, o Cinema Direto norte-americano e o Cinema Verdade francês, as duas nutrido-se largamente das novas técnicas e influenciando o gênero documentário, ainda que de maneiras distintas.

os camponeses recém-chegados, feitas ali mesmo no momento do desembarque. Nem mesmo *Aruanda* (1960) ou *Arraial do Cabo* (1959) tinham contado com tal recurso, em que pese o fato de terem sido obras de significativa importância para o Cinema Novo e também dedicadas às contradições sociais da vida do trabalhador brasileiro.<sup>3</sup> Os camponeses, que contam suas histórias, seu cotidiano no lugar onde viviam e, sobretudo, a razão pela qual resolveram vir para São Paulo, têm aqui a oportunidade de expressar-se diante da câmera, de dizer como se sentem diante da infelicidade que os acomete. É, portanto, um certo exagero por parte de Bernadet (2009) quando este alega que em *Viramundo* a “voz do saber” trata o sujeito como ele “não soubesse nada sobre si mesmo”. A convergência entre a fala deste personagem e a linha de abordagem expressada pela voz *off*, o que verdadeiramente incomoda o autor, não elimina o destaque dado a histórias individuais, como também não sugere que o personagem tudo ignora enquanto o cineasta tudo sabe.

Neste sentido, encontram relevância na narrativa declarações como a de um camponês que, depois de rodar várias cidades e zonas rurais no Brasil, retorna para São Paulo por não ter dinheiro suficiente para comprar um pedaço de terra a “vinte contos de réis a tarefa”. Ou mesmo a do filho de um meeiro que, apesar de realizar todas as etapas da roça de algodão para seu patrão, não recebe uma contrapartida que garanta o seu bem-estar e o de seu filho. O migrante tem certamente um saber sobre si mesmo, tem um discurso sobre a sua decisão de vir para a cidade. E a obra, por sua vez, não ignora este e outros tipos de ponderação que veremos mais adiante por parte dos trabalhadores.

Mas as diferenças não se encerram aqui. Após os depoimentos, somos informados sobre o destino destes migrantes. Parte deles, cerca de 70%, irá para as zonas rurais ocupando postos na agricultura voltada para a economia de mercado. A outra parte segue na cidade, assumindo postos na indústria e na construção civil. Em seguida, ainda em meio a esta

contextualização, Geraldo Sarno irá apresentar um dos elementos centrais para as próximas cenas e questões a serem levantadas na narrativa. Um ingrediente capaz de oferecer um traço novo ao panteão das análises documentais que conseguiam, desde o final dos anos 1950, esboçar em imagens os termos da relação entre as condições materiais de existência e a vida cotidiana da classe trabalhadora: a consciência.

Em obras anteriores, como *Arraial do Cabo*, a abordagem dos problemas sociais e da modernização brasileira já haviam entrado em questão. No documentário de Paulo Saraceni, uma fábrica de álcool e outra destinada ao aproveitamento da pesca de baleias são as razões de mudanças profundas no modo de vida tradicional de uma pequena vila de pescadores homônima à do filme, situada no estado do Rio de Janeiro. A atividade industrial obrigará os pescadores a abandonarem a antiga localidade de origem para continuar sobrevivendo da pesca. Contudo, estes filmes ainda não haviam posto as formas de pensar e agir dos trabalhadores como parte do universo social responsável por suas condições materiais precárias. Tanto aqui como em *Aruanda* e ainda em outras obras produzidas nos anos 1970, como *O país de São Saruê*, o pauperismo é estritamente o resultado de questões como a falta de trabalho, a expansão industrial e a lógica do mercado: os trabalhadores são sujeitos de uma realidade que se lhes impõe imperativamente, de maneira que esta interferência não é denunciada também nos modos de pensar e no comportamento dos personagens. Não lhes compete nenhum papel na realidade esboçada nestes filmes que não o de serem afetados em seus hábitos e tradições pelas contradições do progresso e do crescimento da economia em seus entornos. O efeito destas forças sobre o imaginário social e sobre as maneiras de pensar não é uma dimensão analisada pelos documentaristas, que por sua vez mantêm o ponto de vista de que duas forças dissonantes competem entre si sem se misturarem de alguma maneira.

É o que *Viramundo* não reproduz, ao menos não totalmente. Agora, as condições sociais em que os migrantes estão inseridos em meio às mudanças no seu modo de vida terão um resultado sobre os seus conhecimentos, sobre a forma de lidar com suas condições de vida, sendo que estas formas de pensar também contribuirão mais à frente para a reprodução de suas dificuldades na cidade. Após a contextualização sobre o deslocamento das frações de trabalhadores, a voz *off* analisa em que condições irão se inserir os trabalhadores destinados a permanecer e buscar trabalho nos grandes centros: “São estes que, partindo das zonas agrárias mais atrasadas do país, põem-se em contato com as formas sociais e urbanas mais avançadas e racionais do Brasil.” (SARNO, 1965). Seria mais uma declaração contextualizadora, binária – pondo a consciência do trabalhador de um lado e a realidade social e econômica de outro –, se ela não desse o tom de um fenômeno novo que se observará daqui por diante. Este choque entre as “formas sociais” arcaica e moderna repercutirá negativamente sobre as consciências dos trabalhadores, que, segundo a narrativa, terão dificuldade para se adaptar ao ritmo do mundo urbano e, despreparados, não alcançarão o objetivo de arrumar uma ocupação e se estabelecer na cidade de São Paulo.

Deste modo, elementos como o número significativo de pedintes moradores de rua, os exemplos de trabalhadores que não conseguem se manter nos empregos – transitando sem especialização em ocupações temporárias – e, sobretudo, a sujeição à religião, o que veremos a seguir, não são explicados apenas como o resultado de uma conjuntura socioeconômica. Eles mantêm uma relação com as limitações que o trabalhador encontra na sua formação para galgar profissões melhor remuneradas, com a rebeldia que ele apresenta diante do cotidiano laboral nas fábricas, ou, de um modo geral, com as angústias que ele demonstra possuir na sua nova vida. Certamente, como vamos analisar mais adiante, são muitas as contradições que existem na cobertura do filme sobre estes fenômenos. Entretanto, é possível

perceber que os problemas sociais vividos pelo grupo social destacado estão para além do impacto externo de um mundo onde a força da modernidade arrebatou o arcaísmo: a realidade os leva a um contexto social complexo que age sobre suas formas de vivenciar a vida na cidade. E as condições destas, apesar de suas notórias contradições, serão a peça-chave dos dramas dos personagens que o filme irá apresentar. Ela figura como elemento de mediação entre fenômenos como a migração e o pauperismo, entre a falta de trabalho no campo e explosão do contingente de fiéis nos centros religiosos das cidades e nesta medida a abordagem crítica destes problemas ganha um conteúdo muito próprio na narrativa.

É mesmo este um dos sentidos impregnados no título. O termo “viramundo” surge como uma referência à mudança radical provocada sob a vida e a consciência do migrante nordestino, que sai de um ambiente onde o cotidiano está permeado por práticas e relações sociais tradicionais para viver no “maior polo industrial do país”, onde a vida “racional” e “avançada” guarda uma dinâmica que, certamente, trará algum impacto sob sua trajetória. Além disso, o mundo que “vira”, no sentido que o filme apresenta agora, não é apenas o mundo exterior, onde o sujeito desempenha o seu trabalho, busca a sua sobrevivência: é também o da subjetividade, do imaginário. O indivíduo se muda para um “mundo novo”, e essa mudança terá um impacto significativo sobre as suas formas de agir e pensar, apresentadas a partir de agora como um produto singular destas transformações.

## 2. QUESTÕES SOBRE ATRASO E DESENVOLVIMENTO NO PROCESSO MIGRATÓRIO

Com a contextualização do fenômeno social do êxodo camponês, encerra-se o que poderíamos definir como uma primeira parte da narrativa de *Viramundo*. Ali, são apresentados os personagens centrais da trama, suas características, o lugar

onde a história se desdobra, a realidade social e econômica com a qual irão se defrontar, bem como os termos através dos quais será abordado o fenômeno do encontro entre este trabalhador rural e a vida urbana, com destaque para o elemento da consciência na mediação entre as condições dos trabalhadores rurais nas cidades e os problemas sociais mais amplos que surgem em meio ao fenômeno da migração. Para isso, a poética da música popular e das imagens de Cândido Portinari, as imagens da chegada do Trem do Norte, as entrevistas e, sobretudo, a voz *off*, desenham bem explicitamente os contornos desta representação. A partir da primeira parte, portanto, sabemos “do quê” e “de quem” se trata o filme.

O trecho que se segue seria, por assim dizer, o momento de compreender “como” será o seu desdobramento. Isto é: de que maneira se dá o processo de adaptação (ou inadaptação) do trabalhador migrante à lógica e às relações de trabalho da cidade, considerando o impacto sobre sua consciência causado pelo imenso abismo entre o seu modo de vida tradicional e a dinâmica acelerada da vida urbana. A parte que vai do fim desta contextualização até o início das imagens dos cultos religiosos é justamente o momento em que Geraldo Sarno formula uma perspectiva sobre os termos deste embate, representando as dificuldades que envolvem a busca de uma ocupação e as condições de trabalho nos postos preenchidos por estes segmentos da força-de-trabalho brasileira. O interesse está justamente em descobrir como este contato se estabelece e como ele age sobre as formas de pensar dos trabalhadores migrantes: de que modo o trabalhador rural vivencia a luta pela conquista de uma vaga para trabalhar, como se comporta ao se tornar operário nas fábricas ou na construção civil, como eles reagem diante das novas condições de trabalho, enfim, em que circunstâncias materiais e culturais ele tem ou não sucesso na tentativa de estabelecer-se temporária ou perenemente na cidade.

O modo pelo qual Geraldo Sarno irá conduzir os elementos estéticos e documentais voltados para o desenvolvimento desta

abordagem, importa notar, também apresenta distinções para com a introdução. Se, na primeira parte, a realidade da vida do migrante é recuperada sobretudo por dados estatísticos, prognósticos teóricos ou mesmo pela poética construída através da música de abertura, agora são as entrevistas e as imagens do cotidiano que assumem o primeiro plano como material audiovisual elementar da assertividade documental. A inserção de informações e resoluções a respeito do tema tratado, a partir daqui, deixarão de assumir um papel predominante na origem dos argumentos para se restringir a breves perguntas que a equipe faz aos personagens entrevistados. A voz *off* do narrador, antes predominante, sai totalmente de cena e a montagem passa protagonizar a união de fragmentos da experiência das transformações na vida do camponês que chega à cidade.

Este redirecionamento na abordagem estética do tema da migração tem uma razão de ser. Se, como vimos no início, o exame do choque entre os hábitos tradicionais do campo e as “formas racionais avançadas” indicou que a consciência do trabalhador é uma das fontes fundamentais de sua manifestação, os hábitos, costumes e noções que ele traz culturalmente consigo tornam-se no filme a manifestação do impacto que estas formas sociais lançam sobre a realidade social. No entanto, a captura destes elementos e do modo como eles mediam as formas de consciência dos personagens representa por si um sério desafio à representação fílmica. Trata-se de um âmbito da vida cotidiana que o filme documentário não tinha encontrado até aquele momento elementos estéticos suficientemente desenvolvidos para refigurar e problematizar.

Ainda assim, Geraldo Sarno adere à perspectiva motivada pelo viés sociológico do filme e passa a empregar os recursos da entrevista e os depoimentos destes atores sociais como uma ferramenta decisiva para recuperar o conteúdo desta consciência, mesmo diante das iminentes dificuldades para representá-la. A linguagem, a expressividade e os traços simbólicos da interação

do migrante com o cotidiano passam à condição de fonte privilegiada para a verificação das implicações destas formas sociais, mesmo diante das limitações da época. O que, por sua vez, lhe permite não apenas empregar de modo pioneiro uma fonte importante de documentação das relações sociais e das questões que o recorte do filme procura suscitar, mas também fortalecer a assertividade e a retórica para convencer o espectador sobre a pertinência do conteúdo destacado.

As primeiras imagens da experiência turbulenta e incerta do migrante nordestino no mundo urbano começam pelo cotidiano de um grupo de operários da construção civil. Ao lado de grandes edifícios, os trabalhadores erguem um novo prédio ao som de marretas, maçaricos e ruídos característicos de um grande pólo urbano, ao tempo em que protagonizam leituras sobre a sua condição de vida. O tema abordado aqui é praticamente um só: remuneração. Destacam-se declarações sobre os salários irrisórios que recebem, o alto preço dos alimentos vendidos na cidade e, como resultado disso, a insatisfação diante da impossibilidade de consumir os itens básicos para sua sobrevivência. Um primeiro entrevistado reproduz esta perspectiva de insatisfação em relação ao salário obtido na indústria e conclui que o trabalhador pobre não pode sobreviver ganhando tão pouco. O segundo também garante: “Esse salário não dá nem pra comer. Pode ver que, quando entrou este salário de quarenta e dois ‘conto’ [contos de réis], nós ‘pagava’ o açúcar a vinte cruzeiros. E hoje? ‘Tá’ ‘duzentos e tanto’. [...] Eu, por exemplo, tenho a mulher e cinco filhos. ‘Nós passa apurado’.” (SARNO, 1965).

Mas os exemplos encontrados por Geraldo Sarno não são apenas de insatisfação. Além dos dois insatisfeitos com a remuneração e as condições materiais, há também os que entendem ter tido sucesso na cidade. Ainda nesta sequência que traz os operários da construção civil, um operário compara sua nova vida com a antiga na terra de origem:

Eu trabalho na construção civil. Eu prefiro trabalhar na indústria [ele se refere à indústria da construção civil]. Tenho meu ofício, a indústria paga os direitos do empregado, tem o sindicato pra dar os direitos do empregado, e tenho meu ofício. Prefiro trabalhar na indústria. (SARNO, 1965).

Este último depoimento faz o filme fugir da premissa de que o problema central seriam os baixos salários e, conseqüentemente, a hipereexploração da força de trabalho, criando uma expectativa ainda maior em torno do desdobramento do tema. Dos três entrevistados, há um que garante estar satisfeito, o que poderia significar que há a possibilidade de um final feliz para o trabalhador migrante na cidade. O que estaria impedindo os outros de trilharem o mesmo caminho? Se há os que vivem bem, com uma remuneração que, se não os satisfaz, ao menos não impede a sua sobrevivência digna, deve haver uma razão para isso. Assim, de imediato, o espectador se vê inclinado a levar em conta as nuances que impedem os operários de atingir o mesmo grau de satisfação morando na cidade.

Os esboços da resposta não tardam. A passagem para o novo grupo de entrevistas, fora do ambiente da construção civil, reitera a expectativa em torno destas questões. O depoimento do operário satisfeito é sucedido por uma panorâmica de um espaçoso escritório, de onde um senhor interpreta o tema da adaptação da mão-de-obra migrante aos serviços da indústria.

Observa-se no imigrante nordestino uma maior parcela de desconfiança, talvez por ser um homem mais angustiado, ou por desconhecer o tipo de relações que encontrará no novo ambiente. Isto tem levado, inclusive alguns empregadores a vedar a admissão desse elemento enquanto ainda na fase de entrosamento no novo meio. (SARNO, 1965).

O filme não fornece já aqui a identidade precisa deste personagem, mas saberemos adiante que se trata de um empresário, provavelmente dono de uma das indústrias tomadas

como exemplo. De imediato, ele é o sujeito responsável por reproduzir os interesses do empregador. É o porta voz dos donos das indústrias, aquele que interpretará as circunstâncias sob a ótica e a experiência do patronato fabril da cidade de São Paulo. Algo que, é importante perceber, não o impede de ter as suas declarações claramente endossadas pela narrativa. Muito pelo contrário. Suas palavras terão um peso maior do que as dos outros entrevistados desta parte, que terminará situando-o como personagem chave para as resoluções conclusivas a respeito das dificuldades e limitações do trabalhador migrante na sua tentativa de inserção na indústria.

Novos personagens continuam surgindo e, com os seus subsequentes depoimentos, a controvérsia sobre os termos da satisfação e insatisfação dos migrantes nordestinos vai se tornando ainda mais complexa. Sentado naquilo que claramente se apresenta como a sala de visitas de sua casa, um outro senhor figura ao lado de sua esposa e filhos. Agora teremos um migrante vindo do Nordeste que, tal como no exemplo anterior, se sente satisfeito com a vida e a ocupação que conquistou. De sua mesa de jantar, ele conta brevemente como chegou a São Paulo sem bens ou dinheiro e no curso de sua vida galgou o cargo de “chefe da seção de fornos” de uma metalúrgica, o que o possibilitou a adquirir uma série de bens, como a casa onde mora.

O elenco do trecho completa-se com o exemplo de um migrante que não teve a mesma sorte do chefe da seção de fornos. Trata-se de um homem de meia idade, mas, diferentemente dos dois últimos citados, negro e de aparência pobre, morador de uma casa popular numa região aparentemente suburbana da cidade. Sua chegada a São Paulo, inclusive, como ele mesmo narra, foi curiosa: precisando de trabalho para as despesas mais básicas logo em sua chegada, viu uma placa que oferecia vaga para o cargo de “rebarbador”. Ao acreditar que se tratava de uma vaga para corte de barba, candidatou-se. Surpreendeu-se logo em seguida quando soube que se tratava de um serviço técnico

nos fornos de uma fábrica, mas ainda assim desempenhou bem a atividade no primeiro teste e foi contratado. O desdobramento de sua história, entretanto, não foi tão feliz. Na oportunidade em que o filme foi realizado ele estava desempregado. Além disso, sem condições de quitar o aluguel, ele permanecia na iminência de ser despejado da modesta casa alugada onde morava, pois o proprietário desejava retomar o imóvel.

A apresentação destes três personagens vem logo em seguida à controvérsia lançada sobre a remuneração, deixando inconclusa a resolução ou o parecer científico que deverá explicá-la. Até que todos eles sejam apresentados, e, principalmente, que seja exposto o contraste entre o migrante bem-sucedido e o malsucedido, apenas a ideia apresentada pelo empresário tem contornos mais precisos. Entretanto, feita esta última apresentação, o cotejamento das condições de vida e das histórias dos dois migrantes começa e Geraldo Sarno passa a problematizar as circunstâncias que envolvem os dois personagens. Daqui até o final desta confrontação de depoimentos, quando iniciará a abordagem sobre a religião, se estabelece então um exercício de comparação que irá solucionar o quadro paradoxal apresentado através das entrevistas dos operários.

Após as primeiras declarações dos três personagens que citamos acima, curtas e em sequência, introduzindo fusões e contrastes na narrativa, a edição nos leva a algumas imagens do migrante bem-sucedido desempenhando a atividade de vigilância e acompanhamento na metalúrgica onde trabalha. A cena está repleta de *close-ups* que o trazem o seu olhar atento para a atividade dos outros empregados, orientando-os quando identifica, aparentemente, algum desajuste. As cenas convergem para a representação de um homem capacitado, conciso e concentrado no trabalho. O último dos planos desta metalúrgica corta novamente para o operário negro, de forma direta e sem estratégias de transição. Agora, após historiar a oportunidade em que conquistou a primeira vaga na cidade como rebarbador,

ele narra de que maneira ocorreram suas sucessivas e distintas ocupações, sempre como operário mal remunerado na indústria, o que levou a desistir de cada um dos postos de trabalho conquistados.

Este contraste sugere um sentido bastante direto para a sequência, reforçado pelos cortes abruptos que alteram a dinâmica até então adotada pela montagem. Aqui, Geraldo Sarno passa a se aproximar mais da chamada “montagem intelectual”, que põe em colisão dois planos buscando produzir um significado ou uma interpretação que está para além do que as imagens individualmente podem comunicar – técnica de montagem esta criada pelo russo Eisenstein e muito utilizada pelo no Cinema Novo, sobretudo na obra de Glauber Rocha. A forma de decupagem em questão, todavia, não estava sendo utilizada na montagem filme até aqui, pois *Viramundo* assenta-se predominantemente sob a “montagem narrativa”, que funde os planos para compor uma história linear, temporal e espacialmente referenciada de modo preciso. Nesta sequência, observamos a tentativa de demonstrar as diferenças entre a desenvoltura demonstrada por um operário que se apropriou dos hábitos e demandas laborais exigidas na vida urbana e um outro que não teve o mesmo sucesso. Enquanto o migrante bem-sucedido tem a sua imagem ressaltada e valorizada, destacando-se o fato e a situação dele ser o representante da postura racional e técnica do mundo urbano, o operário desempregado narra o seu insucesso ao citar todas as funções que já ocupou na indústria, sem, no entanto, conseguir estabelecer-se em uma que pudesse, ao menos, garantir-lhe uma habitação de onde não estivesse prestes a ser despejado.

Mas este contraste não se interrompe aí. O migrante bem-sucedido já havia relatado como chegou à cidade sem recursos e, anos depois, entraria como ajudante na empresa onde iria galgar sucessivas promoções até assumir o cargo de chefe da seção de fornos. Algo que se deve levar em conta, tendo em vista

o destaque para a declaração do outro operário de que migrara entre diversos postos até ficar desempregado. Entretanto, o contraponto é ainda enfatizado pela cena que se segue: logo após esta declaração de seu insucesso, surge novamente o chefe de fornos com sua família, em casa, na sala de visitas, falando agora de como anseia comprar uma casa maior no futuro. Note-se que, como observamos pelas imagens, a sua casa própria é bem equipada com diversos bens duráveis de uso doméstico, como geladeira e fogão. O olhar e o relato triste do outro operário encontram aqui o seu oposto, reforçado ainda pelos elogios que este homem bem-sucedido faz a São Paulo e às condições do trabalhador nesta cidade, terminando com a sua declaração de que abandona a identidade de “nortista” para se declarar como um “paulista” adaptado à cidade onde vive e trabalha. “Gosto muito de São Paulo, desse povo que adoro muito, um povo que olha pra frente, ajuda aqueles que precisam. Não me considero um nortista e sim um paulista e aqui eu pretendo morrer.” (SARNO, 1965).

O depoimento é seguido por uma cena em que o outro operário narra sua situação de dificuldade em relação à moradia. Ele explica que o proprietário da casa alugada onde mora pediu a devolução do imóvel, mas como não desejava sair, resolve enfrentar o risco de um possível despejo, reclamando em juízo o seu direito de permanência. A situação tornara-se razoavelmente dramática para ele neste período, pois o proprietário já havia se negado a receber o aluguel e as instâncias responsáveis por julgar o litígio já haviam dado três ordens de despejo, todas retiradas pelo seu advogado alguns dias antes de uma possível saída à força. A cena reitera então a sua fragilidade diante das condições materiais adversas, em contraste com a situação do operário bem-sucedido, que garante ter dois imóveis em seu próprio nome.

O contraste está estabelecido e, a esta altura, o espectador já tem mapeada a estratégia de comparação. Um teve sucesso, galgou cargos, tem acesso confortável às mercadorias necessárias

para seu consumo. O outro, migrou entre empregos, foi remunerado abaixo de suas necessidades materiais e, desse modo, enfrentou dificuldades. Neste contexto, vemos de maneira mais nítida a tentativa de vasculhar as razões pelas quais este processo de diferenciação se realiza. O exemplo do operário humilde e em situação de dificuldades cede espaço agora então ao portavoz do empregador, que por sua vez busca explicar, a partir de interpelação da equipe de *Viramundo*, quais seriam as razões para este quadro.

- [Entrevistador] Senhor empresário, é comum na coletividade migrante a evolução da mão-de-obra não qualificada para mão-de-obra tecnicamente qualificada?
- [Empresário] Não é comum. A sua formação ainda implica numa barreira. Há um determinado momento em que ele exaure os seus recursos para esse aprimoramento, para essa evolução. (SARNO, 1965).

Chegamos então ao cerne do problema que vinha sendo esboçado em meio a todo este esforço comparativo: a falta de qualificação e a estagnação profissional. Aos poucos, as informações lançadas pontualmente vão ganhando destaque nas análises resolutivas do empresário. A letra da música de Caetano Veloso e Capinam, que introduziu o empresário no filme, já havia alertado para o fato de que “[...] na lida desta cidade só vale ter profissão”. É justamente o que falta ao operário malsucedido: um ofício, uma profissão que o retire das mudanças constantes entre postos de trabalho de funções distintas e garanta, mediante a especialização em um serviço técnico, alguma estabilidade e perspectiva de crescimento no emprego.

O filme nos oferece assim um parecer a respeito da situação do migrante nordestino na cidade. Em meio as reais dificuldades que ele encontra de instalação, remuneração e de habituar-se ao ritmo da vida urbana, destaca-se o obstáculo da qualificação profissional. A razão para esta dificuldade em se qualificar, à essa

altura, o espectador já conhece bem: consiste na discrepância entre a sua formação tradicional e as demandas das ocupações disponíveis na cidade, questão que narrativa levantou logo no início. Por alguma razão que o filme não chega a indicar –seja por falta de escolas, analfabetismo ou arcaísmo dos modos de vida no campo –, estes indivíduos terminam chegando ao destino sem reunir os recursos intelectuais e culturais necessários para assumirem uma profissão na indústria. Seu modo de pensar e agir, pelo contrário, é algo que o impede de se apropriar dos novos elementos encontrados na cidade. Esta perspectiva chega a se destacar em uma das análises do chefe da seção de fornos levada ao filme em uma entrevista que, apesar do seu conteúdo ideológico, não recebe nenhum contraponto mais enfático e direto da narrativa.

Quanto aos nossos irmãos do norte, uma maioria, é um pessoal que pensa muito em matar, não é como o povo aqui do sul que trabalha dez, quinze, doze horas por dia pra ter sua casa bem arrumada, encerada, aos domingos sair com a esposa e os filhos, para a pizzaria, tomar seu chope, comer sua pizza, gozar aquilo que se chama “vida”. Isso é que está valendo. Esta é uma das razões para eu não voltar ‘pro’ norte, porque se pra lá eu voltar, estarei voltando pra trás. Portanto, estou em São Paulo, e quero caminhar pra frente! (SARNO, 1965).

Assim, a perspectiva mais ampla quanto à racionalidade do trabalho na cidade e as dificuldades de inserção da força de trabalho migrante enquanto pressupostos que norteiam o filme são aqui evidenciadas. Apesar do contraste apresentado, o desenvolvimento econômico é algo positivo, apresenta-se como um evento do progresso tecnológico necessário, embora não alcançado por alguns atores sociais, como é o caso de alguns grupos de migrantes que terminam endossando os contingentes de pessoas pobres nas cidades ou retornando para seus lugares de origem. Não observamos, aqui ou em outro momento do

filme, uma reflexão crítica sobre as contradições na relação entre capital e trabalho no Brasil, nem tampouco a respeito do caráter concentracionista da estrutura agrária brasileira. As intercorrências destes atores sociais em São Paulo se devem à sua não adaptação aos esquemas e comportamentos do trabalho “racional” e isso sobretudo em função da insuficiência de sua bagagem cultural, enquanto no campo suas dificuldades enfrentariam fundamentalmente o clima, o preço da terra ou as baixas remunerações.

Neste sentido, muito embora o conteúdo dos depoimentos dos camponeses migrantes no início do filme apontasse questões importantes, é o entusiasmo com a modernidade e a indústria que prevalece no olhar de Geraldo Sarno, fazendo-o se esquivar tanto das contradições do crescimento capitalista nas cidades quanto dos fenômenos que levaram milhares de trabalhadores a partir dos anos 1940 a tentar a sorte em polos industriais do Sudeste do país.

Portanto, apesar da construção bem engendrada desta narrativa, fundada na proposta de pensar os problemas sociais do migrante na cidade também a partir de sua consciência frente aos desafios do mundo urbano, são certamente visíveis os limites da argumentação que sustenta o filme. Geraldo Sarno e o produtor Thomaz Farkas relacionam a condição marginal que este trabalhador assume no mercado de trabalho da cidade estritamente à sua falta de qualificação para assumir funções mais complexas e qualificadas na indústria, fruto, sobretudo, de sua inadaptação às formas modernas, às exigências “racionalistas” das ocupações oferecidas no mercado de trabalho. Se verificamos que se neste filme dá um passo à frente em relação aos documentários do final dos anos 1950, por outro lado, entendemos que a busca de compreender a consciência dos personagens na sua relação com a realidade social e econômica encontra sérias limitações na representação documental de *Viramundo*. O filme, aparece, assim, partidário de uma premissa modernizadora, segundo a qual os problemas sociais vividos pelo migrante do Norte ou do

Nordeste na década de 1950 e 1960 seriam decorrentes de uma suposta resistência cultural das regiões tradicionais do interior do país em adaptarem-se ao surto de urbanização e industrialização do país.<sup>4</sup>

Mais do que uma linha teórica nas ciências sociais ou um discurso de senso comum com heranças no preconceito étnico, a perspectiva ideológica que marca a obra de Geraldo Sarno foi na primeira metade do séc. XX um discurso dominante sobre o modo como o tradicionalismo emperrava a consolidação da sociedade capitalista no país e, ademais, sobre a maneira como a condição individual dos sujeitos da classe trabalhadora era não raro apontada como o alicerce mais sólido e inconveniente deste tradicionalismo. Como vemos pela maneira segundo a qual o filme incorpora esse imaginário, o ufanismo com a modernidade e a urbanização que substitui as bases agrárias do país convive com a interpretação de que os problemas que emergem neste processo não derivam dela, mas de traços ou características sociais relacionadas aos tipos humanos que se apresentam entre os membros das classes dominadas nestas sociedades – sejam eles o negro liberto ou o trabalhador rural migrante.

### 3. O FENÔMENO RELIGIOSO

Estes limites se expressam também na representação da religiosidade no filme. A consciência do migrante, já abertamente declarada como incapaz de adaptar-se aos ritmos e às demandas de qualificação dos postos de trabalho, recebe os contornos finais de sua alienação através do forte efeito estético dos transe em rituais de quais participam estes personagens no cotidiano da cidade.

Numa cena no fim desta segunda parte do filme, o operário, malsucedido e prestes a ser despejado, personifica a proximidade da condição desses trabalhadores com a pobreza. Na oportunidade, o migrante, então desempregado, analisa como

<sup>4</sup> Algumas fontes mais diretas de influência destas perspectivas sobre a realidade social do país na época e que permeiam o conteúdo *Viramundo* podem ser notadas. Primeiramente, no âmbito científico, citado inclusive no início do filme através dos pensadores que contribuíram com a sua realização, temos neste período o campo intelectual marcado pela influência do pensamento “desenvolvimentista” nas ciências sociais e no meio intelectual dos anos 1950-60. Esta linha de pensamento, que adquiriu grande destaque após a Segunda Guerra entre sociólogos, economistas e historiadores, se assentou dentre outras coisas sobre o pressuposto de que os fundamentos da sociedade brasileira poderiam ser encontrados na relação entre tradição e modernidade, ou, mais precisamente, no modo como esta relação era a chave para compreender os supostos entraves que impediam o projeto nacional civilizador de se concretizar no país.

As primeiras referências deste marco teórico podem ser encontradas entre os cientistas sociais pioneiros na análise sociológica da sociedade brasileira da primeira metade do séc. XX, mas também nas leituras que as suas obras receberam já entre os anos 1950-60.

A partir dos anos 1930-40, discutiam-se com recorrência no Brasil as análises que autores como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda realizavam sobre o processo de formação social do país, e em particular sobre a herança do sistema colonial, objeto também da crítica marxista que Caio Prado Jr e Florestan Fernandes desenvolveriam alguns anos mais tarde. Colaborador de Geraldo Sarno, Octávio Ianni está no grupo de discípulos de Florestan, juntamente Fernando Henrique Cardoso e Maria Sylvia de Carvalho, compondo o que ficou conhecido como Escola Paulista. Ele foi uma das referências na interpretação dos obstáculos que as heranças agrária e patrimonial próprias do ao sistema colonial trouxeram para a adoção dos atributos racionais da sociedade capitalista no Brasil. Todavia, uma proximidade ainda maior do conteúdo o filme pode ser notada no desdobramento da linha desenvolvimentista. Sua difusão foi marcada sobretudo pela influência que dois institutos de pesquisa tiveram sob os debates da época: O ISEB (Instituto Superior de Ensinos Brasileiros) e a CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e O Caribe). Fundada no final dos anos 1940, em Santiago do Chile, pela Organização das Nações Unidas (ONU),

a falta de trabalho e as remunerações insuficientes que recebe há tanto tempo o obrigarão em breve a voltar a recolher ferro velho na cidade. A música de Caetano e Capinam, novamente, contribui esteticamente com a transição, antecipando elementos que virão a seguir: “Desemprego e caridade, nas portas já da cidade, me esperavam pra peleja.” (SARNO, 1965). Logo depois, alguns planos mostram o operário saindo de casa em direção à rua, registram-se grupos de homens aparentemente sem ocupação parados numa esquina, e, em seguida, catadores de lixo e moradores de rua. A relação é evidente: em vista das dificuldades e da falta de qualificação profissional, os migrantes declinam: mergulham no desemprego e, logo em seguida na pobreza extrema. E é exatamente aí que a religião se aproxima e os conquista. O último morador de rua é filmado debaixo de uma marquise onde se podem ler os dizeres “*Consolatrix Afflictorum*”, termo em latim que caracteriza Maria, santa “consoladora dos aflitos”. É a miséria novamente fazendo parte da vida desta população de antigos trabalhadores rurais.

Concretiza-se então mais uma virada no filme, a última, trazendo um novo momento e uma nova estratégia narrativa, apesar do objetivo refigurativo ser o de reforçar as teses apresentadas na parte anterior. Agora, quase que basicamente através de imagens meramente observativas – que acompanham cultos religiosos em seu transcorrer, sem mais intervenções da equipe –, ao lado de algumas poucas entrevistas, *Viramundo* será o espaço de uma dura e incisiva crítica à religiosidade popular. Ela é aqui, em suma, um fenômeno que se nutre das angústias de uma população atirada à miséria e ao sofrimento nas grandes cidades, reproduzindo cultos e práticas litúrgicas que afastariam totalmente qualquer possibilidade de reflexão e consciência sobre qualquer uma de suas causas.

As práticas são representadas através de imagens fortes de transe, choro, gritos e demonstrações de desespero, ou ainda em estratos de declarações proferidas por líderes religiosos

que atribuem a eventos sobrenaturais situações que levam dor e tristeza aos fiéis. Tanto no Espiritismo, no Catolicismo, na Umbanda, no Pentecostalismo ou no Candomblé, todas representadas, sem distinções relevantes, esses elementos são tematizados.

A caridade no Espiritismo é o primeiro alvo. Legiões de pessoas pobres formam filas para receber alimentos e ter acesso a refeições servidas em grandes salões, tudo ocorrendo enquanto a voz de um palestrante espírita explica a razão daquela prática. “Nós precisamos da caridade, meus irmãos. Os pobres também precisam, senão eles ficam nessa ociosidade, nesse vício, nesses ‘andrágio’ [adágio] que é pernicioso. E nós sabemos que, pela doutrina Espírita, todo espírito reencarna com suas passagens de maldade.” (SARNO, 1965). O fanatismo pentecostalista também é visto pela via dos seus líderes. Além das imagens fortes do transe de pessoas submetidas a procedimentos de exorcismo, um dos líderes é flagrado em uma declaração na qual se reclama da sua forma de subordinar os fiéis. “Quando eu faço um apelo não faço três vezes não! Eu lido aqui em São Paulo e no Brasil, mas com um povo educado. Quando eu faço um apelo eu quero que todos me atendam, urgente! [...]. Assim é que Deus quer, um povo obediente!” (SARNO, 1965). A Umbanda e o Candomblé, por sua vez, fecham o ciclo, e neles é o exercício das forças sobrenaturais sobre o cotidiano o ponto mais iminente de crítica. Enquanto o primeiro é representado apenas com imagens das práticas de terreiro e batismos, realizados nos terreiros ou no mar, a Umbanda traz uma entrevista qual uma líder religiosa explica como recebe as entidades do “Pai Damião” e do “Pai Pedro”. Capazes, segundo ela, de retirar pessoas da cadeia, arrumar trabalho para os desocupados e resolver casos de desunião doméstica e alcoolismo.

Assim, embora ocupando quase a metade do tempo de duração do filme, o trecho dedicado às práticas religiosas tem por objetivo essencialmente reforçar dados e leituras já

a CEPAL se constituiu como o maior centro de economistas e cientistas sociais voltados para a reflexão sobre o desenvolvimento latino-americano nos anos 1950-60. Sob a base do paradigma da modernização do pós-guerra, sua existência foi sinônimo da defesa de um crescimento econômico sustentado do produto *per capita*, o qual, por sua vez, deveria conviver com a institucionalização de uma democracia representativa e difusão dos valores da racionalização, universalismo, desempenho e secularização da sociedade. No Brasil, sua influência pode ser percebida através da popularização de conceitos como o de “subdesenvolvimento”, reproduzindo a perspectiva de que um setor “atrasado” se opunha ao setor “moderno” do país através de problemas crônicos como “círculos viciosos de pobreza”, sustentados por rendas *per capita*s muito baixas e voltadas estritamente para o consumo e a manutenção mais imediata da subsistência. Estagnadas, economias com este perfil – como a brasileira – não teriam condições suficientes para sair sozinhas destes ciclos de pobreza e baixo desenvolvimento, sendo imprescindível atrair investimentos estrangeiros e empréstimos no exterior para alavancar tanto a acumulação capitalista quanto a produção,

gerando a tão desejada oferta de novos postos de trabalho.

Já o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, ou ISEB, foi um órgão criado em 1955 vinculado ao Ministério de Educação e Cultura do governo de Juscelino Kubitschek cuja missão era o ensino das Ciências Sociais no país. Sob forte influência do pensamento cepalino – que teve a sua popularização justamente nos anos 1950 –, constituiu-se como núcleo difusor das ideias do desenvolvimentismo e das ações desse governo, visando orientar a burguesia nacional em relação ao seu papel nas transformações sociais, econômicas, políticas e mesmo culturais, o que ocorria até a sua extinção, em 1964, pelo regime militar. Em meio aos intelectuais do ISEB, que contou com figuras como Antônio Cândido, Miguel Reale Jr, Hécio Jaguaribe e o próprio Sérgio Buarque de Holanda, nutria-se a leitura de que a “modernização brasileira” dependia diretamente de um regime de acumulação capitalista baseado na industrialização, no crescimento econômico, no progresso técnico e na modernização das relações produtivas. Tudo isso com base no trabalho assalariado e na elevação do padrão de vida da população, mas com a liderança incontestada do empresariado nacional. (IVO, 2012).

realizadas, aprofundando através de uma montagem que migra entre os diversos tipos de culto o caráter “irracional” daquele fenômeno. Caráter este que por sua vez foi contrastado com as demonstrações de “racionalidade” das formas de reprodução da vida na cidade, também verificadas nas relações de trabalho e na qualificação técnica de alguns operários da indústria.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como observamos em nossa análise, a abordagem das condições de vida da classe trabalhadora em *Viramundo* se destaca diante da tradição do cinema expositivo e do documentário cinemanovista do final dos anos 1950 pelo modo como passa a analisar a consciência dos indivíduos como parte do drama social em que estes estavam inseridos. Diferentemente do que ocorrera até o início dos anos 1960, a cultura, o comportamento e as formas de pensar são parte do contexto de empobrecimento e falta de perspectiva para o trabalhador rural que chega à cidade. Sobretudo na medida em que as suas formas simbólicas construídas em país agrário e “atrasado”, em contato com as formas “racionalis” e “avançadas” da cidade, converte-se facilmente em uma disposição social para que ele mergulhe num quadro profundo de alienação, favorecido pelas diversas religiões que reproduzem a sua condição de vida pauperizada nos centros urbanos.

O trabalhador, como resultado desta estratégia refigurativa, emerge como sujeito na história do documentário brasileiro na condição de principal responsável por sua própria condição, juntamente com a formação social histórica essencialmente agrária do país. Enquanto sujeito, contudo, ele figura como único responsável – sobretudo pelo fato de a classe dos senhores de terras não ser abordada no filme –, pois o empregador capitalista aparece como personagem emblemático da racionalidade urbana. O arcaísmo da sociedade brasileira só aparece no filme

através do próprio migrante, de modo que sua existência se confunde com o papel que o sertanejo retirante assume na trama social. O Estado tampouco é citado como uma entidade ou instância de responsabilidade coletiva com algum papel neste processo. Inapto, sem formação e lotando o contingente de miseráveis na cidade, o migrante é um problema em si mesmo. As expectativas de solução de suas condições passam pela sua educação, pela superação do arcaísmo da cultura e da formação intelectual que estes indivíduos recebem. Mas o fato de alguns migrantes vivenciarem as mesmas condições e galgarem o sucesso só pode projetar o próprio migrante nordestino como principal responsável por esta formação, sobretudo por sua incapacidade para se adaptar ao ambiente urbano. Segundo a narrativa de *Viramundo*, as condições para o sucesso estão dadas, são democráticas e de livre acesso no mundo moderno: aos que não obtêm sucesso resta apenas encontrar em si mesmos a resposta para os problemas que levam ao meio urbano no qual esta modernidade triunfa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNADET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

GARCIA JR. Afrânio. *O sul: caminho do roçado*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1989.

IVO, Anete Brito Leal. O paradigma do desenvolvimento: do mito fundador ao novo desenvolvimento. *Caderno CRH*. Salvador, v. 25, n. 65, p. 187-210, maio/ago, 2012.

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Thomaz Farkas. 1965.

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

---

RODRIGO OLIVEIRA LESSA - Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador (BA), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH). Professor de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano (IF Baiano). Membro do Núcleo de Estudos em Sociologia da Arte (Nucleart) e do grupo de pesquisa Representações Sociais: arte, ciência e ideologia. E-mail: rodrigo.ciso@gmail.com

LUCAS BARRETO CATALAN - Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador (BA), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH). Membro do Núcleo de Estudos em Sociologia da Arte (Nucleart) e do grupo de pesquisa Representações Sociais: arte, ciência e ideologia. E-mail: lucatalan@hotmail.com

ANDERSON DE JESUS COSTA - Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador (BA), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH). Membro do Núcleo de Estudos em Sociologia da Arte (Nucleart) e do grupo de pesquisa Representações Sociais: arte, ciência e ideologia. E-mail: andersoncostajc@gmail.com