

As representações sociais no cinema documentário: uma análise dos filmes *Chico Mendes – Eu quero viver e Migrantes*

Perola Virginia de Clemente Mathias*
Lucas Silva Moreira**

Resumo:

No presente texto analisa-se a representação das questões agrárias na Amazônia e a questão da migração de trabalhadores rurais nordestinos a partir da linguagem cinematográfica. Observa-se especificamente esta questão de terras e a questão ambiental presente no filme documentário “Chico Mendes – eu quero viver” e a problematização da saga nordestina da migração no filme “Migrantes”.

Palavras chaves: representações sociais, cinema, meio ambiente, migração

O cinema, de um modo geral, como forma de expressão artística, se constitui como uma representação da realidade, do mundo objetivo. É representação porque o que é apresentado pelo cinema, do outro lado da tela, não é a realidade em si, mas uma forma de apreensão desta através de registros imagéticos que, por sua vez, fazem parte do campo de visão de quem decide fazer tal registro. A representação, para chegar até nós como produto a ser conhecido, teve que passar por todo um processo técnico, dos quais participam os aparatos materiais que envolvem a produção cinematográfica. Além disto, há o tratamento subjetivo da realidade por parte de quem produz o filme, e o que nos é apresentado ali é uma forma de ver um determinado acontecimento, fato ou história, que não pode ser esgotado pelo espectador em todas as suas faces. Assim, um misto de discurso e imagem torna o cinema – e o filme em si - uma forma materializada de símbolos.

A sociologia apropria-se do cinema e passa a percebê-lo como um objeto de estudo, propondo, a partir desta linguagem, compreender as representações sociais. O cinema documentário, gênero específico que se pretende trabalhar aqui, passa por esse mesmo processo considerado para o cinema em geral, como forma de produção artística. Porém, o documentário tem uma lógica própria de abordagem da realidade, que em certos pontos se difere do filme ficcional. Não que o documentário seja o oposto do estilo citado, não que ele não traga em si

* Estudante do bacharelado em Ciências Sociais/UFBA. Membro do Grupo de Pesquisa: Representações Sociais: arte, ciência e ideologia.

** Estudante do bacharelado em Ciências Sociais/UFBA. Membro do Grupo de Pesquisa: Representações Sociais: arte, ciência e ideologia

elementos ficcionais ou dramáticos, mas pode-se dizer que ele busca uma aproximação maior da realidade ao produzir uma representação desta, seja com personagens reais da História ou com registro de fragmentos da vida cotidiana, que até pode se utilizar de mecanismos do cinema ficcional, no entanto o documentário não pode ser fruto apenas da imaginação e da criatividade do cineasta, pois ele obedece a regras de refiguração que exigem a proximidade com a realidade objeto da filmagem. O documentário nem tanto se prende à sua técnica de aproximação do real, porém também nem tanto se prende à invenção e à ficção. Como diz Silvío Da-Rin, “ao contrário do testemunho mecânico dos acontecimentos, o documento é sempre o produto de um processo de manipulação, envolvendo a cada passo um leque de alternativas metodológicas e técnicas, que afinal são opções estéticas” (DA-RIN, 2004).

No entanto, é necessário observar que as opções estéticas às quais Da-Rin se refere não são absolutas na produção do documentário, como não o foram no cinema neo-realista italiano, elas estão subordinadas à necessidade de representação do objeto externo às opções do cineasta e vinculadas aos meios e métodos utilizados pelo artista em sua construção. É importante tanto examinar os discursos como o conjunto de fatores que se integram – cenário, a iluminação, o movimento da câmera, etc. - quanto às entrelinhas, os fatores ideológicos, e as concepções políticas que são tratadas propositalmente, ou não, e que são resultados da sociedade que o produziu.

Tendo como principal objetivo analisar as representações sociais no cinema documentário brasileiro usando como base as contribuições teóricas da sociologia da arte e metodologias de análise fílmica, este artigo se propõe a compreender, em diversas dimensões as relações sociais representadas nos dois filmes documentários já anteriormente citados: *Migrantes* e *Chico Mendes – Eu quero viver*.

Sobre a produção e direção de Beto Novaes, Francisco Alves e Cleisson Vidal apoiado por diversas universidades federais do Brasil, o filme “Migrantes” datado de 2007 narra a árdua trajetória nordestina de migrações sazonais das cidades de Barros e Francinópolis no Piauí e Codó no Maranhão para os canaviais das modernas usinas de São Paulo.

O filme fixa representações de nordestinos oriundos do interior do Maranhão e do Piauí que se deslocam para fazendas de cana-de-açúcar no interior do Estado de São Paulo. A atividade de trabalho desempenhada nessas fazendas apesar de em todos os momentos serem apontadas pelos trabalhadores como algo pesado, é a única esperança de sobrevivência desses migrantes em uma realidade agrária

onde as terras pertencentes aos grandes latifundiários permanecem em constante inércia.

É dentro dessa lógica que esta análise se propõe a explicitar as relações sociais em suas múltiplas representações simbólicas e conseqüentemente sua dinâmica, inserido em um contexto de exploração do trabalho e de desigualdade na distribuição da terra. Diferentemente da forma como a linguagem fílmica expunha o nordestino e sua realidade física em décadas passadas, este documentário se propõe a analisar de forma reflexiva a vida desses migrantes e não abordar o tema a partir de um ponto de vista no qual o nordestino se encontra destinado a um futuro romantizado de miséria.

Migrantes: a exploração de nordestinos nos canaviais paulistas

Migrantes, para ser melhor examinado, pode ser abordado a partir de três eixos centrais: a saída do nordestino de sua terra e os motivos que os obrigam a fazerem parte desta realidade de exploração; a estadia desses nordestinos em terras paulistas, as péssimas condições de trabalho, seu sentimento de deslocamento e isolamento; e por fim, a volta ao contexto familiar.

A seqüência inicial do filme fixa cenas de cidades do Nordeste. A câmera faz um breve passeio por ruas que não aparentam desertificação e aridez, partes mais movimentadas da cidade e logo em seguida é introduzida a imagem interna de uma rádio. Enquanto é transmitida para toda a cidade a voz do locutor, é mostrada a cena de uma feira, com trabalhadores e transeuntes nesse contexto. A emissora de rádio é a única forma de comunicação instantânea entre o nordestino que migra e sua família que fica. Através dessa locução introduz-se o tema principal do documentário.

Enquanto ainda ecoa a voz do locutor a denunciar a falta de emprego - um dos fatores que impulsionam a migração - é notório um jogo de imagens entre os carros, motos, bicicletas, paus de arara e uma leva de boi que passa pela estrada de barro.

A primeira entrevista se passa na casa de seu Luiz, que diante das câmeras fala de sua situação social e vê-se no seguinte impasse: migrar, arriscando sorte em terras paulistas, ou manter-se nas circunstâncias de vida na qual se encontra. A entrevista estende-se a membros da família, primeiramente a sogra do senhor Luiz, que não concorda com a proposta da migração, devido ao perigo, ou à saudade que tal separação provocaria. Em seguida o cunhado do mesmo senhor queixa-se devido ao fato de ter permanecido quatro meses em São Paulo sem conseguir ganhar o suficiente para sobreviver com sua família.

A situação de exposição à morte, a exploração de uma terra desconhecida, a saudade da família, enfim a própria transumância é vista por esses nordestinos como um destino certo, uma peregrinação dolorosa, um caminho que os homens da região precisam percorrer, apesar de ser nítido, nos discursos destes, o desejo contrário a isso.

As folhas da cana-de-açúcar juntas a um crepúsculo é a cena que dá o ponto de partida para o segundo eixo do filme e a primeira cena em terras paulistas (Américo Brasiliense) no mês de maio, início da safra. O silêncio da madrugada, horário em que os trabalhadores se arrumam pra ir ao canavial, é interrompido por uma fala ao explicar como e quantos trabalhadores chegaram ali. A seqüência cênica é pouco iluminada causando uma sensação visual de que os sujeitos se encontram em espaço úmido e lúgubre que fazem relação com as condições precárias dos alojamentos. A partir deste momento, ouve-se ranger de panelas, vê-se a preparação das marmitas, um rádio que toca músicas populares da região e os trabalhadores seguindo em cortejo até o ponto de ônibus.

Os trabalhadores chegam ao canavial com o dia já claro, depois de uma seqüência fílmica de repetição exaustiva do movimento do corte da cana, passamos a ser informados, através de entrevistas, como ocorrem as relações de trabalho; da quantidade mínima de cana a ser cortada necessária para o recebimento da diária, além do corte estimado com base em sessenta dias e a "poda" do trabalhador que não corresponde a essa taxa.

Segue a seqüência de cenas das usinas onde são destinadas as canas cortadas. Vale aqui ressaltar como jogo de imagens entre a repetição do corte e a cena acima citada são trabalhados em primeiro lugar com aproximação da câmera – na mão dos cortadores - e em segundo por uma fotografia ampliada e o despejamento de toneladas de canas em um galão da usina. A quantidade de cana que chega às usinas é imensa assim como a quantidade de movimentos repetitivos feitos pelo cortador.

O documentário é construído a partir de depoimentos e fontes, que nas entrelinhas denunciam e explicitam fatores simbólicos ligados ao tema abordado. Neste documentário, especificamente uma das entrevistas é um exemplo significativo: em uma cena duas mulheres sentadas em cadeiras seguram a foto do irmão de uma delas, morto no canavial por trabalho excessivo (corte de 600 metros de cana). Em seus discursos percebe-se como apesar de dolorosa a morte é algo constante na região, esse momento abre espaço para falar sobre doenças adquiridas nos canaviais, em conseqüência de exaustão ou pouca alimentação.

Uma nova cena, sobre o mesmo assunto é posta em tela, porém, em outro cenário. Um jovem sem camisa, extremamente suado e de sotaque carregado narra ressentido a morte de um companheiro de trabalho que talvez tenha enfartado e que mesmo após queixar-se ao supervisor não foi socorrido.

Após um dia exaustivo de corte os trabalhadores voltam aos alojamentos mal estruturados. A cena que sucede às entrevistas demonstra a preparação dos trabalhadores até a chegada de um ônibus, assim, a viagem é mostrada em cena aberta com o terreno cortado durante todo o dia e a partir da movimentação da câmera dentro do próprio ônibus.

A próxima seqüência não se refere especificamente aos trabalhadores rurais que a todo o momento é representado no filme, mas sim aos antigos trabalhadores, entre eles o maranhense Francisco, que se lamenta não pelo acidente que causou uma deformidade óssea em uma das mãos, mas por impossibilitá-lo do trabalho braçal. Discurso que é reafirmado pela fala de outro integrante da cena, Zé Maria que nesta parte não questiona as condições de trabalho e sim a necessidade de se ter saúde enquanto condição básica para o mesmo.

A câmera acompanha a chegada de um televisor, após Francisco mostrar a casa onde ele e seus companheiros dormem. As conversas são quase que inexistentes durante o período em que os trabalhadores exercem suas atividades, a imagem que nos é exposta da chegada da TV - que parece há muito tempo ser esperada - é o contraponto dos momentos do corte da cana e das relações sociais que ali se estabelecem.

As perspectivas subjetivas passam a ser exploradas no documentário e junto com isso é o primeiro momento em que se explora a condição da mulher dentro do processo, não só a dificuldade de inserção no mercado como também o sofrimento causado pelo distanciamento e desmembramento do círculo familiar. É notório no discurso de uma das entrevistadas como a mulher ao acompanhar o marido – na viagem Nordeste - São Paulo – não encontra um lugar no qual ela possa contribuir com a renda da família, pois os salários são irrisórios, não compensando a sua saída do ambiente doméstico. A explicitação do sentimento de tristeza e saudade é feita a partir dos relatos emocionados dessas mulheres, que deixando no nordeste seus filhos e outros familiares, torcem para que chegue o fim da safra. O isolacionismo em que estes nordestinos são expostos é bem abordado no momento em que Sandra mostra sua boneca, objeto simbólico pela qual esta supre a ausência de seus filhos.

Após um breve caminhar da câmera sobre a cana cortada e queimada, mais uma mulher é entrevistada e conta a morte de seu marido, que depois de um ano

trabalhando no corte resolveu trazê-la. Não só nessa cena, mas em todos os momentos em que se fala da morte causada pelo trabalho são intercaladas cenas do próprio corte da cana.

Telefonemas e fotos, além de em algumas localidades o rádio, são os meios de comunicação entre o nordestino e sua família, porém este documentário se reafirma enquanto representação do real gravando depoimentos que serão enviados a esses familiares. Essa representação é feita em cenas que ocorrem no alojamento em Guariba no interior paulista, onde é reiterada a noção de isolamento.

Sucedido do dialogo de um dos trabalhadores sobre a expectativa da volta, introduz-se as primeiras cenas do retorno para o nordeste, terceiro eixo do filme. "Mais alegre um pouco", é com esse depoimento e as marcas do trabalho na mão do entrevistado, que nos é mostrada toda a preparação de volta às terras nordestinas após o termino da safra em dezembro. Uma música regional é tocada enquanto se mostra o ônibus a caminho de Piauí, enriquecendo a cena com um tom alegre que se assemelha com o próprio sentimento do retorno, desejo consolidado da volta.

Concluído os três eixos centrais do documentário este volta e se fixa no próprio Nordeste e o principal foco, que pode ser considerado um quarto eixo, é expor a concentração de terras como a principal causadora da migração. A historia brasileira é marcada pela questão agrária e os seus processos de concentração de terra, grilagem e falta de investimentos e políticas sociais. O Brasil foi construído a partir de uma relação em que um determinado segmento se apropriava das terras violentamente, assim se deu a escravidão indígena e negra, de quem descendem os nordestinos. Grande parte das terras se encontra ainda hoje nas mãos de latifundiários, não cumprindo a sua função social de gerar trabalho e renda. A precariedade de condições básicas para que o nordestino se fixe no campo alimentam a evasão, fechando o ciclo que impulsiona a migração e a criação de bairros periféricos. Parte dos ocupantes das periferias rurais é composta por posseiros - expulsos por grileiros - que utilizavam um espaço de terra para produzir, juntamente com a família, garantindo sua manutenção e comercializando seu excedente.

Chico Mendes: a concentração fundiária e a luta ambiental

Assim como os nordestinos, os chamados "povos da floresta" (Amazônica) são personagens de uma história que tem o mesmo "pano de fundo" relatado pelo filme *Migrantes*, porém guardadas as diferenças específicas de cada região. Estes

povos dos quais falamos, na Amazônia, são indígenas, seringueiros, castanheiros, etc. Estes últimos, de certa forma, podem ser chamados de posseiros, pois são migrantes vindos de outras regiões do país e que ali se estabeleceram há muito tempo. De modo geral, no Brasil, alguns posseiros podem ser compreendidos como “camponeses”, em contraste com os grandes proprietários de terra. Podemos o camponês como alguém detém os meios de produção e apresenta relativa auto-suficiência, ou seja, produz parte ou todos os valores-de-uso necessários para sua reprodução social. Porém, no mundo contemporâneo, não se pode desconsiderar que a continuidade da existência do camponês enquanto classe e a reprodução de suas relações de produção não-capitalista são apropriadas pelo capitalismo, o que subordina, portanto, os meios de produção no campo à reprodução da lógica deste sistema.

Para tornar a discussão mais clara, faz-se necessário complementar a definição de camponês iniciada acima, especificando-a conforme fez Mauro W. Barbosa de Almeida, que diz que os camponeses da floresta amazônica são uma

categoria que inclui caboclos destribalizados desde as guerras indígenas do século XIX e sobreviventes dos migrantes trazidos pelos ciclos de coleta - , que se denominam seringueiros, caçadores e pescadores, barranqueiros-agricultores, pequenos artesões e mestres-ferreiros, remeiros e pilotos fluviais (ALMEIDA, 2004)

O agravante na situação da região da Amazônia é que houve nos anos precedentes, durante os governos militares, incentivos de vários tipos para que este movimento de especulação e exploração fundiária acontecesse. Ele se encaixa nos objetivos que eram buscados pelo planejamento político do Brasil na época, que tinha um discurso de que era preciso desenvolver os estados, promover a “integração nacional” e ocupar a Amazônia, seja para o desenvolvimento do país, visto que esta poderia ser explorada por grandes empresas como fonte de riqueza, seja para resolver o problema dos trabalhadores sem terras ou não deixar nossa “maior fonte de riqueza” à disposição da especulação estrangeira.

Esta política representava uma grave ameaça aos seringueiros, de perda de território e autonomia. Era preciso que os seringueiros se organizassem para impedir que eles fossem prejudicados em tal conjuntura. É aí que se destacam figuras como Chico Mendes, líder da luta camponesa “local”, que para “evoluir e amadurecer”, como disse José de Souza Martins (1989), precisava se aliar a grupos e partidos políticos e “para-políticos”, como as Igrejas, tanto no âmbito nacional, como no internacional.

Esta intervenção de âmbito internacional era bastante forte, pois, naquele momento, vivia-se a efervescência do debate ambientalista no mundo. Este debate teve início na década de 1970, em uma conferência da ONU sobre o tema. Discutia-

se “os efeitos negativos da industrialização”, que agora ocorria com mais força nos “países em desenvolvimento”. Duas observações merecem destaque: a primeira é sobre o interesse dos países mais desenvolvidos, membros do G-7 (grupo dos sete países mais ricos do mundo) em refrear a produção e o crescimento dos países subdesenvolvidos; e a segunda é sobre o quanto a Amazônia chama a atenção nesse processo, sendo o alvo de interesses econômicos e políticos destes países.

O documentário realizado por Adrian Cowell e Vicente Rios, “Chico Mendes – Eu quero Viver”, faz uma narrativa retrospectiva sobre a história de Chico Mendes e conta em detalhes a trajetória do seringueiro na década de 80, intitulada de “Década da destruição” da Amazônia.

A partir deste enquadramento da década de 1980, inicia-se o filme com imagens da floresta em chamas. Logo depois, uma homenagem *post mortem* prestada a Chico Mendes, em Washington, aonde é lida, pela representante da Fundação Nacional para a Vida Selvagem, uma carta escrita por Chico, em que ele prevê o próprio assassinato por um latifundiário de sua região. Chico Mendes afirma: “eu quero viver”.

A terceira cena volta-se para a Amazônia, uma legenda nos indica que o local mostrado corresponde ao território do estado de Rondônia, em janeiro de 1982, e o narrador nos conta na primeira pessoa do plural – o que corresponde à experiência dos dois realizadores do filme –, sobre a primeira vez que, acompanhados do ambientalista brasileiro José Lutzenberger, eles fizeram uma visita a um seringal. Para explicitar o modo de vida dos seringueiros, estes são comparados primeiramente com os índios – para mostrar que os seringueiros não são “inimigos” da floresta, mas são eminentemente defensores dela, pois é dela que tiram seu sustento – e em segundo lugar com os operários da cidade e com os colonos que logo chegariam à floresta, para diferenciar que os seringueiros não necessitavam se sujeitar a outrem para trabalhar e tinham um ofício mais rentável, além do que, dirá Lutzenberger, viviam “uma vida muito mais feliz”. A correspondente seqüência de imagens, que acompanha tal discurso, mostra os seringueiros trabalhando, criando animais e colhendo frutos, pescando tal como os indígenas, suas casas frescas de sapé, os homens jogando bola e as crianças brincando no rio; enquanto que, quando o colono aparece, eles estão em meio à poeira, carregando peso. Além de mais difícil, afirma-se que o estilo de vida do colono é insustentável e destrói a floresta, prejudicando os seringueiros. Este ciclo se fecha com a volta da imagem aérea da floresta em chamas, concluindo que os seringais destruídos indiretamente pelos colonos geraram a “favelização” de centenas de famílias provenientes dos seringais – pois ao serem privados de um

modo de vida rural, o camponês se vê obrigado a ir para a grande cidade, onde não consegue manter seu nível de vida, por ter aumentado seus gastos e ter que sustentar sozinho sua família. E aqui se pode perceber que o problema retratado no documentário faz uma ponte com o mesmo fenômeno observado em “Migrantes”, porém em regiões diferentes do Brasil. Além da diferença de que, o trabalhador de “Migrantes” deixa sua família no local de origem, enquanto que o seringueiro, na maioria das vezes, é obrigado a levar a família inteira.

O narrador defende a idéia de que todo este processo de não preservação foi facilitado pelo prolongamento da BR-364 que vai de Rondônia, local descrito nas cenas citadas acima, até o Acre. E então é revelado que o objetivo dos realizadores do filme é “ver o que iria acontecer”. Seria a necessidade de integração do território nacional com o fim de se alcançar crescimento econômico e industrial, extraindo-se matéria-prima da Amazônia, de forma racional (no sentido de se extrair sempre a demanda exigida pela indústria – o necessário para se conseguir cada vez mais lucro) e permitir a chegada desta matéria-prima até as indústrias localizadas no restante do país.

O Acre era um pedaço de floresta mais isolado, menos explorado e também povoado por seringueiros, que possuíam uma organização e liderança – esta, centrada na figura de Chico Mendes. A seqüência de imagens sempre acompanha a lógica do que é falado na narrativa. A imagem que vem de cima, panorâmica, é sempre recorrente na narrativa, seja para mostrar partes de floresta que estão “saudáveis”, seja pra mostrar queimadas ou pra localizar as clareiras em que vivem os seringueiros, que é o caso do momento descrito agora. A imagem de longe acha uma clareira e vai “entrando” na mata, até encontrar Chico Mendes caminhando, indo trabalhar, que é justamente quando escutamos a voz do narrador e o próprio Chico começa a falar, respondendo às perguntas de um entrevistador anônimo que não é do próprio homem da câmera. Isto é perceptível porque em nenhum momento Chico, o sujeito real da História, que também é a “personagem” central da narrativa construída pelos autores, olha diretamente para a câmera, indicando que há uma pessoa ao lado desta.

O narrador nos conta que, em 1986, a principal fazenda da região de Chico pertencia ao frigorífico Bordon, sediado em São Paulo, que exportava milhões de dólares por ano. Para manter tal índice, era preciso manter também as mais de três mil cabeças de gado criadas em terras amazônicas, o que demandava um aumento de pastagem de no mínimo 200 alqueires por ano (o que corresponde a mais ou menos 5.440 km²). Mais uma vez, a viagem narrativa é acompanhada fielmente pelas imagens, que vão da Amazônia à sede da Bordon em São Paulo, volta para o

Acre, onde Chico diz qual é sua luta, acompanhado pelo irmão e uma criança em seu colo, e vai até a fazenda do frigorífico, onde acontece uma entrevista com o diretor desta. Nesta seqüência de imagens, são identificadas três realidades completamente diferentes: o ambiente interno da fábrica, onde se vê, como pano de fundo da entrevista, os operários enlatando a carne na linha de produção; a clareira da floresta na qual Chico aparece com seu irmão, com árvores no fundo e as frescas casas de sapé e a presença da criança; e o pasto da fazenda, com currais organizados e o diretor da fazenda tocando o gado. Chico Mendes, nesta cena, ao falar de sua luta, diz o seguinte: “A intenção dos fazendeiros é realmente tomar todas estas terras, mas nós não temos nenhuma intenção de entregar estas terras para eles. A nossa luta é em defesa da seringueira, da castanheira, e nesta luta nós vamos até o fim, porque não vamos permitir que as nossas florestas sejam destruídas.”

Percebe-se que o discurso que foi cunhado pelo movimento ambientalista ao defender a preservação das florestas e ao tentar criar uma consciência sobre esta preservação, refreando o desenvolvimento das indústrias, principalmente dos países subdesenvolvidos do “cone sul”, é equivalente ao discurso que Chico Mendes diz sobre sua luta, que é a luta pela sobrevivência de seu grupo e da não exploração deste pelos possuidores de grande capital.

A partir deste momento, o movimento dos seringueiros com relação à luta pela terra começa a ficar mais evidente. A legenda indica: maio de 1986. Podemos observar a representação da realidade, vista pelo realizador do filme, dentro das matas, onde os seringueiros fazem uma caminhada composta por homens, mulheres e crianças, que é uma forma de protesto desarmado. São os chamados “empates” – “tática gandhiana de ação direta com alta visibilidade” (ALMEIDA, 2004) - que no caso Bordon chegou ao seu fim último, fez com que a empresa abandonasse a área.

Aqui começa um momento mais avançado da luta. Ao ter sua figura destacada como líder da comunidade, Chico Mendes inicia sua campanha política, como candidato do Partido dos Trabalhadores e faz discursos maiores, para platéias mais amplas, sobre a importância de se defender a Amazônia, além de firmar com os índios a Aliança dos Povos da Floresta.

Concomitantemente com a campanha política de Chico, começou também a construção da estrada já citada, financiada por um banco de Washington. Chico, em entrevista direta para o filme, diz que a estrada representa uma ameaça à comunidade, tanto que para sua construção não foi realizada nenhum tipo de consulta popular.

Ao se vê cercado pela forte movimentação da oposição, Chico é obrigado a pedir ajuda internacional. Ele vai à Miami e à Washington em 1987, conversa diretamente com banqueiros e políticos americanos e cumpre seu objetivo: consegue que o banco internacional suspenda o investimento na estrada que vai até o Acre, até que medidas para diminuir os danos ambientais sejam tomadas. Isto é considerado um marco de possível mudança da situação, tanto que o narrador afirma que em 1988 todo o desmatamento tinha sido controlado. Como dito anteriormente, é a convergência de discursos - dos camponeses e sua luta e do movimento ambientalista dos países desenvolvidos, principalmente os EUA -, que não implica dizer que há a equivalência de interesses.

Por outro lado, o número de crimes contra seringueiros no Acre começa a aumentar muito. Agora com a Bordon tendo abandonado o local, quem comprou o direito dos "barões da borracha" e expulsou seringueiros na região do município de Cachoeira foi o fazendeiro Darli Xavier, uma figura "diabólica", segundo o narrador. Ele seria um dos principais mentores do assassinato de Chico Mendes, pois Chico andava visitando a região de Cachoeira para convencer a população seringueira a não ceder às suas chantagens, e já trazia em seu discurso a idéia de que era preciso que a região se tornasse uma "reserva extrativista", para que tal população estivesse segura em seu território.

As "reservas extrativistas" seriam áreas pertencentes à União, em que os trabalhadores da terra - seringueiros, castanheiros, etc. - "teriam direito perpétuo de usufruto", tal como os índios e suas correspondentes "reservas indígenas".

A partir deste ponto, em todos os momentos capturados da vida de Chico Mendes, em seu dia a dia e em seus discursos, a morte se torna um tema presente. Primeiramente, vemos tal elemento na conversa de Chico com os seringueiros em Cachoeira. Em seguida, é mostrada mais uma vitória da luta de Chico, quando o ministro da reforma agrária da época, Jader Barbalho, vai ao Acre, assina decretos relativos à criação de reservas e retira vários mil hectares de propriedade de Darli Xavier. Após este momento, em outubro de 1988, é filmada uma missa repleta de simbolismo, momento no qual o espectador pode sentir o clima de tensão e ameaças pairam.

O padre reza a missa embaixo de uma árvore, com um altar improvisado - constituído apenas de uma mesa de madeira, sobre ela uma bíblia e uma bota de borracha. Em seu sermão, fala sobre o sangue dos companheiros seringueiros que foi derramado na região e afirma que, caso haja mais alguma morte na região, que esta aconteça para que possa haver mais vida. E a câmera se fecha na figura de Chico, flagrando o semblante preocupado dele ouvindo as palavras do padre, que

conclui dizendo que a morte pode ser um meio de se alcançar a libertação, tal como foi a morte de Cristo, que morreu na cruz para que os homens tivessem mais vida e fossem redimidos do pecado.

Após a missa, em um momento de lazer da comunidade, o narrador anuncia que aquele foi o último registro de Chico junto à sua família. Começa a passar imagens de fotos pretas e brancas de Chico, em silêncio absoluto e, em seguida, sua morte a 22 de dezembro de 1989 é anunciada.

Seu assassinato é descrito em detalhes por sua mulher e em seguida é mostrada a caminhada que leva o caixão para o enterro. Aqui, outra imagem simbólica: à frente da caminhada, alguém carrega uma cruz de madeira com o retrato de Chico pregado na frente. Os homens, em coro, prometem não parar a luta e não descansar enquanto não prenderem os assassinos. A repercussão do crime é mundial.

Os realizadores do filme acompanham toda a investigação do crime, desde a chegada da Polícia Federal à Xapuri (cidade de Chico) até a condenação dos culpados. Neste tempo, mostram a reconstituição do crime, filmam a confissão de um dos filhos de Darli Xavier, depoimentos reveladores de testemunhas que trabalhavam nas fazendas e da própria PF, que revela que, além de Darli, outros fazendeiros estavam envolvidos no mandato de assassinato, inclusive a UDR (União Democrática Ruralista).

No ano de 1989, mais um processo eleitoral se inicia no Brasil – desta vez para a Presidência da República. Os candidatos eram Lula, do mesmo partido e amigo de Chico Mendes, e Fernando Collor. Por mais que a torcida dos que estavam lutando pela Amazônia fosse por Lula, quem ganha a eleição é Collor, que pressionado pelo movimento ambientalista toma medidas favoráveis à preservação da floresta. Collor nomeia José Lutzenberger como secretário do meio ambiente, consegue parar com as obras da BR-364, coloca a PF e as Forças Armadas do Brasil para fazer “blitz” contra as queimadas e desmatamentos e cria a reserva extrativista Chico Mendes – área com expressivos 800 mil hectares, que consegue ao menos preservar os seringueiros que nela vivem. Porém, há o consentimento de que ainda há muito que ser feito, mesmo com as estatísticas mostradas por Lutzenberger, que afirma a diminuição de pelo menos 60% das queimadas nos primeiros anos da década de 90.

E então, em meio às mesmas imagens de queimadas citadas anteriormente, entra como fundo a música “Sentinela”, de Milton Nascimento, e a voz de nosso narrador, Francisco Borges, dizendo que: “Depois de dez anos da maior destruição

de matéria viva que o homem já perpetrou, este parece o fim da Década da Destruição”.

Os elementos que levam à conclusão, por parte dos autores do filme, de que estaria chegando-se ao fim da “Década da destruição” parecem ter sua aparência ultrapassada no próprio filme. O filme é realizado por um diretor estrangeiro em um momento em que há o fulgor de um acontecimento que chama a atenção das autoridades de todo o mundo, em especial dos países incluídos no grupo dos sete mais ricos do planeta, países estes em pleno debate sobre a questão da importância da preservação ambiental em vista dos possíveis problemas que poderiam ser causados pelo aquecimento global. A Amazônia chamava muita atenção pela sua extensão e (ainda) pouca exploração, tanto que ela consta como a maior reserva de floresta do planeta e já era considerada o “pulmão do mundo”. O presidente do Brasil, que começou a exercer seu mandato em 1990, logo após a morte de Chico Mendes, não tinha outra alternativa senão prestar socorro à Amazônia e ao seu povo, visto que não há como negar que se vivia um momento tenso, em que a luta dos seringueiros e ambientalistas estava muito a florada.

A partir deste período, em que o país é governado por Fernando Collor, é evocado no filme a sensação de certeza de que os problemas da Amazônia foram solucionados, construindo ao redor da narrativa uma aura ideológica. Esta repousa principalmente sobre dois pilares: da libertação que a luta e a morte de Chico Mendes traz e a crença na ação transformadora do governo.

Algumas considerações finais

Nos dois filmes analisados acima é comum a concentração fundiária, a desigualdade social e as agruras vividas pelos camponeses no Brasil. No caso de *Migrantes*, as migrações internas certificam um processo político complexo de concentração de propriedade e expropriação de terras e, conseqüentemente, exploração que marca o progresso do capitalismo no Brasil. Os principais agentes do processo de expropriação, esses proprietários, são os impulsionadores diretos - por medo de que os trabalhadores se organizem politicamente e por deixar que suas terras permaneçam improdutivas.

Neste sentido, a grande propriedade ganha uma nova configuração: os antigos latifundiários são substituídos pelas grandes empresas capitalistas, com interesses agropecuários incentivados, através de assistência técnica ou taxas de juros mais baixas que o normal, pelo Estado. Esse movimento populacional, propiciado pelos problemas agrários enfrentados pela população rural nordestina, é além de tudo uma investida esperançosa que tem uma raiz histórica na qual se

criou o mito de melhores condições de vida e ofertas de empregos em terras paulistas, o que foi comprovado como uma expectativa frustrada.

Em “Migrantes” não se encontra um clima romântico de desfecho da obra e o tom de denúncia de alguns problemas sociais é bastante forte. O que se observa é que diferentemente da incerteza com que os nordestinos saíam em décadas passadas para arriscar a sorte em São Paulo, nos interiores da região Nordeste, agora o emprego é colocado para os trabalhadores, pelas empreiteiras, como algo garantido e realmente é, porém não lhes é esclarecido em que circunstância exercerão sua atividade de trabalho, exemplo maior é o de que esse trabalhador ao chegar ao corte é obrigado a trabalhar ainda um tempo sem receber como forma de pagamento às passagens de ônibus que os levaram até os canaviais. Tanto que o trabalhador passa por condições subumanas de trabalho e até humilhantes, devendo sempre corresponder ao que é imposto pelo “patrão”, correndo o risco de ser substituído por outro trabalhador.

A exploração trabalhista é um dos pontos abordados a todo o momento no documentário, o trabalhador produz além das horas necessárias com um único alvo: garantir o lucro do capitalista.

O processo de trabalho dentro do corte de cana é dado a partir de uma relação trabalhador-impotente x grupo onipotente, em outras palavras é gerada uma relação de poder em que o grupo hegemônico é detentor dos meios de produção. Assim o explorado trabalha mais do que deve – e o seu corpo suporta – e em condições desumanas, compreendendo desde uma alimentação insuficiente, péssimas condições sanitárias dos alojamentos e não assistência aos portadores de patologias causadas pelo trabalho excessivo.

Tudo isto é denunciado até o desfecho do filme, por meio de entrevistas e pelas imagens que seguem com um apelo fiel ao discurso retratado, mostrando inclusive, através destas imagens a forma cíclica de migração, por todas as gerações.

O deslocamento desses trabalhadores é intimamente ligado a um problema político e as raízes desse transporte demográfico estão ligadas a uma perspectiva histórica, geográfica, cultural e conseqüentemente social. É notória como a relação de apego aos familiares, e o próprio sentimento de pertencimento a sua localidade é posta em segundo plano junto à situação econômica vigente.

O anseio, a necessidade, esperança e sofrimento dos nordestinos fazem parte de um fluxo que transcende a idéia comum da migração sazonal enquanto simplesmente a ida e vinda de trabalhadores.

O documentário realizado por uma equipe inter-universitária consegue de modo mais pleno refigurar as vicissitudes da vida do homem rural nordestino, retomando a temática do deslocamento geográfico, situando-o no tempo atual, no qual se mantêm a incerteza da vida na região rural nordestina e a incerteza d apropriada atividade exercida no sudeste, face à mecanização crescente do corte da cana-de-açúcar.

Assim também acontece na Amazônia. Mas, o que nos chama a atenção é que, este processo, na região amazônica, desencadeou um movimento diferente do observado no Nordeste. Quando houve movimento de “ocupação” de terras da Amazônia por grandes empresas, seja para cultivo das terras, criação de gado, exploração de madeira ou ganhos provindos da renda fundiária, etc., os camponeses da floresta surgem como sujeitos da luta de terra brasileira – processo que se inicia em meados dos anos 80 – de forma a evitar que seu “grupo” tenha que se deslocar para as grandes cidades e lá viver de forma marginalizada.

No documentário “Chico Mendes - Eu quero viver”, no momento em que se detecta que os elementos que sustentam o discurso narrativo da obra analisada são frágeis, bem como a forma de representação de um determinado momento da realidade objetiva. O que se defende é que o reconhecimento do instante como algo fugidio poderia evitar que se caísse em armadilhas do tempo e da História.

Neste ponto, pode-se aproximar a análise do filme com a teoria estética de T. Adorno e suas considerações sobre arte. Adorno considera que a arte deve, dentro de suas motivações centrais, “tatear sua verdade no fugidio, no frágil”. E Adorno ainda vai mais além ao dizer que: “O ser-em-si, a que aspiram as obras de arte, não é a imitação de algo real, mas antecipação de um em-si que ainda não existe [...] que se define através do sujeito. As obras de arte indicam que algo existe em si, mas nada predizem a seu respeito.” (ADORNO, 2008)

As artes devem ir além de uma pura imitação da realidade que a inspira para que seja digna de atenção e que provoque qualquer tipo de sensação, porém, sem perder seu senso de racionalidade. Elas correm o risco de trair seus caracteres artísticos quando tem como fim a previsão, que entram no domínio do incerto, perdendo os elementos que as prendem, mesmo que minimamente, ao espectro do real.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. 14. ed. Lisboa: Edições 70, 2008. 555 p. Título Original: Aesthetische Theorie.

ALMEIDA, Mauro W. Barbosa de. Direitos à floresta e ambientalismo: seringueiros e suas lutas. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, [São Paulo], v.19, n.55, jun. 2004.

Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n55/a03v1955.pdf>>.

Acesso em: 20 out. 2009.

BENTES, Rosineide. A intervenção do ambientalismo internacional na Amazônia. *Estud. av.*, vol.19, n.54, São Paulo, Mai/Aug. 2005.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2004. 247p.

LESSA, Rodrigo Oliveira. **As Representações da Luta Social do MST nos Filmes Documentários Terra para Rose e o Sonho de Rose**. 2009. 116f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara.

MARTINS, José de Souza. Impasses Políticos dos Movimentos Sociais Na Amazonia. **Tempo Social - Revista de Sociologia da USP**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 131-148, 1.sem. 1989.