



TRÓPICOS (1967, GIANNI AMICO): UM CASO PARTICULAR DA RECEPÇÃO DO CINEMA NOVO NA ITÁLIA

Paula Regina Siega*
Universidade de Veneza – UNIVE
paula.siega@libero.it

RESUMO: Analisando o filme de Gianni Amico, **Trópicos**, indicamos de que modo o autor italiano reelabora criativamente as influências do Cinema Novo. Ao aplicar o método de mediação entre estética e história apontado por Jauss na sua teoria da recepção, buscamos delinear a perspectiva histórica com a qual o filme é realizado, sem com isso desconsiderar os seus aspectos formais.

PALAVRAS-CHAVE: **Trópicos** – recepção – estética – história

ABSTRACT: Analyzing the Gianni Amico's film, **Tropics**, we indicate how the Italian author creatively reworks the *Cinema Novo*'s influences. Applying the method of mediation between aesthetics and history highlighted by Jauss in his reception theory, we try to outline the historical perspective with which the film is done, without disregarding its formal aspects.

KEYWORDS: **Tropics** – reception – aesthetics – history.

O ATO CRIATIVO DA RECEPÇÃO

Em artigo no qual reflete sobre a insuficiência das análises estruturalistas para a compreensão do papel histórico de um filme, Alcides Freire Ramos indica a pertinência da inclusão do horizonte da recepção no campo de interesse da pesquisa cinematográfica.¹ Ao descrever alguns dos efeitos de **Terra em transe** (1967, Glauber

* Doutoranda em Línguas, Culturas e Sociedades pela Universidade de Veneza.

¹ Cf. RAMOS, Alcides Freire. *Terra em transe* (1967, Glauber Rocha): Estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. **Fênix Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 3, n. 2, p. 1-11, abr.-maio-jun. 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF7/06%20ARTIGO%20ALCIDESFRAMOS.pdf>>. Acesso em: 19/05/2010.

Rocha) nos setores da produção cultural brasileira, o estudioso toca em um quesito vital para a compreensão do alcance de uma obra fílmica, ou seja, a necessidade de identificar a relação estabelecida entre a mesma e seus destinatários. Como observa Hans-Georg Gadamer, o “ser” da obra de arte é o seu “ser” representação, e o ato de representar é sempre um representar “para” alguém, fenômeno este que constitui a “destinação originária” de todo evento artístico.² Transferir o nosso ponto de vista para o momento da recepção, portanto, é um modo de focalizar esta destinação, investigando os processos de produção de significados engendrados pela interação entre obra e público.

Privilegiando o momento da fruição artística por parte do receptor, a estética da recepção – teorizada em prevalência por Jauss³ – esforça-se em conjugar os modos de análise clássicos (extrínsecos ou intrínsecos), preservando a exigência histórica de colocação da obra em um determinado contexto, sem com isso excluir as considerações ligadas à sua estrutura formal. História e estética evidenciam-se, assim, como momentos inseparáveis do discurso analítico. Nesta perspectiva, o sentido de uma obra realiza-se não enquanto entidade estática e imutável, mas enquanto evento, enquanto momento de convergência entre autor e público. Toda vez que uma obra é acessada por um receptor – observa Iser⁴ – realiza-se um processo de interpretação estimulado pela primeira, mas resultante também das características subjetivas (históricas e culturais) do segundo. Por isso, no campo artístico, o fenômeno da recepção é considerado não como consumo passivo de um produto, mas como processo de apropriação e troca recíprocas, onde a obra age sobre o público, mas é também objeto da sua reação. Como explica Jauss, um receptor pode responder a uma obra aceitando-a ou recusando-a, atribuindo-lhe

² Cf. GADAMER, Hans-Georg. **Verità e método**. XIV ed. Milão: Bompiani, 2004. 582 p.

³ JAUSS, Hans Robert. **Perché la storia della letteratura?** Nápolis: Guida Editori, 2001. 94 p.

_____. **Estetica della ricezione**. Nápolis: Guida Editori, 1988. 148 p.

_____. La teoria della ricezione. In: COLUB, Robert. C. (Org.). **Teoria della ricezione**. Turim: Einaudi, 1989. P. 3-26.

_____. Il testo poetico nel mutamento d’orizzonte della letteratura. In: COLUB, Robert. C. (organizador). **Teoria della ricezione**. Turim: Einaudi, 1989. P. 201-257.

⁴ ISER, Wolfgang. Il processo della lettura. In: COLUB, 1989, op. cit. p. 43-69.

significados a partir de uma interpretação conhecida ou tentando uma nova, podendo inclusive reagir produzindo ele mesmo uma outra criação artística.⁵

O caso que aqui apresentamos é um exemplo do quão fértil pode ser o processo receptivo, fornecendo uma evidência da riqueza do projeto artístico do Cinema Novo, que reverbera na produção de Gianni Amico. Receptor criativo, o italiano reage às obras do movimento incorporando-as à própria linguagem na realização de **Trópicos** (1967), documentário-ficcional que busca representar a realidade brasileira para um público estrangeiro. Neste trabalho, porém, não nos interessa focalizar a relação entre o filme e a sua destinação originária – o espectador italiano – e sim o processo de recepção atuado por Amico a partir da sua releitura de filmes quais **Vidas secas** (1963, Nelson Pereira dos Santos), **Os fuzis** (1963, Ruy Guerra), **Deus e o diabo na terra do sol** (1963, Glauber Rocha) ou **Viramundo** (1964, Geraldo Sarno). Na análise que aqui propomos, procuramos seguir a perspectiva jaussiana de mediação entre história e estética. Para isso, realizamos um exercício de interpretação que, ao considerar os aspectos formais de **Trópicos**, procura clarificar também o ponto de vista a partir do qual este é concebido e que tem, no próprio conceito de “história”, a sua base de sustentação teórica.

TRÓPICOS, DE GIANNI AMICO

Diretor das primeiras edições das resenhas italianas do cinema latino-americano, que marcam o ingresso de vários filmes brasileiros na Europa, Gianni Amico foi um dos principais admiradores e divulgadores do Cinema Novo na Itália. Grande apreciador de Glauber Rocha, colaboraria para a realização do roteiro de **Der leone have sept cabeças**, em 1970. No Brasil, em 1967, dirige três documentários produzidos pela TV pública italiana (RAI): **Jovens brasileiros**, sobre o movimento estudantil no país, **Música popular brasileira** e, finalmente, **Trópicos**, que foi transmitido pela RAI no dia três de abril de 1969.⁶

⁵ JAUSS, Hans Robert. **Estetica della ricezione**. Nápolis: Guida Editori, 1988. 148 p.

⁶ Em 1965, a RAI produzira também um outro documentário sobre o Brasil (**Il pianeta Brasile**), dirigido por Enrico Gras e Mario Craveri. Sobre o filme, ver CINCOTTI, Guido. Tre programmi di divulgazione. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3, p. 38-52, mar. 1966.

Concebido dentro do clima de grande interesse pela América Latina que anima a vida cultural italiana entre as décadas 1960 e 1970,⁷ **Trópicos** possui uma abordagem didática, voltada a expor aos olhos do espectador italiano o problema do subdesenvolvimento. O filme nasce como projeto de reproduzir a viagem de **Tristes Trópicos**, de Claude Lévi-Strauss, que partira da faixa costeira – a baía da Guanabara e São Paulo – para dirigir-se ao interior, passando pelo Paraná, pantanal e sertão até chegar à Amazônia.⁸ Ao confrontar-se com a realidade brasileira, porém, Gianni Amico se dá conta da imensidão do território e das dificuldades práticas de uma tal viagem. Muda então de idéia, encurta a distância e inverte o itinerário, que do sertão conduzirá ao litoral, narrando a odisséia de uma família de camponeses que se dirige à grande cidade. A proposta, declara o autor, era partir do fim de **Vidas secas** – longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos – para chegar ao começo de **Viramundo**, curta-metragem de Geraldo Sarno sobre a vida dos nordestinos em São Paulo.⁹ A dinâmica interna do filme, que trabalha com a oposição campo/cidade, acaba assim por reproduzir a dinâmica do Cinema Novo, que também passara do ambiente rural ao urbano.

Trópicos faz claras referências à filmografia do movimento, em um jogo de citações que nos oferece uma interessante mudança de perspectiva, pois normalmente eram os filmes brasileiros a dialogarem com o cinema europeu. A forte ligação com o Cinema Novo é expressa pelo próprio autor:

Último ponto, as relações entre **Trópicos** e o cinema novo brasileiro que evidentemente admiro enormemente e a cujos autores o filme é dedicado. Existe uma analogia inicial – devida talvez também ao fato que Glauber Rocha e Paulo Cesar Saraceni, mesmo não comparecendo nos letreiros de abertura, participaram do filme na fase de pré-roteiro – entre **Trópicos** e **Deus e o diabo**. Me refiro à condição de partida dos dois protagonistas. Ambos, privados de uma vontade autônoma, são disponíveis a toda influência e toda experiência.¹⁰

⁷ Sobre o interesse italiano pela América Latina, ver: CARDUCCI, L. G. Calò; STABILI, M. Rosaria. Il mito politico dell'America Latina negli anni Sessanta e Settanta. In: GIOVAGNOLI, A.; et. al. **Il Mondo visto dall'Italia**. Milão: 2004. p.228-241.

⁸ STRAUSS, Claude Lévi-. **Tristi tropici**: L'avventura dell'antropologo. Milão: Il saggiatore, 2004. 432 p.

⁹ FORNARI, Oreste di. Le travelling c'est un affaire de morale? – Entrevista a Gianni Amico. In: AMICO, Olmo; AMICO, Fiorella; VINCENTI, Enrico. (Orgs.). **Gianni Amico**. Turim: Torino Film Festival, 2002, p. 35.

¹⁰ AMICO, Gianni. Tropici – Estratto della sceneggiatura desunta dal film e dialoghi integrali. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 159-174, maio-jun. 1969, p 161.

Todas as traduções do italiano para o português são de nossa autoria.

O diálogo estabelecido com a filmografia cinemanovista é evidente já na primeira sequência da narrativa, que retoma o plano de abertura de **Vidas secas** através de um enquadramento fixo da caatinga, com o som de um canto de vaqueiros emitido fora de campo que lembra a melodia do carro de bois na abertura do filme de Nelson Pereira dos Santos. Filmada durante o inverno, a paisagem é menos árida, mas os tons do branco e preto, um cactus ao fundo do enquadramento e uma árvore retorcida e sem folhas, em primeiro plano, nos comunicam um senso de desolação comparável ao do longa-metragem brasileiro. O coro de vaqueiros se torna sempre mais alto e, emergindo do fundo da cena, na mesma dinâmica com a qual a família de retirantes comparece em **Vidas secas**, vemos delinear-se alguns vultos. Não se trata de gente, porém, mas de bois. Ao mesmo tempo, quase imperceptíveis na margem direita da tela, temos a aparição fúlgida de dois boiadeiros, que logo desaparecem do campo de visão abarcado pela câmera. Como em **Os fuzis** e em **Deus e o diabo na terra do sol**, a figura do bovino é portada em ressaltado antes da figura humana, quase a demarcar a prevalência do animal, preciosa fonte de renda, sobre o homem, mera força produtiva. Este confronto, que estabelece uma espécie de paralelo entre o destino dos homens e o dos bois, é apresentado segundo uma perspectiva radicalmente desencantada. E isto porque a postura de Amico em relação às possibilidades de mudança da situação nordestina é bastante crítica, como declara em carta a Glauber Rocha, em 1965:

Carrilho me disse que tem a intenção de te levar pra Roma. Serei egoisticamente feliz, mas penso que agora mais do que nunca você deva buscar trabalhar no Brasil. E digo isto mesmo se na volta da minha última viagem, sobretudo depois da Bahia e o sertão, estava muito desiludido. Não entrevejo possibilidades revolucionárias, o subdesenvolvimento é aquilo que eu já conhecia, mas a total ausência de consciência, não digo política, mas pelo menos pela fome... penso sempre mais que o componente divístico (entende em que senso) de Fidel tenha sido essencial para a revolução. [...] Nós sentimos sempre mais a tragédia de não ter tido e de não poder ter a nossa guerra civil espanhola. Vocês vão ter a guerra de vocês, sabe disso, é uma certeza. Mas quando? Eu tenho a impressão de que ainda esteja longe.¹¹

É sobretudo a falta de consciência como traço marcante do subdesenvolvimento que **Trópicos** esforça-se em demonstrar. Postulado a partir de um

¹¹ AMICO, Gianni. Lettera a Glauber Rocha, Roma, 1965. In: AMICO, Olmo; AMICO, Fiorella; VINCENTI, Enrico. (Orgs.). **Gianni Amico**. Turim: Torino Film Festival, 2002, p. 68.

ponto de vista onisciente, o filme revela a perspectiva do homem esclarecido que, consciente do seu “papel na história”, se debruça sobre a vida dos que, a seu ver, ignoram completamente as razões que determinam a própria existência. E é para melhor situar o objeto do seu estudo no eixo de um discurso antiimperialista, que o autor procura relacionar a dialética brasileira à internacional, focalizando as relações entre países ricos e países pobres.¹² Em síntese, o filme busca expor ao espectador as condições em que agem capital, propriedade, trabalho assalariado e mercado mundial no Brasil, propondo, através da viagem dos protagonistas, um itinerário geográfico, histórico e econômico. A história contada pelo filme, explica Amico, é “[...] uma história típica que permite acompanhar uma família brasileira que atravessa todo o país deparando-se com vários estágios de subdesenvolvimento”.¹³ O deslocamento espacial propõe-se, portanto, como espécie de viagem no tempo, documentando as etapas de uma “evolução histórica” que, partindo do nordeste, faz com que este assuma dentro das fronteiras nacionais a condição arcaica com a qual o Brasil é identificado na Europa. Deste ponto de vista, os personagens desempenham uma função de comprovação de diversos estágios de “subdesenvolvimento humano”, confirmados pelos indícios e testemunhos que o diretor vai recolhendo durante as filmagens. Assim, um menino que conta a história de um filme de Tarzan:

[...] interessa não enquanto parêntesis “simpático”, mas enquanto ensaio sobre o subdesenvolvimento (elemento neo-colonialista: cinema = Hollywood – subdesenvolvimento econômico: menino faminto, pobre, raquítico – subdesenvolvimento mental: total incapacidade de compreender o filme).¹⁴

Esta absoluta simplificação é aplicada também aos demais componentes da narrativa:

A família protagonista e, sobretudo o chefe da família, são apresentados sem anotações psicológicas. A ausência de psicologias é uma escolha de fundo e responde ao primeiro dado do subdesenvolvimento. O subdesenvolvimento é, de fato, antes de ser fome, doenças, subdesenvolvimento das consciências, incapacidade de sentir-se na história, de qualquer modo donos do próprio destino. O homem subdesenvolvido vive “antes da história”. Este me parece o

¹² AMICO, Gianni. *Tropici* – estratto della sceneggiatura desunta dal film e dialoghi integrali. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 159-174, maio-jun. 1969, p. 161.

¹³ APRÀ, Adriano; SPILA, Piero. “Tropici” entrevista a Gianni Amico. In: AMICO, Olmo; AMICO, Fiorella; VINCENTI, Enrico. (Orgs.). **Gianni Amico**. Turim: Torino Film Festival, 2002, p. 13.

¹⁴ AMICO, 1969, op. cit., p. 159.

dado fundamental.¹⁵

Neste prisma, é por não possuírem consciência crítica que os personagens – exemplos de uma condição humana generalizada – não chegam a constituir-se como “sujeitos históricos”: não são agentes mas produtos da história, e suas ações obedecem a específicas condições materiais sobre as quais não possuem qualquer tipo conhecimento ou de controle. Para comunicar este estado “pré-histórico”, ou seja, de “pré-consciência revolucionária”, a narrativa não pretende comover o espectador italiano, mas sim evidenciar as relações de produção que determinam esta “psicologia do subdesenvolvimento”. Com este fim, trabalha com a técnica de distanciamento, interrompendo o fluxo narrativo através da inserção de trechos de documentários, assim justificados pelo autor:

Por outro lado tem as intervenções documentarísticas que me parecem igualmente importantes seja porque dão as razões objetivas, históricas, econômicas e políticas da história que estamos acompanhando, seja porque, como por exemplo, na leitura do jornal, são citados alguns fatos (a ação da União Nacional dos Estudantes, a compra de terras por parte dos norte-americanos, notícias sobre Che Guevara, etc.) que terminam, mesmo sem querer, por dar indiretamente uma resposta aos problemas propostos pela história.¹⁶

O filme desenvolve-se em dois planos: no primeiro, puramente narrativo, mostra-se a aventura vivida pelos protagonistas; no segundo, explicitamente didático, são feitas inserções expositivas que informam o espectador sobre as condições históricas e sociais em que o drama se desenvolve. Na sua unidade, o quadro estabelece os nexos consequenciais entre a pequena história vivida pelos protagonistas e a grande história movida pelo capitalismo internacional. Nela, os personagens são configurados como títeres dos jogos econômicos determinados pelas relações entre capital e trabalho, onde a exploração do nordeste rural pelo Brasil urbano reproduz a exploração do capitalismo periférico pelo capitalismo central.

Preocupado em retratar de modo “fiel” uma realidade diferente da sua, o diretor procura manter certa distância em relação ao ambiente que o circunda,

¹⁵ AMICO, Gianni. *Tropici* – Estratto della sceneggiatura desunta dal film e dialoghi integrali. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 159-174, maio-junho 1969, p. 160.

¹⁶ APRÀ, Adriano; SPILA, Piero. “Tropici” entrevista a Gianni Amico. In: AMICO, Olmo; AMICO, Fiorella; VINCENTI, Enrico. (Orgs.). **Gianni Amico**. Turim: Torino Film Festival, 2002, p. 13.

interferindo o menos possível na realidade registrada pela câmera. Um dos resultados desta escolha é a opção – na parte narrativa do filme – por longos planos sequências no lugar da montagem seca das cenas, segundo uma linguagem realista, herdeira da teoria de Bazin pela qual o cinema deveria reproduzir a continuidade física e temporal dos eventos.¹⁷ Por isso, embora se trate de um filme para a televisão, **Trópicos** contém amplos silêncios e pausas narrativas onde a câmera vaga pelo espaço, focalizando os detalhes do ambiente, em um método de investigação do real que se liga, também, à tradição cinematográfica italiana aberta pelo neo-realismo.

O primeiro bloco narrativo é inteiramente rodado na caatinga, e apresenta ao espectador a família protagonista da história. Como a de **Vidas secas**, esta é composta por um vaqueiro, Miguel, sua mulher e duas crianças. Arrendatários, eles abandonam a terra onde vivem porque o proprietário decidira enviar o seu gado para outros pastos, localizados no sul, e é seguindo o rumo dos bois que Miguel e os seus iniciam o percurso de emigração. No meio do caminho, a família encontra outros retirantes e prossegue com eles a longa viagem, ao som melancólico de uma composição de Mozart, em uma releitura da relação estabelecida entre a música erudita e o drama popular, conforme a proposta de **Deus e o diabo na terra do sol**, com Villa Lobos.

Sem nenhuma transição, do sertão passamos ao litoral, ao mar de Icarai, com uma tomada sobre uma balsa repleta de passageiros. É a primeira inserção documentária. Em um contraste semelhante ao provocado pela brusca sucessão das imagens, a música clássica é substituída por uma alegre batucada de samba. No mesmo movimento para frente com o qual, no início do filme, a boiada surgira da caatinga, os passageiros descem apressados do veículo, avançando para a câmera, enquanto o *speaker* inicia a descrever o povo brasileiro para o espectador italiano:

Brasileiros, 80 milhões. Filhos de portugueses, de índios, filhos de japoneses, de polacos, de franceses, de holandeses, de espanhóis, filhos de africanos. Cafuzos, crioulos, amarelos, caboclos, brancos, mestiços. Da fusão destas raças nasce, segundo o sociólogo Roberto Freire, o representante típico do terceiro mundo, o brasileiro é o terceiro homem.¹⁸

¹⁷ BAZIN, Andre. **Che cos'è il cinema?** Milão: Garzanti, 1986. 332 p.

¹⁸ As citações de **Trópicos**, salvo diversa indicação, referem-se ao próprio filme, cuja cópia em DVD nos foi gentilmente cedida por Olmo Amico, filho de Gianni Amico.

Não temos conhecimento sobre textos de Roberto Freire, anteriores à realização do filme, em que a questão racial no Brasil seja abordada. O que esta passagem parece-nos sugerir é a involuntária fusão da sua figura com a do sociólogo Gilberto Freyre, cuja teoria sobre a fusão de raças na formação do povo brasileiro é bastante conhecida. Formulada nos anos 30, a teoria de Freyre, contudo, não faz referimentos ao problema do terceiro mundo, resultado de uma oposição entre o primeiro (capitalismo) e o segundo (comunismo) que se afirmaria somente após a segunda guerra mundial.¹⁹

Sobre os primeiros planos de indivíduos que transitam nas ruas de uma grande cidade, o *speaker* continua a sua descrição da sociedade brasileira. Em modo idêntico ao analisado por Jean-Claude Bernardet na narração em *off* de **Viramundo**, a voz deste narrador invisível é “a voz do saber”, um saber de cunho sociológico que “dissolve o indivíduo na estatística”, dizendo sobre os objetos do seu discurso coisas que eles mesmos não sabem de si.²⁰ Nesta linha, é confrontando o quadro do desenvolvimento brasileiro ao italiano que o narrador fornece uma série de dados estatísticos que descrevem a situação econômica do nordeste dentro das fronteiras nacionais:

O Brasil é uma República Federal composta por 22 Estados. 8 milhões e meio de quilômetros quadrados, 25 vezes a superfície da Itália. Nove pessoas por quilômetro quadrado. Na Itália a densidade é de 170. Dezesesseis milhões de brasileiros, um quinto de toda a população vive no nordeste. Um brasileiro ganha em média 170.000 liras por ano, um nordestino 50.000 liras. Desde 1967 o salário mínimo é fixado por lei em 104.000 cruzeiros, cerca de 125.000 liras para os trabalhadores enquadrados no sindicato. 35% da população é ativa, e entre estes a maioria dos nordestinos não entra nesta categoria e ganha salários inferiores. Os brasileiros aumentam a cada ano de 25 por mil. Em 2000 serão 180 milhões.

Em seguida, o filme retorna ao sertão, onde a família de Miguel encontra outro grupo de retirantes, agregando-se a eles rumo a Caruaru. A marcha em direção da cidade é interrompida por um cortejo fúnebre, onde crianças carregam flores e um pequeno caixão com o seu diminuto fardo humano. Encenado para indicar o problema

¹⁹ FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. Lisboa: Livros do Brasil, 1992. 528 p.

Sobre o desenvolvimento do pensamento racial no Brasil, ver: SKIDMORE, Thomas. **Preto no branco**: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. 328 p.

²⁰ BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 17.

da alta taxa de mortalidade infantil no nordeste, ao cortejo segue-se a inserção da sequência final de **Deus e o diabo na terra do sol**, quando Manuel corre para o Mar, metáfora da revolução. O acostamento entre as duas situações, explica Amico, é um modo de apresentar “a resposta que aos problemas do sertão dá um autor como Glauber Rocha”.²¹

Após a citação, continuamos a acompanhar o êxodo dos retirantes, que chegam a um vilarejo. Ali, embarcam em um pau de arara que os conduz a Recife. Uma vez na cidade, Miguel e sua família percorrem, atônitos, as avenidas, ruas e becos da capital. O frenesi urbano das imagens é reforçado pelo som de carros, buzinas, vozes e, ao fundo, uma música de Roberto Carlos tocada pela rádio, expressão de uma modernidade realizada segundo um modelo de importação cultural (o “ye-ye”). Do caos sonoro e visual passa-se ao rumor encharcado do mangue, onde a família cata caranguejos para sobreviver, enquanto Miguel, desempregado, vaga pelas ruas à procura de trabalho.

Uma visão da costa brasileira inicia a segunda inserção documentária, ao som da marchinha carnavalesca **Invenção do Brasil**, de Lamartine Babo. O *speaker* recita: “Esta terra, Senhor – diz a primeira carta do Brasil ao rei de Portugal – é de tal modo amena, que querendo aproveitá-la, esta produzirá qualquer coisa”. Sobre tomadas da antiga arquitetura colonial, narra-se então uma brevíssima história do país. Nesta, a dependência do mercado externo determina a criação de novos centros urbanos, deslocando pelo território uma mão de obra que, antes escrava, é agora sub-proletária. Nesta lógica, o *speaker* enumera as diversas etapas do nosso desenvolvimento econômico: o cultivo da cana de açúcar destinado ao mercado holandês; a inadequação dos indígenas ao trabalho e a importação de escravos da África, com a capital do país no nordeste; a decadência da economia açucareira e o início da extração do ouro, do qual se beneficia a Inglaterra; o deslocamento dos escravos à região de Minas, para onde se transfere o vice-rei; o esgotamento dos filões de ouro e o início do ciclo do café, com a consequente transferência da capital ao Rio de Janeiro; abolido o cativo, o início do ciclo da borracha no começo do século XX, quando no lugar dos escravos são os nordestinos a dirigirem-se para a Amazônia; a concorrência da borracha asiática; o declínio da exportação cafeeira do Brasil, a concorrência do café africano e, finalmente,

²¹ APRÀ, Adriano; SPILA, Piero. “Tropici” entrevista a Gianni Amico. In: AMICO, Olmo; AMICO, Fiorella; VINCENTI, Enrico. (Orgs.). **Gianni Amico**. Turim: Torino Film Festival, 2002, p. 13.

a industrialização nos anos 1960 e a construção de Brasília. A sintética revisão demonstra assim as fases de uma economia atrelada ao capital estrangeiro e forjada sobre a exploração de uma mão de obra barata, em uma história, explica o autor, que é a “história de sempre, antes se corria atrás do ouro, depois do café, hoje atrás da indústria, etc.”²²

Terminada a interrupção documentária, o filme retorna à odisséia da família nordestina. Em um bar de Recife, Miguel é convidado a partir com um grupo de trabalhadores braçais para São Paulo. Negociada a viagem, a família se prepara para embarcar no pau de arara, estacionado diante de um posto de gasolina. Sobre a cabeça dos personagens paira a marca Texaco, símbolo do capital internacional, vetor implacável do destino de uma população que dele não possui a menor consciência, assim como a ele não pode ter o mínimo acesso.

O terceiro e último documentário insere-se no trajeto de Recife a São Paulo, percorrido pelo pau de arara. Desta vez é Joel Barcelos, ator protagonista que, despido do personagem, lê e comenta para a câmera alguns títulos do **Diário de Notícias**. O ator – que em **Os fuzis** representara o camponês que entra em uma venda com o filho morto de fome nos braços – explica que o jornal é publicado em Salvador e que eles se encontram agora em Milagres, interior da Bahia. Seleccionadas estrategicamente, as notícias funcionam como outro modo de descrever o Brasil, dando um quadro dos fatos e eventos que marcam então a nossa contemporaneidade.

A primeira manchete a ser comentada reforça a idéia da dominação exercida pelo capital estrangeiro: “A Willys do Brasil foi vendida à Ford. A Willys do Brasil é, era, a principal indústria automobilística brasileira”, conta Joel Barcelos. À dependência econômica se alia a cultural, e o ator lê uma notícia sobre a prisão dos Rolling Stones por detenção de drogas. Segue-se a informação de que Roberto Carlos, o “ídolo do ye-ye brasileiro”, dissera apoiar os Rolling Stones, mas ser “contra o uso da maconha”. Depois do relato de que o “general Charles de Gaulle” lançara no Canadá o grito “Quebec Livre!”, a leitura é interrompida por um letreiro que realiza uma comparação entre as condições de vida brasileiras e italianas:

²² APRÀ, Adriano; SPILA, Piero. “Tropici” entrevista a Gianni Amico. In: AMICO, Olmo; AMICO, Fiorella; VINCENTI, Enrico. (Orgs.). **Gianni Amico**. Turim: Torino Film Festival, 2002, p. 15.

No estado do Maranhão, nordeste do Brasil, existe um médico a cada 13.000 habitantes. No estado de São Paulo, um a cada 1700 habitantes. Na Itália é de um a cada 670 habitantes.

No nordeste a mortalidade infantil é de 160 por mil. No inteiro Brasil, a média é de 90 por mil. Na Itália, de 36 por mil.

As notícias que se seguem ao leiteiro espelham um panorama global dividido entre imperialismo e resistência armada: em Cuba, Fidel Castro nomeia Che Guevara como chefe das guerrilhas na América Latina. Eleito presidente honorário da Conferência Latino-Americana das Forças Revolucionárias, Guevara proclama a necessidade de criar “dois ou três Vietnãs nas Américas e na África e confirma a sua posição, juntamente com Fidel Castro, de transformar a cordilheira Andina em *sierra maestra* da América Latina”.

No solo brasileiro, porém, são os interesses estrangeiros a levarem a melhor. No Piauí, relata Joel Barcelos, a população de uma pequena cidade encontra-se alarmada pelo forte barulho que provem de um núcleo de padres protestantes oriundos dos Estados Unidos: “Diariamente ouvem-se explosões nesta missão norte-americana. Desconfia-se que estas explosões devam ser de pesquisa de minerais atômicos”. Fatos semelhantes acontecem em outras partes do território: “Em Goiás o governo brasileiro abre inquérito sobre a venda de terras a norte-americanos. Mil e duzentas famílias foram registradas na região do norte de Goiás. A região é rica também em minerais atômicos”.

Esta alusão à exploração indevida das nossas riquezas naturais soma-se a informação sobre a exploração da nossa mão de obra pelo capital internacional:

Um operário da Volkswagen na Alemanha ganha mais de 200.000 liras por mês. Um operário da Volkswagen em São Paulo ganha cerca de 50.000 liras por mês. Uma Volkswagen custa na Itália 795.000 liras. Uma Volkswagen custa no Brasil 1.800.000 liras.

A conclusão é evidente: a alienação da mão de obra em relação ao produto final, segundo o modelo marxista de análise, agrava-se nos países subdesenvolvidos, pois as probabilidades de um operário possuir o carro que a sua força de trabalho ajuda a construir são muito menores no Brasil do que na Itália ou na Alemanha. É no capitalismo periférico, portanto, que as desigualdades sociais se mostram mais dramáticas, revelando a dificuldade de organização das classes trabalhadoras na luta pelos próprios direitos. Mas se a alienação do capital ajuda a produzir consciências

alienadas, algumas possibilidades de mudança entrevêm-se nos setores que possuem uma maior “consciência crítica”. Após o leiteiro, Joel Barcelos prossegue com a sua leitura comentada, noticiando a presença no Brasil de focos de resistência ao poder constituído:

A União Nacional dos Estudantes consegue realizar o seu 29º congresso apesar da repressão policial. A União Nacional dos Estudantes é o órgão dos universitários brasileiros. Ela, no momento, é uma entidade ilegal. Anteriormente ela havia comunicado oficialmente, através de panfletos lançados em São Paulo, de cima dos edifícios, que realizaria naquela cidade o congresso. E temos a notícia de que o congresso realmente foi realizado.

Para completar o quadro, mais informações sobre outras lutas de libertação no mundo:

Em Detroit, nos EUA, saques e destruições abalam o governo norte-americano. Carmichael, o lançador da proclamação do poder negro norte-americano pede, na reunião de Cuba, a internacionalização da luta dos negros pelos seus direitos. No Vietnã um ataque maciço dos vietcongs mata oito norte-americanos e destrói onze aviões na base Da Nang. Houve uma destruição numa extensão de cem metros.

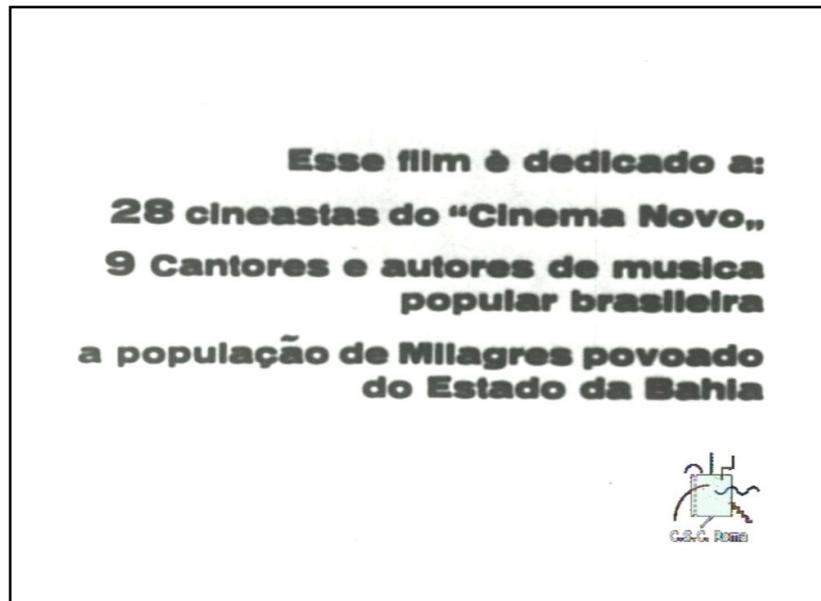
O filme retorna então ao plano narrativo mostrando Miguel e outros retirantes em uma sala fechada, nus da cintura para cima, preparando-se para uma visita médica. É o fim da viagem. Como se estivesse negociando bois destinados ao matadouro, o motorista entrega ao doutor a sua carga, garantindo a boa qualidade dos homens que transportou como gado: “Doutor, esta gente tá toda contratada, são bom trabalhador e é de boa saúde”.

Devoradora desta carne humana, São Paulo é mostrada pela câmera que enquadra cartazes publicitários de empresas multinacionais, em um ritmo sempre mais alucinado: Texaco, Krupp, Ford, Coca-Cola, Pepsi, Bayer, Mercedes Benz, Pirelli, Shell, Rhodia, Chevrolet... às marcas somam-se as imagens dos signos da modernidade brasileira: fábricas, bancos, livros, discos, desfiles de moda, shows... é a sociedade de consumo. Fruto da aliança entre a burguesia nacional e o capital estrangeiro, esta se erige sobre a exploração da força de trabalho, barateada por um excedente de mão de obra que a estrutura agrária do país não faz que aumentar.

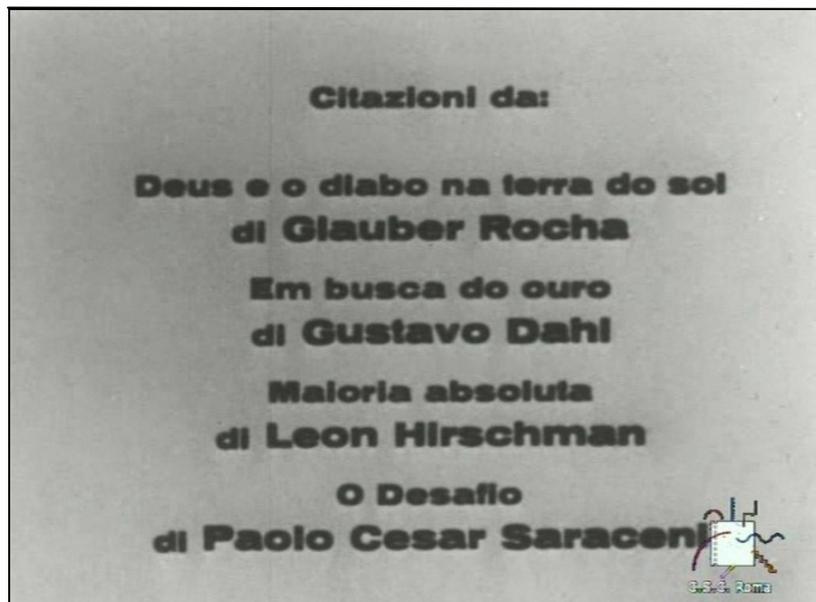
Como a massa de retirantes que se desloca do campo para as zonas urbanas,

Miguel estabelece-se com a família em uma favela na periferia, ganhando a vida como pedreiro em uma grande construção no centro da cidade. Na última tomada, a câmera realiza um movimento vertical para o alto que abarca a elevação do novo símbolo fálico da capital econômica do país, mostrando-nos um outdoor aos pés do qual se movem, atarefados, os trabalhadores: “Estamos construindo o São Paulo Hilton”, diz o letreiro publicitário. A tese do filme é deste modo comprovada: o capitalismo central agiu sobre o periférico, que reproduziu em si mesmo o terrível mecanismo de exploração: Miguel, que antes vivia às margens do Brasil, vive agora às margens da cidade, e a sua força de trabalho é empregada na manutenção do centro financeiro do país. A viagem do interior ao litoral confirmou assim o esquema descrito pelos documentários: a mão de obra deslocou-se novamente para as novas zonas produtivas, crescidas para responder às exigências do mercado externo. Neste jogo de forças, o nordeste é a nova África; o trabalhador nordestino, o novo escravo; o caminhoneiro, o novo mercador de homens; o pau-de-arara, o novo navio negreiro.

FOTOGRAMAS E SEQUÊNCIAS



Letreiro na abertura de **Trópicos**



Letreiro final de **Trópicos**



1a



1b



2a



2b



3a



3b



4a



4b



5a



5b

Sequência inicial (1a-5a) de
Vidas Secas

Sequência inicial (1b-5b)
de **Trópicos**



1



6



2



7



3



8



4



9



5



10

Sequência (1-10) de **Trópicos** com o cortejo fúnebre infantil.
Os fotogramas 7, 8 e 9 são de **Deus e o diabo na terra do sol**, inseridos no filme.



1



1



2



2



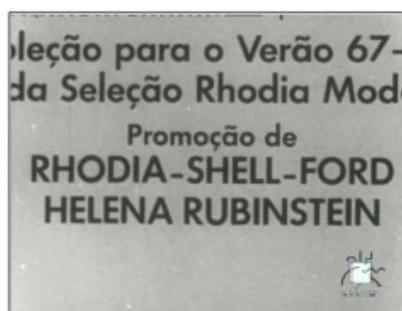
3



3



4



4



5



5

O capital internacional no sertão

E em São Paulo, onde se transforma em dependência cultural



1



1



2



2



3



3



4



4



5



5

Na periferia, a favela onde vivem Miguel e sua família

No centro, a construção do São Paulo Hilton Hotel