



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

REGINA FLORA EGGER PAZZANESE

CINEMA E REPRESENTAÇÕES DO BRASIL NOS ANOS

1980:

O ARTISTA E A “VOZ POPULAR” A PARTIR DE UMA
LEITURA DE *O HOMEM QUE VIROU SUÇO*

Londrina
2010

REGINA FLORA EGGER PAZZANESE

**CINEMA E REPRESENTAÇÕES DO BRASIL NOS ANOS
1980:
O ARTISTA E A “VOZ POPULAR” A PARTIR DE UMA
LEITURA DE *O HOMEM QUE VIROU SUÇO***

Dissertação de Conclusão de Mestrado
apresentada ao Departamento de História
Social da Universidade Estadual de Londrina.

Orientador: Prof. Dr. José Miguel Árias Neto

Londrina
2010

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Pazzanese, Regina Flora Egger.

Cinema e representações do Brasil nos anos 1980 : o artista e a "voz popular" a partir de uma leitura de *O homem que virou suco* / Regina Flora Egger Pazzanese. - Londrina, 2010.
162 f. : il.

Orientador: José Miguel Árias Neto.

Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2010.
Inclui bibliografia.

1. História social - Cinema - Tese. 2. Cinema - Crítica e interpretação - Tese. I. Árias Neto, José Miguel. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

REGINA FLORA EGGER PAZZANESE

CINEMA E REPRESENTAÇÕES DO BRASIL NOS ANOS 1980:
O ARTISTA E A “VOZ POPULAR” A PARTIR DE UMA LEITURA DE O
HOMEM QUE VIROU SUÇO

Dissertação de Conclusão de Mestrado
apresentada ao Departamento de História
Social da Universidade Estadual de Londrina.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. José Miguel Árias Neto
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Maria de Lourdes M. Janotti
Universidade de São Paulo – USP

Profa. Dra. Silvia Cristina Martins de Souza e
Silva
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Sandra Regina de Oliveira Garcia
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Angélica Lyra de Araújo
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Fábio Lanza
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 09 de abril de 2010.

Dedico esta dissertação ao meu companheiro,
marido e amigo José Paulo Guedes Pinto.

AGRADECIMENTOS

Ao meu marido, José Paulo, pesquisador, assim como eu, que conhece bem as dificuldades de se conciliar sustento material e pesquisa acadêmica e que contribuiu de todas as formas, materiais e imateriais, para que eu pudesse terminar esta pesquisa.

Aos meus pais, Vera e Ricardo, por terem me acolhido e apoiado com todo o carinho entre 2006 e 2007, quando do meu breve retorno por Londrina.

Ao meu amigo e primeiro orientador José Correa Leite, por ter me apresentado as primeiras leituras marxistas e me introduzido ao mundo do questionamento, em suas aulas de filosofia e na política.

As professoras Isabel Aparecida Bilhão e Silvia Cristina Martins de Souza e Silva por excepcional contribuição para o enriquecimento desta pesquisa, no momento da minha qualificação.

Uma honra ter contado com a presença da professora Maria de Lourdes Mônico Janotti em minha banca de defesa, pelas excelentes críticas e sugestões propostas à minha pesquisa. Agradeço novamente por excepcional contribuição à pesquisa recebida pela professora Silvia Cristina Martins de Souza e Silva no momento de minha defesa.

Ao meu orientador José Miguel Árias Neto, por ter sempre se empolgado com as propostas de pesquisa que eu apresentava, pela ousadia de pensamento dentro da nossa área acadêmica, a História - moça anciã, cheia de rigores e difícil de conquistar - e pela paciência. Por ter sido companheiro de trabalhos, oficinas e exposições e feito de minha passagem por Londrina, durante aquele um ano e meio, uma experiência mais rica e estimulante, pelas atividades que realizamos juntos na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Neste sentido, agradeço todo o ambiente universitário da UEL, que guardarei com muito carinho pelas pessoas que conheci, Selina, Júlio, Igor, Edson, Pedro e tantos outros, e pelas lindas árvores que lá se encontram.

Por fim, à cidade de São Paulo, caos criador e destruidor, onde migrantes, como eu, podem mirar e viver um pouco desta paulicéia, na tentativa de fazer ciência instigada pela complexidade e, muitas vezes, crueldade de suas histórias.

PAZZANESE, Regina Flora Egger. **Cinema e Representações do Brasil nos anos 1980:** o artista e a “voz popular” a partir de uma leitura de *O Homem que Virou Suco*. 2010. 162f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2010.

Resumo: Em 1980 João Batista de Andrade lança o longa metragem *O Homem Que Virou Suco*. O filme narra histórias de vida do trabalhador brasileiro, em um contexto de metrópole subdesenvolvida, na São Paulo dos anos 1980, sob o momento de transição política, do regime civil militar para o governo democrático. A pesquisa pretendeu analisar como se organiza a representação de uma elite artística e intelectual paulistana e suas transformações, a partir de uma leitura da obra de João Batista. Como, por meio da linguagem cinematográfica, o autor representa a metrópole paulistana no início dos anos 1980, suas indústrias, fábricas, o avanço dos transportes urbanos, o povoamento em massa e a verticalização crescente da cidade, como também, o reflexo das fortes ondas migratórias intra-regionais que encontram seu ápice no final daquela década. A intenção da pesquisa foi, também, a de apresentar *O Homem* como uma obra construída a partir de referências de um *nacional-popular*, que vinha sendo refletido e incorporado a práticas de movimentos políticos, intelectuais e artísticos no país, desde o início do século XX.

Palavras-chaves: Cinema, Representação, Artistas e o Nacional-Popular, São Paulo nos anos 1980.

PAZZANESE, Regina Flora Egger. **Cinema and Representations of Brazil in the 1980s: the artist and the “popular voice”**, from a reading of *The Man who Turned Into Juice*. 2010. 162f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2010.

Abstract: In 1980, *João Batista de Andrade* launches the long film *The Man who Turned Into Juice*. The film is about stories of the Brazilian’s ordinary workers, living in an underdeveloped city, such as *São Paulo* at the 1980s, under the context of a political transition, from military regime to a democratic government. The research aim was to analyze how, through a critical reading of the film, *João Batista* represents the metropolis of *São Paulo* in the early 1980s, its industries, factories and the rise of the urban transport, as well as, the mass population and vertical increasing of the city, as well as, the reflect of the highest intra-regional migratory waves achieved until the end of that decade. The intention of this research was also to present *The Man* as a work built from references from the *national popular* debate, which had been reflected and incorporated into practices of political, intellectual and artistic Brazilian movements, since the beginning of the XX century.

Key-words: Cinema, Representation, Artists and National Popular, *São Paulo* at 1980s.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
INTRODUÇÃO.....	12
I. HISTÓRIA, CINEMA E REPRESENTAÇÃO.....	20
II. A HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO E JOÃO BATISTA DE ANDRADE.....	33
2.1 A FORMAÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO E A INDÚSTRIA CULTURAL.....	33
2.2 ARTISTAS E O NACIONAL POPULAR ENTRE OS ANOS 1960 A 1980.....	45
2.3 O NACIONAL POPULAR NA TELEVISÃO BRASILEIRA	53
2.4 AUTOR E SUJEITOS EM O HOMEM QUE VIROU SUCO	64
2.4.1 O UNIVERSO MENTAL DE JOÃO BATISTA.....	64
2.4.2 DE QUEM FALA JOÃO BATISTA.....	69
2.4.3 PARA QUEM E ONDE CIRCULOU O HOMEM?	71
2.5 ANÁLISE DE O HOMEM QUE VIROU SUCO.....	79
2.5.1 1979 E O ASSASSINATO DO ESTRANGEIRO.....	85
2.5.2. SEM LENÇO, SEM DOCUMENTO... ..	93
2.5.3. DERALDO E AS FACETAS DA EXPLORAÇÃO	104
III. SUCO SABOR DEMOCRACIA	133
IV. CONCLUSÃO	150
V. FICHA TÉCNICA E SINOPSE DE <i>O HOMEM</i>	133
VI. FILMOGRAFIA DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE.....	155
VII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	157

APRESENTAÇÃO

Frente à produção cultural e artística brasileira dos anos 1960 e 1970, registrada, interpretada e lembrada por tantas pesquisas e trabalhos, os anos 1980 podem soar insignificantes, no que diz respeito à efervescência e contribuição estética e artística ao cenário cultural de São Paulo. A mim seria esta descrença do potencial da década um dos fatores mais estimulantes na hora de escolhê-la como recorte histórico. Foram os anos 1980 que marcaram o início do que se manifestaria com mais presença pouco depois: à crise do socialismo e do comunismo no ocidente. A falta de perspectiva e confiança em um projeto único a contrapor-se ao capitalismo, que pareceu atingir o discurso daqueles que observavam com crítica a sociedade do consumo exacerbado, da padronização em larga escala, do mercado acima das pessoas, enfim, da cultura capitalista.

Pensar sobre a produção artística nos anos 1980, e especificamente em cinema, me remetia a este interesse em questionar *se*, e *como*, esta produção interpretou e percebeu a “passagem”, esta tênue transição de momento histórico, que as populações, neste caso, a brasileira, logo mais se relacionariam, significando e reinterpretando valores, costumes e a própria cultura. Fiquei mais instigada ainda em olhar para o cinema, uma área que me é bastante familiar como pesquisadora e que desde a faculdade me interessou (olhar as imagens e narrativas visuais como acontecimentos) e, onde já experimentei como “contadora de histórias”, brincar com esta arte para narrar olhares sobre o mundo. Descobri nesta brincadeira, que o vídeo e as narrativas visuais editadas contam muitas histórias e são interpretadas de maneiras diversas; fazer cinema é criar de forma coletiva e, o mais emocionante, perceber que no final muito do que foi planejado sai diferente do que gostaríamos e imaginávamos, assim como é a vida.

A fonte escolhida para este trabalho fez este mesmo jogo comigo. Iniciei por razões mais concretas e materiais, pela crítica que a obra se propunha sobre a sociedade, como o autor se posicionava político e ideologicamente no roteiro e conseguia contar algo cruel, com independência, voracidade e humor e mostrar

personagens fortes, ao mesmo tempo que frágeis, em busca de sua identidade. Aos poucos, me percebi fazendo parte das descobertas. Recontando a história que via, curiosamente, reconheci minhas próprias histórias.

INTRODUÇÃO

O ano é 1980, ano em que João Batista de Andrade lança o longa metragem *O Homem que Virou Suco*¹. O filme está localizado historicamente na passagem para aquela década e seu conteúdo é contemporâneo ao seu nascimento. *O Homem* é um filme de muitas histórias da vida do trabalhador brasileiro, em um contexto de metrópole subdesenvolvida. O roteiro percorre por meio das cenas, falas, músicas e imagens, a São Paulo dos anos 80 do século XX, suas indústrias, fábricas, o avanço dos transportes urbanos, o povoamento em massa e a verticalização crescente da cidade, assim como, as fortes ondas migratórias intra-regionais que fizeram de São Paulo, já naquela década, uma das mais populosas do mundo. Poucos anos antes, em 1974, João Batista havia escrito o conto como um cordel:

"*O Homem que Virou Suco*" foi concebido, primeiro como um cordel, que escrevi por volta de 1974. O cordel contava a história de um nordestino que era perseguido por três demônios na metrópole paulistana. O personagem, Deraldo, em vão tenta lutar com eles, mas acaba vencido, jogado numa rede e retorcido: O final dessa história / é pra se ouvir e contar / Deraldo foi jogado / numa rede e retorcido / seu sangue foi recolhido / e em garrafas de vidro fino / virou suco de nordestino (CAETANO; 2004: 282).

Deraldo era o suco espremido e acabaria como o verso. Cinco anos depois o poeta é quem vai buscar a história do operário que virou suco espremido na cidade de São Paulo. Ele é uma resposta de revira-volta do autor para com aquela situação de opressão. Ao contrário de ter virado "suco de sangue nordestino" Deraldo é quem espreme o suco, só que este vem com "sabor democracia", conforme será apresentado na análise sobre os minutos finais do filme.

A partir do momento em que o diretor, cinco anos depois muda o final de *O Homem*, o mais importante que a representação de um nordestino antes vencido, agora vencedor, foi compreender como as representações podem transformar-se e

¹ Ao final da dissertação, encontra-se a ficha técnica e a sinopse do filme analisado.

por quais razões este posicionamento político do cineasta mudou através do personagem Deraldo.

Conforme será exposto no capítulo sobre a consolidação da indústria cultural no Brasil, a história de João Batista está atrelada à formação dos meios de comunicação no país. Nos anos 1970 o diretor estabelecerá uma forte relação de trabalho com a televisão. Esta pesquisa defendeu que as mudanças ocorridas na obra *O Homem que Virou Suco* perpassam pela forma como o olhar político ideológico do autor se transforma entre começo e fim daquela década. Batista, assim como muitos outros intelectuais e artistas no período, encontrará na negociação entre arte e mercado, uma forma de sobreviver profissionalmente frente às possibilidades de um regime autoritário, opressor e de censura, como foi o período ditatorial. No caso do diretor, vendendo seu trabalho como cineasta ao meio jornalístico. Assim como, o desenredo encontrado para o personagem central de *O Homem* mudará entre 1974 e 1979, encontrando ecos nesta mudança de perspectiva sofrida pelo autor.

O contexto histórico é de transição de regime civil militar para a democracia, momento em que novas forças surgem no cenário político institucional e não institucional. Desde 1979, com a vitória do general João Baptista Figueiredo nas eleições, a sociedade acelerava o processo de redemocratização. O governo aprovara lei que restabelecia o pluripartidarismo no país. Os partidos voltavam a funcionar dentro da normalidade. Durante esta transição surgiram novas esferas de organização política no cenário nacional. Destacam-se entre os anos de 1979 e 1980: o fortalecimento dos movimentos sindicais, através das greves dos metalúrgicos do ABC paulista, lideradas pelo sindicalista Luís Inácio Lula da Silva; a formação do Movimento dos Trabalhadores sem Terra (MST) que nasceu da articulação entre populações rurais e da re-articulação de experiências campesinas ocorridas em 1945 no nordeste, e, na esfera político partidária - relacionado de forma estrutural com as greves do ABC paulista e com o Movimento dos Sem Terra, surge o Partido dos Trabalhadores (PT). Oficialmente fundado por um grupo heterogêneo, composto por dirigentes sindicais, intelectuais de esquerda e católicos ligados à Teologia da Libertação, o PT é criado no dia 10 de fevereiro de 1980 no Colégio Sion, em São Paulo. Estas experiências políticas emergentes foram

acolhidas por todo um grupo de atores sociais engajados na luta política, organizações e entidades, a partir do final da década de 70, especialmente na região Centro-Sul do país e, aos poucos, expandiram-se pelo Brasil inteiro (FERNANDES; 2007: 1). A película *O Homem que Virou Suco* dialoga com toda esta movimentação nacional.

As manifestações políticas, o reaparecimento e fortalecimento da democracia após quase vinte anos arrefecida vêm de encontro às práticas de movimentos denominados de esquerda, bastante diversos e múltiplos, que influenciam estas mesmas práticas e teorias dentro da ação política, cultural, artística e social brasileira. João Batista, assim como uma série de outros cineastas e artistas das décadas 1970-80, como Eduardo Coutinho, Renato Tapajós, Roberto Gervitz, Celso Frateschi no cinema, ou Ferreira Gullar, Guarnieri, Dias Gomes, Augusto Boal, no teatro, entre muitos, atuavam, desde os anos 60, na política cultural do país e, a partir deste período, vão estruturar suas práticas nesta nova conjuntura.

Desde 1974, com a sucessão presidencial de Emílio Garrastazu Médici por Ernesto Geisel, em final de milagre econômico, de afrouxamento do autoritarismo da ditadura, vê-se uma nação despontar para a era em que a industrialização dá espaço à tecnologia e aos meios de comunicação em larga escala. Perante à consolidação da cultura tecnológica, um projeto de identidade de país estava sendo pensado e construído por artistas e intelectuais, alguns mencionados acima, desde final dos anos 1950. Uma proposta de brasilidade, que encontrasse no homem nacional e popular um representante do Brasil autêntico. Junto a esta busca teórica e ideológica sobre o denominaremos nesta pesquisa como *nacional popular*, a era dos meios de comunicação e da alta tecnologia, solidificada a partir dos anos 1970, trará um Brasil conectado de norte a sul, leste a oeste. Os novos meios em larga escala transmitirão e contribuirão para conectar e reconhecer, através das imagens da mídia, especialmente através da televisão, um país de diversidade e extensão consideráveis.

Muitos dos artistas e intelectuais que fomentavam os espaços sociais e artísticos na luta contra a ditadura e até então pautaram suas práticas políticas buscando os caminhos do homem nacional popular, nas comunidades, nas

periferias, nos movimentos sociais e nos partidos de esquerda, acabariam naquela década de 1970 entrando no mercado profissional de trabalho. Estas novas estruturas, especialmente a dos meios de comunicação, contaram com a participação de diversos deles durante sua formação, tornando-os profissionais da comunicação e das mídias no país. No decorrer da pesquisa veremos como se manifestou a busca de identidade nacional entre arte e novas mídias, entre artista e mercado no panorama brasileiro.

A intenção deste trabalho foi a de tentar debater sobre como parte das expressões e manifestações político-culturais com as quais *O Homem que Virou Suco* dialoga, se relaciona com uma construção do *nacional popular*, que vem sendo organizada por classes intelectuais e artísticas no Brasil desde o início do século XX. Como esta discussão vai confrontar e se reorganizar a partir da consolidação de uma indústria cultural e dos meios de comunicação no Brasil, a partir dos anos 1970. Neste processo buscou-se, também, averiguar, a partir da leitura de *O Homem*, como o autor representa a realidade da metrópole paulistana no início dos anos 1980 e de que forma é percebida a transição política de ditadura civil militar para governo democrático.

Outra perspectiva de abordagem sobre a obra *O Homem que Virou Suco* foi encontrada em alguns autores que interpretaram a película nos campos da semiótica, cinema e literatura². As pesquisas visitadas têm como fio-condutor o universo das *identidades*, ou seja, os caminhos pelos quais um migrante percorre para conseguir ocupar um novo local, uma nova cultura, podendo perder sua própria identidade e sofrendo com as pressões e estigmas impostos pela sociedade para com sua cultura. De fato, esta análise também incorporou a questão da identidade, o homem do sertão e o estigma sofrido por migrantes advindos dos estados do nordeste e suas culturas sendo colocadas em xeque na cidade de São Paulo. No entanto, pela perspectiva da Nova História Política, esta pesquisa se propôs a considerar as relações econômicas e político-ideológicas das representações como fator predominante de análise. Compreendendo a tentativa de “esmagamento da

² Pude notar estas características de abordagem nos trabalhos de MOURA, Hudson (2005); GALVÃO, Walnice (2004);

cultura” do migrante como parte de um jogo político, econômico e cultural relacionados. Neste trabalho, a perspectiva de interpretação sobre o contato entre migrante e local não será a do esmagamento, mas sim da negociação cultural.

Na obra de Jeffrey Lesser, *A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil*, o autor trata das ondas imigratórias japonesas no Brasil a partir do século XIX, para problematizar a relação entre (i)migrantes e fluxos migratórios. Tratando sobre a imigração japonesa no Brasil, Lesser defendia que

À medida que as identidades privadas eram interpretadas para a esfera pública, uma quebra-de-braço ocorreu entre os líderes das comunidades imigrantes não européias, que tentavam definir seus espaços sociais, de um lado, e políticos, intelectuais e a imprensa, tentando delimitar as fronteiras da brasilidade, de outro. A tensão muitas vezes se manifestou como racismo [...] o preconceito e estereótipos que dele derivam foram uma das formas pelas quais a identidade foi contestada, à medida que, na negociação, as posições iam sendo expostas e, em seguida, revistas, de acordo com a reação dos diferentes públicos. Essa barganha cultural, econômica e política afetou a ambos os lados, mantendo tanto a sociedade majoritária brasileira quanto as identidades pós-migratórias num estado de constante fluxo. Ao final, a homogeneização da identidade nacional e cultural jamais veio a ocorrer (LESSER; 2001: 23).

As migrações sempre estiveram presentes na história dos povos e como defende Peter Burke, em *Testemunha Ocular*, no momento de encontro de culturas, como estes de migrações, *provavelmente a imagem que cada cultura possui da outra seja estereotipada* (BURKE; 2004: 155). Desta forma, a idéia de barganha cultural, ou de que as identidades estão em “negociação”, tornou-se pressuposto na leitura realizada por esta pesquisa sobre *O Homem que Virou Suco*. Pensar sobre as migrações como um “jogo de interesses e forças”, em que a cultura enraizada localmente entra em confronto com culturas recém-chegadas e, esta primeira, tende a forçar a cultura migrante a uma adaptação às regras, símbolos e valores sociais locais, ao mesmo tempo em que a cultura migrante também influencia a cultura local, pareceu mais pertinente quando levado em conta a análise fílmica.

A disputa entre identidades e “tentativa” de esmagamento das culturas migrantes é constante na interpretação da “realidade” do migrante proposta por João

Batista. No entanto, esta cultura migrante não só não vira suco, como veremos no desenredo da trama, como muito da cultura nordestina estava “em negociação” com esta elite intelectualizada, de esquerda e artística, que tentava alcançá-la, para dialogar com ela e por meio dela, em um projeto de nacional popular, mesmo que de forma utópica e vista sob uma perspectiva erudita. Erudita no sentido que Chartier em *Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico* considera como visão “popular” sendo por si uma construção de algo que vem de “fora”, e define que as pesquisas sobre o conceito de popular normalmente são construídas sob dois pilares, ou a compreendendo *como um sistema simbólico, coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irredutível à cultura letrada*, ou sendo interpretada *em suas dependências e carências em relação à cultura dominante* (CHARTIER; 1995: 1). De uma forma ou de outra, a cultura popular é vista sob a ótica de quem esta “de fora”, ou seja, sob a perspectiva de uma cultura dominante ou elitista.

Também para Burke, *uma maneira de penetrar no âmago das sociedades e de sua mentalidade é questionar como e onde foram estabelecidas as fronteiras que distinguem quem está dentro e quem está fora*, ou seja, este diálogo consegue trazer consigo o encontro cultural e as reações a esse encontro por membros de uma determinada cultura. (BURKE; 2004: 173-4). Destarte, o título desta dissertação usa o termo *voz popular* entre aspas, pois, a partir da leitura que será dada à obra fílmica - autoral, o popular é representado por outra classe, que não se considera popular e, ao mesmo tempo, pode nos trazer indícios, através do encontro entre estas culturas (autor e objeto), de como a cultura de uma elite intelectual, artística e politizada (a do autor) se manifesta. Tentou-se, por fim, averiguar a construção social e imaginária localizada na narrativa de *O Homem que Virou Suco* com o intuito de tecer, por meio destes indícios históricos, o lugar social que autor e obra ocupavam naquela década.

A análise documental levou em consideração as premissas que a historiadora Maria de Lourdes Janotti, no artigo *A Falsa Dialética: Justiniano José da Rocha* propõe à interpretação de um documento histórico. De acordo com Janotti, *toda análise historiográfica deve surpreender na documentação, mais do que o*

verdadeiro ou falso, as intenções que revela ou acoberta, deliberada ou indeliberadamente (JANOTTI, 1982: 4).

Janotti sugere cinco passos metodológicos para interpretação de uma fonte. Estes passos metodológicos foram desafiadores para uma nova pesquisadora como eu, no entanto, foram escolhas conscientes deste trabalho me pautar pelas advertências da autora. São os seguintes passos: analisar a natureza do documento, sua periodização, a hierarquização das idéias no texto, a conjuntura histórica e o universo ideológico do autor (JANOTTI, 1982: 4-15).

A pesquisa está distribuída de acordo com a seguinte estrutura: o primeiro capítulo está dividido três partes. Na primeira, uma reflexão sobre as diferentes áreas incorporadas à pesquisa: cinema e história, tratando da interpretação metodológica que a dissertação percorreu para proceder com a análise da obra. A segunda parte fará uma busca pela conjuntura histórica de formação do cinema brasileiro e sua constante - e frustrante - busca por se aproximar de um cinema de mercado, pautado pela lógica da indústria cultural, e, quais os caminhos alternativos que cineastas, produtores, estudantes e intelectuais das esquerdas trouxeram para esta pauta, a partir dos anos 1950. Também tratará sobre alguns olhares e caminhos percorridos em torno do debate a cerca do nacional popular para artistas dos anos de 1960 a 1980 e um debate sobre o nacional popular, em que artistas são incorporados ao conteúdo e às propostas de programação dos meios de comunicação de massa consolidados nos anos 1970.

Sobre a natureza do documento, esta pesquisa buscou apresentar um breve contexto do universo de interesses e motivações de João Batista de Andrade, os sujeitos que representam a obra *O Homem que Virou Suco*, por onde circulou e qual o perfil de público espectador da obra. Na seqüência, a leitura de *O Homem que Virou Suco*, de João Batista de Andrade, dentro de uma estrutura dividida em 3 subtítulos: primeiro, uma discussão acerca da industrialização no capitalismo avançado e o papel do estrangeiro na política econômica nacional, tendo como pano de fundo a metrópole de São Paulo; segundo, pretendi discutir como a obra interpreta o conceito de identidade representada pela classe “popular”; na terceira parte, avaliei como Batista apresenta as diversas faces da exploração do trabalhador

no capitalismo e assim como o filme se divide em micro-histórias, fiz um recorte nos temas, que seguem: 1. A migração intra-regional campo *versus* cidade, a relação do latifúndio com o arrendatário de terras, ou com o homem do sertão, 2. A arte engajada como forma de consciência de classe e, novamente, a idéia de nacional popular, como identidade, 3. A discussão sobre a tentativa de massacre da cultura nordestina migrante na São Paulo industrializada. Ficou por conta da análise fílmica o passo metodológico *hierarquização das idéias* no texto, proposto por Janotti, uma vez que nesta parte foram trazidos os temas centrais do universo de interesses do autor e também os temas recorrentes que permeiam a trama de *O Homem que Virou Suco*.

O terceiro e último capítulo abordará o universo das greves do ABC paulista e interpretará a visão do autor sobre a transição entre regime civil militar e democratização, assim como, a mudança de paradigma da luta política que se desloca da idéia de revolução social para a de democracia e luta por direitos humanos. Neste contexto será feita a periodização da obra, menos por sua estrutura cronológica e mais pela transformação da perspectiva do autor, que transita do lugar da revolução para o de luta por direitos. Esta transição anuncia uma mudança no universo ideológico de João Batista assim como de tantos outros artistas do período.

I. HISTÓRIA, CINEMA E REPRESENTAÇÃO

Esta breve introdução sobre métodos e usos *para as e das* fontes pretende versar sobre o constante realinhamento com que a pesquisa historiográfica se defronta em busca da narrativa dos acontecimentos. Em pouco mais de um século, a historiografia sofreu uma significativa transformação epistemológica, na medida em que foram incorporadas centenas de novas fontes, antes relegadas a segundo plano, ou desconhecidas, como trabalhos sobre o clima, o inconsciente, a culinária, o cinema, as festas e celebrações etc., e rompidos diversos paradigmas, trazendo um novo olhar aos objetos investigados.

A partir da segunda metade do século XIX, o campo da historiografia tornou-se disciplina acadêmica, ou seja, adquiriu um caráter de ciência. O rigor nas metodologias e fontes utilizadas na pesquisa do historiador fez com que surgissem critérios e exigências para a busca e análise das fontes que priorizassem a investigação sobre sua autenticidade documental, a busca pela autenticidade, permitiria aos historiadores a possibilidade de *reconstituir os acontecimentos passados, desde que encadeados numa correlação explicativa de causas e conseqüências* (PINSKY; 2005: 11), ou seja, de forma a interpretar o documento como verdade, para narrar sobre o passado.

Nas ciências históricas, em 1920, o movimento dos *Annales* reivindica uma história experimental científica e propõe um intercâmbio multidisciplinar entre os estudos sociais, deslocando-se de “história narração” para “história-problema” como ciência em construção; se tornará presente o diálogo por entre as ciências sociais, importando problemáticas, conceitos, métodos e técnicas (CARDOSO; 1997: 7-8).

O formato da *história acontecimento* associado à história política será também revisitado. A História Política considerada convencional por diversos historiadores, por tratar apenas da superficialidade dos acontecimentos, passará por diversas transformações. Os acontecimentos políticos pontuais e individuais perderão espaço ao olhar do historiador, que se voltará para o homem comum, para a coletividade e

para os períodos de longa duração a partir da Nova História Política (REMOND; 1996: 16). Com o período histórico das lutas operárias na Europa, especialmente a partir da Revolução de 1917, a história política se aprofundará nos conflitos sociais e dialogará com a sociologia e com a economia política. Tratando sobre o panorama nacional, as lutas operárias não serão travadas apenas no continente europeu; a influência das imigrações, na passagem de XIX para XX, e a instituição da primeira república em 1889 no Brasil, trariam a perspectiva dos movimentos operários para a luta por melhores condições de salário e direitos políticos no país. De operários vinculados a projetos dos mais variados, *como a doutrina social da igreja e o corporativismo*, ou uma visão de operariado positivista, e, com maior visibilidade, como o sindicalismo revolucionário farão parte da trajetória histórica das esquerdas brasileiras. Esquerdas que a partir dos anos 1950 encontrarão nas reivindicações daquele início de século muito de sua agenda de lutas por melhores condições de vida e trabalho (BATALHA; 2004: 174-179).

Nas humanidades, a linguagem será compreendida como espaço de formação de identidades (giro lingüístico. A partir do giro lingüístico, o campo das teorias da História vai reconhecer a linguagem como parte das relações humanas, como canal de influência estruturante na percepção e significação da vida. A história se torna, portanto, um campo de experimentação multidisciplinar, que incorpora à sua reflexão teórica e práticas de pesquisa as percepções lingüísticas, o conceito de relativismo e de descentralidade com as teorias pós-modernas e, por fim, o questionamento de 'verdade absoluta'. Este questionamento, sobre o relativismo das ciências enquanto verdade, fornecerá subsídio para alterar e transformar os rumos da historiografia.

A partir dos anos 1960, a cultura também terá papel fundamental para a historiografia que incorporará novas percepções. Nascem os Estudos Culturais, disciplina que se ocupará do estudo dos diferentes aspectos da cultura, envolvendo disciplinas como a história, a filosofia, a sociologia, a etnografia, a teoria da literatura etc. Na vertente da Micro-História, a pesquisa se aproximará da antropologia e direcionará olhares aos indivíduos percebidos em suas relações com outros indivíduos e com a multiplicidade dos espaços e dos tempos (REVEL; 1998: 21). A história compreendida como *Nova*, como defendem Le Goff e Nora, é obrigada a se

redefinir e, de imediato, a tomar consciência por parte dos historiadores do relativismo de sua ciência. Também é provocada a dialogar com uma nova concepção de uma história contemporânea, que nos trás as noções da história imediata e do tempo presente, que coloca *em questão a definição tradicionalmente aceita da história como ciência do passado. Enfim, a história se afirma como Nova ao anexar novos objetos que até então lhe escapavam e se situavam fora de seu território* (LE GOFF; 1988: 17-9).

Nos últimos quase 150 anos, as ciências vêm incorporando novas percepções e alterando paradigmas em seus campos de pesquisa. Novas fontes e métodos surgem de tempos em tempos e, no final do século XX, o avanço tecnológico e da comunicação compartilhada globalmente influenciaram para que pesquisas se incorporassem a outras áreas temáticas e, conseqüentemente, alterassem a forma como a história investigará e perceberá seu campo de atuação.

Neste contexto, encontra-se a intenção de interpretar a obra de João Batista de Andrade, *O Homem que Virou Suco*. Levando em consideração revisões metodológicas advindas com a Nova História Política (olhar para o homem comum) e com a História Cultural dos anos 1980, conforme elabora *Roger Chartier*, no ensaio *O Mundo como Representação*. Chartier propõe a busca pelos caminhos da história, em um contexto que se

[...] nota tanto o abandono dos sistemas globais de interpretação, destes “paradigmas dominantes” que foram, durante certo tempo, o estruturalismo ou o marxismo, quanto a rejeição proclamada das ideologias que lhe haviam garantido o sucesso (ou seja, a adesão a um modelo de transformação radical, socialista das sociedades ocidentais capitalistas e liberais) (CHARTIER, 1991: 173).

Não por coincidência, optou-se por analisar uma obra sendo produzida no início dos anos 1980, período de transição entre os discursos e práticas que dividiam o mundo da política ocidental entre duas ideologias: capitalismo e socialismo. Esta década representaria o início da transição ao sistema capitalista optado por boa parte dos países localizados no ocidente - a queda do muro de Berlim, em 1989, por exemplo, pode ser representada como um dos marcos desta escolha. Esta mudança

de cenário político é, ao mesmo tempo, uma mudança de comportamento e percepção cultural das populações.

Ainda em Chartier, a partir do final dos anos 1980 havia no campo da história uma tentativa

[...] de decifrar de outro modo as sociedades, penetrando na meada das relações e das tensões que as constituem a partir de um ponto de entrada particular (um acontecimento, importante ou obscuro, um relato de vida, uma rede de práticas específicas) e considerando não haver prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e em confronto, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao mundo que é o deles (CHARTIER, 1991: 177).

A intenção desta pesquisa foi a de interpretar a fonte fílmica *O Homem que Virou Suco* como uma representação proposta pelo autor João Batista de Andrade sobre o universo de símbolos e significados do período histórico narrado, ou seja, sobre a passagem daquela década de 1980 em São Paulo. Batista pretende construir um sentido para a história representando, sob seu ponto de vista, a luta de migrantes de estados nordestinos, suas relações com a cidade e com o trabalho assalariado, no momento de transição para a democratização. A construção do sentido, para Chartier,

[...] visa uma história social dos usos e das interpretações, referidas a suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as produzem. Assim, voltar à atenção para as condições e os processos que, muito concretamente, sustentam as operações de produção do sentido é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que nem as inteligências nem as idéias são desencarnadas, e, contra os pensamentos do universal, que as categorias dadas como invariantes, sejam elas filosóficas ou fenomenológicas, devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas (CHARTIER: 1991, 180).

Portanto, a análise da fonte como uma representação pressupõe interpretar a obra fílmica como uma pluralidade de expressões e manifestações, que representam vozes, não apenas do diretor João Batista, mas de uma pluralidade de fatores e receptores da obra. Como exemplo, o ator José Dumont, que interpreta no filme

Severino e Deraldo e é também um migrante, pernambucano, ou pelo roteirista e criador dos cordéis de *O Homem*, Vital Farias, paraibano e poeta. Assim como, fruto da trajetória dos espaços percorridos pelo audiovisual no país e, também, da receptividade, por onde a obra circulou, ou, como define Chartier, por qual área social o *corpus* fílmico transitou.

O cinema, compreendido como uma obra de arte é uma das linguagens mais coletivas de se criar artisticamente, pois para sua realização dependem muitas mãos: diretor, fotógrafo, roteirista, editor, sonoplasta, produtores, atores, assistentes etc. É importante destacar que se trata de um fazer artístico constituído na passagem para o século XX e inserido em um processo de produção parecido com o industrial, pois a obra total só será criada quando as áreas de trabalho unirem suas “peças”, assim como em uma linha de montagem, ela tem pedaços que se encontram para formar o todo e cada qual é criado por um trabalhador diferente. Foi intenção da pesquisa percorrer esta mistura de olhares, permitindo assim uma *pluralidade de apropriações* percebidas como o efeito de processos dinâmicos (CHARTIER; 1991: 186).

No final do século XX, as novas tecnologias, especialmente as de comunicação, ocuparam lugar fundamental na reorganização do mundo político e simbólico. Esta nova sensibilidade sobre a vida retratada e divulgada pela linguagem audiovisual (cinema, fotografia, televisão e internet) nos possibilitou estar em todo lugar, a qualquer momento. As mídias, desta forma, também se tornaram um meio, dentre os instrumentos sociais disponíveis, de se interpretar o mundo contemporâneo. Por esta razão tem sido presente na historiografia a reflexão, entre historiadores e comunicadores, sobre estas novas áreas: História do Tempo Presente e História Imediata (BRUNI: 2007).

Um dos interesses desta pesquisa foi o de se aproximar deste recente universo de pesquisa em história, tendo como fonte primária um documento fílmico, cinematográfico, de narrativa ficcional. Sobre a opção do objeto da pesquisa, acredita-se que a imagem capturada e em movimento, no cinema, se transforma em acontecimento, registra narrativas históricas, e torna-se, também, uma fonte de investigação para historiadores. Sobre o recorte cronológico, optou-se por realizar

um recorte temporal nos anos 80 do século XX, para esmiuçar um contemporâneo pouco distante e se debruçar sobre o início desta década. A intenção de trabalhar o contemporâneo pouco distante parte de uma reflexão sobre a velocidade da informação e dos novos meios de registro dos acontecimentos, de que para este espaço infinitamente curto de tempo já existe material consistente e rigor metodológico para algumas tentativas de revelar traços deixados *para e pela* história.

Para compreender o cinema como uma narrativa que documenta o tempo e como fonte de pesquisa para a historiografia, Napolitano, afirma sobre a necessidade de articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais às representações da realidade histórica ou social nela contidas, ou seja, seu “conteúdo” narrativo propriamente dito e, também, defende que as fontes audiovisuais são, como qualquer outro tipo de documento histórico, portadoras de uma tensão entre evidência e representação (NAPOLITANO in PINSKY; 2006: 237-240).

O filme se traduz como uma “pluralidade de canais”, portanto, o historiador deve partir dos próprios filmes, de sua significação interna, a partir da qual se insere determinada base ideológica de representação do passado para realizar a investigação. Cinema é manipulação, entenda-se manipulação como qualquer construção social, que intencionalmente ou com alguma consciência, registra e manifesta uma mensagem, ou cria significados. Esta característica das imagens deve ser levada em conta no trabalho historiográfico, a de poder revelar as contradições internas do filme, suas saídas inconscientes e mensagens não controladas pelo autor, estas percepções que acabam por se tornar trunfos para investigação das fontes.

Neste sentido, quando interpretamos o rigor científico proposto por Marc Ferro para trabalhar com fontes audiovisuais vemos que se torna menos importante definir se um filme é ou não legítimo de representar aquele momento histórico, ou, se é ou não um documento válido quanto a sua integridade. Também em Morettin e Ramos, citados por Napolitano, *muito mais importante é tratar este documento histórico a “partir dos próprios filmes”, de sua significação interna*, como uma das formas de

evidenciar a ideologia, ou posicionamentos políticos, assim como revelar a manifestação dos imaginários das sociedades sobre o período que registra (*apud* NAPOLITANO; 2006: 237).

O conceito de ideologia, a ser utilizado em toda a pesquisa, traz consigo a reflexão de que uma sociedade é composta por muitas ideologias. Para Gramsci, além da dominação e reprodução social, a ideologia é um campo também de resistências, em que não necessariamente os dominados aderem à ideologia hegemônica, pois entram no jogo do dominador a partir de seus próprios interesses. A intenção é a de destacar ideologia como um sistema de idéias organizado a partir de crenças mais ou menos coerentes e que dialogam com a sociedade, não apenas se impõem sobre ela (SILVA, SILVA; 2008: 205-09). Para complementar a visão Gramsciana, Norberto Bobbio sugere a interpretação do conceito de Ideologia no sentido da falsa motivação. Explica,

Em primeiro lugar, ela dá um significado preciso à idéia de que os juízos de valor possam ser elementos integrantes da falsa consciência de uma situação de poder. Por consequência e em segundo lugar, ela restaura o nexos entre a “falsidade” e a função da ideologia. [...] Em terceiro lugar, estabelece uma relação estrutural entre ideologia e poder, evitando a dissolução do conceito no *mare magnum* da sociologia do conhecimento. [...] Do ponto de vista da sociologia e da ciência política, a ideologia como falsa motivação é um caráter possível das crenças que interpretam e justificam as diversas relações de poder; que pode estar presente em vários graus; e que, quando está presente, esconde outras motivações e outros fatores determinantes da relação de poder, os quais não podem ser estabelecidos antecipadamente e de uma maneira geral, mas devem ser individualizados, de cada vez, por meio da indagação empírica (BOBBIO, 2000: 596-7).

Portanto, a interpretação de ideologia organizada nesta pesquisa a compreende como um campo de falsas motivações, ou seja, de interesses aparentes, que compõem nas sociedades as regras e crenças de determinados grupos e que, ao mesmo tempo, esta em negociação com interesses particulares de outros grupos, podendo vir ou não a aderir à ideologia hegemônica, de acordo com suas próprias motivações.

A escolha de trabalhar com ficção parte da premissa proposta por Napolitano, de que os olhares para o objeto são dotados de subjetividades, mas também de objetividades. Ferro anuncia que os filmes de ficção oferecem uma *imagen de realidad (...) más veraz que la de un documento* e permitem *analizar el funcionamiento económico y a estudiar la mentalidad de tiempos pasados. El problema es metodológico; se trata de recurrir a la ficción y a lo imaginario para definir los elementos de la realidad* (apud Napolitano; 2006: 56).

Para análise de obras ficcionais Ferro tem organizado menos regras metodológicas que para imagens documentais. Uma definição importante trata sobre a diferenciação de filmes realizados pelo que Ferro denomina “vencedores”, sujeitos que costumam retratar períodos históricos, ou criar documentos oficiais de registros, e os denominados “vencidos”, sujeitos independentes, com olhares inovadores para a sociedade, estes últimos, considerados por Ferro, como portadores da contra-história (FERRO; 1989: 66-7).

Para análises no campo ficcional, uma consideração de Eduardo Morettin destaca:

Se não conseguirmos identificar, por meio da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambigüidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica (CAPELATO, MORETTIN, NAPOLITANO, SALIBA; 2007: 64).

A partir da advertência de Morettin, sobre o papel de fonte histórica de uma obra audiovisual para investigar como se constrói as sociedades nas quais as obras se inserem, foi intenção perceber, *como as realidades se transformam e, conseqüentemente, como a representação que se tem delas pode também - em seu ritmo - transformar-se* (D’ALESSIO; 1998: 29). Na obra *História e Cinema*, para os autores Maria Helena Capelato, Eduardo Morettin, Marcos Napolitano e Elias Thomé Saliba, quando realizamos um exame detalhado das obras fílmicas podemos

[...] entender o cinema de uma época como uma expressão de valores, não só delimitados pela maneira de abordar o tema encenado, mas, de

modo mais decisivo, pela forma como foram concebidos os registros visuais e sua organização na forma fílmica. Nesse ponto, há uma dupla dimensão: a primeira diz respeito às linguagens, técnicas e estilos que marcam o cinema como área de expressão artística; a segunda, envolvendo o aspecto iconográfico e ideológico da análise, ou seja, de que modo o cinema dialoga com outros suportes de veiculação de imagem que lhe são contemporâneos e que ajudam a compor o leque de opções que o contexto sociocultural oferece (CAPELATO; MORETTIN; NAPOLITANO; SALIBA, 2007: 10).

Foi, portanto, preocupação maior durante o trabalho notar o que se apresenta como contexto histórico, como transitam as estruturas e identidades do povo brasileiro e como elas vão se transformando e está se descolando de um símbolo do nacional popular para outras referências e saídas, mais incertas e, talvez, inconscientes por parte do autor ou da obra. Tentou-se interpretar a partir de quais referenciais a obra organiza sua narrativa interna e de que maneira representa os personagens migrantes dos estados nordestinos, sob que olhar o autor os constrói e por quais referências este olhar esta pautado.

Outro aspecto também relevante com relação à escolha da linguagem-fonte deve-se a característica cultural, compreendida também como política e simbólica, que o cinema representa. Segundo Foucault, uma das formas de se *capturar o tempo* e *fisgar a finitude* é por meio da cultura, contando com as experiências que os homens têm das coisas e sobre si próprios:

O mundo existe pelos homens e pelo fazer humano, tornando-se o homem contemporâneo daquilo que produz – linguagem, trabalho, bens, ciências, artes – isto é, o mundo é o mundo cultural. A cultura se torna, portanto, a captura mais perfeita do tempo e da história, na medida em que submete o fluxo temporal das coisas à ação temporal dos homens, que fazem sua própria história, ainda que não o saibam e em condições que não escolheram (*Apud* CHAUI, 1983, 58).

Neste sentido, portanto, a cultura é uma forma poderosa e legítima de *capturar* a história. As artes fazem parte da cultura na medida em que as apresentam em símbolos, alegorias e representações das histórias e dos

acontecimentos. Também na obra *História e Cinema*, os autores sugerem que no momento de analisar uma obra fílmica o historiador deve *pensar o filme como documento de discussão de uma época e seu estatuto como objeto da cultura que encena o passado e expressa o presente* (CAPELATO; MORETTIN; NAPOLITANO; SALIBA, 2007: 10).

É a meta-linguagem da cultura que se manifesta dentro de um filme, de uma peça de teatro, de uma música, de uma poesia etc. Neste sentido, no campo da crítica literária, Roberto Schwartz, pensador que compreende também o fazer artístico como fazer localizado em seu período histórico, traz, a partir de sua análise sobre a obra de Machado de Assis, o pressuposto de que *a matéria de um artista é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve sua existência* (SCHWARZ; 2000: 31).

A interpretação metodológica levou em conta também as observações de Bernardet, que defende uma categoria bastante particular para reconhecer obras fílmicas, dividindo-as entre filmes “fortes” e “fracos”. A forma como Bernardet defende o que seriam filmes “fortes”, remete muito a forma como esta pesquisa se relacionou com a fonte. Filmes “fortes” motivam os textos, os enriquecem pelas análises que deles podem ser feitas, são filmes provocativos, onde as análises ficam sempre insuficientes, são filmes que permanecem mais ricos que os textos, pois nunca os esgotam (BERNARDET; 2003: 211) A cada novo debruçar sobre *O Homem que Virou Suco*, na análise de cada passagem da obra, após tê-la visto mais de trinta, quarenta vezes, cada vez que volto para sua interpretação, sinto que haveria muito ainda a ser dito, que haveria fôlego para aprofundar muito mais na análise da obra; considero a escolha do objeto, a obra *O Homem que Virou Suco*, com as mesmas características de filme “forte”, que Bernardet aponta em *Cineastas*.

O Homem que Virou Suco, assim como boa parte da produção filmográfica dos anos 80, narra e representa as fraquezas de um passado próximo, as incertezas e as percepções de um futuro presente e novas sensibilidades e discursos desta

geração. Filmes com narrativas muito distintas, porém que dão um tom de pluralidade às problemáticas das mais variadas: Desde *Maldita Coincidência*, de Sergio Bianqui (1979), com sua temática *nonsense* lembrando o movimento punk anos 70, até os que vêm na crise uma catarse, como em *Eu te Amo*, de Arnaldo Jabor (1981), aos sobre resistência e mais diretamente políticos como *Eles Não Usam Black-Tie*, de Leon Hirzman (1980), *Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos (1984), *Cabra Marcado pra Morrer*, de Eduardo Coutinho (1984) e *Noites Paraguias*, de Aloysio Raulino (1982), e filmes críticos sobre gênero, como *Gaijin*, *Caminhos da Liberdade*, de Tyzuka Yamasaki (1980) e *A Opção*, de Ozualdo Candeias (1980), até os filmes estilo cinema americano como *Pra Frente Brasil*, de Alberto Farias (1982) e *Anjos da Noite*, de Wilson Barros (1987).

O final dos anos 1970 e início dos 80 marcam, também no cinema, esta mudança de olhares e motivações dos artistas do audiovisual, em que há uma presença de temáticas das mais variadas e plurais, diferentemente das temáticas do cinema novo que pretendiam registrar principalmente a “realidade” política nacional e os excluídos (do nordeste e norte do Brasil) como parte oprimida deste sistema, nesta passagem de década de 1980,

a mulher, o negro, o índio, a comunidade religiosa, o burguês nacionalista sabotados. Na multiplicidade de problemas, a preocupação comum em afirmar valores, iluminar experiências históricas, dentro de um impulso de revisão do passado muito próprio aos anos 1970 e 1980. Resgate, memória, emergência de outras vozes ou reafirmação dos mesmos mitos são dados de um inventário que envolve a política oficial da preservação e o movimento das oposições no sentido de documentar e veicular a informação interdita (XAVIER; 2006, 88).

Esta passagem de década representa uma esperança com a reabertura democrática e é um momento de expansão das vozes e expressões da sociedade, após quase duas décadas sob regime civil militar, é como se o espaço para indagar, questionar e registrar as estruturas estivesse novamente se abrindo, e segundo Ismail Xavier,

[...] Nessas operações de resgate, ao lado do conflito de interpretações do fato ou da personalidade em foco, há uma postura geral de levantar poeira dos arquivos, abrir os olhos do observador; uma vontade maior de

empirismo, de ver e ouvir os segmentos da população, as testemunhas dos processos, os agentes históricos, os porta-vozes de comunidades (XAVIER; 2006, 89).

A proposta de análise, no entanto, tem consciência de que buscou lidar com um conjunto de elementos, convergentes ou não, que não foram explicitamente construídos na narrativa fílmica, foi uma elaboração crítica, particular desta pesquisa, que apontou caminhos e formas de se interpretar o momento histórico.

Pierre Villar em entrevista na obra *Reflexões Sobre o Saber Histórico* faz uma observação muito importante sobre o papel do historiador no momento de analisar as fontes enquanto documento histórico, diz que devemos:

[...] atribuir uma importância evidente e necessária à maneira como os homens representam as estruturas que os dominam e os fatos que lhes acontecem. Entretanto, depois de ter visto a mitificação e a mistificação de tais estruturas e de tais fatos, preservemo-nos bem para não reconstruirmos estas realidades, pois correremos o risco de perder algo que é essencial: como as realidades se transformam e, conseqüentemente, como a representação que se tem delas pode também – em seu ritmo – transformar-se (D’ALESSIO; 1998: 29).

Durante toda a análise esta consideração foi tida como premissa, de que o objetivo da pesquisa seria essencialmente utilizar a fonte fílmica a fim de tentar mapear algumas representações socioculturais e políticas elaboradas a partir da obra e como estas representações dialogam por entre as transformações sofridas na sociedade paulistana, e brasileira, naquele início de década.

A pesquisa trabalhou com fontes bibliográficas para trazer o contexto da época pela visão de alguns autores, como Otavio Ianni, Marcell Ridenti, Renato Ortiz e Marilena Chauí; utilizou depoimentos do próprio autor, João Batista e de autores que trataram de sua obra e buscou interpretar partes do media-metragem *Greve!*, média metragem que o influenciou decisivamente na hora de montar o roteiro de *O Homem*, e por fim, foram analisados os cordéis, criados por Vital Farias, pois traziam o universo artístico engajado e discurso de artistas do período sobre as causas e soluções para a realidade política do momento.

Será feita análise da obra *O Homem que Virou Suco*, interpretando-o enquanto documento histórico, que consegue evidenciar, registrar e representar parte de um imaginário artístico crítico paulistano, que no momento de crise de um projeto de nação, manifesta outros caminhos, perspectivas e posicionamentos político-sociais a cerca da realidade do país vivida durante aquela década.

Em realidade o filme se passa na metrópole de São Paulo e a pesquisa não tem a intenção de dar conta de toda a extensão de mudanças e percepções dentro da vida nacional. No entanto, foi tentativa do trabalho interpretar, por meio da obra de João Batista, temas representados sobre o universo do trabalhador paulistano, sobre os migrantes advindos de estados do nordeste, a vida nas favelas e os novos empreendimentos para urbanização e a relação entre classes neste contexto, como parte significativa de uma história em movimento que perpassa o imaginário deste autor cineasta em uma megalópole subdesenvolvida.

II. A HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO E JOÃO BATISTA DE ANDRADE

2.1 A FORMAÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO E A INDÚSTRIA CULTURAL

Falar sobre a formação do cinema brasileiro é também falar sobre como este cinema sempre esteve entre o dilema de se aproximar de uma indústria cultural aos moldes internacionais, para garantir sua sobrevivência, ao mesmo tempo em que pretendia encontrar sua identidade como arte nacional e conquistar público receptor dos filmes produzidos no país, sejam da indústria cinematográfica ou de artistas independentes.

O conceito de *cultura de massas*, assim como, o de *indústria cultural* trazidos para esta pesquisa tem como referência as reflexões de Adorno e Horkheimer (1985) na obra *A Indústria Cultural*. Segundo os autores, a cultura de massas é uma forma de “massificar” a cultura ao padronizá-la em nome de interesses comerciais, interesses de consumo e do mercado, desta forma, a cultura se apresenta como uma *falsa identidade do universal e do particular* (ADORNO; HORKHEIMER; 1985: 114). Esta cultura de massas é também pautada por um conhecimento que coloca a racionalidade técnica enquanto pressuposto da produção e como exercício da dominação pelos *economicamente mais fortes* (ADORNO; HORKHEIMER; 1985: 114). A indústria cultural seria o universo de relações institucionais que, como condutor, organizaria todo o *humus* da produção cultural padronizada e composta por esta racionalidade técnica, para garantir que esta cultura emergja e seja consumida dentro da indústria da cultura, ou, da indústria cultural. Nas palavras dos autores,

Os interessados inclinam-se a dar uma explicação tecnológica da indústria cultural. O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais (ADORNO; HORKHEIMER; 1985: 114).

Neste contexto, para os autores, os meios de comunicação, como as revistas, o rádio e o cinema, por estarem relacionados com esta época da conquista técnica e de extrema especialização, se tornam setores coerentes que reproduzem dentro desta indústria cultural, os valores hegemônicos do poder das economias mais fortes (ADORNO; HORKHEIMER; 1985: 114). Conforme veremos a seguir, a construção do mercado audiovisual no país ora se aproximava, ora se afastava desta indústria cultural e da referência da produção de filmes da cultura de massa americana, tendo vivido nesta constante tensão até meados dos anos 1980.

De forma parecida à formação dos meios de difusão televisivos no país, o cinema nacional vai encontrar terreno fértil para sua gestação nas mãos do Estado. Pouco antes da instauração da era Vargas, entre os anos 1920, as elites brasileiras, nacionalistas e intelectuais, já haviam visto o cinema como um potencial instrumento pedagógico. Segundo Sidney Leite, em *Cinema brasileiro: das origens à retomada*,

No final dos anos 1920, apesar de algumas resistências e de alguns preconceitos, educadores brasileiros detectaram o enorme potencial educacional das produções cinematográficas e passaram a delinear projetos que visavam introduzir os filmes nas relações de ensino e aprendizagem, abrindo um novo e campo fértil para a sobrevivência e o desenvolvimento das produções nacionais, sufocadas pela hegemonia dos filmes hollywoodianos (LEITE; 2005: 35-6).

Além do cunho educacional percebido por estas elites, assim como menciona Leite, a partir do final da Primeira Guerra Mundial, os filmes americanos e a indústria de Hollywood já eram avassaladoramente projetados no país. Através do *american way of life*, as promessas do capitalismo de se tornar a melhor opção de sistema econômico e social para as nações, estava fortemente sendo propagada por meio dos filmes americanos.

A utilização do cinema como instrumento de propaganda oficial alcançou a política externa do governo Roosevelt(1933-1945) e, em 1941, o *Office Inter-American Affairs* (criado para difundir os valores político ideológicos americanos aos países vizinhos) passa a coordenar todos os esforços para transformar os meios de comunicação em poderosos aliados para a consolidação da hegemonia norte-americana na América Latina (LEITE; 2005: 56). Esta política que chega ao Brasil e

em todas as partes do mundo ocidental, garante que durante toda a década de 1930 e metade dos anos 1940 seja reconhecida como o período em que *a história do filme passou a se confundir com a história de Hollywood* (LEITE; 2005: 61).

No entanto, quando pensamos historicamente em como as elites e o Estado brasileiro se apropriaram da construção de um cinema nacional, logo notamos que naquele primeiro momento, dos anos 1930, o cinema nacional não é projetado com o mesmo interesse de Hollywood, focado no desenvolvimento comercial, de uma indústria cultural, mais sim, como um instrumento de transmissão simples e acessível a todos os povos, de propaganda do governo Vargas. Estas duas vertentes de cinema, hollywoodiano e de propaganda estadonovista se encontrarão nas décadas de 1930 e 1940 nas salas do país.

Quando Getúlio Vargas assume a presidência da república, na Revolução de 1930, a tendência a uma maior intervenção do Estado em todas as esferas públicas aumenta consideravelmente e não seria diferente no campo da cultura. Vargas, assim como a política de Estado de Mussolini e também a proposta de propaganda do governo Nazista, pretendia com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) em 1936, articular um *projeto governamental de criar um campo de relacionamento entre o cinema e o Estado*. No discurso de posse, Roquete Pinto, o primeiro diretor do INCE aborda o objetivo do veículo para o governo: *o cinema deve cada vez mais auxiliar na educação do povo* (LEITE; 2005: 39-40). Todo o período estadonovista foi marcado pela utilização do cinema como propaganda política, assim como na Itália fascista e na Alemanha nazista.

Neste contexto, foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939. [...] Em linhas gerais o DIP foi concebido com o objetivo principal de projetar para a sociedade brasileira, por intermédio dos meios de comunicação – notadamente a imprensa, o rádio e o cinema –, uma imagem homogênea e harmônica da nação, base ideológica de sustentação do imaginário social construído pelo discurso político estadonovista (LEITE; 2005: 41-2).

De acordo com o autor, este período é marcado pela produção de filmes históricos que buscavam apresentar uma narração naturalista, isto é, com a intenção de que a câmera registrasse os acontecimentos tais quais seriam, em que a

presença do diretor é oculta na forma como a filmagem naturalista organiza as cenas, parecendo não ter intermediários entre a realidade e as imagens filmadas. Este estilo de linguagem foi bastante utilizado pela propaganda política elaborada pelo DIP, em suma, temas que abordassem os feitos nacionais, *como a epopéia dos bandeirantes, episódios da catequese implementada pelos jesuítas, as lutas pela independência etc.*, colocando em relevo o “espírito nacional brasileiro” de modo a enaltecê-los (LEITE; 2005: 46).

Entre os anos 1930 a 1940, ocorreram às primeiras tentativas experimentais de fotógrafos, críticos de cinema e empresários em formar estúdios de cinema para produção de filmes brasileiros com temáticas variadas. A Cinédia, fundada nos anos 1930, tinha como objetivo *promover a atualização técnica e estética do cinema brasileiro, elevando as produções brasileiras ao padrão dos filmes estrangeiros, notadamente as produções hollywoodianas* (LEITE; 2005: 66). Os fracassos de bilheteria e público, e as crises no setor de importação de filmes virgens durante a segunda guerra, inviabilizaram o projeto.

A década de 1940 é nomeada na história da cinematografia nacional como a Era dos Estúdios no Brasil. Com a segunda guerra mundial (1939-1945) os filmes europeus tornaram-se praticamente inexistentes no país e o Brasil tinha acesso principalmente às produções americanas. Este é o período em que surge a produtora Atlântida (1941-1962), no Rio de Janeiro, *composta por profissionais com grande experiência na área cinematográfica*, seu primeiro objetivo foi *iniciar e manter a produção de filmes de forma contínua, de boa qualidade técnica e estética* (LEITE; 2005: 69).

O manifesto de fundação da Atlântida, escrito por seus fundadores, contém as seguintes premissas: o cinema tem uma natureza industrial e representa o progresso, pois propicia avanços nos campos da técnica, das finanças e comercial. [...] Os argumentos contidos no manifesto eram, em geral, ufanistas e tentavam caracterizar o desenvolvimento da indústria cinematográfica como fator de progresso para o país (LEITE; 2005: 70).

As chanchadas ser tornariam a marca da Atlântida, e os personagens de Oscarito e Grande Otelo sua vedete. No entanto, no fim dos anos 1950 a fórmula parece ter encontrado seu esgotamento. O período marcado por mudanças

estruturantes na realidade brasileira, a industrialização acelerada, especialmente durante o governo Juscelino Kubitschek (1956-1961), e a rápida urbanização, contribuíram por deixar as chanchadas um pouco mais anacrônicas³, além do espaço que foi sendo perdido pelo cinema para a grande novidade dos anos 1950: a televisão.

No mesmo período, início dos anos 1950 surge em São Paulo, a Vera Cruz. São Paulo naquela década vivia uma prosperidade econômica com o fim da Segunda Guerra, que foi revertida para projetos e realizações na esfera cultural. O Banco do Estado de São Paulo (BANESPA) financiou a companhia. Segundo Leite, a Vera Cruz

foi a tentativa mais sistemática de implantar uma indústria cinematográfica no Brasil. [...] O modelo adotado foi inspirado no sistema de estúdios hollywoodiano. [...] A idéia força que orientou os fundadores da Vera Cruz foi a de criar uma companhia cinematográfica moderna, sofisticada e capaz de produzir filmes com características essencialmente brasileiras, porém com a qualidade encontrada nas películas européias e norte-americanas (LEITE; 2005: 74-5).

A empresa contratou profissionais do mercado europeu, aproveitando a crise com o fim da Segunda Guerra que assolava os países e propiciava a contratação desta mão-de-obra especializada no país. Além disto, preocupada com a questão de público, que havia se mostrado até então um ponto fraco nas experiências de estúdios anteriores, a Vera Cruz se propôs a fazer um cinema com temáticas da elite paulistana, acreditando que não levar *para as telas um país mulato, atrasado e festivo que não correspondia às aspirações estéticas e culturais dessa elite*, aumentaria a audiência e traria o sucesso de público às obras. O cinema da Vera

³ As chanchadas, filmes em que predominava um humor ingênuo, burlesco, de caráter popular, se tornariam anacrônicas, pois a vida nos grandes centros urbanos não era bucólica e as relações entre seus habitantes muito mais distantes. No interior, as famílias normalmente se chamam por compadres e comadres e todos se conhecem, na cidade grande, os empregos pautam as dinâmicas do dia-a-dia das famílias, que ficam longos períodos fora de casa em seus trabalhos e tem menos tempo para estabelecer vínculos e laços afetivos e de confiança entre seus vizinhos de bairro. É uma vida menos segura no sentido das relações humanas.

Cruz pretendia ser “sério”, *caracterizado pelo rigor técnico e baseado nos dramas pequeno-burgueses* (LEITE; 2005: 78).

No entanto, este projeto de relacionar Hollywood ao gosto nacional também não teve sucesso, os primeiros filmes da produtora *destacaram a artificialidade das personagens e a interpretação afetada dos atores como os principais defeitos de produção* (LEITE; 2005: 80). Foi apenas com o gênero comédia criando a figura de Mazaropi que a produtora teve seus grandes momentos, nos anos 1950, o contingente de espectadores dos filmes de Mazaropi era composto, em grande medida, pelos milhares de migrantes que se deslocaram do interior do país para as grandes e médias cidades brasileiras ao longo das décadas de 1950 e 1960 (LEITE; 2005: 88).

Mesmo com o sucesso de Mazaropi, o ano de 1953 marcaria o início do fim da Vera Cruz. Problemas com a distribuição dos filmes, que ficavam sob controle dos grandes estúdios americanos, os empréstimos bancários e a falta de recursos para realização de novos filmes estavam entre os maiores fatores.

No final dos anos 1950, na tentativa de compreender os insucessos de projetos de construção do cinema nacional, em um contexto histórico de redefinição do papel do Estado como fomentador do nacional-desenvolvimentismo, foram criadas a Comissão Federal de Cinema (1956), em âmbitos municipal, estadual e federal e o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (1958). Uma geração de novos cineastas, produtores, artistas, intelectuais e estudantes objetivavam *elaborar propostas e dinamizar as atividades cinematográficas no país* (LEITE; 2005: 90).

No momento desta revisão, aparecem às críticas com relação à forma como a Vera Cruz estereotipava e relegava os personagens negros a papéis secundários, ou sobre a língua falada nos filmes não ser a do “povo brasileiro”. Esta reflexão parte de correntes que estão pensando em um projeto de identidade nacional que valorize as características do povo e utilize as linguagens artísticas para comunicar a este povo. As críticas manifestadas durante os ciclos das Comissões de Cinema, para Leite,

foram condicionadas pelos pressupostos que norteavam o pensamento da esquerda brasileira do período, notadamente a defesa da cultura brasileira, ameaçada

pela invasão da cultura norte-americana. As produções hollywoodianas eram definidas como instrumentos poderosos do projeto de dominação dos Estados Unidos (LEITE; 2005: 92).

Desta forma, surge o terreno para criação de filmes que teriam como referência estética e ideológica o universo da cinematografia européia, das quais se destacam: o Neo-Realismo italiano (1944-1948), que propunha filmagens em cenários reais, com atores que não eram profissionais, querendo retratar a realidade do pós-guerra na Europa, a vida comum das pessoas que sofreram com a Segunda Guerra; a *Nouvelle Vague* (1958-1968) e as influências do cinema francês de Truffaut e Godard, que propunha montagens inesperadas, originais, a não-linearidade narrativa na forma e no conteúdo e a referência ao *film noir* (1930-1950) americano (caracterizados pelas filmagens preto e branco, bastante granulados, que mostravam personagens meio apáticos em um mundo cínico, influenciado pelo expressionismo alemão). O movimento cinematográfico francês também tinha como uma de suas principais características o reconhecimento do diretor como verdadeiro autor dos filmes (cinema de autor). Todas estas características serão incorporadas no cinema nacional de vanguarda que surge naquela década no Brasil.

Desta forma, se organiza, a partir do ciclo de debates acerca do projeto de cinema nacional, o desejo desta intelectualidade de esquerda artística e política e a intenção de levar a tela dos cinemas filmes que mostrassem e contassem a “realidade do povo brasileiro”. Para representar este povo, os autores interpretam por meio dos roteiros e histórias, cada qual sob sua ótica, o que significaria ser nacional e ao mesmo tempo popular nas linguagens cinematográficas (a discussão de como se representa o *nacional popular* no contexto das artes brasileiras, a partir dos anos 1960, será tema do seguinte capítulo). *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos,

foi a produção mais emblemática deste período, porque entre outras qualidades, conseguiu sintetizar as diversas propostas de renovação do cinema nacional. [...] A produção foi fortemente influenciada pelo neo-realismo italiano, teve poucos recursos, foi à margem dos esquemas dos grandes estúdios e contou com vários atores não-profissionais. [...] O filme se passa durante um domingo na cidade do Rio de Janeiro, descrito por meio de dois meninos negros que vendem amendoim em pontos turísticos da cidade. [...] O calor, a violência, a falta de

solidariedade, e o descaso com a miséria alheia são os fio condutores que ligam as dramáticas histórias de meninos abandonados à sua própria sorte (LEITE; 2005: 94-5).

O contexto estava criado, os produtores e artistas de cinema de esquerda no Brasil não se identificavam com *Hollywood* e com a ideologia do *american way of life*, a realidade de país subdesenvolvido e repleto de mazelas sociais e econômicas era muito diversa da projetada pelo país americano.

Os anos 1960 são marcados por um dos movimentos cinematográficos mais importantes no cenário nacional e internacional, um representante deste cinema engajado e realista: o Cinema Novo (1955-1969). Para mudar a realidade, o cinema novo dialogava com os movimentos artísticos e grupos políticos, como o Partido Comunista Brasileiro (PCB), sobre o papel desta elite intelectual e artística construir um diálogo com o homem do povo, pois acreditava-se que esta aproximação tornaria o homem popular, sujeito histórico da revolução socialista, capaz de organizar uma luta revolucionária, para mudar a realidade brasileira. Era com intenção didático-revolucionária que a produção cinematográfica nacional surgia, naquela década, no contexto de reflexão política, especialmente no eixo São Paulo - Rio de Janeiro.

Os Centros de Cultura Populares (CPCs) da União Nacional dos Estudantes e os cineclubes foram às organizações sociais que receberam muitos destes artistas e estudantes para pensar e agir na construção deste projeto autêntico de nacional e popular, em busca da luta *contra as conseqüências nefastas para a cultura brasileira do imperialismo norte-americano, fonte permanente de alienação do “povo brasileiro”* (LEITE; 2005: 99).

Os diretores do CPC, imbuídos da crença do potencial didático-revolucionário do cinema, financiaram a produção do filme-farol Cinco Vezes Favela (1962). [...] O filme tornou-se um documento histórico que evidencia, entre outros aspectos, o momento do cinema nacional na época, isto é, o investimento na produção de filmes com a missão de demonstrar e denunciar a condição de alienação em que vivia o povo brasileiro – em outras palavras, filmes cuja tarefa básica era contribuir para a conscientização da necessidade de agir para mudar a realidade (LEITE; 2005: 97).

Os filmes não obtiveram êxito em se tratando de público espectador causando estranhamento ao público acostumado com a estética dos roteiros hollywoodianos, no entanto, a influência destas produções representou aos segmentos mais intelectualizados da sociedade brasileira possibilidade de mergulhar na discussão, reflexão e na denúncia, por meio do cinema, do modelo econômico e social que vinha sendo desenvolvido no Brasil desde o início do século XX.

Mesmo com pouco mais de dez anos de duração, a proposta do Cinema Novo e da Estética da Fome, de Glauber Rocha, acabaram por influenciar para além da contribuição como um movimento estético e de cinema, mas como influência para uma geração que pensava caminhos para a nação brasileira, *atuando muito mais como intelectuais, militantes de uma causa, do que como profissionais de cinema, concebido como indústria cultural* (LEITE; 2005: 104). As opções, desde a produção à forma de filmar os roteiros, eram conscientemente escolhidas levando em conta a realidade da miséria e desigualdade brasileiras. O manifesto *Eztetika da Fome* (1965) tratava de resignificar as fraquezas do país, transformando *a escassez de recursos em força expressiva e o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar, com densidade dramática, seus temas sociais, injetando a categoria do nacional no seu ideário* (LEITE; 2005: 104).

Em outras palavras, o Cinema Novo não trouxe alteração da situação do mercado de filmes no país, que continuou dominado pelas produções oriundas dos Estados Unidos. Todavia, não é exagero ou ufanismo afirmar que do ponto de vista artístico, estético e narrativo foi o melhor momento da história do cinema brasileiro e a grande contribuição da cinematografia nacional para a sétima arte em geral, pois o Cinema Novo obteve projeção internacional como nunca antes fora alcançada pelos filmes brasileiros (LEITE; 2005: 105).

A partir do decreto do Ato Institucional nº 5 (AI- 5), em 13 de dezembro de 1968, quatro anos após o golpe, o presidente Arthur da Costa e Silva (1967-1969) presidiaria o mais duro dos decretos editados pelos militares. O ato suprimiu direitos civis e deu poderes absolutos às autoridades militares.

Neste contexto, surgem movimentos como o Cinema Marginal (1968-1973) e o Boca do Lixo (1970-1982). O historiador Sidney Leite descreve esta parte da história cinematográfica brasileira a partir do subtítulo *Quem não pode fazer nada avacalha* (LEITE; 2005: 105). Acredito que este subtítulo represente *em parte* como aqueles movimentos e seus filmes expressaram o contexto histórico brasileiro dos anos 1970, pois movimentos como o Cinema Marginal se manifestavam de forma agonizante e, muitas vezes, a estética *non sense* era proposta como uma ação “sem saída” em resposta à condição política do período, um pouco diferente da “avacalhação” sugerida por Leite.

Com o AI-5, que proibia estudantes de terem atividades políticas, muitos artistas e intelectuais foram presos (Augusto Boal, Celso Frateschi, Renato Tapajós, como exemplo), outros exilados e parte deles acabaram por se organizar na luta armada, dentro de movimentos clandestinos. Ridenti narra que, de acordo com Sérgio Ferro, arquiteto e artista que esteve nos anos 1970 muito próximo à movimentos de guerrilha armada contra o regime civil militar, o episódio do atentado a bomba no consulado dos Estados Unidos em São Paulo, em 19 de março de 1968, teria sido

[...] uma das primeiras ações armadas na época, feita a pedido de Marighella, para demonstrar a insatisfação com a guerra no Vietnã. A revelação custou a Ferro um processo na Justiça, pois um ferido no atentado resolveu pedir indenização, que não conseguiu, após anos de trâmite nos tribunais. Esse episódio reforçou a convicção de Sérgio Ferro de não revelar detalhes de suas ações e da organização da guerrilha urbana. É uma pena, do ponto de vista historiográfico, pois ele era um dos principais articuladores da guerrilha com o meio artístico e intelectual, conhecendo detalhes da ligação mais ou menos orgânica de inúmeros artistas e intelectuais com a esquerda armada (RIDENTI; 2000: 175).

A direita também se organizava para além dos militares, através dos paramilitares, como o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), e faziam tentados terroristas atingindo teatros em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. *O episódio mais famoso foi a agressão, em 28 de julho de 1968, aos artistas da polêmica peça Rida-Viva, de Chico Buarque, encenada por José Celso Martinez Corrêa* (RIDENTI; 2000: 157).

Acontece que apresentada no agitado ano de 1968, quando a radicalização da ditadura caminhava para a edição do AI-5, Roda Viva gerou uma intensa reação de grupos de direita ligados ao regime, que culminou com a agressão aos atores e a destruição dos cenários no Teatro Galpão, em São Paulo, seguidas de novas agressões em Porto Alegre, o que determinou o final das encenações em 3 de outubro⁴.

Em referência ao cinema marginal, filmes como *Bandido da Luz Vermelha* e *Sem Essa Aranha*, de Rogério Sganzerla, falavam de uma descrença, do caos, da não referência e com muita voracidade, com muita violência. Para outro autor, Andrea Tonaci, o cinema marginal

[...] fala da necessidade de esvaziar o filme, no sentido de lhes retirar o clichê e tornar todos os comportamentos ambíguos. que consistiria em renovar o cinema pela negação de tudo aquilo que o cinema já tinha desgastado. [...] nasce de uma porta que esses cineastas fecham em relação a um possível diálogo com o cinema de antes. Não é mais tempo para conciliações. É preciso de alguma forma começar do zero. É preciso esvaziar a página. Parece heróico, mas não é nada cômoda a sensação de ser jovem e ter o mundo inteiro diante de si, e ainda assim não ter o que se celebrar além do zero (GARDNIER; 2005).

Se alguns filmes resignificaram a temática das chanchadas, incorporadas a elementos *nonsense*, sem começo, meio ou fim, entre “avacalhadas” e a descrença no significado do Cinema Novo, do papel político da arte para conscientização do “povo”, o Cinema Marginal reage em voz alta e com agonia ao contexto político daquele início de década.

Após uma década de debates entre Estado e sociedade sobre o subsídio estatal para realização de filmes nacionais, em 1966 é criado o Instituto Nacional de Cinema (INC), com o intuito de *promover e estimular o desenvolvimento do cinema no país, e formular e executar a política governamental relativa ao processo de produção, importação, distribuição e exibição de filmes no Brasil e exterior* (LEITE; 2005: 111). No ano de 1969 a INC é incorporada pela Embrafilme (1969-1990), que se tornará, até sua extinção, em 1990, a principal referência de produção

⁴ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzana Homem de. *Canção no tempo: 85 anos de música brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1997. Vol. 2, 1ª Ed. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_zuza_rodaviva.htm Site acessado em: 18 de novembro 2009.

cinematográfica no país. Entre as maiores bilheteiras da Embrafilme estão *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), com mais de dez milhões de espectadores, *A dama da lotação* (1978), *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977) e *Xica da Silva* (1976) (CAETANO *apud* LEITE; 2005: 113).

A Embrafilme inicia seu processo de extinção em meados dos anos 1980. Leite defende que a crise que assolava o país desde o final dos anos 1970, atinge diretamente a produção cinematográfica nacional, *fosse ela patrocinada por capital estatal ou privado. Nesse cenário, os déficits orçamentários e os cortes de verbas para a cultura não tardaram a atingir em cheio a Embrafilme* (LEITE; 2005: 117). A crise, que afeta também a população brasileira foi percebida com a forte diminuição de público nas salas de cinema. Outro motivo que poderia justificar o enfraquecimento dos consumidores às salas de cinema é que, concomitante a crise, há um aumento vertiginoso de consumo de aparelhos de televisão nos domicílios em todo o país⁵, este fato, havia já se mostrado um dado relevante desde os anos 1950, na hora de compor o quadro de baixa audiência nas salas de cinema.

Será sob este contexto de influências estéticas e políticas: Cinema Novo, Neo-realismo e Nouvelle Vague, o cinema social argentino; organicamente atrelados ao contexto sociopolítico e à discussão do *nacional popular* dos anos 1960, e, a experiência de Batista na televisão brasileira, durante a década de 1970, que se construirá a obra filmográfica do autor. A intenção desta pesquisa foi a de tentar evidenciar e apresentar as influências e os debates entre a arte e a política, a partir da leitura de *O Homem que Virou Suco*, descrita por João Batista como a obra-síntese de todo o seu trabalho (CAETANO; 2004:16).

⁵ Esses números indicavam, nos anos 1980, cobertura de 3.505 dos 4.063 municípios brasileiros, significando 93% da população total do país e 99% dos 15,8 milhões de domicílios com TV, ou seja, 74 milhões de telespectadores potenciais (RAMOS, 1985: 249).

2.2 ARTISTAS E O NACIONAL POPULAR ENTRE OS ANOS 1960 A 1980

Voltando ao projeto de construção de uma identidade nacional, Renato Ortiz defende que ela está ligada diretamente ao desejo da nação por modernizar-se e que pode ser reconhecida no movimento Modernista brasileiro. Parafraseando Eduardo Jardim, pesquisador que estuda o Modernismo brasileiro, Ortiz apresenta o movimento distribuído em duas fases. De 1917 a 1924, teria uma preocupação eminentemente estética, no segundo momento, toma forma na elaboração de um projeto de cultura mais amplo. A necessidade da busca por uma *brasilidade* se transforma, assim, no centro da atenção de intelectuais e artistas. Nos anos 1920 este debate vai gerar vários manifestos, como: Pau-Brasil, Antropofágico, Anta etc., a perspectiva difere um tanto entre os movimentos de esquerda, com os modernistas, como Oswald de Andrade ou da direita, com os integralistas, como Plínio Salgado, mas o que importa, no entanto, é perceber que, por trás destas manifestações existe um terreno comum quando se afirma que *só seremos modernos se formos nacionais*. Estabelece-se, dessa maneira, uma ponte entre a vontade de modernizar-se e a construção desta identidade nacional (ORTIZ; 2006: 35).

Para compreender o que permeia a obra *O Homem que Virou Suco* será necessário reconhecer de onde partem os discursos que autor e personagens representarão e com quais correntes ideológicas e estéticas a película dialogará. Voltaremos algumas décadas na história do Brasil, acreditando que *O Homem* que quer ser representado neste filme é uma atualização deste outro homem que, desde tempos, artistas e intelectuais buscavam em suas obras: a figura do nacional popular brasileiro, a identidade do homem nacional e, ao mesmo tempo, a idealização deste homem nacional.

Marcelo Ridenti empresta o conceito de romantismo revolucionário formulado por Michel Lowy e Robert Sayre (1995), para pesquisar sobre o espírito revolucionário de uma época. Para o autor, *talvez os anos 1960 tenham sido o momento da história republicana mais marcado pela convergência revolucionária entre política, cultura, vida pública e privada, sobretudo entre a intelectualidade*.

Neste projeto revolucionário poderiam ser encontradas as raízes do homem novo, marcadas pela idéia de *um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista*. O contexto deste romantismo revolucionário beberia, portanto, em raízes, assim como as alemãs, de que o homem novo, de uma nova sociedade, *estava no passado, na idealização de um homem popular*. Na visão de Lowy e Sayre (1995) este romantismo

[...] apodera-se de um momento do passado real – no qual as características nefastas da modernidade ainda não existiam e os valores humanos, sufocados por esta, continuam a prevalecer -, transforma-o em utopia e vai modelá-lo como encarnação das aspirações românticas. É nesse aspecto que se explica o paradoxo aparente: o “passadismo” romântico pode ser também um olhar voltado para o futuro; a imagem de um futuro sonhado para além do mundo em que o sonhador inscreve-se, então na evocação de uma era pré-capitalista (1995: p.41). [...] Recusa da realidade social presente, experiência de perda, nostalgia melancólica e busca do que está perdido: tais são os principais componentes da visão romântica (apud Ridenti, 2000: 27)

Já no conceito revisitado pela perspectiva brasileira, busca-se neste romantismo revolucionário, assim como na visão romântica alemã, um homem ainda não contaminado com o processo de modernização capitalista, pelo consumo, pelo individualismo, pela alienação e indiferença típicas nas relações de convivência das grandes metrópoles urbanizadas; mas, ao mesmo tempo, este romantismo é modernizador, pois pretende encontrar neste autêntico homem do povo, nacional, as forças para conseguir superar o subdesenvolvimento brasileiro, no sentido de questionar a ordem social das coisas, para por fim, levar a sociedade a um patamar superior de sociedade moderna e desenvolvida. Este desejo nostálgico por um “passado” melhor, como uma perda de valores não está presente no caso do nacional popular brasileiro, pois como em Ortiz, o desejo de encontrar o nacional estaria diretamente ligado ao desejo por modernizar-se. Assim Ridenti afirma que,

[...] Ao longo do século XX, acompanhando o tortuoso processo de instauração e consolidação da racionalidade capitalista moderna no Brasil – que alguns autores chamariam de “revolução burguesa” -, desenvolveu-se o modernismo nas artes, que pode ser contraditoriamente caracterizado, ao mesmo

tempo, como romântico e moderno, passadista e futurista (RIDENTI, 2007: 136).

Desde 1889, com o advento da República, até os anos 1930, trabalhadores migrantes e brasileiros lutavam por sufrágio universal entre outros direitos sociais e trabalhistas, marcando o período como importante espaço reivindicatório para as lutas operárias no país (BATALHA; 2007: 173), esta movimentação dos atores e espaços da política nacional são representadas também nas artes. O movimento Modernista, que surge em 1917, apesar de idealizado por uma elite artística e intelectual nacional, tinha como intuito um projeto de identidade, em uma incessante busca entre artista e povo, entre autor e obra. Oswald e Mario de Andrade, por exemplo, se encontram na literatura sobre o homem comum e a precariedade social, Villa Lobos mistura sons de aldeias indígenas à música erudita, Tarsila do Amaral pinta casas populares no Rio de Janeiro. Os modernistas tinham como princípio unir a uma estética vanguardista de países europeus (cubismo, dadaísmo, expressionismo, surrealismo, futurismo, como exemplos) a um interesse com o homem comum brasileiro, retratando e narrando suas histórias, como vivia e como se relacionava com o mundo.

Os modernistas entre 1930 e 1945, especialmente os ligados a prosa literária e alguns pintores, seriam marcados pela preocupação e crítica à realidade nacional. Prevaleceriam nas telas de Portinari os temas regionais e sociais: cangaceiros, cenas de trabalho, favelas, retirantes, tipos étnicos, trabalhadores e Industrialização. Uma vasta literatura aborda temáticas regionais e sertanejas, dentre alguns autores: Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, de Érico Veríssimo, Jorge Amado etc. São características comuns a este romance de 1930, a intenção de narrar o retrato direto da realidade em seus elementos históricos e sociais e a construção ficcional de um mundo que deve dar a idéia de abrangência e totalidade.

Naquele início de século XX, surge na literatura de cordel nordestina a lendária figura de Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938), ou Lampião, como ficou simbolicamente conhecido. Virgulino para vingar a morte do pai uniu-se ao Cangaceiro Sebastião Pereira, que depois lhe passou o comando do cangaço. Banditismo a coronéis e grandes proprietários do nordeste, saques e roubos de

famílias abastadas do sertão nordestino eram a atividade do cangaceiro. Seu personagem será incorporado em muitas obras que interpretam a realidade do cangaço no sertão do nordeste⁶ e resignificado ao longo das décadas. Lampião é uma figura importante no imaginário popular brasileiro e será um dos temas em *O Homem que Virou Suco*. Vale ressaltar, também, que Batista tinha outro projeto de resgate de um acontecimento ocorrido na região do nordeste, pretendia fazer um filme sobre a Guerra de Canudos (1896-1897)⁷. O roteirista seria o cineasta e jornalista Wladimir Herzog, porém, o projeto foi abortado quando Herzog é convidado para reconstruir o programa *Hora da Notícia*, na TV Cultura, em 1975 (CAETANO; 2004: 202-3).

Este movimento da busca pelo popular e regional brasileiro encontrará seu ápice nos movimentos artísticos e políticos das esquerdas durante o início dos anos 1960. No campo das artes,

O indígena exaltado no romance *Quarup*, de Antônio Callado (1967); a comunidade negra celebrada no filme *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues (1963); e na peça *Arena conta Zumbi*, de Boal e Guarnieri (1965); os camponeses no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1963) etc. Em suma, buscava-se no passado uma cultural popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo, moderna e desalienada, no limite, socialista (RIDENTI; 2007: 136).

⁶ *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha; *Baile Perfumado* (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas; *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto. *Num procedimento comum – e Guimarães Rosa também o utilizaria –, o filme (O Cangaceiro, grifo meu) recolheu traços da lenda de Lampião, de onde extraiu as roupagens e adereços, os lances de crueldade bem como o tosco justicamento, as brincadeiras do lazer com danças e cantorias à luz da fogueira. E até o nome do chefe: “capitão Galdino Ferreira” em lugar de capitão Virgolino Ferreira* (GALVÃO; 2004: 386).

⁷ A Guerra de Canudos foi um conflito entre um movimento popular liderado por Antônio Conselheiro, no sertão Bahiano, e o exército republicano, na transição do século XIX para o XX. O confronto seria logo depois narrado por diversos testemunhos oculares da época, inclusive pelo jornalista e escritor Euclides da Cunha, que passou três semanas no local do conflito como correspondente do jornal *O Estado de São Paulo*, e depois escreveu o romance *Os Sertões* (1902), uma das obras mais relevantes para a literatura e história brasileira.

O Centro Popular de Cultura (1960-1964) surge nesta década, precisamente em 1960, com a intenção de levar a cabo a ideia de construir um projeto de cultura popular para dialogar com as classes trabalhadoras, o movimento vai perpassar por diversas linguagens: teatro, cinema, artes plásticas, literatura e música. Grupos que já haviam transitado pelo Teatro de Arena, com José Celso Martinez, se encontraram com estudantes vinculados a UNE e tornaram-se os precursores do CPC, *nomes como Vianinha* (dramaturgo), *Leon Hirszman* (cineasta) e *Carlos Estevam* – este um sociólogo originário do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) estavam entre os fundadores (RIDENTI; 2007: 140).

Nesta trajetória de identidades entre o nacional e o popular, a pesquisadora Miliandre Garcia (2004), no artigo *A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) e da União Nacional dos Estudantes* apresenta uma revisão dos discursos e práticas dentro do CPC e anterior a ele, pelo Teatro de Arena, pelo Teatro Paulista do Estudante (TPE), pela União Nacional dos Estudantes (UNE), para romper com o que, de acordo com a autora, muitos intelectuais e pesquisadores, nos anos 1980 iriam chamar de “voz única” ou projeto único de *nacional popular* dentro do CPC.

Garcia apresenta uma diversidade e uma variedade de posturas e posições acerca da concepção de arte engajada do período, mostrando que o CPC nasceu muito sectário e mais como uma *carta de intenções* que como um projeto político, reproduzindo diferentes princípios e ideologias que acompanhavam as práticas destes movimentos, intelectuais e artistas (GARCIA; 2004: 138). De acordo com Garcia, foi o interesse em utilizar temas sociais e trabalhar conceitos marxistas de forma simples, com fácil absorção por parte do público, que acabou por aproximar artistas, estudantes e intelectuais na formação do CPC. A peça *A maisvalia vai acabar, seu Edgar*, criada por Oduvaldo Vianna Filho, se tornaria *peça-modelo das novas propostas teatrais do Teatro de Arena e posteriormente do CPC* (GARCIA; 2004: 131).

No entanto, um dos conflitos marcantes entre os grupos ligados ao Teatro de Arena era sobre a questão do público. Para Oduvaldo Viana, o Arena pretendia ser um porta-voz das massas populares, em um teatro de cento e cinquenta lugares e dizia que o Arena não colocou para si a responsabilidade de divulgação e

massificação de suas idéias. *Ou seja, duas faces distintas estão presentes no momento de organização dos CPCs: “quem leva a cultura, quem recebe cultura”* (GARCIA; 2004: 144). Somado à discussão de arte para e com o povo, Miliandre Garcia analisa o lugar de onde falam as teorias e ideologias construídas em torno do CPC, e diz que a princípio a produção teórico-prática dos Centros foi realizada, em grande parte, não sobre a leitura direta de autores como Hegel, Marx, Lênin, Stálin, Mao Tse Tung, Che Guevara, Lukács ou Sartre, *mas sobre uma interpretação favorecida pelos intelectuais do ISEB*. Continua:

A reinterpretação das principais teses dos isebianos, entre as quais as de Roland Corbisier, foi amplamente assimilada por estudantes, artistas e intelectuais do CPC. O que se pode dizer, portanto, é que o CPC, sob o apoio da UNE, inspirou-se esteticamente no Teatro de Arena e ideologicamente no PCB e no ISEB (GARCIA; 2004: 133-4)

Isto significava que

somente a formulação (prévia) de um projeto voltado para o desenvolvimento econômico e cultural brasileiro seria capaz de criar mecanismos e instrumentos para a transformação de uma cultura “inautêntica” – fruto da dominação ideológica da metrópole – para uma cultura “autêntica”- cuja autonomia permite pensar a própria realidade do país. No plano econômico, a industrialização se transformou no principal caminho para conquistar esta autonomia (GARCIA; 2004: 134).

Duas idéias estavam à frente do princípio artístico do CPC, a idéia de se atuar a partir de uma “arte popular revolucionária” e a *declaração dos princípios artísticos que poderiam ser resumidos na enunciação de um único princípio: a qualidade essencial do artista brasileiro, em nosso tempo, é a de tomar consciência da necessidade e da urgência da revolução brasileira*. Então o interesse do CPC em comunicar-se com as massas esteve sempre enunciado, no entanto, a forma de fazê-lo divergia entre grupos e indivíduos ligados ao movimento (GARCIA; 2004: 142).

A partir de 1964 o CPC se dissolve,

Do golpe militar em diante, a integração entre os artistas do CPC e os artistas populares foi apresentada no show “Opinião”, enquanto utopia do artista engajado de chegar às massas passava a ser comercializada pelos meios de comunicação de massa, em especial a televisão (GARCIA; 2004: 148).

É final dos anos 1970 e a busca pelo nacional popular começa a perder sentido na conjuntura política, que está em nova fase de mudanças. A guerra fria se arrefece e as esquerdas socialistas no mundo ocidental demonstram perder fôlego e espaço em sua luta política e econômica. Com a queda do muro de Berlim em 1989, um símbolo de forças dicotômicas se desintegra e o mundo ocidental dormirá como uma só voz no capitalismo; era início de tempos neoliberais. O Estado em todo o mundo ocidental se enfraquece em nome do crescente aumento de poder das transnacionais e de mecanismos econômicos supranacionais. Esta mudança nas estruturas nacionais alterará de forma substancial como as sociedades e as relações dentro delas se organizam.

Conforme defende a historiadora Maria de Lourdes Janotti, na obra *Fontes Históricas*, para as ciências humanas o conceito de estado nacional, com o qual sempre organizou a estrutura do discurso da razão e da política, passou a ser inapropriado para os novos temas (PINSKY, 2006: 17). Este deslocamento e reorganização política e econômica são incorporados tanto o surgimento e a mudança de perspectiva de métodos e reflexões nas ciências, quanto na realidade das nações e dos seres humanos. Segundo Ridenti,

Entrava em franco declínio o modelo intelectual ou artista de esquerda dos anos 1960, engajado, altruísta, em busca da ligação com o povo – tido hoje por muitos como mera expressão do populismo, manipulador dos anseios populares; ou na melhor das hipóteses, como arquétipo do intelectual quixotesco e ingênuo. Ia-se estabelecendo o protótipo do *scholar* contemporâneo, egocêntrico, desvinculado de compromissos sociais, a não ser que eles que significavam avanços em suas carreiras pessoais, como as dos inúmeros professores que já foram críticos da ordem capitalista a ocupar cargos

públicos em governos que adotam medidas neoliberais (RIDENTI; 2007: 159)

Neste sentido, a pesquisa se propôs a mirar o período desta transição, que no início dos anos 1980 é vivida e expressada também nas artes.

2.3 O NACIONAL POPULAR NA TELEVISÃO BRASILEIRA

Cada país tem sua tradição com relação à formação de meios de comunicação. A história das comunicações no Brasil, que inicia com o rádio na década de 1930 e depois com a televisão em 1950, está diretamente vinculada a governos militares e a líderes autoritários, que assumiam o poder cientes da importância das mídias para divulgar propaganda político-ideológica e angariar maior eleitorado. Vargas utilizou o rádio como forma de publicizar sua imagem e criou, em 1938, a *Hora do Brasil*⁸, programa de rádio, até hoje em vigor, que naquele período ajudou a aproximar os quilômetros de extensão brasileiros às propostas do governo populista. Para Capelato,

A propaganda política entendida como fenômeno da sociedade e da cultura de massas adquiriu enorme importância nas décadas de 1930-40, quando ocorreu, em âmbito mundial, um avanço considerável dos meios de comunicação. A propaganda nazista teve enorme impacto não só na Europa, mas também na América. Os regimes varguista e peronista procuraram seguir esse modelo. (CAPELATO, 1998: 35)

Conforme apresentado anteriormente, Vargas conhecia as campanhas nazi-fascistas⁹ e sabia o efeito que esta publicização poderia gerar nas “massas” se tratada de forma catártica e emocional por um líder carismático. É importante associar às mídias ao Estado nacional para perceber a contínua afinidade entre os dois períodos de regime civil militar no Brasil (de 1930 a 45, e de 1964 a 85) e a consolidação e depois vertiginosa ascensão dos meios de comunicação televisivos.

⁸ Departamento Nacional de Propaganda (DNP), em 1938, inaugurou-se o programa "Hora do Brasil", transmitido diariamente por todas as estações de rádio, com duração de uma hora, visando à divulgação dos principais acontecimentos da vida nacional. Acesso em: <http://cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos37-45/ev_eqp_horabrasil.htm> site visitado em 20 de julho de 2007.

⁹ Getúlio foi o primeiro a fazer no Brasil propaganda pessoal em larga escala chamada "culto à personalidade", típica do nazismo-fascismo e do stalinismo e ancestral do marketing político moderno.

No caso do regime civil militar pós 1964, a relação com a mídia não partiria desta identificação com um líder populista, mas sim do controle estratégico das comunicações pelo poder do Estado. Quando se há um monopólio sobre os meios de comunicação por meio do Estado, ele passa a exercer *censura rigorosa sobre o conjunto das informações e as manipula procurando bloquear toda atividade espontânea* (CAPELATO, 1998: 36). O país sofreu momentos de rígida censura, a partir do decreto do AI5, em 1968. Tanto os meios de comunicação, como os demais espaços coletivos, universidades, centros de pesquisa, sindicatos, grupos de artistas e produtores culturais etc. sofreram retaliações, especialmente, os que realizavam suas produções a algum movimento popular.

Os intelectuais e artistas, que arrefeceram suas incursões populares desde o final daquela década, vão transitar por estes novos espaços do mercado de telecomunicações, no início dos anos 1970, espaços que se fortaleciam durante o período de censura e repressão do regime civil militar às expressões civis, relacionando a experiência de engajamento artístico e cultural a uma profissionalização dentro de uma indústria cultural – dos meios de comunicação: televisão, jornais impressos, revistas etc. Ocorre, portanto, um deslocamento entre a possibilidade de expressar estas vozes críticas nos espaços políticos civis para expressá-las no âmbito do mercado, um dos poucos lugares onde se podia comunicar em maior escala e, com as devidas limitações, fazer “arte e política”.

A nação brasileira, nos anos 1970, contava, assim como até os dias atuais, com a Rede Globo de televisão na tentativa de se consolidar como uma janela d’alma nacional, que pretende produzir uma imagem de nação. Neste contexto de maior presença de uma indústria cultural no país, muitos dos intelectuais e artistas militantes nos anos anteriores, a partir desta década, terão passagens por programas como Globo Repórter, como o próprio João Batista de Andrade, Renato Tapajós e Eduardo Coutinho. Outros foram escrever novelas como Dias Gomes, que revela ter encontrado na televisão o caminho para comunicar ao povo. Diferente de quando fazia teatro político e popular nos anos 1950-1960, em que só dialogava com o público engajado, Dias Gomes comenta que a *geração Guarnieri, Vianinha, eu, Boal, nunca conseguimos fazer teatro popular, isto é, de platéia popular.*

Enquanto fazíamos no palco uma peça contra a burguesia, na platéia estava sentada a própria burguesia (RIDENTI; 2000: 329).

No entanto, não eram apenas os artistas e intelectuais que estavam construindo um projeto de identidade nacional. Durante o regime civil militar pós 1964, o Estado exerceu papel fundamental na construção de *símbolos* para unir um país que vivia sob o autoritarismo do Estado e sob a redução de direitos civis. O futebol era um símbolo deste patriotismo com as camadas populares, as telenovelas também terão papel importante na difusão de valores e costumes; a televisão que surge nos anos 1950 e será liderada pela Rede Globo a partir dos anos 1970¹⁰, como ícone da indústria cultural midiática, será protagonista na difusão de ideologias que propagarão em larga escala uma memória desta nação. Segundo Renato Ortiz, *o que melhor caracteriza o advento e a consolidação da indústria cultural no Brasil é o desenvolvimento da televisão* (ORTIZ; 2006: 128). Ainda em Ortiz,

A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a idéia de “nação integrada” para representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo (ORTIZ; 2006: 165).

Indústria cultural compreendida como forma de comercializar a cultura como um todo e explorá-la por meio de um mercado de consumo. Está colocada a problemática na relação entre o desejo de construir uma identidade de nação popular que se reconheça e a construção de uma identidade de consumidores

¹⁰ Desde sua abertura em 1965 até meados dos anos 1980, as Organizações Globo passaram de detentora de uma única concessão para exploração de canal de televisão no Rio de Janeiro ao maior conglomerado de telecomunicações da América Latina e quarto maior do mundo, atrás apenas das norte-americanas: ABC, CBS e NBC. Esses números indicavam, nos anos 1980, cobertura de 3.505 dos 4.063 municípios brasileiros, significando 93% da população total do país e 99% dos 15,8 milhões de domicílios com TV, ou seja, 74 milhões de telespectadores potenciais (RAMOS, 1985: 249).

integrados em um mercado de bens e valores culturais que se reconhecera *via* consumo (também ideológico) destes mesmos bens.

De acordo a leitura de Miliandre Garcia (2004) tanto Renato Ortiz, quanto Marilena Chauí acreditavam que os intelectuais e a esquerda como um todo não acompanharam de forma crítica o advento da indústria cultural no Brasil, suas demandas e determinações de mercado, percebendo a arte e a cultura com papel fundamental na formação da cultura de massas e, conseqüentemente, na construção de uma ideologia de Indústria Cultural que perpassará toda a vida nacional, inclusive dos artistas da geração de 1960 (GARCIA; 2004: 140).

Para Chauí, mesmo a partir da década de 1960 com a organização de uma vanguarda revolucionária mesclada por intelectuais, com diálogo para com os movimentos operários e sindicalistas, o discurso nacionalista das esquerdas era,

[...] via de regra, um discurso de aliança de classes e etapista, o imperialismo ocupa o lugar do não-nacional, sendo responsável pela colonização econômica, política e mental do povo brasileiro, empecilho para o desenvolvimento nacional autônomo que faça desabrochar a verdadeira natureza da nação. [...] Na perspectiva populista da esquerda brasileira havia um “bom povo” e uma “boa nação” adormecidos, esperando por uma vanguarda artística e intelectual para acordá-los (CHAUI; 1983: 44-8).

De acordo com a autora, no momento desta construção de identidade nacional, as características políticas e econômicas que estavam incutidas na sociedade brasileira eram definidas por uma burguesia ainda não solidificada, que não teria condição de assumir o poder do Estado como classe dirigente e, não havia também, uma classe operária madura para emplacar um programa político em contraposição ao modelo vigente. Este vazio de força e estruturação das classes dá espaço ao controle do Estado sobre a política nacional, único instrumento capaz de organizar, *com universalidade suficiente para impor-se a toda a sociedade* (CHAUI; 2000: 28).

Este debate sobre a nação e sobre o nacional, para Marilena, fez sentido até os anos 1970, atualmente, *o discurso e a ação dos direitos civis, do multiculturalismo, do direito à diferença e a prática econômica neoliberal tiraram da*

cena política e ideológica a questão das nacionalidades (CHAUI, 2000: 28). Contudo, Marilena quando retrata a formação das classes nacionais e suas limitações, sob a perspectiva da questão nacional, o faz enquanto déficit, e sugere que a nação estaria impedida de alcançar uma modernidade, ou seja, um desenvolvimento equilibrado na democracia, a partir de uma fórmula adequada para se atingir o resultado “ideal”: de uma sociedade democrática e menos desigual, tendo como modelo as nações desenvolvidas, ou um início de sociedade socialista. Nesta pesquisa, as relevantes constatações da autora serão compreendidas como limitações de um Brasil possível, que com estas classes menos determinadas e lacunas formou a nação brasileira contemporânea e sua estrutura social e de mercado. Por consequência das opções políticas, sociais e econômicas brasileiras, o início dos anos 1980, período que João Batista lança *O Homem que Virou Suco*, é marcado por este discurso que não se valida mais, o da questão nacional, e algumas mudanças estruturais na sociedade já serão expressas, principalmente nas grandes capitais.

Renato Ortiz avalia que a ausência de discussões sobre a cultura de massa até meados dos anos 1960, pode demonstrar o caráter incipiente da indústria cultural nas décadas de 1940, 50 e início de 60 no país. Para o autor, há um relativo silêncio sobre a existência de uma ‘cultura de massa’, *assim como sobre o relacionamento entre produção cultural e mercado. É somente em 1966 que vamos encontrar um primeiro artigo de Ferreira Gullar sobre a estética na sociedade de massa* (ORTIZ; 2006: 114). Ao mesmo tempo, será neste contexto de mercado cultural que muitos dos artistas e intelectuais da geração CPC embarcarão em trajetórias profissionais.

Como foi mencionado, para Renato Ortiz, em *A Moderna Tradição Brasileira*, o que melhor caracteriza o advento e a consolidação da indústria cultural no Brasil é o desenvolvimento da televisão. Ao mesmo tempo, nada melhor do que ter uma intelectualidade que passou os últimos cinquenta anos debruçando-se sobre o *nacional popular* para contribuir na construção desta que seria a principal articuladora da identidade brasileira, a Rede Globo, e como principais referências, a telenovela e os telejornais, para encontrar e narrar muitas histórias da nossa gente.

Na tese de doutorado de João Batista, intitulada *O Povo Fala*, concluída em 1999, na Universidade de São Paulo, o diretor analisa suas experiências na produção de reportagens e documentários para a TV. É marca presente no cineasta a intenção de encontrar e ser porta-voz da identidade do povo brasileiro e, um pouco na perspectiva do cinema-documentário, *câmera na mão*, Batista pretende retratar, de forma que ele considera fiel, às realidades e problemáticas sociais da população brasileira:

Rememorando as imagens da chamada "Operação Tira da Cama", que eu já conhecia [...] pedi que o cinegrafista Adão Macieira fosse, à noite, cobrir a operação. Que ele filmasse tal como já estava acostumado. Ele filmou e eu voltei ao local, no dia seguinte para fazer um dos meus primeiros trabalhos na TV. Filmei tudo de novo, agora sob o ponto de vista dos favelados e gravei seus depoimentos.

Os depoimentos narravam, agora sob o ponto de vista dos invadidos, a própria invasão, as luzes cegando os olhos, os pontapés nas portas, os gritos, os barracos marcados a giz com um "X". Outros depoimentos expunham suas vidas: porque viviam ali, em que trabalhavam, revelando a incrível carga social de seus dramas. A reportagem foi montada a partir desses depoimentos, usando, na montagem, as imagens captadas na noite anterior, invertendo-se, pois, a visão tradicional exposta nas TVs. As imagens, antes de plena adesão à violência, se tornavam denúncias tristes, chocantes (ANDRADE; 1999: 57-9).

João Batista intitula sua tese de doutorado: *O Povo Fala*. A pergunta que me fiz naquele momento era saber que "povo falava" para o autor e sobre o que falava. Batista, em depoimento a Maria do Rosário Caetano (2005) explica:

Fernando (Pacheco Jordão) e eu levávamos (para o Jornalismo da TV Globo/SP) idéias diferentes, novas, para o noticiário e para as reportagens. Era engraçado ver como essas novidades eram recebidas. Uma dessas mudanças, a mais significativa, era a questão do povo na TV. O povo, tal como nós entendíamos, isto é, a população majoritária brasileira, mergulhada em suas dificuldades, renda miserável, terríveis problemas de habitação, saúde, educação, transporte etc. – esse povo estava ausente dos noticiários. E nós queríamos recolocá-lo lá, fazer que sua imagem, coincidentemente com o que pensávamos ser a imagem do Brasil real, ocupasse a tela

elitista e ilusória dos aparelhos de TV (apud CAETANO; 2004: 185).

Destarte, Batista cria não apenas os roteiros temáticos (transporte, habitação, acidentes de trabalho, migração, periferia etc.) quando pretende recontar a “imagem do Brasil real” nas telas, mas também, uma linguagem audiovisual que corresponderia a esta idéia de se aproximar do “Brasil real”, uma linguagem que parte da narrativa documental e de uma estética de registro do “ambiente real”, típica do neorealismo italiano, que pretende trazer à luz as falas e cenários concretos, permitindo aos personagens se expressar de forma espontânea, desde que, dentro do contexto temático trazido pelo diretor.

Mas, como já defendido anteriormente, não seriam somente cineastas recém chegados às emissoras que tinham a intenção de mostrar um país por meio da televisão. Assim como outras linguagens, a imagem tem seu papel de (re)significante da/e para a humanidade. Para alguns pesquisadores que estudam a história da influência e do poder das imagens nas sociedades, o grande perigo – e também fascínio que elas exercem através dos meios de comunicação, está no fato de a imagem pretender se passar por “real”, em ser “verdade”.

Acredito que vivemos na contemporaneidade o paradigma da informação e tem se tornado - com tantas mídias, canais de comunicação, notícias etc., que com a mesma velocidade que informam, desaparecem com suas histórias de vista – torna-se mais e mais necessário verificar a fonte antes de legitimar (e acreditar) naquilo que é informado. Naqueles anos 1970, João Batista já vivia este paradigma dentro da televisão e apresenta de forma crítica como a maioria dos jornais organizava as notícias acerca do mundo real, na maioria das vezes, de forma medíocre e associados a interesses do Estado, ou de corporações ligadas a um poder hegemônico. Para falar dos apresentadores dos noticiários de TV da época, Batista relata sobre a consciência técnica que as mídias detinham para manipular um “real” de forma que parecesse confiável:

“Se um deles (será necessário nomear?) disser, convicto, que a salvação estaria em saltar ao mar do alto da ponte Rio-Niterói, haveria suicídio em massa” (frase que ouvi de

um alto funcionário da TV e que, variando apenas na forma, se repetia *ad nauseam* nas bocas de funcionários encantados diante de tanto e, na realidade, tão duvidoso poder).

O uso desses intermediários (os apresentadores dos jornais, grifo meu) dava aos dirigentes das TVs, dentro dos limites do programa, um poder e uma tranquilidade adequados aos seus interesses e às suas ligações com o regime militar. De um lado, garantia-se o caráter de fantasia do noticiário (que eventualmente era mais necessário do que desejado) e evitava-se o contato rude do público com a realidade brasileira [...] de outro, permitia um maior controle do que se noticiava, dado que tudo exigia revisão e adequação aos apresentadores, tornando difícil aplicar sobre feições tão paternais notícias chocantes ou provocativas. A TV, assim, simulava cumprir seu papel de informação sem deslocar seu público do objetivo primordial de sua programação, que era justamente o sonho voltado para uma vida consumista e “melhor”, tendo a própria TV como espelho de uma tão desejada sociedade sem conflitos que só existia ali, na telinha luminosa (ANDRADE; 2002: 34-5).

É neste sentido que a pesquisadora Ana Cláudia Resende, no trabalho sobre o Globo Repórter e a transição do formato do programa que substitui, nos anos 1980, cineastas por repórteres, defende que *o repórter firmou-se como porta-voz da notícia. O repórter começou a ser o dono da chamada “voz do saber” que passou a predominar nos programas* (RESENDE; 2005: 316).

Outra consideração relevante diz respeito à aceitação da televisão por parte dos artistas e intelectuais militantes dos anos 1960. Assim como para Ortiz e Chauí, Batista concorda que as alas mais progressistas dos movimentos e circuitos artísticos e intelectuais até os anos 1960 demoraram a se aproximar e questionar a formação da indústria cultural no país. Especialmente se tratando da televisão, estes sujeitos viam com desdém, preconceito ou havia falta de interesse ao recente meio de comunicação e, desta forma, não se aproximavam da indústria cultural que se formava no núcleo da televisão brasileira. O diretor arrisca que o caminho da tevê no Brasil, apesar de indubitavelmente promissor no que se refere à capilarização social, poderia ter tomado rumos diversos,

[...] se tivesse sido incorporado por intelectuais e artistas num projeto claro de construção de um

novo país mais moderno e pronto para o consumo. Não fazendo parte da história de sua implantação, com distanciamento agravado pela rejeição à estreita ligação TV/regime militar, parte da intelectualidade brasileira é cooptada pela TV no momento em que esta se sentia implantada e forte, capaz de formular um projeto para si e para a própria sociedade, um projeto de modernidade. Ou seja, essa incorporação não se dá pelos modos próprios de produção intelectual e artística, mas pela adequação aos espaços que ela, a TV, tinha para ofertar, de acordo com os seus interesses estratégicos. Assim, não é o cinema brasileiro que se incorpora à TV, mas alguns cineastas, de forma a jamais deixar espaço para ao menos se discutir a questão da produção fora dos domínios empresariais da TV, a chamada produção independente [...] **com seu poder agigantado sobre o mercado de trabalho, atraiu para si muito do que havia de melhor na produção cultural brasileira** (grifo meu) (ANDRADE; 2002: 37-8).

Este poder do mercado de trabalho em absorver o melhor da produção brasileira, por conseguinte, os melhores produtores desta produção, será abordado como uma problemática na perspectiva de leitura da obra *O Homem que Virou Suco* mais à frente.

João Batista se encontra entre os artistas e intelectuais das esquerdas que viam a TV como este instrumento capaz de articular a busca investigativa ao povo brasileiro, em um panorama de censura militar, em que pouco conteúdo crítico e de interesse social poderia ser expresso e veiculado de forma livre. Batista vê seu trabalho na tevê como um meio termo *possível*, ou, um jogo de forças tentando se equilibrar para dar vazão a reportagens, por vezes mais, outras menos, contundentes:

O desafio, particularmente no início dos anos 1970, para os que viam finalmente o imenso poder de comunicação das TVs e passaram a se interessar por ela, era primeiro superar o preconceito e, em seguida, conseguir negociar espaços de maior liberdade, em que o “possível” fosse um pouco além da alienada malha de programação e um pouco mais próximo das idéias dos que então,

mesmo que tardiamente, se aproximavam do “monstro” (ANDRADE; 2002: 39)

Pode-se dizer que foram estes princípios e percepções que mantiveram João Batista até 1978 produzindo documentários para o Globo Repórter. Após este período, o cineasta permaneceria como *freelancer* realizando filmes curtos na emissora até 1982 (RESENDE; 2005: 93).

A partir dos anos 1980, da película ao videotape, os cineastas vão sendo substituídos por repórteres no espectro da televisão, a linguagem passa do gênero documentário à reportagem, e o “gancho” da notícia, antes de liberdade autoral, acompanhando o cineasta em busca de seu tema, passa ao roteiro dirigido por uma pauta editorial, do repórter seguindo um *script*. *Ao contrário dos cineastas, que apresentavam o produto pronto, os repórteres não tinham liberdade autoral. Cumpriam-se pautas pré-estabelecidas e o produto final era revisado e modificado pela chefia* (RESENDE; 2005: 316). Ainda para a pesquisadora, a partir dos anos 1980:

Ironicamente, o *Globo Repórter*, que estreou em película na tevê brasileira, foi um exemplo da antropofagia da reportagem televisual sobre o filme documental, citado por Décio Pignatari (1984, p. 118): “[...] No *Globo Repórter* desta semana, terça-feira última, dei-me conta de que não é nenhum bicho de sete cabeças montar um bom programa de reportagens, a um custo mais do que razoável”.

Nos anos 80, o nome do programa, batizado na década anterior, passou a fazer sentido. Dessa vez, o repórter apareceu. Apareceu tanto, que virou notícia! O repórter faz de sua presença no vídeo um meio de participação ativa no tema apresentado. Além do registro documental de som e imagem, ele se coloca como mais um fator de comprovação do que está sendo dito e mostrado. Afinal, o repórter está sempre “aqui”, mostrando “isto” ou “aquilo”, explica Boni (SOBRINHO; 2000: 17 apud RESENDE; 2005: 227).

Batista, neste período, havia realizado o longa *Doramundo* (1977), filme que no ano seguinte levaria o prêmio de melhor filme em Gramado, mesmo com todos os problemas com a censura, que teria desaparecido com o filme às vésperas da estréia de um festival em Paris. O diretor conduzia sua trajetória profissional saindo

da televisão para retornar ao cinema, área que realmente o motivava. A produção de *Doramundo* marcava esta transição:

De qualquer maneira, *Doramundo*, filme pelo qual mantenho paixão muito grande, marcou meu retorno ao cinema como um cineasta premiado e com um ótimo espaço na mídia. Isso possibilitou a retomada definitiva de minha carreira e, em dez anos, pude realizar seis filmes de longa-metragem, incluídos aqui *Doramundo* e *Wilsinho Galiléia*, feito para TV (CAETANO; 2005: 276-77)

2.4 AUTOR E SUJEITOS EM O HOMEM QUE VIROU SUÇO

2.4.1 IDÉIAS QUE PERMEIAM JOÃO BATISTA

Antes de estudar o filme, você deve estudar o diretor, Burke parafraseia a obra de Edward Carr, *What is History?* que sugere ao pesquisador *estudar o historiador antes de começar a estudar os fatos* (apud BURKE; 2004: 201), Neste sentido, para realizar a leitura de *O Homem que Virou Suço*, serão apontados alguns caminhos do diretor João Batista de Andrade reconhecendo que a partir da descoberta de algumas características do seu universo mental, da sua formação humana, política e social, que teremos mais subsídios para investigar sobre sua produção artística.

João Batista de Andrade, mineiro, muda para São Paulo aos 18 anos para fazer cursinho e depois estudar engenharia na Escola Politécnica da USP. O diretor é, como muitos personagens de seus roteiros e filmes, um migrante em São Paulo. João Batista vem de uma família classe média do interior de Minas Gerais, e perde o pai ainda na pré-adolescência. Sustentando ele e os cinco irmãos, a mãe professora, acreditava que todos os filhos deveriam estudar e progredir na vida (CAETANO; 2004: 20).

João Batista quando chega a São Paulo para fazer a faculdade, sente na pele à diferença entre sua educação formal e a de outros estudantes da USP. Nas falas do autor:

Eu me empenhava na luta para suprir o que eu descobrira ser uma falha, uma espécie de atraso cultural, de berço, em minha formação: eu não conhecia quase nada de literatura, nada sabia de teatro e nada de cinema (o cinema era uma das paixões nascentes desses anos, na juventude brasileira) (apud CAETANO; 2004: 32).

Vale ressaltar que o período em que Batista mudara para São Paulo, em 1959, quase início dos anos 1960, é considerado por muitos autores e pesquisadores o de maior efervescência política e cultural na história da esquerda

brasileira até aquela década. Como descreve Roberto Schwarz em *Cultura e Política*:

Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estréias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia – que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo – é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 1964 e 1969. Assinala, além de luta, um compromisso (SCHAWRZ: 2009: 8).

Toda esta movimentação e efervescência descrita por Schawrz fará parte, de algum modo, do universo mental de João Batista e irá mobilizá-lo no momento de expressar sua arte, de praticar sua militância e desenhar sua vasta filmografia.

Três anos depois de ter se mudado para São Paulo, em 1961, Batista vai militar no PCB¹¹, ou no “Partidão”, como era conhecido. O diretor comenta ter sido um momento importante na sua formação política e de muitos de sua geração. Durante sua militância dentro da universidade, no movimento estudantil, comenta que:

Ali explodia com grande visibilidade, o conflito básico entre um projeto democrático e popular de governo e sociedade contra o tradicional golpismo militar, golpismo que sempre foi apoiado pelos imensos interesses norte-americanos no Brasil, nessa época de guerra fria (apud CAETANO; 2004: 38).

Quando os militares promovem o golpe e tomam o Congresso Nacional em 1964, o movimento estudantil após ter se retraído por aproximadamente dois anos, renasce, segundo Batista:

[...] de forma trágica, na luta contra a ditadura militar. Naquele momento, velhas e novas denúncias de nosso subdesenvolvimento, do arcaísmo da estrutura agrária, do

¹¹ Na Declaração de Março, datada de 1958, do Partido Comunista Brasileiro posiciona o partido como nacional, democrático, anti-feudal e antiimperialista.

elitismo da universidade, passaram a ganhar as ruas e a repercutir na opinião pública (apud CAETANO; 2004: 38).

João Batista descobriu o cinema na época da faculdade, *vendo filmes neo-realistas e obras dos poloneses Andrzej Wajda (Kanal e Cinzas e Diamantes) e Jerzy Kawalerowicz (Madre Joana dos Anjos) – somado ao seu Cult dos cults (Bandido Giuliano, de Francesco Rosi), quando já militava no PCB e era diretor da UEE-SP (União Estadual de Estudantes) (BATISTA Apud CAETANO, 2004: 13).*

O cinema veio pela literatura. Batista fazia um jornal literário na Poli, O *Politécnico*, junto com o estudante Francisco Ramalho Jr, mas o jornal passou a ser conhecido como “o jornal vermelho”. Foi por Ramalho que Batista começou a fazer cinema. Ramalho participava de um grupo de cinema com *José Américo Vianna e Clóvis Bueno (que viria a ser tornar um dos principais diretores de arte do cinema Brasileiro)*, e posteriormente com Renato Tapajós (SACRAMENTO; 2008: 240). Juntos formaram o *Grupo Quatro de Cinema*, em 1963, nome influenciado pelo cinema polonês. Além dos filmes poloneses, Batista ressalta a influência de algumas escolas e cineastas: no cinema francês, Truffaut e Godard, no italiano com Francesco Rosi, na latino-americana, Fernando Birri e a japonesa, com Nagisa Oshima. Segundo Batista,

No início de carreira foi importante a influência de um cineasta latino-americano, o documentarista Fernando Birri. [...] tivemos notícia dele através de dois amigos: o jornalista e cineasta Maurice Capovilla e o jornalista Vladmir Herzog (1937/1975), o Vlado, com quem eu trabalharia mais tarde, no início dos anos setenta, até sua trágica morte. [...] A proposta de Birri, que conhecemos antes do *Cinema Verité*, do Jean Rouch, requeria depoimentos diretos e um mergulho poético na vida desses personagens, trazendo deles toda a beleza interior de suas vidas em contraste com a paisagem miserável de sua realidade social. Era uma proposta política para o cinema, e uma proposta latino-americana. Como não se envolver com ela? (Apud CAETANO; 2004: 55-6)

A proposta do cinema de Birri, criador de uma escola de cinema chamada Escola de Cinema Santa Fé, na Argentina, era trabalhar um cinema intitulado *Cine Encuesta Social*. De acordo com Batista, esta foi a proposta de cinema que

influenciou e ajudou a estreitar as relações com Maurice Capovilla e Vlado (ANDRADE; 2002: 50).

O autor de *O Homem que Virou Suco* teve, também, passagem importante pela televisão brasileira e junto a Vladimir Herzog trabalhou como jornalista documentarista na TV Cultura e depois no programa Globo Repórter, da TV Globo, durante os anos 1970, junto a alguns outros artistas e intelectuais que até a reabertura democrática, em 1985, ocuparam profissionalmente os meios de comunicação de massa no país. Final do governo Médici (1969-74), época em que Batista ingressou na televisão, é considerado por muitos historiadores como o período mais autoritário e repressor do regime civil militar (SKYDMORE; 1988: 29. Este início de anos 1970 foi marcante também na vida do autor, pois em outubro de 1975, seu grande amigo Vlado (Vladimir Herzog), seria preso e assassinado pelos militares, no DOI-CODI em São Paulo. A morte de Vladimir Herzog está constantemente presente na memória dos artigos, depoimentos e pesquisas de Batista, inclusive na obra filmográfica. João Batista escreveu o roteiro para filmar um filme sobre Vlado entre os anos 1987-88. Batista tentou captar recursos para o filme com produtores na Europa e depois através de um concurso da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, na época em que o jornalista Fernando Morais, seu colega, era o Secretário. No entanto, os recursos que faltavam para iniciar as filmagens não foram garantidos. O filme sobre a vida do jornalista intitulado *Vlado 30 anos depois* foi lançado mais de quinze anos depois, em 2005.

Batista havia se tornado um investigador. As inquietações e interesses em revelar as contradições e injustiças sociais na realidade brasileira foram se consolidando como prioritárias no universo mental do autor, e desde seu primeiro filme: *Liberdade de Imprensa* (1966), é possível acompanhar estes interesses. João Batista em muitos de seus depoimentos sobre a participação como documentarista na televisão brasileira menciona que a televisão encontrou na estética, que já era dele, a forma pela qual poderiam ser realizados documentários de qualidade, não o contrário. Para o diretor,

Minha maneira de filmar, o caráter de momentaneidade dos relatos e dos depoimentos, a CAM, que descobria coisas, a eletricidade da montagem, tudo me fazia

próximo do jornalista de TV. De minha parte, sempre quis ver mais significados no filme e sofri um pouco com a mirada invertida sobre ele, como se no filme eu repetisse formas da TV, quando, na verdade, eu havia levado, do filme, essas formas para a TV (ANDRADE; 2002: 56).

Mesmo com todas as influências estéticas advindas da sétima arte, esta pesquisa acredita ter sido a experiência com documentários na televisão brasileira a identidade, a veia estética, que delineiam as obras de João Batista. Especialmente no caso da fonte fílmica a ser analisada, *O Homem que Virou Suco*, uma ficção ora filmada lembrando documentário – opção que Batista realizou em outros filmes, como *Caso Norte* (1977) e *Wilsinho Galiléia* (1978), assim como nos depoimentos de Batista, ao falar das histórias que construía em sua reportagem com a câmera na mão: *logo de início criamos uma linguagem, uma forma narrativa de câmera participativa, uma câmera que procura* (apud CAETANO; 2004: 229). Para a pesquisadora Renata Fortes, que analisa em sua pesquisa de mestrado toda a obra filmográfica documental de João Batista, *formalmente, O Homem que Virou Suco busca uma linguagem mais livre, um cinema de rua, ligeiro e com o uso ostensivo da câmera participativa da linguagem documental* (FORTES; 2007: 115).

Sua carreira de cineasta e documentarista pela televisão dá tom a temas que sempre lhe foram presentes, *um cinema marcado por certa urgência, pela atração por conflitos sociais, pelo desejo de revelar a opressão e as injustiças. E pela persistência da dificuldade de resolver os desafios dessas revelações* (apud CAETANO; 2004: 14). João Batista não gosta da definição de cinema político que outros críticos utilizam para orientar análises sobre seus trabalhos e propõe que seus filmes são, *apesar da aparência primeira, reflexões sobre a dificuldade da política ou, quem sabe, a de que a consciência, por si só, não é capaz de libertar* (apud CAETANO; 2004: 15). Alguns filmes curtos, documentários, ou reportagens, feitos para televisão com esta característica de denúncia, velocidade e participação do espectador: *Migrantes* (1973); *Ônibus* (1973), mostrando a miséria do transporte urbano em São Paulo; *Restos* (1975), sobre o lixo da cidade de São Paulo; *Viola contra Guitarra* (1976), a discussão entre o desejo por modernizar-se e a tradição na cultura brasileira, e, *Caso Norte* (1977), uma briga de bar que gera o assassinato de um nordestino por um segurança de empresa privada, o detalhe que “atenou” João

Batista: *eram todos migrantes, paraibanos, pernambucanos, cearenses, baianos. A questão “migrantes” era um velho tema meu e renderia, mais tarde, O Homem que Virou Suco* (apud CAETANO; 2004: 227-8).

2.4.2 DE QUEM FALA JOÃO BATISTA

Assim como João Batista, entre os anos de 1970 e 1980, muitos cineastas e iniciantes na arte do áudio-visual acompanharam e documentaram por meio de suas lentes a movimentação das Greves do ABC paulista, muitos destes, também, trouxeram à temática aos filmes de ficção. Alguns documentários como exemplo: *Acidente de Trabalho e Luta do Povo* (Renato Tapajós, 1977 e 1980), *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (Roberto Gevitz e Sérgio Segal, 1979), *Viramundo* (Geraldo Saron, 1965), *São Paulo Sociedade Anônima* (Luís Sérgio Person, 1965) e *Greve!* - documentário realizado por João Batista em 1979 - trouxeram elementos fundamentais para a re-construção do roteiro de *O Homem*, conforme veremos em detalhes no capítulo de análise fílmica.

No percurso de olhares por entre a cena da São Paulo operária, as lentes documentam as particularidades, tendências e diálogos que estes jovens cineastas, com visões distintas de mundo, retratam quando desenham a história dos documentos - os documentos seriam os próprios filmes que quando editados tornariam a obra um fazer histórico. Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e Imagens do Povo* analisa as obras mencionadas acima, elaborando interessantes teses a respeito dos posicionamentos e ideologias retratadas e construídas a partir das obras.

Bernardet parte da premissa de que existe um dilema entre autor/obra, entre cineasta/operário, entre artista/povo que é solucionado de diferentes modos nas obras e esta “solução” indica diferentes posicionamentos políticos e ideológicos de seus autores. Neste sentido, é necessário comentar alguns posicionamentos de João Batista em *Greve!*, pois será este filme a contribuir com o desenho do enredo de *O Homem que Virou Suco* e, a partir desta breve análise, poderemos compreender um pouco do universo de representações das personagens de Batista.

A pesquisa acredita, assim como Bernardet, que na construção da narrativa de *Greve!* como um documentário, há um posicionamento do autor a medida em que transmite seus pontos de vista aos espectadores sobre o desenrolar das Greves do ABC, de 1979. O principal deles será a mensagem de que “sem liderança a classe trabalhadora não consegue se organizar”. Há uma discussão sobre a necessidade de ser necessário conhecimento e lucidez para conseguir organizar a estratégia de uma revolução, que o povo sem instrução não pode tomar o poder. Esta percepção permeia muitos discursos das esquerdas, acredito que até os dias atuais, e, pensando mais especificamente em *Greve!* Bernardet defende:

No caso desse filme [*Greve!*], a narração não tem uma função descritiva, ou apenas descritiva, mas sim a de fornecer informações de que o discurso operário carece, e um diálogo se estabelece, entre refutar o que o narrador julga incorreto no discurso operário e contribuir, com o saber de que ele dispõe, para o enriquecimento e a transformação da consciência operária, que é do tipo sindical e reivindicatória.¹²

A discussão de Batista, que Bernardet faz emergir, partiria de um diálogo com a obra de Lenin, *Que fazer?*, que defendia serem os intelectuais burgueses os “portadores das ciências”, que unidos aos operários com seu saber teórico, seriam capazes de contribuir para uma “revolução” socialista, ou, digamos, para o enfrentamento consciente da classe trabalhadora contra o sistema que a oprime.

Esta percepção é verdadeiramente fundamental em *O Homem*, pois além de seu roteiro ter sido fundamentado na experiência de montar *Greve!*, João Batista filma a mesma temática e universo de problemas e também o faz em 16mm, opção normalmente utilizada para filmagem de documentários, baratos na hora de revelar e usados em câmeras mais leves. Para Alcides Freire Ramos,

[,,] é possível acrescentar que, apesar de toda a carga ficcional, contando com a extraordinária interpretação do ator José Dumont, o filme (*O Homem*) foi concebido como um “documento”, isto é, foi filmado segundo técnicas utilizadas em documentários, retomando claramente a experiência profissional adquirida pelo diretor na televisão brasileira (a filmagem em 16 mm é apenas um dos indicadores disso) (RAMOS; 2008:15).

¹² BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Pág. 260.

Tanto em documentários quanto em ficção o autor da obra opta por alguns discursos em detrimento de outros, aponta caminhos, posiciona suas visões de mundo, ou seja, todas as formas de interpretar o real dialogam com valores e princípios. Por esta razão, ao expor o universo de valores e preocupações da obra, pretendeu-se mergulhar mais a fundo nos caminhos das personagens e compreender o propósito de sua existência.

Bernardet indica os posicionamentos ideológicos de *Greve!* em um contexto maior de discussão entre o cinema brasileiro e uma revisão político-artística ampla em que, desde os anos 60,

[...] não raro o cineasta fazia uma análise da situação popular em que se mostrava a inadequação do comportamento do povo para a solução dos problemas sociais; o povo tem um comportamento alienado; e *um personagem mais ou menos porta-voz do autor indicava os rumos adequados que a ação deveria tomar* (BERNARDET; 2003:262).

Deraldo, personagem que conheceremos a fundo no desenrolar da análise de *O Homem que Virou Suco*, é compreendido aqui como este porta-voz, como a “solução” autor/obra, artista/operário, intelectual/povo apresentada por João Batista, ao espectador que irá assisti-lo.

2.4.3 PARA QUEM E ONDE CIRCULOU O HOMEM?

Assunção Hernandez, produtora de dois longas de João Batista, um deles *O Homem que Virou Suco*, em depoimento conta que com relação a orçamento, o filme *O Homem foi o mais barato de todos os mais baratos da época*. Inclusive a ampliação que queria ser feita de (16mm para 35mm) no Canadá por falta de verba, e falta de apoio da Embrafilme, não ocorreu: a película foi revelada em um laboratório em São Paulo (apud ABDALLH; CANNITO; 2005: 166).

Nos quesitos distribuição e público *O Homem que Virou Suco* teve trajetória diferente da maioria dos filmes longa metragem nacionais produzidos com intenção

de ser um “manifesto” crítico ou alternativo. Nos anos 1980, o cinema nacional era, ou bombardeado pelos filmes hollywoodianos, ou pelas pornô-chanchadas (CAETANO; 2004: 289). As distribuidoras não tinham interesse de veicular este tipo de produção “alternativa”, pois pensavam no lucro e, ao mesmo tempo, a população em geral que tinha acesso a salas de cinema, nas grandes cidades, era massivamente pautada pela cultura americana e acabava por não se interessar tanto pela estética, como pelo conteúdo do cinema nacional.

No entanto, *O Homem*, por obra do destino ou pelo conteúdo da obra – que unia crítica e denúncia social a uma linguagem bastante dinâmica e, ao mesmo tempo, poética, porém, de fácil aceitação estética - após seu fraco lançamento nas salas de cinema Galeria Olido e Belas Artes, ambas na capital paulista (CAETANO; 2004: 288-295) -, foi convidado para participar do Festival de Berlim, um dos mais prestigiados da época. *O Homem* fez tanto sucesso que voltou para casa com a Medalha de Ouro de melhor filme do festival. Nas falas do autor:

O prêmio teve uma intensa repercussão no Brasil, ao ponto de eu não agüentar mais falar do filme, depois de meses seguidos freqüentando programas em rádios, jornais, TVs, o que ajudou a transformá-lo num sucesso diferente, conhecido e procurado por todo o mundo. O filme retornou ao mercado tradicional e teve, como eu acho que merecia, uma boa carreira (apud CAETANO; 2004: 296).

O Homem que Virou Suco acabou recebendo muitos públicos, sendo utilizado como instrumento pedagógico por movimentos cineclubistas, movimentos sociais, sindicatos, associações de bairro, igrejas, cineclubes. No depoimento de Batista:

A procura de *O Homem que Virou Suco*, na distribuição 16mm, era imensa, por todo o país. Mais uma vez, não havia cópia que chegasse. Eram exhibições nos clubes, igrejas, associações de bairro, sindicatos e, novidade, associações de nordestinos nas grandes cidades, sempre com debates e muita paixão pelo filme. O filme, assim, se populariza ao seu modo, buscando um caminho ainda bloqueado pelo sistema tradicional de exibição. Eu até hoje tenho orgulho muito grande desse trabalho, dessa busca. E até hoje costumo provocar interlocutores, em público, quando dizem nada conhecer do cinema brasileiro. Eu arrisco: “um filme, pelo menos você

conhece: *O Homem que Virou Suco*". É difícil errar, o filme ficou realmente conhecido demais, visto demais (apud CAETANO; 2004: 297).

Assim, a película, apesar de ter sofrido com a indiferença do circuito de distribuição comercial, após receber o título de melhor filme no Festival de Moscou, acabou sendo bastante divulgada e exibida no Brasil. Além de sua repercussão nota-se, também, uma identificação entre a figura do nordestino representada na obra e a de muitos migrantes nordestinos das grandes cidades, que em suas associações por meio dos Cineclubes, como menciona o diretor, assistiam o filme para fazer discussões e traçar analogias entre a vida vivida e a vida exibida na película.

O movimento cineclubista teve papel fundamental na circulação do filme e seu contexto dialoga com o início da carreira do diretor na televisão brasileira. A idéia do Cinema de Rua, um movimento de documentaristas, surgido entre 1972 e 1974, tinha como intenção levar curtos filmes temáticos (documentários) para as discussões populares, dentro dos cineclubes e *acabou levando o movimento cineclubista a mudar radicalmente o sentido de sua distribuidora, a Dinafilmes, criada com a intenção puramente organizacional, para conseguir filmes para o movimento* (CAETANO; 2005: 244). De acordo com o diretor:

Esse redirecionamento – e fortalecimento – da Dinafilmes foi muito importante para um movimento, mais aberto e mais ambicioso, de filmes mais longos, que aconteceria em seguida, a partir de 78, e que registraram a volta do movimento operário à vida política brasileira. Filmes como *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* de Roberto Gerwitz e Sérgio Toledo, os meus *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!*, o *Greve de Março*, de Renato Tapajós, o *Jari*, do Jorge Bodansky, e outros. Em seu conjunto, esses filmes circularam muito, tiveram grande repercussão (apud CAETANO; 2005: 244).

Segundo Felipe Macedo, um dos fundadores do Conselho Nacional de Cineclubes (1974), da Federação Paulista de Cineclubes (1975) e diretor em 1976 da Dinafilmes que o circulou por diversos cineclubes e salas de cinema em todo o Brasil, em entrevista para Abdallah entende que a película protagonizou

uma verdadeira revolução estética, na medida em que mudava o tratamento do protagonista “popular”, além de adotar uma linguagem próxima do documentário e do cinema direto. Os filmes brasileiros, inclusive e particularmente os do cinema novo, pintavam, no mais das vezes, personagens populares ideais, exemplares, numa abordagem meio sociológica. O Batista veio com um nordestino atrapalhado que “vira suco” nas engrenagens do mundo do trabalho. Uma nova forma de realismo. No primeiro exemplo, o público de periferia raramente se entusiasmava, se identificava com uma descrição meio acadêmica, “exterior”, da sua vivência. Com o Zé Dumont havia o reconhecimento de uma experiência muito real, compartilhada, e o pessoal se envolvia, se emocionava, se divertia (apud ABDALLAH, CANNITO; 2005: 190-1).

Esta pesquisa defende que a revolução estética proposta por Macedo se refere ao grande diálogo cultural que o filme trava com a questão da migração. O *Homem* é um filme cordel, veio da literatura, mas também é uma narrativa histórica, localizada no tempo narrado, nos anos 1980, ao mesmo tempo o filme-literatura é memória, memória representada pelo autor quando construiu a obra, memória de muitas histórias contadas por outros a João Batista e outras histórias que ele próprio viveu e recriou, trabalhando com a temática da migração em seus documentários, e, enfim, o filme é também cultura, uma forma de manifestá-la a partir da memória, pelas linguagens da literatura e do cinema. Este diálogo trás o filme para um lugar de entusiasmo e envolvimento por parte do espectador.

Outra conclusão sobre o tipo de público que se unia em torno da obra são os sindicatos, igrejas e associações de bairro que utilizaram o filme para fins pedagógicos e de politização. Para Macedo,

A “comercialização” do filme do Batista foi uma coisa inédita. Um paralelo contemporâneo talvez fosse o Michael Moore “liberando” o filme dele na internet ao mesmo tempo que é lançado em todo o mundo. O lançamento aconteceu simultaneamente nos cinemas comerciais e em cópias 16mm nos cineclubes e outros pontos de exibição atendidos pela Dinafilmes. A esmagadora maioria destes cineclubes era na periferia das grandes cidades, e outros “clientes” da Dinafilme eram projeções ligadas a movimentos sociais que não se constituíam propriamente como cineclubistas (ABDALLAH; CANNITO; 2005: 189).

O Homem que Virou Suco teve suas mensagens e reflexões, se comparado a outros filmes nacionais do período, compartilhados por uma diversidade bastante considerável de atores sociais naquela década. É interessante também notar que entre os prêmios recebidos pelo *O Homem* estão incluídos o do Festival Internacional de Moscou 1981: Melhor Filme (Medalha de Ouro), o Prêmio Mérito Humanitário Juventude Soviética, Moscou 1981 e da Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro 1983, que eram festivais que valorizavam conteúdos engajados, de crítica social, portanto, *O Homem* foi reconhecido neste “nicho” nacional e internacionalmente.

Com relação às críticas dos jornais e revistas da época, José Carlos Avellar, crítico de cinema do Jornal do Brasil publica que a obra *O Homem que Virou Suco*

Enquanto fala como uma ficção contada à maneira de um documentário, enquanto fala do operário por intermédio de seu sócia, *O Homem que virou Suco* propõe de verdade uma reflexão em torno da função do artista, ou, num sentido mais restrito, uma reflexão em torno de como fazer cinema.

A história contada no filme está mesmo interessada em levantar outra reflexão, sobre o que o sistema procura fazer aos indivíduos: suco consumível, restando depois puros bagaços que não servem para mais nada, como explica o diretor João Batista de Andrade (apud ABDALLAH; CANNITO; 2005: 194).

Outro jornalista e escritor, Romildo Sant’Anna chama o título *Cinema Verdade: O Homem que Virou Suco* para montar a crítica a obra:

A característica de cinema-verdade que, neste filme em particular, se ressalta por uma pobreza de ordem econômica de produção, decorre provavelmente da própria situação econômica do “cinema cultural”, discriminado pela cúpula dirigente do cinema brasileiro que, via de regra, tem prestigiado as produções do cinema dito comercial. [...] em *O Homem que Virou Suco* a rusticidade das cenas, que ressalta aos olhos acostumados com o padrão hollywoodiano, se harmoniza perfeitamente com o teor temático da obra, redimensionando-se como mais um elemento de ordem estética. [...] e, com efeito, *O Homem que Virou Suco* se apresenta como um discurso crítico, é fiel a seu estilo cinematográfico e, ao mesmo tempo, criativo. Embora se apresente como um característico filme engajado,

consegue manter um nível de linguagem equilibrada entre os limites da realidade estética. Desenvolve uma expressão cinematográfica fora dos padrões, mas estimulante, vigorosa e poeticamente significativa. Por isso, trata-se de obra importante na filmografia brasileira (ABDALLAH; CANNITO; 2005: 211-223).

Para Heitor Capuzzo, do *Diário do Grande ABC*, a obra representa o *Cinema Popular Legítimo*:

Seu filme (de João Batista de Andrade, grifo meu) é um dos melhores exemplos de pesquisa de um cinema popular sério, que não apenas respeita, como também aproveita os elementos que formam o peculiar ambiente de Deraldo. [...] Batista de Andrade com isso logra o melhor momento de sua filmografia, concretizando o que o cinema brasileiro apenas teorizara durante a década passada. Em seu *O Homem que Virou Suco* realiza o legítimo cinema popular, pois devolve à personagem central a necessária vida própria para que possa por si só encontrar os conflitos e se conscientizar através de sua interferência, com os mecanismos que a oprime. [...] *O Homem que Virou Suco* é um dos raros momentos que o cinema brasileiro acreditou em sua personagem de ficção, dando-lhe um pouco mais do que a característica de instrumento; foram dadas vida e força a Deraldo, como também teimosia secular a qual todos os mortais carregam, ao lutar por condições mais dignas de sobrevivência. Certamente um marco no filme de personagem brasileiro (apud ABDALLAH, CANNITO; 2005: 198-201).

Para concluir, ainda tratando sobre receptividade, *O Homem que Virou Suco*, foi censurado pelos conservadores. Em 1982, João Batista escreve uma carta, intitulada *A respeito da proibição, para a TV, de meu filme O Homem que Virou Suco*¹³. O período era de reabertura democrática. Um ano depois ocorreria o *Movimento Diretas Já* pela reivindicação de eleições diretas no Brasil. Neste mesmo ano o diretor *participou ativamente do processo de abertura democrática, junto à Comissão de Cultura do PMDB* (ABDALLAH; CANNITO; 2005: 237). Batista

¹³ A carta do diretor pode ser lida na íntegra no livro de Ariane Abdallah e Newton Cannito, *O Homem que Virou Suco: roteiro de João Batista de Andrade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

denuncia a censura como um ato contra a criatividade e a expressão da cultura brasileira.

Outra forma de censura veio do setor conservador das igrejas em São Paulo, a corrente da *Opus Dei*, que proibiu o filme de ser exibido em algumas paróquias e fez corte de cenas consideradas impróprias, como a cena em que Deraldo tem relações sexuais com a vizinha Dna. Mariazinha (*O Homem que Virou Suco*, 1h06min18seg), conforme relata o cineclubista e membro da Comissão Nacional de Rearticulação do Movimento Cineclubista, Diogo Gomes, que na época trabalhou como programador na Dinafilme:

O filme foi programado para fazer duas sessões nos Cineclubes da Vila Santa Catarina, zona sul de São Paulo, ambas depois das missas. Na apresentação de sábado, o padre estranhou que a exibição tivesse mais público do que fiéis para assistir à missa. Terminada a sessão, durante o debate, o pessoal da *Opus Dei* (tendência de direita radical da igreja católica) alegou que o filme divulgava a pornografia. [...] A sessão do domingo teria que ser cancelada. Conversa vai, conversa vem, fizeram a seguinte proposta: o filme só poderia ser exibido se a passagem fosse excluída. [...] Fato que a *Opus Dei* deflagrou uma campanha contra o filme e, em todas as paróquias que havia cineclube com essa programação, a exibição foi desmarcada (apud ABDALLAH, CANNITO; 2005: 183-186).

Peter Burke em *Testemunha Ocular* propõe investigar como uma obra de arte visual é recebida de acordo com a época de sua exposição. Burke trata da questão da receptividade, uma das áreas mais difíceis de análise para pesquisadores, pela dificuldade em acessar e destreza em precisar as subjetividades de tantos públicos, e, da diversidade de opiniões que encontramos nas sociedades. Para Burke este enfoque *promete ser o de maior valor nos próximos anos, na busca pelo que o historiador de arte Michael Baxandall britânico chama de “olho da época”* (apud Burke; 2004: 227). Buscar pela recepção e explorar o efeito da percepção dos indivíduos e grupos é compreender o *espectador na posição de testemunha ocular do acontecimento representado* (FREEDBERG apud BURKE, 2004: 227). No caso desta análise, na leitura de uma obra cinematográfica, as testemunhas oculares

podem ser representadas por meio da receptividade do público dos cineclubes, das associações de bairro, sindicatos e igrejas progressistas que sempre recorriam para receber mais cópias e divulgar o filme; por meio das críticas publicadas na época e dos prêmios recebidos em festivais e até pela censura sofrida tanto de alas conservadoras da igreja, quanto pelo governo, que em 1982 se coloca contra a exibição do filme na televisão.

2.5 ANÁLISE DE O HOMEM QUE VIROU SUCO

O *Homem que Virou Suco* nasceu como um cordel. João Batista de Andrade o criou no ano de 1974. Naquele período, Batista diz não ter tido coragem de publicar o conto, *afinal não era nem nordestino nem cordelista* (CAETANO; 2004: 282). Em 1979, o cordel viraria roteiro de filme e o personagem principal da história do homem que vira suco, Deraldo, apareceria novamente, mas seu desfecho seria outro, ao invés de acabar esmagado pela cidade, como suco, a esperança falará mais alto no roteiro de Batista e aquele migrante terá um fim menos dramático que o do roteiro inicial.

A película tem características do cinema de seu autor, João Batista de Andrade: um cinema moderno e veloz, como as reportagens de televisão que Batista elaborava; a relação entre ficção e realidade está sempre em voga, não se sabe ao certo quando acaba um, para começar o outro e este traço, provavelmente, torna sua obra filmográfica ainda mais instigante. A idéia de uma câmera na mão que deixa o enredo “acontecer”, de forma relativamente espontânea, sem muita direção aparente, estão presentes e contribuem para a mistura entre cenas da vida real e a ficção.

Outra característica de seu cinema seria a consciente e insistente intenção de tratar a lente como redentora das histórias dos oprimidos e marginalizados na sociedade brasileira. Desde seu primeiro filme *Liberdade de Imprensa* (1966), Batista tinha como objetivo fazer um cinema que provocasse a realidade, que tirasse de situações comuns suas histórias (ANDRADE; 2002: 53-4). *O Homem que Virou Suco* é construído entre cenas capturadas de situações da vida real e também a partir da recriação de memórias de histórias contadas por outros ao diretor.

Outra vertente de sua produção e presente em *O Homem que Virou Suco* é a fotografia do filme, ou sua estética visual, de fácil absorção, diferentemente das fotografias escuras, muito granuladas¹⁴, ou estouradas, características, por exemplo,

¹⁴ Quando o obturador da câmera fica muito aberto e capta luz noturna, a cena pode ficar com alta granulação, pixelada, com grãos negros maiores. Ou quando captura

do projeto de Estética da Fome, do Cinema Novo¹⁵, ou do universo underground, *non sense* do cinema Marginal. Na preferência por usar filmes *16mm* mais rápidos e baratos na revelação, ou mesmo, quando o recurso será o vídeo, como no caso do longa *Rua Seis S/No* (2002), os baixos orçamentos das películas de Batista não interferem na qualidade estética e narrativa das obras.

Destarte, fazer um filme nos anos 1980 com estética veloz, fotografia fluida e um ótimo roteiro fizeram, segundo Felipe Macedo, o filme representar:

uma verdadeira revolução estética, na medida em que mudava o tratamento do protagonista “popular”, além de adotar uma linguagem próxima do documentário e do cinema direto. Os filmes brasileiros, inclusive e particularmente os do cinema novo, pintavam, no mais das vezes personagens populares ideais, exemplares, numa abordagem meio sociológica. O Batista veio com um nordestino atrapalhado que “virava suco” nas engrenagens do mundo do trabalho. Uma nova forma de realismo (apud ABDALLAH, CANNITO; 2005: 190-1).

Conforme foi defendido no primeiro capítulo, Batista constrói o personagem Deraldo e suas aventuras de forma a dialogar positivamente com o universo das culturas nordestinas em São Paulo. O lugar desta personagem parte de uma idealização e é uma representação do autor, talvez menos sociológica - como propôs Macedo, ao se referir ao Cinema Novo -, poderia ser reconhecida como uma idealização mais artístico-ideológica. Prova esta do reconhecimento pelo contexto migrante, que tanto o ator, José Dumont, no depoimento sobre ter feito o papel de Deraldo, quanto o público que freqüentava o movimento cineclubista e as associações de bairro nordestinas olhavam de forma positiva e com certa identificação para aquela história.

É possível inferir que *O Homem que Virou Suco* sai do perfil sociológico ou “Cult” de difícil aceitação para um cinema mais orgânico, entre documentário e

imagens de dia, com o obturador também bastante aberto, a imagem pode ficar estourada, muito clara.

¹⁵ Há casos em que a fotografia deixa de ser suporte pictórico para entrar como recurso de linguagem, como em *Vidas Secas*, ou *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em que a fotografia estourada remete ao universo da dureza do sertão.

ficção, em que mesmo o público que a princípio tenderia olhá-lo com preconceito por ser uma “produção nacional” nos anos 1980, poderá encontrar nas características da proposta audiovisual de Batista um caminho bastante diverso do cinema que se produzia na década. No entanto, apesar de fluido e com a imagem de um *nordestino atrapalhado*, como argumenta Felipe Macedo, o filme apresenta uma elite emergente burguesa e uma elite de coronéis e baronesas de forma decadente e bizarra. Bem e mal são muito explorados na película e sempre sabemos “de que lado” Batista escolhe estar no jogo de representações das classes.

ECONOMIA, POLÍTICA E CULTURA

De toda obra filmográfica, *O Homem que Virou Suco* é compreendido por Batista como seu *filme-síntese*,

[...] seu auto-retrato, no qual se pode ver a identificação política com a luta social e a vitória do personagem Deraldo (José Dumont), intelectual que vence, depois de procurar e se encontrar com seu sócia [...] o operário Severino (também vivido por José Dumont) [...] Para Batista, em O Homem Que Virou Suco dá-se o momento de encontro pessoal, de crença na possibilidade de mudanças (apud CAETANO; 2004: 16).

Nesta pesquisa acredita-se que *a possibilidade de mudanças*, representada pela saída do personagem Deraldo no desfecho da película, simboliza uma postura que foi muito vivida pelos artistas e intelectuais do período, na transição de regime civil militar para democrático, na transição entre o modelo de capitalismo do bem estar social ao neoliberal.

Sobre o contexto sociopolítico apresentado na película, para compreender as representações político-sociais com as quais *O Homem que Virou Suco* dialoga faz-se necessário um debruçar por estas décadas, pois muito da narração fílmica pretende tratar sobre o contexto das políticas e intervenções econômicas e ideológicas sofridas no Brasil durante meados daquele século.

De modo bastante sucinto, esta pesquisa ao justificar o neoliberalismo enquanto modelo econômico de transição a partir dos anos 1970 que influencia em

toda vida política e cultural brasileira, entende enquanto neoliberalismo¹⁶, diferentemente da forma como diversas pesquisas interpretam, que o modelo neoliberal não pressupõe um Estado mínimo., ao contrário. De acordo com o economista Eleutério Prado, no artigo ainda não publicado *Da crítica de Foucault ao Neoliberalismo*,

Para Foucault o neoliberalismo não sustenta nem a tese do estado mínimo nem a tese do laissez-faire; não advoga simplesmente a transformação de todos os bens em mercadoria; não vem a ser um estatismo disfarçado em favor da burguesia industrial ou financeira. Consiste, diferentemente, em uma prática de governança que quer “regular o exercício global do poder político com base nos princípios de uma economia de mercado” (Foucault, 2008, p. 181). Para tanto, propõe não o estado mínimo e a desregulação econômica, mas o estado interventor que permanece vigilante na defesa desses princípios e que regula e ordena tudo o que for necessário para fazê-los vigorar na sociedade. [...] Ademais, a política neoliberal confia na indústria cultural que faz cabeças, introjetando nas pessoas os valores competitivos e a cultura da moderna empresa capitalista (PRADO, 2010: 19).

Quando Prado diz que a política neoliberal confia na indústria cultural para disseminar os valores da empresa capitalista, pode-se fazer a comparação com o objetivo de Deraldo na metrópole paulistana. O artista quer se adequar ao sistema, se tornar seu próprio empresário e vender seu trabalho intelectual, em uma indústria cultural de mercado. Continua,

[...] não se tratava mais, pois, de por limites às funções do Estado e da atuação pública do governo como no liberalismo clássico. Tratava-se agora, isto sim, de tomar o poder de Estado e de construir o que Foucault denominou de “Estado econômico”. Ou seja, tratava-se de reconstruir o poder estatal como poder que se sustenta

¹⁶ Foram muitas as características que somaram as mudanças na sociedade brasileira durante a transição ao sistema neoliberal, uma delas teria sido a crise do petróleo, outra característica seria o crescimento de poder econômico das transnacionais e a onda de privatizações nos países do ocidente, a inflação profunda somada ao arrocho salarial no Brasil são outros exemplos da transição para este modelo.

porque faz uma gestão “competente” do sistema econômico (PRADO, 2010: 15).

Desta forma, este trabalho compreende o sistema neoliberal como a intervenção do poder econômico nas políticas de Estado, fazendo-o absorver seus interesses e representá-lo. Apenas como exemplo, durante os anos 1990 o Banco Mundial organizou uma cartilha sobre metas para a educação aos países latino-americanos subdesenvolvidos. As políticas definidas pelo Banco Mundial¹⁷, indicadores como a diminuição da taxa de evasão escolar (frequência) e o rendimento escolar (aprovação) se tornaram as políticas do Ministério da Educação nos anos subsequentes, como exemplo, com a criação do Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (IDEB), em 2007, que é pautado por estes mesmos indicadores.

Na perspectiva brasileira, de acordo com Otavio Ianni, as esquerdas operárias lutavam por reformas de base, estabelecendo alianças com uma burguesia industrial, burguesia que era contra a hegemonia imperialista norte-americana, pois queria construir uma nação soberana internamente. Para Ianni, às esquerdas ao adotar esta tática de negociação com as elites industriais apostava no “modelo de substituição de importações”, de Vargas, como etapa necessária ao desenvolvimentismo brasileiro. *Entretanto, essa posição tática a leva a adotar e emaranhar-se na política de massas*, e de acordo com o sociólogo, o dilema da esquerda brasileira torna-se o de não poder *transformar a política de massas em luta de classes* (IANNI; 1975: 93). Assim como será mostrado em *O Homem*, nos anos 1980, a suposta aliança entre burguesia industrial e esquerdas não só não se manifesta, como a parceria entre capital estrangeiro e a elite industrial é latente. Segundo Ianni, esta suposta aliança entre burguesia e movimentos de esquerda se interrompe ou se percebe como estratégia falível quando a transição ao que seria

¹⁷ Esta discussão é bastante abrangente e pode ser lida em KRUPPA, Sônia Maria Portela. **O Banco Mundial e as políticas públicas de educação nos anos 90**. Acesso em 10 de janeiro, 2010 < www.anped.org.br/reunioes/24/T0511651397173.doc> e em KRAWCZYK, Nora, CAMPOS, Maria Malta, HADDAD, Sérgio (org.). **O Cenário educacional latino-americano no limiar do século XXI: reformas em debate**. São Paulo: Autores Associados, 2000. (Coleção educação contemporânea).

depois o neoliberalismo se inicia, no período do regime civil militar, no início dos anos 1970.

Tal conjuntura é percebida pela sociedade brasileira e muito da produção cultural e artística do país a denuncia, músicas, filmes, artigos de jornal, obras literárias, entre outros, são capazes por um lado de anunciar ranhuras no discurso ideológico das esquerdas e de outro a apontar um novo ritmo de final de século, da velocidade, do efêmero e do imediato, do consumo em larga escala e da interconectividade entre povos. Este período passou a ser chamado era da Globalização ou da Mundialização do capitalismo, e, o Neoliberalismo, surge como sistema econômico em que Estado e mundo corporativo dialogam e se complementam a fim de garantir o sucesso da circulação de capitais.

Os anos 1980 revelam esta transição econômica mundial. A produção cultural e artística do período também terá o papel de manifestar que algo na proposta das correntes de esquerda vai mal à medida que encontra dificuldades em responder aos anseios das classes trabalhadoras e de classes engajadas. A trajetória de Deraldo em *O Homem que Virou Suco* mostra um início de década de oitenta do século XX que revela a crise de um projeto político-econômico, de um programa de desenvolvimento baseado na idéia de avanço e progresso da nação, fundamentado na proposta de independência da política externa e compreendendo o Brasil como potência autônoma. Este é o modelo nacional desenvolvimentista. A ideologia do nacional-desenvolvimentismo teve como lócus privilegiado de discussão e desenvolvimento o Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB, que foi criado em 1955, no governo interino de Café Filho. No governo de Juscelino Kubitschek o ISEB passou a ser peça essencial da nova administração, com a atribuição de formar uma mentalidade nacional para o desenvolvimento. Pode-se dizer que este modelo desenvolvimentista entra em crise sistêmica a partir do novo aparato e relacionamento entre o período militar e o governo Estadunidense. Este desenvolvimento pautado na relação internacional e na exportação entraria em crise a partir de 1974 e como tentativa do governo civil militar de segurá-la, adota o Arrocho Salarial como medida econômica congelando os salários por mais de dez anos. Como conseqüência, o início dos anos 1980 mostraria classes assalariadas

das mais diversas faixas salarial em todo o país sofreria as conseqüências do programa.

O *Homem* pode ser interpretado de muitas formas, será dado o tom à narrativa de acordo com um referencial teórico-histórico que levou em consideração aspectos econômicos e o processo de constituição de políticas institucionais entre estado e o setor privado, assim como, sobre o despertar de novas forças sociais que dialogaram com esta movimentação nacional. O *Homem* de alguma forma pretende representar as vozes contrárias e antagônicas que tecem a realidade de uma parte da classe trabalhadora paulistana em período de redemocratização. Por meio da análise fílmica, o documento-imagem será a fonte primária que tem como intenção registrar algumas das transições vividas na sociedade paulistana do período.

2.5.1 1979 E O ASSASSINATO DO ESTRANGEIRO

O *Homem que Virou Suco* é um filme que começa forte, crítico e combativo. Nos primeiros dois minutos já é possível identificar mensagens político-ideológicas do autor a partir da narrativa e do roteiro. As imagens são também intensas, não ficam distantes do espectador mais que planos americanos¹⁸ e boa parte da cena é registrada em close, com o intuito de aproximar e concentrá-lo em toda a movimentação que se pretende revelar. Há uma celebração sendo organizada pela *Ashmin Losen* do Brasil, multinacional estrangeira, em que se destacam em cena seu presidente *Mr. Josen Losen* e uma comissão que não se entende ser da companhia ou do governo, mas que parece ser governamental, pois o orador no fundo da cena trata de questões nacionais.

Um operário está sendo homenageado no evento, ele é o operário símbolo do ano de 1979 e receberá naquele dia um prêmio por *responsabilidade e consciência de seu papel para com a nação brasileira* (O *Homem que Virou Suco*; 1980: 1min. 22seg.). Neste momento, ainda não é possível conhecer quais às ações e práticas

¹⁸ O plano americano enquadra a personagem do joelho para cima.

deste operário para ter sido homenageado, apenas os valores e princípios pelos quais a empresa está condecorando o empregado. Durante todo o momento, a câmera fotografa o presidente, *Mr. Josep Losen* com ar de indiferença, ao seu lado dois guarda-costas caminham colados à autoridade e demonstram ar de preocupação, ou ao menos de atenção, a tudo que se passa. O filme inicia com a chegada do presidente estrangeiro à premiação e a câmera movimentada em *traveling*¹⁹ percorre vezes em close, vezes em plano panorâmico, a seqüência inicial de *frames*, em que *Josep Losen* aparece entediado e com um ar de soberba.

Uma voz *off* surge para contextualizar o momento, o que se passa naquela sala repleta de imprensa e autoridades. Operários responsáveis e conscientes de seu papel para com a nação receberão um prêmio de operário-símbolo 1979, *o ano um da criança brasileira* (apud *O Homem que Virou Suco*; 1980: 55seg.). Da mesa de abertura outra voz chama atenção do espectador, um homem vestido com terno e gravata, de bigode e óculos de armação funda, enquadrado em plano americano, lembra um político do período civil militar; sua fala narra quais características deve ter um cidadão para que o país seja uma grande nação: *precisamos da vossa constante dedicação ao trabalho, da vossa assiduidade, da vossa responsabilidade com relação à família, de vossa disciplina para com o trabalho e aos princípios e leis que regem nosso país* (*O Homem que Virou Suco*; 1980: 1min.28seg.) Segundo o historiador Antônio Luigi Negro, em *Zé Brasil Foi Ser Peão*, aos *dirigentes políticos e empresariais interessados em abrir oportunidades ao “brasileiro”, a fim de torná-lo frutuoso à causa da “emancipação econômica”, a condição exigida era mostrar-se servil e prestativo* (NEGRO; 2004: 426-7), assim como os valores mencionados pelo locutor no momento de justificar a premiação do operário. Captura interessante à cena de Batista, ao orador lhe falta um “s” ao dizer “princípio” durante o discurso, passando a sensação de ao mesmo tempo em que está em lugar de posição, desta

¹⁹ *Travelling* é um tipo de plano cinematográfico em que a câmera move-se sobre um carrinho (ou qualquer suporte móvel) em um eixo horizontal e paralelo ao movimento do objeto filmado.

elite, ou governante²⁰, na mesa de abertura do evento, o orador não expressa o português corretamente, evidenciando uma falta de conhecimento gramatical.



ⁱ Solenidade de abertura. Celebração da festa do operário símbolo da FIESP.

Esta cena da homenagem ao “Operário Padrão 1979” foi gravada durante uma celebração que realmente aconteceu na Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), em São Paulo, naquele ano. Como revela João Batista em entrevista no livro de Ariane Abdallah, falando sobre como foi a filmagem da cena:

Para a Fiesp nós não mandamos o roteiro, só uma sinopse, que era a história de um cara que ganhava o prêmio do “Operário Padrão” e que, por isso, era muito importante participar da festa. Eles liberaram. Filmei a gente participando, o discurso do Theobaldo Di Nigris e combinei que o locutor chamaria o personagem para receber o prêmio (ABDALLAH; CANNITO; 2005: 159).

Batista registra o discurso daqueles homens empresários e de governo que tratam de valorizar o funcionário que tem respeito às regras, que é cordato, que valoriza a família e que é responsável e disciplinado. Em pouco mais de cem segundos, conseguimos localizar de onde falam os patrões - o presidente da empresa e autoridades industriais - como se em uma relação de pares, este tipo de

²⁰ No caso a fala é de Theobaldo de Nigris, que foi presidente da FIESP por quatro mandatos consecutivos, entre 1968 e 1980.

perfil social (operário símbolo) estivesse sendo premiado por uma classe dominante que espera dele aquele tipo de comportamento. Esta classe que domina o poder da fábrica e também que domina o que significa crescer enquanto nação para os homens de gravata naquela sala, nos remete a rigidez do discurso de um governo positivista e militar que dá as mãos à ordem e ao progresso da bandeira do Brasil e a legitima com condecoração o povo que a segue, reforçando um discurso do homem servil irá prosperar social e economicamente.

O ano é 1979 e a *Ashmin* do Brasil, empresa fictícia multinacional, em que trabalha José Severino da Silva, interpretado pelo ator José Dumont, o está homenageando como “Operário Símbolo 1979”. Severino se prepara perante os funcionários da companhia e imprensa para receber o prêmio de honra ao mérito por sua lealdade, responsabilidade e comprometimento para com a empresa. O empregador, presidente da *Ashmin* do Brasil, o americano *Mr. Joseph Losen* lhe entregará o prêmio. Em uma sala repleta de autoridades e da mídia, José Severino se levanta, beija sua esposa e se encaminha ao palco onde está à sua espera o presidente. Com jornalistas e flashes ao redor, Severino cumprimenta o americano sacando de seu paletó uma peixeira e apunhala *Losen* no estômago repetidas vezes até matá-lo. *Mr. Losen* antes de morrer, com a câmera em close no rosto ensangüentado, fala: "morrer nesse país miserável!" (apud CAETANO; 2004: 302). Assim começa a seqüência de cenas de *O Homem que Virou Suco*, antes mesmo dos créditos iniciais.



ⁱⁱ *Joseph Losen* assassinado pelo operário-símbolo.

Conforme mencionado anteriormente, a cena foi gravada de um momento real na festa de celebração da FIESP, João Batista no depoimento a Abdallah, continua:

Filmei a gente participando, o discurso do Theobaldo Di Nigris e combinei que o locutor chamaria o personagem para receber o prêmio. Ele fez isso. Como já havíamos combinado, o Zé Dumont (personagem de Severino, grifo meu) levantou, foi se aproximando e quando passa pela câmera leva a mão para trás como se fosse pegar alguma coisa. O patrão dele vai indo com os dois capangas, quando chega perto, o Zé Dumont levanta a mão e a cena é cortada. Acabou a festa e nós ficamos lá enrolando. Falei que queríamos filmar alguns detalhes do personagem. Foi todo mundo embora e filmamos o detalhe dele puxando a peixeira e enfiando no patrão. A FIESP nunca reclamou do filme (apud ABDALLAH, CANNITO; 2005: 159).

Diversas cenas de *O Homem que Virou Suco* serão gravadas na “vida real”. Conforme mencionado anteriormente, Batista tem o hábito de criar em cima de situações espontâneas e esta tênue separação entre documentário e ficção, pretende trazer ainda mais para a película o status de verdade, de narração da verdade proposto pelo autor.

Que imagem representa o estrangeiro, da empresa multinacional americana, em *O Homem*? Ele é esfaqueado perante toda a mídia e sociedade, por um empregado, nordestino, no ano de mil novecentos e setenta e nove. É possível retirar uma das mensagens da película, antes mesmo de a trama se desenvolver. Há um imaginário social que representa através da morte do que não é nacional, que é do estrangeiro, mais precisamente do estadunidense, que dialoga com muitas correntes, tanto da “direita” quanto da “esquerda”, desde os anos trinta. Este símbolo se modifica e se realinha com o passar das décadas, mas a imagem que está associada ao assassinato de *Mr. Joseph Losen* escancara o desejo de autonomia nacional e hostilidade para com este símbolo do que vem “de fora” destruir e explorar o que “está dentro”.

Neste contexto dos imaginários sociais, as forças de poder institucionalizado, digam-se hegemônicas, que operam e se relacionam com as sociedades para construir seus sistemas político-sociais de convívio são, ao mesmo tempo,

reelaboradas e significadas por estes mesmos sujeitos - sociedades. No caso o poder da empresa que é do estrangeiro e americano em *O Homem*, é simbolizada, naquele momento histórico, com o assassinato do ícone *multinacional*, assim como, no discurso de muitas correntes intelectuais e de esquerda no país, a aversão ao estadunidense como forma de superar o imperialismo esteve presente, e, seria inclusive uma das principais diretrizes do próprio PCB (Partido Comunista Brasileiro), partido que Batista militou durante os anos 1960.

Quando tratamos de analisar a história da formação política institucional brasileira, transitamos por um discurso, que vem desde a década de trinta - e mais fortemente na nova era Getulina (1937-1945) - reforçar o desinteresse do Brasil em depender econômica e politicamente dos Estados Unidos. A política desenvolvimentista de Getúlio Vargas pressupunha um modelo de *substituição de importações*. Tratava-se

[...] de encontrar uma combinação positiva e dinâmica com o setor agrário, encadeando as exigências de divisas com as exigências de investimentos destinadas a atender ao mercado interno. Esse padrão envolve a reformulação dos vínculos externos e com a sociedade tradicional. Com base na política de massas e no dirigismo estatal, estabelece gradações nas rupturas estruturais indispensáveis a sua execução (IANNI; 1975: 54)

Desta forma, se consolidaria como uma potência autônoma em sua política externa, alto controle estatal para a industrialização e, por conseqüência, seria crescente a mão de obra assalariada migrante do campo para os centros urbanos. Alguns desdobramentos deste modelo de desenvolvimento são trabalhados na narrativa de *O Homem*, junto a demais construções e panoramas articulados pela sociedade brasileira ao longo destas cinco décadas.

Conforme mencionado anteriormente, uma principal idéia marcava a visão ideológica de nacional e popular na esquerda nacionalista brasileira, de que o artista brasileiro deveria se dar conta da necessidade e da urgência de, através de uma “arte popular revolucionária”, realizar a revolução brasileira junto às massas trabalhadoras. Desta forma, assassinar a influência do estrangeiro que mancharia o

caráter “essencial” do povo brasileiro, que contaminado pela influência imperialista poderia alterar sua identidade de povo bom e autêntico se encontra na defesa de Ridenti, sobre o romantismo revolucionário revisitado, ou mesmo sobre a visão de povo proposta por correntes dentro do PCB, dos CPC, de Isebianos etc.

Não é por mera junção dos fatos que Severino assassina com sua peixeira o grande capital, representado por Mr. Joseph, assassinado a faca, como muitos casos de briga de bar e ocorrências policiais nas periferias das cidades e na cultura do “cabra macho” nordestino²¹. Ao mesmo tempo, que reação falível e quase inútil é assassinar o símbolo do capital, pois as fábricas não pararam sua produção e, como veremos no desenrolar da trama, nada mudou ou alterou andar de qualquer empresa ou empreendimento por conta deste assassinato. O sistema sobrevive mesmo eliminando uma de suas peças, a saída individual à questão da autonomia não encontra força, ela se justifica mais como ato de desespero do que como um manifesto real por mudanças. Assim como propõe na obra fílmica, o autor acredita que o “povo” consciente e organizado é que pode construir uma mudança na sociedade.

Outro aspecto relevante no discurso da obra, em suas imagens e movimentos, é a revolta, este ato que não é de um ser oprimido-passivo, mas sim de um ser oprimido, porém ativo, com o assassinato de *Josep Losen*. Há uma passagem fundamental para compreender o porquê de o autor partir ao ataque do multinacional e de todo o filme, ter um tom menos vitimizante e mais de redenção. Teria sido este o fio-condutor da obra se ela tivesse sido rodada dez anos antes, no momento em que João Batista a escrevera? O próprio diretor revela:

A história era boa, mas eu não tinha coragem de publicar, afinal eu não era nem nordestino nem cordelista. Mas quando resolvi preparar um projeto para o concurso do Pólo paulista, me lembrei da

²¹ Augusto Ferreira de Lima, Antônio José da Silva, Artur Pinto de Oliveira, Afonso José da Silva e Benedito Miguel *apud* FONTES, Paulo. Migração nordestina e experiências operárias. In: BATALHA, Cláudio H. M, SILVA, Fernando T. da, FORTES, Alexandre. Cultura de Classe: identidade e diversidade na formação do operariado. São Paulo: Unicamp, 2004. Pág. 389.

história e acabei escrevendo o roteiro em menos de uma semana. O projeto foi aprovado em 1978, mas eu só fui filmar mesmo em 79, depois de ter realizado o "Greve!".

Essa defasagem foi fundamental para o filme. No roteiro inicial, o personagem do poeta, que era, na verdade, violeiro, era perseguido, passava o tempo procurando escapar da polícia por ser confundido com um outro nordestino, o assassino do patrão. Tudo isso acontece no filme, mas há como que uma reviravolta *no sentido da história*. Se no roteiro o poeta acabava espremido numa rede, no filme sua história se torna uma espécie de redenção. Eu explico: em vez de um personagem vítima, fugitivo, desses com os quais a gente se identifica por denunciar, na derrota, a opressão do sistema, eu acabei fazendo um personagem que convive agressivamente com o espectro de sua derrota, sem aceitá-la (Apud CAETANO; 2004: 282-3)

João Batista havia escrito no início dos anos 70, precisamente em 1974, a história do homem que virava suco, naquele momento seu final era trágico, o poeta acabava espremido em uma rede e virava suco de sangue engarrafado. Seis anos depois, o operário matará o patrão, e o poeta será inconformado com o sistema que o oprime, não aceitando esta opressão e se revoltando com as armas que possui em defesa de sua sobrevivência e identidade. Poderíamos dizer que, assim como para Batista, o imaginário de alguns artistas entre os posicionamentos variados da esquerda serão delineados pelo novo período histórico? Esta pesquisa defende que sim. A luta política por uma revolução socialista se transforma no decorrer da movimentação e dos acontecimentos históricos nacionais se deslocando para uma luta por direitos civis e por democracia. Este deslocamento, entre meados dos anos 1970, é opção consciente no discurso do diretor:

O fim dessa ilusão de parte da esquerda, em meio a um clima onde se respirava repressão, abre espaço para o surgimento de novas idéias, alentadas por outros setores da esquerda e até por setores liberais da sociedade brasileira: basicamente buscar uma nova relação entre os intelectuais e a sociedade, recuperando os papéis importantes de organização, formulação de idéias e de informação, dentro dos limites das possibilidades daquele momento, na esperança de

que essa atuação tirasse a oposição do marasmo, recuperasse os liames entre os intelectuais e o povo e abrisse novos caminhos de uma luta popular em busca não do socialismo ou de algum regime intermediário de esquerda, mas da democracia (ANDRADE; 2002: 30).

Há como que uma reviravolta no sentido da história, diz João Batista (Apud CAETANO; 2004: 282). Haveria uma reviravolta no sentido dado a identidade do que é nacional e popular para alguns artistas e intelectuais a partir daquele momento? Que homem seria este personagem que consegue “escapar” às amarras do sistema, ou a assassinar um de seus símbolos?

Para Marcelo Ridenti, ao comparar parte dos ensaios teatrais nos anos 1960 à proposta de cineastas do período nota que quando se tratava sobre o nacional popular, ao contrário dos ensaios teatrais, as críticas de cinema, em geral assinadas por Maurice Capovilla (cineasta que trabalharia com João Batista e Herzog nos anos 1970), teriam *uma posição mais equilibrada [...] nos artigos de Capovilla evidenciava-se a busca de evitar a idealização do povo* (RIDENTI; 2000: 85-6). Seria uma visão menos idealizada no que diz respeito ao homem rural inculto ter condições de trazer o esclarecimento ao homem da cidade. No cinema de Batista, a reação do personagem Severino, do retirante inculto, será infeliz e desesperada. No caso específico de Deraldo, há uma consciência crítica e letrada (Deraldo é poeta e sabe ler e escrever muito bem) que fará com que o migrante consiga sobreviver e se revoltar contra o sistema opressor. Ele fala do lugar do próprio intelectual artista e de sua consciência e urgência em fazer a revolução brasileira.

2.5.2. SEM LENÇO, SEM DOCUMENTO...

Nada no bolso ou nas mãos
 Eu quero seguir vivendo, amor
 Eu vou...
 Por que não, por que não...

Por que não, por que não...

Por que não, por que não...

Por que não, por que não...

“Alegria, Alegria” de Caetano Veloso, 1967.

Logo após os créditos iniciais, a película apresenta o outro personagem principal: Deraldo José da Silva. À primeira vista, o espectador fica sem compreender, pois o personagem é interpretado também pelo ator Jose Dumont, fica a sensação de que Severino, o operário-símbolo, havia escapado e de que aquela era a continuação ou uma parte de sua história.

Um homem acorda em um barraco em algum dos bairros-favela localizados em uma periferia. Ele se chama Deraldo e veio para São Paulo para tentar viver de sua poesia. Durante a trama, a câmera percorre todo o espaço da favela em plano de conjunto, vários moradores e a paisagem local de periferia ocupada podem ser identificados. Deraldo está em um barraco onde dorme vestido com a roupa que usou durante o dia, nas paredes alguns livretos estilo cordel impressos em preto e branco, um pente e uma pia onde ele ao levantar lava o rosto. Percebe-se que a condição do personagem é bastante precária e miserável.

Deraldo fecha o barraco com um cadeado, amarra seus livros de poesia em um pano branco, como se fizesse uma marmita e sai pela favela com caminho traçado. À medida que encontra seus conterrâneos e vizinhos, todos lhe tratam com deboche ou preconceito por sua condição de poeta popular. Um dos panoramas está traçado: o personagem luta contra o estigma de vagabundo e preguiçoso, identificado por seus colegas do bairro, que consideram sua atividade de poeta “coisa de gente à toa” que não quer trabalhar. O poeta não tem muito recurso para se alimentar e viver e quando solicita a um vizinho dono de bar um alimento ou ajuda, recebe de volta o discurso do bom e humilde trabalhador que arduamente coloca o pão em casa após um dia suado de trabalho.

Deraldo veio da Paraíba e é recém-chegado a São Paulo para fazer sua poesia e viver da venda do seu trabalho como artista e sua busca esbarrará nas

condições e formas como o poder econômico e simbólico se organiza no contexto urbano da capital paulistana. Deraldo faz parte de uma categoria de sujeitos, de uma classe que migra para os grandes centros urbanos em busca de melhores oportunidades, expulsos do campo pela mudança nas relações de trabalho impostas pela lógica de exploração do agronegócio que se modifica a partir da década de 1940 e se intensifica nas décadas seguintes, em que a mão de obra rural passa por um processo de mudança do modelo de campesinato de subsistência (agricultor familiar) para o de assalariado, ao mesmo tempo em que a concentração de terras de menor valor na mão de latifúndios aumenta, por conta da política de exportação brasileira.

No plano simbólico da película, o migrante, especialmente o nordestino, é representado *para e pela* classe popular assalariada, de forma estigmatizada, como ignorante, iletrado, sem capacidades, sem documentos. Deraldo faz parte de um conjunto de homens e mulheres que é considerado qualquer coisa menos “ser” de fato. Composto com o estigma de migrante ignorante, a ideologia reproduz os valores do mérito do trabalho assalariado, do paradigma da meritocracia, ou da defesa social frente ao suor do trabalho como forma de enobrecer o homem. O filme apresenta a visão do popular com a idéia de meritocracia. O sujeito deve se tornar merecedor, seguir o exemplo de quem trabalha para obter sucesso e, assim, se destacar na sociedade por seu próprio esforço (LAFARGUE; 1999: 63-73).

A película apresenta este estigma e, ao mesmo tempo em que, pretende desconstruir esta visão, defendendo que Deraldo está certo em não querer ser um trabalhador braçal, mal remunerado, o próprio filme se contradiz, pois Deraldo no final da trama vai vencer precisamente por conseguir vender sua força de trabalho. A diferença está na forma como este trabalho é vendido. Para o diretor, os moradores das favelas realizam um trabalho comum por consequência mecânico, que não liberta, já Deraldo, como poeta, é um intelectual, ou seja, seu trabalho é libertador.

Esta visão de educação para a libertação pode ser encontrada em algumas escolas liberais do século XIX. Uma delas proveniente do liberalismo romântico alemão tem enquanto lema: educar a liberdade, e libertar para educar – era noção

de *Bildung*²², ou auto-formação. No início do século XIX, um humanista e diplomata alemão, barão Wilhelm von Humboldt (irmão do naturalista Alexandre von Humboldt e fundador da Universidade de Berlim), tinha enquanto preocupação humanista formar a personalidade humana e aperfeiçoá-la enquanto princípio para a liberdade, através da educação. Na vertente da escola inglesa, o pensador John Stuart Mill, um liberal com raízes românticas alemãs, em seu artigo *Sobre a Liberdade* defende a educação como uma prática para o autodesenvolvimento e aprimoramento humano, para se obter autonomia (MILL, 2006: 72). Mill recebeu fortes influências do educador alemão Guilherme von Humboldt e também na individualidade romântica alemã. De alguma forma, o personagem de Deraldo encarna o homem auto-formado do liberalismo romântico alemão, em que a chave para a libertação está na educação.

Ao ratar de estigma do povo nordestino para com seus conterrâneos, teremos visões diversas, no que diz respeito à proposta pelo autor. O historiador Paulo Fontes, em *Migração Nordestina e Experiências Operárias*, parafraseia Weinsternin, ao se referir a esta visão estereotipada que representava muito mais como:

industriais, gerentes e técnicos de instituições como Sesi e SENAI compartilhavam uma visão bastante negativa sobre o operário brasileiro. Vistos como imaturos e culturalmente deficientes, os trabalhadores seriam “assim” um problema e até, em certos discursos, um verdadeiro “obstáculo” para o desenvolvimento capitalista brasileiro (apud FONTES; 2005: 194).

Ao contrário e até para responder a este imaginário das elites, Fontes defende que o *discurso de muitos nordestinos, valorizando sua capacidade de trabalho e sua identidade como trabalhadores, é uma resposta dos migrantes a este imaginário de deficiências construído ao seu redor* (FONTES; 2005: 194).

²² O ideal *Bildung*, para Guilherme Merquior, além de ter exercido forte influência em pensadores liberais como Benjamin Constant e Stuart Mill, é a estrutura lógica por trás de um conceito alemão de liberdade que tem por muito tempo prevalecido. MERQUIOR, José Guilherme. **O Liberalismo antigo e moderno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, pg. 46.

Ainda no início do filme, Deraldo tenta vender sua arte pelas ruas da cidade, um fiscal da prefeitura confisca seu material, o migrante não está legalmente autorizado a vender seu trabalho, pois ele não tem *identidade*:

Dia. Praça no Brás.

Deraldo coloca livrinhos em cima de uma toalha no chão. Oferece seu livro *O Homem que Trocou Duas Pernas por um Pão*, quando chega o fiscal da prefeitura.

Fiscal: Rapaz, tem documento aí?

Deraldo: Não, não tenho documento.

Fiscal: Como não tem documento, rapaz? Então vamos jogar essa porra fora.

Deraldo: Por que vai fazer isso? São meus, moço, Isto aqui é poesia.

Fiscal: Isto aqui é São Paulo, não é Nordeste. Vamos conversar direito. Isto aqui é São Paulo, não é Nordeste. E digo mais... se você vai ficar fazendo baderna, isto não é Nicarágua. Vem cá, menino. Aqui todo mundo tem documentos.

O Fiscal chama um hippie que observa a cena (cara cabeludo, *hippie* mesmo).

Deraldo: Mas eu sou trabalhador. Documentos não provam nada. Isto aqui é poesia.

Fiscal: Olha aqui os documentos do menino. O hippie tira sua carteira de documentos (de dobrar) e deixa desdobrar: é imensa, cheia de documentos.

Deraldo: Eu sei que são documentos, pois não sou cego.

Fiscal: É minha profissão na prefeitura.

Deraldo: A missão da Prefeitura não é levar? Eu faço poesia e todo mundo paga pra você levar? Está bem, mas não venha cantar de galo.

Fiscal: É o seguinte, eu vou ter que levar isso aqui. Isso aqui é o seguinte: Isso aqui é São Paulo, entendeu?

Deraldo: Grande bosta!

Neste momento do filme, existe uma discussão-reflexão por parte do autor com relação à falta de documentos, ou falta de identidade, no seu sentido metafórico e não stricto de documento. *Pra estar em São Paulo tem que ter identidade, isto aqui não é Nordeste*, fala o fiscal da prefeitura enquanto recolhe os poemas de Deraldo. João Batista apresenta a preocupação de encontrar a identidade dos oprimidos, de tentar, por meio de sua câmera e de seus temas, que outra face, ou a versão

contada pelos “de lá”, apareça para contrapor à imagem insistentemente apresentada pelos meios de comunicação e pelas elites. É neste tipo de preocupação que a pesquisa acredita ocorrer a “negociação de identidades”, entre o que esta fora e o que esta dentro, entre cultura local e cultura migrante. Como fazer emergir esta negociação de propostas de realidade social, como encontrar esta identidade que é ao mesmo tempo mostrada por uma elite, mas apresentada sobre o “povo”, perpassa o diálogo de Deraldo com o fiscal da prefeitura.

Outra forma tratar sobre esta identidade encontra-se na preocupação do diretor em retratar de “forma fiel” a realidade brasileira e como premissa olhar a história sob o ponto de vista dos marginalizados. Ou, como para Marc Ferro, fazer a contra-história:

Os depoimentos narravam, agora sob o ponto de vista dos invadidos, a própria invasão, as luzes cegando os olhos, os pontapés nas portas, os gritos, os barracos marcados a giz com um "X". Outros depoimentos expunham suas vidas: porque viviam ali, em que trabalhavam, revelando a incrível carga social de seus dramas. A reportagem foi montada a partir desses depoimentos, usando, na montagem, as imagens captadas na noite anterior, invertendo-se, pois, a visão tradicional exposta nas TVs. As imagens, antes de plena adesão à violência, se tornavam denúncias tristes, chocantes²³.

Esta cena marcante relata um programa que era feito para a televisão, no período do regime civil militar, em que uma batida policial mostra um lado violento e miserável das favelas de forma cruel, homens invadindo casas, sons estridentes derrubando as portas frágeis *eram imagens cruéis, sem crítica. Pelo contrário, ajudavam a sedimentar o preconceito e a identificar miséria com marginalidade, questão social com questão policial*²⁴.

²³ ANDRADE, João Batista de. *O Povo Fala um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 1999. Pág. 58.

²⁴ Ibidem.

A partir desta filmagem, podemos remeter ao momento em que os policiais de *O Homem* entram na favela em busca de Deraldo. O poeta foi denunciado por uma vizinha como o assassino do patrão, pois tinha o mesmo rosto de Severino, cuja foto estava em todos os jornais - esta mesma vizinha que no começo do filme diz a Deraldo que poesia não é trabalho, no final da história aparecerá - para pagar o preço por ter julgado o poeta, se prostituindo nas ruas da cidade.

Policial off: Vem pra fora com as mãos pra cima!

Deraldo sai. São três policiais.

Deraldo: Estou preso por quê?

Policial 2: Ainda pergunta?

Deraldo: Eu pergunto, sim senhor.

Policial 3: Escroto! Esfaqueia e ainda pergunta?

Deraldo: acontece que não fui eu.

Policial: Fui eu então?

Deraldo: Eu queria que o senhor me escutasse. Eu mostro pro senhor.

Policial: Vai mostrar, não vai.

Policial pega o jornal impaciente.

Deraldo: Olha aqui, eu li o jornal... O cara parece comigo. Mas o senhor vai ler aqui e vai compreender que o nome é outro.

Policial: Ah, tá aqui... José Severino da Silva, ainda com o troféu na mão de operário símbolo... golpeia o patrão com sua peixeira. É, o nome é esse: José Severino da Silva.

Deraldo fica feliz, aliviado.

Deraldo: E meu nome é Deraldo José da Silva.

Policial: É, mas tudo esses pau-de-arara é Silva. Documentos. Não tem documento?

Deraldo faz gesto negativo.

Deraldo: Não, não tenho documento. Quando eu cheguei aqui não deu tempo de tirar documentos.

Policial 2: Ah, esses pau-de-arara sempre sem documentos. Mas que onda é essa? Você é um descarado mesmo. Mexer com pé-de-chinelo é foda. Como é, do Norte, e a identidade?

Policial: Vai gostar duma peixeira assim lá na puta que o pariu! Puxa vida, cadê a peixeira?

Deraldo aproveita o descuido e foge, desaparecendo na noite.

Policial: Segura esse filho-da-puta! Ele vai fugir!

Policial 2: Bota o carro em cima dele (ABDALLAH; CANNITO; 2005: 70-2).

Deraldo é surpreendido pela polícia em seu barraco, no meio da noite. A cena se passa praticamente em um breu, é fácil distinguir os personagens, pois os policiais usam tons extremamente agressivos e taxativos, o chamam de pau-de-arara e dizem que nordestino é tudo a mesma coisa. Deraldo tenta explicar que seu nome é diferente, que José Severino da Silva é que é o assassino. O policial retorna dizendo que “da Silva” é tudo a mesma coisa e, na seqüência, outro policial pergunta: - *Ô do norte, cadê a identidade?* O filme propositalmente se utiliza da idéia da carteira de identidade para falar de algo muito mais profundo, de um lugar que esta sendo ocupado no imaginário social acerca destes migrantes, pela mídia, pelo patrão, pelo governo, pela polícia, enfim, por instituições que são colocadas na trama do mesmo lado, do lado de quem oprime e rejeita, de quem não reconhece. Há um embaralhamento de identidades no momento em que o policial se posiciona: *da Silva” é tudo a mesma coisa*. Este embaralhamento é solucionado no filme apenas durante a fala dos migrantes, em que se apresentam como vindos de um estado, uma cidade ou outra.

Esta idéia de massacre da identidade do migrante é fundamental na trama de *O Homem* e ela é presente tanto nos depoimentos do diretor, que tem como tema recorrente em seus trabalhos, como em *Migrantes* e *O Caso Norte*, o interesse em abordar esta problemática do esmagamento das identidades nordestinas nas grandes cidades, quanto do próprio José Dumont, que interpreta ambos os papéis, de Severino e Deraldo. Em entrevista para Abdallah (2005), Dumont narra como foi construir o personagem Deraldo. No comovente depoimento, Dumont, também migrante e paraibano, revela a intensidade com que se relacionou com o filme:

O personagem tinha uma dimensão muito grande, afinal era uma homenagem, uma síntese de todo nordestino, de todo migrante. Tinha uma criatividade que me encanta, pois até então as pessoas só tinham feito filmes sobre o nordeste com personagens dentro de uma escala, de uma visão socioeconômica. Em *O Homem que Virou Suco*, o personagem do Deraldo é moderno, demolidor, anárquico, inteligente.

Acabei mostrando a mim mesmo o meu trabalho, o meu povo como uma raça que pensa. Isso foi muito desafiador e gratificante. [...] Foi o primeiro gol que eu fiz, me senti fazendo parte de um campeonato, no qual, ao mesmo

tempo, era goleador, juiz e torcida (ABDALLAH, CANNITO; 2005: 173).

Em passagem mais emocionante ainda, Dumont continua:

A minha vida foi um belo instrumento e o João (Batista, grifo meu) soube usar a minha formação, o lugar de onde eu vinha. Apesar de o personagem ser dele, eu pude desenvolver até chegar a um nível próximo de um ideal que eu tinha pensado. Era um personagem grande: a condição do homem, da identidade, o esmagamento do homem pela cultura. **Eu travei um combate com meu passado a partir do filme e ganhei meu primeiro *round na vida*** (grifo meu) (apud ABDALLAH, CANNITO; 2005: 173-4).

Em *O Homem*, Dumont trava um contato com a própria origem, com sua memória e história, para representar “sua gente” nesta trama de negociações das identidades. Dumont pôde reconstruir sua história, entrar em contato com a memória que registrou na pele seu DNA cultural. A batalha travada com a memória da vida no Pernambuco, sobre os conterrâneos e vizinhos, sobre a migração se torna história, ao recriá-la a personagem conta sobre a identidade de seu povo, e pode mostrá-lo como uma *raça que pensa* (DUMONT apud ABDALLAH, CANNITO; 2005: 174). Dumont ganha diversos prêmios e fica conhecido após sua passagem pelo filme dirigido por Batista. Percebe-se nestas passagens do depoimento de José Dumont a força que a película exerce no espectador e não seria por acaso que *O Homem que Virou Suco* foi durante muito tempo o filme mais alugado na Dinafilme (distribuidora de *O Homem*) (apud ABDALLAH, CANNITO; 2005: 190).

Como demonstrado no recorte de depoimento do diretor, linhas acima, sobre o vídeo-documentário feito para televisão, que interpretava a “Operação Tira da Cama”, existia uma preocupação bastante evidente em João Batista de mostrar o outro lado e também ao questionar sobre a identidade de Deraldo o autor estaria se fazendo a mesma pergunta, a pergunta que toda aquela classe média intelectual, artística e estudantil, dos partidos de esquerdas aos movimentos sociais almejava responder: *cadê, afinal, a nossa identidade?* Estava posto em questão o dilema da busca pelo nacional popular, expressado por meio do diretor.

Enquanto tentava explicar que Deraldo não era Severino, o personagem consegue escapar por entre a penumbra e se esconde no meio da favela. Esta cena forte, pois ela faz o paralelo com que João Batista tentou trazer como quando o autor voltou a favela para filmar *agora sob o ponto de vista dos invadidos, a própria invasão, as luzes cegando os olhos, os pontapés nas portas*, como se um espelho daquele momento surgisse e remetesse a *O Homem que Virou Suco*, mostrando em Deraldo as cenas que poderiam se justapor. São três minutos de filmagem (*O Homem que Virou Suco*; 1980: 15min.25seg.), ao som de uma sanfona, o refrão “bate com pé xaxado, bate com pé rachado”, enquanto entre *travelings* e panorâmicas o holofote marca o rosto dos passantes, na penumbra, em busca de Deraldo. Como na fuga policial do diretor, a cena é uma favela escura, sem luz elétrica, a única coisa que ilumina é o holofote forte, são *as luzes cegando os olhos*, mas ao mesmo tempo, João Batista revela no meio dessa escuridão quem estaria nesta favela, normalmente retratada pela imprensa como violenta, perigosa, cheia de bandidos. O diretor filma na seqüência de três minutos muitas crianças, jovens, famílias no portão de suas casas, homens comuns descendo ou subindo ladeiras, gente comum, assustada, com olhar apreensivo, outros se escondendo de medo. É uma cena longa, feita para se pensar, sobre quem representa a violência, quem a perpetua, onde estamos e como vemos os espaços que apenas as televisões alcançam, é uma tentativa a princípio consciente do diretor de registrar *sob o ponto de vista dos invadidos, a própria invasão* (ANDRADE; 2002: 58).



ⁱⁱⁱ Policial busca por Deraldo na favela, com arma na mão.



^{iv} Holofotes: polícia busca por Deraldo.

A cena é filmada como se a câmera estivesse colocando o holofote sob o espectador, o invasor na “pele” do invadido. Ou como na imagem abaixo, no momento da perseguição policial pela favela quem aparece são rostos de crianças, de pessoas comuns e não de bandidos.



^v Crianças com holofotes da polícia no rosto.

Deraldo é, ao contrário de Severino, um poeta, um homem livre, ele não se sente vinculado ao capital, pois reconhece a exploração e responde com propriedade quando vê sua força de trabalho sendo explorada, ou qualquer outro símbolo de exploração que encontre por seu caminho. O imaginário que personifica Deraldo - e do qual esta pesquisa pretendeu investigar mais à fundo - de que "lugar" ele fala, é conscientemente narrado pelo autor:

[...] o policial negava ao poeta justamente sua identidade própria, massificando-o numa arbitrária subpopulação que ele chama de "os silva", tirando do poeta suas qualidades próprias enquanto indivíduo, enquanto cultura. É contra essa condenação que o poeta irá lutar até o fim (CAETANO; 2004: 285).

Será contra essa condenação que o diretor dialogará, até o fim da obra.

2.5.3. DERALDO E AS FACETAS DA EXPLORAÇÃO

João Batista traz, para a película, sua visão sobre muitas faces da exploração do trabalho, apresentando a relação mercado *versus* mão de obra como fio-condutor da trajetória do personagem poeta. O migrante nordestino quando vem a São Paulo percorre algumas das profissões: o trabalho na construção civil, nos serviços domésticos, na construção do metrô. Veremos em detalhes a seguir como Deraldo se relaciona e que saídas encontra para lidar com cada uma das situações de exploração e humilhação pela quais passa. É possível adiantar, no entanto, que cada término dos trabalhos que Deraldo realiza traz uma visão crítica, irônica e demolidora sobre o esmagamento do homem na sociedade industrial, capitalista (RAMOS; 2008:8). O país se torna o campo de batalha para o conflito de identidades, para a negociação cultural: cultura de massas *versus* cultura local, cultura hegemônica do capital que tenta se impôr sobre a lógica de outras culturas. Deraldo defende sua identidade, busca por ela. Não é uma revolução socialista ou comunista que trás a consciência crítica do personagem para a trama, é a negociação e integração de sua identidade que está em jogo.

Entre memória e história João Batista reproduzira personagens ora caricaturais, ora baseados em acontecimentos reais. Em algumas passagens da película João Batista trata de fatos reais pelos quais passou durante seu trabalho como documentarista na TV Globo, ou entre outras histórias trazidas de depoimentos reais que ouviu.

2.5.3.1 O CAMPO NA CIDADE, A CIDADE E O CAMPO

Com o decorrer do filme, mais sujeitos e cenários políticos que percorrem a trama de *O Homem* são explicitados. O cenário é São Paulo no início dos anos 1980, uma cidade já considerada entre as maiores do mundo em densidade demográfica, que no início daquela década havia recebido mais de dois milhões de migrantes, provenientes em sua maioria da região nordeste - traço marcante do desenvolvimento vertiginoso dos pólos urbanos característico até aquela metade de século. De acordo com o historiador Paulo Fontes,

A grande migração de trabalhadores das regiões rurais para as cidades é um dos fatos marcantes da história social brasileira na segunda metade do século XX. Entre 1950 e 1980, estima-se que mais de 38 milhões de pessoas saíram do campo, alterando profundamente o perfil socioeconômico do país.

A região metropolitana de São Paulo (como principal receptora) e o Nordeste (como região de origem de boa parte dos migrantes) possuem papel central neste processo (FONTES; 2004: 365).

De acordo com o gráfico abaixo, podemos acompanhar os números de migrações intraregionais:

Residência Anterior	Período		
	1980/70	1981/91	1988/98
Nordeste	1.181.391	1.069.896	1.093.826
Minas Gerais	392.397	213.543	203.834
Paraná	379.720	110.169	124.917
Resto da Reg. Sul	38.469	28.572	45.970
Outros (*)	261.164	196.222	253.294
Total	2.253.342	1.618.402	1.721.841

Fonte: FIBGE, Censos Demográficos de 1980 e 1991 e PNAD 1988 (Tabulações especiais NEPO/MUNICAMP)
 (*) Inclui "Brasil sem especificação" e "estrangeiros".

Apesar de na década de 1970 a cidade contar com pouco menos de seis milhões de habitantes²⁵ e receber no período migração de um terço desta população, ou seja, mais de dois milhões de migrantes, a partir dos anos 1990, a participação de migrantes terá queda considerável com relação ao que vinha ocorrendo na região metropolitana de São Paulo (RMSP) desde 1940. Uma forma de explicar este dado encontra-se na obra de Paulo Fontes, *Migração Nordestina e Experiências Operárias*:

Migrações temporárias faziam parte das estratégias de obtenção de recursos de milhares de famílias nordestinas (SCOTT apud Fontes; 2004: 374). Para muitos, provavelmente a maioria, a mudança era vista como algo provisório, parte de um plano de sobrevivência ascensão familiar. Daí as altas taxas de retorno. No final da década de 1950 cogitava-se que cerca de metade dos migrantes nordestinos voltava para suas regiões de origem (FONTES; 2004: 374).

De acordo com a tabela abaixo, também é possível notar que as migrações na RMSP se deram principalmente nas periferias da cidade:

²⁵ Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados – SEADE. Memória das Estatísticas Demográficas dos Municípios do Estado de São Paulo. <http://www.seade.gov.br>

TABELA 3
Evolução das Taxas de Crescimento Demográfico e de Migração Líquida
RM de São Paulo e RG de Campinas –1970-1991

Regiões	% a.a.			
	Taxa de Crescimento Total		Taxa de Migração Líquida	
	1970-80	1980-91	1970-80	1980-91
Estado de São Paulo	3,49	2,12	1,46	0,21
RM de São Paulo	4,46	1,86	2,28	-0,20
Município de São Paulo	3,67	1,15	1,61	-0,76
Periferia	6,34	3,52	3,82	0,90

Fonte: Fundação IBGE. Censos Demográficos do Estado de São Paulo, 1970 e 1980. Sinopse Preliminar do Censo Demográfico de 1991. Fundação SEADE. O Novo Retrato de São Paulo, 1993.

Esta condição de migrantes constituindo habitação nas periferias da cidade é outra característica presente no filme. A condição de Deraldo é precária, ele acaba de chegar da Paraíba e não tem qualificação profissional, vive em um barraco, onde dorme com a mesma única roupa do corpo, no meio de uma favela já bastante povoada. Os dois principais personagens do enredo são migrantes nordestinos, um é poeta, o outro, operário (faxineiro da fábrica), além deles, a grande maioria das histórias das pessoas na periferia, constituindo o processo de favelização da cidade, e nas funções braçais ou são negros, ou nordestinos, em busca de emprego e melhores condições de vida que as sujeitas a do campo. Na película esta questão da migração urbana e da condição e relação entre trabalho assalariado *versus* empregador é um dos temas aparentes da obra. Apesar da condição materialista histórica da migração Fontes adverte:

Grande parte das análises sobre a migração dos trabalhadores rurais nordestinos para São Paulo e outras cidades industriais do Sudoeste brasileiro enfatizou as motivações econômicas desse processo. [...] Entretanto, a supervalorização dos fatores econômicos acaba por perder de vista o papel dos próprios migrantes enquanto agentes envolvidos nesse processo. [...] Os migrantes rurais nordestinos não eram apenas reflexo de forças econômicas determinadas externamente, embora estivessem imerso nelas. Eles também foram agentes do seu próprio movimento e, dessa forma, por meio de

estratégias diversas, contribuíram na moldagem do processo migratório (FONTES; 2004: 372).

O filme apresenta um diagnóstico, particular do autor, sobre a condição de vida, habitação, trabalho e relações sociais destes migrantes no início daquela década. Algumas características deste cenário são analisadas por outros autores, como Otavio Ianni em *O Colapso do Populismo no Brasil*,

No princípio, a contradição entre a cidade e o campo está baseada nos desencontros entre a agricultura exportadora e a industrialização para o mercado interno (...) De um lado, pela posse e retenção do excedente econômico e, de outro, pela manutenção ou pela modificação da estrutura econômica [...] Em boa parte, os golpes e revoluções ocorridos no Brasil, desde 1922, estão de alguma forma relacionados com esse enfrentamento. Depois, uma parte cada vez maior dos empresários, seguindo as conveniências dos capitais ou dos seus empreendimentos, combinam-se ou desdobram-se um no outro. Formam-se os grupos econômicos, simples ou complexos, nacionais ou associados com organizações estrangeiras. Assim, entram estágios cada vez mais complexos de concentração e centralização do capital, em planos nacional e internacional, envolvendo agricultura e indústria (IANNI; 1975: 73).

Verificamos que o imaginário de João Batista estabelece diálogo com a obra de Otavio Ianni, *Populismo no Brasil*, em *O Homem* quando desenha o quadro de migração campo-cidade para aquela década. Do ponto de vista do empregador, tanto a preocupação com o excedente econômico, quanto o interesse em modificar ou manter a estrutura econômica vigente no campo desembocam nas relações entre trabalhador rural com sua terra, o sitiante e/ou campesino, e proprietário dos meios de produção que precisam explorar a mão de obra local em forma assalariada e, ao mesmo tempo, aumentar seu faturamento. À medida que empresários encontravam saídas de forma colaborativa aos mercados, possibilidades de troca e articulação entre o que se produz, onde se produz e como se exporta, opta-se pela produção, especialmente na agricultura, pecuária e mineração, em larga escala para

exportação (*commodities*), portanto, para se produzir algumas especialidades no mercado externo seria necessário o acúmulo de mais terras.

Os anos 1960 marcam fortemente este período de concentração e centralização do capital, em que os modelos do setor agrário e industrial se alteram. Com esta concentração, muitos pequenos arrendatários de terras e sitiantes acabam por ter que se adaptar e substituir o espaço que antes era ocupado por uma produção de subsistência para a da monocultura, como no caso da cana-de-açúcar. Os novos contratos entre latifundiários e proprietários de pequenas terras impeliam, estes segundos, a vender sua força de trabalho, mesmo que de forma precária, como bóias-frias. O aumento do preço dos produtos para consumo também fez com que, em boa parte dos casos, estes camponeses não dessem conta de viver sob as terras ocupadas. A contradição entre as relações de produção, latifúndio e indústria se amenizam, mas entre trabalhador agrícola e proprietário tornam-se cada vez mais presentes, desta forma, para Ianni, inicia-se no campo o processo de transformação do agricultor em assalariado (IANNI; 1975: 74).

Celso Furtado trata do mesmo tema para explicar a intensa migração de mão de obra do nordeste para São Paulo, nos anos 1950. Devido à industrialização, o aumento de consumo de açúcar no mundo e também no país fez com que houvesse um interesse por parte dos latifundiários em incorporar novas terras, anteriormente dedicadas à produção de alimentos, para produção de cana e, por outro lado, a elevação do custo de vida *criou uma forte pressão sobre os salários dos trabalhadores*.

A expansão das áreas sob cultivo de cana teve conseqüências de profunda significação social e econômica. O morador, em período relativamente curto, foi transformado de pequeno sitiante, responsável pela produção de parte daquilo que comia com sua família, em um mero trabalhador assalariado (apud IANNI, 1975: 83).

Esta nuance do cenário nacional é fortemente registrada em *O Homem*. Com esta migração em massa para São Paulo a questão da presença de povos de regiões distintas do país e a velocidade como esta transição ocorre, trás consigo a questão de sua identidade. Em muitos momentos os personagens dizem que ser

paraibano, cearense ou pernambucano *é tudo a mesma coisa*, ao mesmo tempo em que a mídia e os atuantes quando fazem referência ao nordeste chamam a região de norte e insinua que quem é de lá vem pra São Paulo com preguiça, que tem que aprender a trabalhar, o discurso do filme é uma crítica ao rótulo de trabalhador ignorante e insolente que paira pelo imaginário da metrópole quando se remete aos migrantes destas regiões.

2.5.3.2 POESIA É A ARMA DO POVO CONTRA A TIRANIA

No decorrer da película, Deraldo vai trabalhar na construção civil. O personagem desconhece as habilidades técnicas referentes à função de “peão de obra”, assim como muitos outros que a exercem no país, e vai trabalhar na construção de um condomínio de luxo que esta sendo erguido em alguma região nobre da cidade. Os peões de obra ganham um salário mínimo e trabalham duas horas a mais por dia para pagar o quarto coletivo em que dormem e a comida que recebem do patrão. A condição é semi-escrava, mas como Deraldo não possui formação técnica e não é mão de obra especializada, deve aceitar a imposição do mercado. A cena que conta em detalhes como o diretor vê esta transição campocidade se passa no quarto em que Deraldo e os outros companheiros “recebem como troca” para dormir.

Entre diversas brincadeiras e deboches sobre o mestre de obras, que os trata mal e explora, Deraldo responde a um dos colegas que sabe ler e escrever muito bem. Há uma euforia no quarto e todos os outros operários que são analfabetos ficam atentos, pois um deles pede ao poeta que leia a carta de sua noiva. Antes de atender à correspondência, outro tema aparente da obra entra em evidência neste momento do filme, o fato de Deraldo saber ler e escrever muito bem e ser um poeta. João Batista traduz através de seu personagem artista popular ser o domínio da escrita e da leitura o que permitiu a Deraldo visualizar as injustiças do sistema e questioná-las. Um paralelo pode ser traçado com o filme *Central do Brasil*, do diretor Walter Salles, lançado nos cinemas em 1998. Dora, personagem de Fernanda Montenegro, é uma ex-professora aposentada que passa o dia na Central do Brasil,

estação ferroviária no Rio de Janeiro, lendo e escrevendo cartas aos transeuntes analfabetos que passam pela estação. As correspondências contam também histórias de milhares de migrantes pelo País, que mudam para o Rio de Janeiro, na tentativa de conseguir melhor qualidade de vida ou poder reaver seus parentes deixados para trás.

Central do Brasil foi lançado vinte anos depois de *O Homem*, no entanto, ambos vão tratar de um problema recorrente na história brasileira: a questão da qualidade do ensino e da educação públicos oferecido à população em um país subdesenvolvido como o Brasil. De acordo com a Pesquisa Nacional por Amostragem Domiciliar (PNAD), de 2007, mais de 10% da população é considerada analfabeta, o que corresponde a 14,4 milhões de indivíduos, e outros 25% analfabetos funcionais, que consiste na falta de domínio de habilidades em leitura, escrita, cálculos e ciências, em correspondência a uma escolaridade de até 3 séries completas do ensino fundamental ou antigo primário. Segundo resultado da pesquisa Indicador de Alfabetismo Funcional (INAF) de 2009, cerca de 30% dos brasileiros estão entre analfabetos (7%) e analfabetos funcionais (21%)²⁶.

A questão da educação e do conhecimento como forma de tratar criticamente sobre o sistema e mundo em que se vive está muito presente na película. Este discurso da educação como saída para a alienação do povo é também bastante presente no discurso e imaginário de muitos artistas e intelectuais – e de correntes liberais alemãs e inglesas desde o século XIX - que desde os anos 1960, entre revisões e divergências, acreditavam que a cultura, no sentido de aprimorar os conhecimentos, é que tiraria os homens da condição de alienados e de massa de manobra. João Batista transitava por entre estes artistas e por este pensamento sobre o nacional-popular. Deraldo além de letrado era poeta. Esta personificação pode ser comparada a um trecho da fala do poeta Moacyr Felix, um dos organizadores dos volumes *Violão de Rua*, do CPC, parafraseado na obra de Ridenti, contando sobre um acontecimento que o marcara durante o início do golpe militar em 64:

²⁶ RIBEIRO. Vera Masagão. *Indicadores de analfabetismo funcional: principais resultados*. 2009. Site visitado em 18 de dezembro de 2009.
<http://www.ibope.com.br/ipm/relatorios/relatorio_inaf_2009.pdf>

Canto para a transformação do homem foi o primeiro livro de poesia contra o movimento de 64 (leia-se golpe militar) [...] Esgotaram-se dez mil exemplares e o Ênio (Silveira) ainda botou uma faixa na livraria dele (que mais tarde seria destruída) dizendo assim: “A poesia é a arma do povo contra a tirania.” Limpou todas as estantes e botou só meu livro de poesia (*apud* RIDENTI, 2000; 121).

Ao ler a frase e pensar sobre o contexto de “arma do povo contra a tirania” é possível perceber qual é a noção de resistência, de como *escapar da tirania*, proposta pelo artista: é por meio da poesia. A frase combativa colocada na parede da livraria fala sobre um universo de pessoas ligadas a grupos ideológicos artísticos de uma elite letrada. Independente se o que a frase diz fará o povo se armar contra a ditadura, o importante é compreender o que queria João Batista quando criou Deraldo um poeta. O personagem podia ser um líder de movimento operário, um líder sindical, um militante do movimento dos trabalhadores ou de outro movimento de camponeses, mas o autor trouxe junto à sua crítica social não apenas um homem das letras e popular, mas também um *artista* popular. Deraldo não era o torneiro mecânico do contexto de *Greve!*, era o *self-made man* do liberalismo, que venderia seu trabalho de artista como uma forma de libertar-se. Diferentemente de um operário que usa a força mecânica, braçal, Deraldo é letrado e poeta, pensa e constrói seu trabalho a partir da reflexão e do conhecimento.

Ainda sobre esta abordagem, chama atenção o fato de Deraldo estar sozinho durante todo o filme, ele não tem grupo, não está engajado politicamente com nenhuma organização, ele é um poeta solitário que reconhece a exploração que sofre. Esta é outra particularidade importante de se destacar em *O Homem*. João Batista o entende como o espelho da identidade de um povo e como representante de uma classe trabalhadora, que traz consigo a crítica, por meio do conhecimento das letras e da poesia, à exploração capitalista em todas as suas vestimentas, no entanto, este homem do povo não arma a revolução de forma coletiva, ele está só, tentando viver de sua arte. Deraldo quer trabalhar e ser incluído na indústria cultural.

Marcelo Ridenti em sua obra *Em Busca do Povo Brasileiro* trata sobre os movimentos e grupos de esquerda que tem enquanto ideologia, a arte e cultura

engajada como forma de diálogo com as classes populares, e, ao mesmo tempo, a tomada de consciência crítica por parte destas classes para que se construa um novo homem, em uma nova sociedade, sob outros paradigmas que não os da exploração capitalista. Muitos dos depoimentos que Ridenti investiga trazem a idéia de romântico ao imaginário dos artistas e intelectuais que construíram o cenário durante aquelas décadas, mas o autor ressalta,

O romantismo das esquerdas (a partir dos anos 50) não era uma simples volta ao passado, mas também modernizador. Ele buscava no passado elementos para a construção da utopia do futuro [...]. De fato, visava-se resgatar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no homem do povo, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades (RIDENTI; 2000: 25).

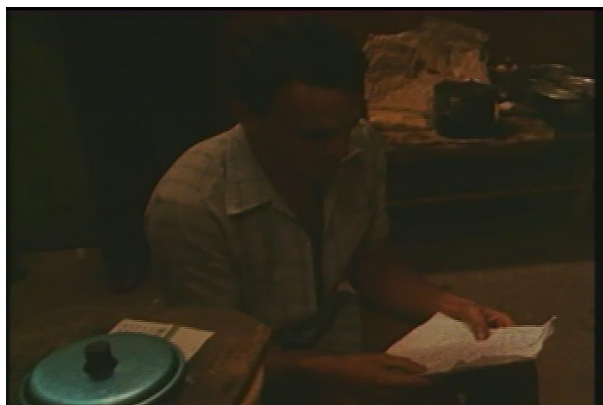
Quando Deraldo se apresenta como poeta esclarecido, culto e por sua educação reagindo a um sistema que tenta oprimi-lo, pode-se identificar na construção deste personagem que João Batista fala por entre estes discursos. Acharia difícil, no entanto, rotulá-lo, entre tantas complexidades e discordâncias dentro das siglas do que se compreende pelo nacional popular, entre diversos movimentos e grupos do período, como o Centro Popular de Cultural (CPC) ligado a UNE, ao Teatro de Arena e depois ao Teatro Oficina, aos grupos ALA (dos partidos maoístas), ao PCR, ao Ação Popular. Como afirma Ridenti:

[...] havia grupos mais românticos que outros, mas todos respiravam e ajudavam a produzir a atmosfera cultural e política do período, impregnada pelas idéias do povo, libertação e identidade nacional – idéias que já vinham de longe na cultura brasileira, mas traziam especialmente a partir dos anos 50 a novidade de serem mescladas com influências de esquerda, comunistas ou trabalhistas (RIDENTI; 2000: 25).

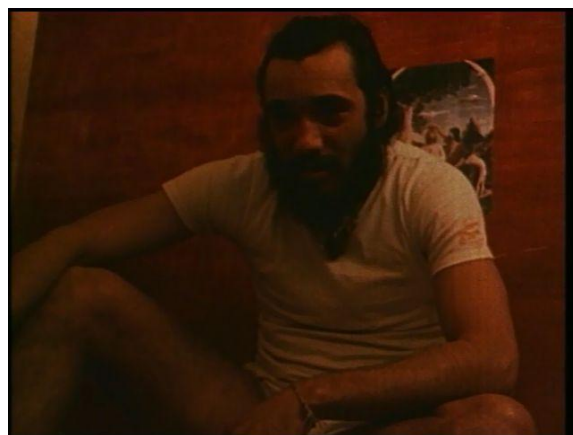
É possível reconhecer em toda a obra a presença destes elementos de um romantismo revolucionário revisado pelas esquerdas, como mencionado na introdução desta pesquisa, e também por correntes nacional-desenvolvimentistas, como no caso do ISEB, do período em que um camponês, ao se tornar erudito

guarda a essência de um *novo homem*, por uma sociedade melhor. NO entanto era um novo homem que queria se industrializar, superar o arcaísmo e o atraso nacionais, queria progredir. João Batista fez parte do partidão e militou também no movimento estudantil nos anos 1960, no entanto, o autor tinha 21 anos quando participou de toda a movimentação em torno do debate entre nacional popular, obviamente foi influenciado por muitos outros olhares. O diretor ao militar nas artes visuais conheceu outros cineastas e jornalistas, como Capovilla e Herzog, que viam com distanciamento e descrença a idealização do homem do campo que traria com seu conhecimento campesino a salvação para a cidade grande.

Voltando ao momento da leitura da carta, é também uma importante cena, tanto no que se refere ao conteúdo fotográfico (assim como a cena da perseguição policial na favela), quanto, em termos de narrativa textual. É muito raro nos filmes atuais ver cenas como esta que João Batista propõe. No momento de leitura da carta da noiva do operário João, Deraldo se coloca a contar a vida de tantos migrantes, tantas histórias parecidas, sobre o porquê vir para a cidade grande. São três minutos e meio de filmagem, enquanto Deraldo lê a carta de Mariazinha e a câmera circula por entre o quarto, narrando em imagem a condição que vivem aqueles homens jovens: apanhados em um cômodo, camas de madeira quase sem colchão, meia dúzia de sacos de farinha, óleo e café jogados em uma bancada improvisada, a câmera circula vagarosamente, em plano americano, às vezes, mais próximo dos rostos atentos à leitura da carta, em close, angulada em *contra-plogée* (filmada de baixo para cima) dando a sensação de que estes homens estão acima ou na altura do olhar do espectador, a câmera com a posição em trajetória, quase como se o observador estivesse em 360 graus olhando, minuciosamente, cada detalhe de cada rosto daquela cena.



^{vi} Deraldo lendo a carta de Mariazinha.



^{vii} Operários, vistos de cima.

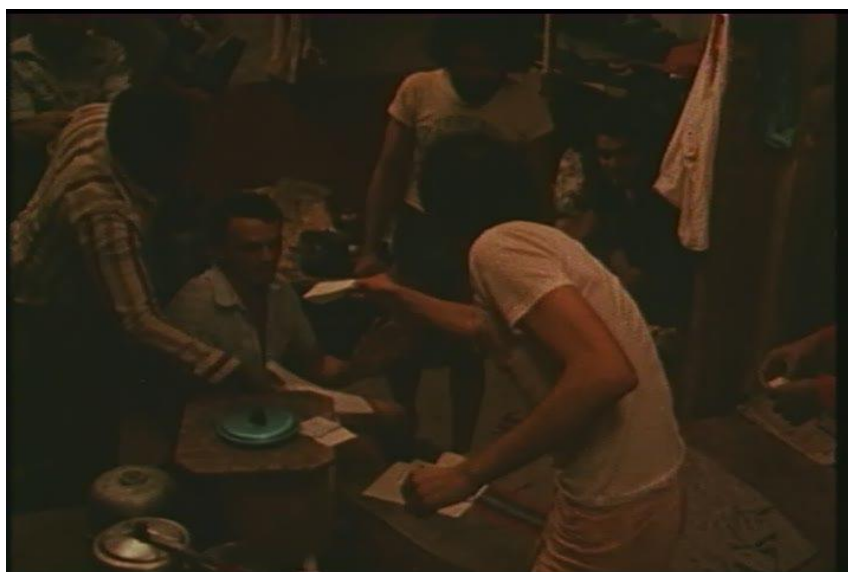
Batista argumenta em sua tese de doutorado que quando foi entrevistar o governador de São Paulo nomeado Laudo Natel (1971-1975), viu pela primeira vez como os câmeras utilizavam a filmagem em *plongée* para dar uma sensação de que a autoridade estaria a olhar de cima para baixo o público e no momento de filmar o público, o filmaria em *contra-plongée*:

Ao filmar as pessoas do povo, o cinegrafista então erguia o corpo o máximo que podia, colocando-se acima dos entrevistados. Era só imaginar depois a montagem: a autoridade institucional olhando para baixo para ver o povo, e o povo, subalterno visto de cima e olhando para cima para ver a autoridade. Era uma postura altamente ideológica, quase uma representação mesma das relações políticas vigentes no país naquele momento (ANDRADE; 2002: 61).

Nesta passagem de *O Homem*, o diretor utiliza o *plongée* para filmar os operários prestando atenção a leitura da carta, o espectador os vê por cima. Durante três minutos e meio todos os homens naquele quarto prestam atenção atentamente

às falas de Deraldo e entre olhares preocupados, apreensivos ou reflexivos demonstram reconhecer, em cada um, uma Mariazinha falando ao seu João. De acordo com o historiador Paulo Fontes, *correspondências, fotos, cartões postais, tinham papel importante para o fornecimento de dados e criação de um “imaginário cultural do local de destino”*, local de destino seria a metrópole paulistana, no caso da história de *O Homem* (FONTES; 2004: 373).

A carta a noiva narra sua preocupação com João, diz que vê as notícias no jornal sobre a violência, a insegurança, a imensidão e caos de São Paulo e fica apreensiva, mas também, narra os motivos do êxodo rural, conta que o pai e os irmãos não vêem saída em continuar no campo, que as terras estão sendo compradas por coronéis e fazendeiros maiores e o custo de vida subiu, que mesmo sem “luxo” queriam saber se valeria à pena mudar para São Paulo, pois são uma família de oito, e *um pouquinho que cada um ganhe já dá pra pelo menos sobreviver* (apud *O Homem que Virou Suco*; 1980: 30min.40seg.). A carta tenta representar, no filme, o pensamento de milhares de migrantes que iriam para a capital por razões muito parecidas. A câmera se perde neste momento, entre os olhares a se reconhecerem naquela história de tantos Joãos e Marias. Quando Deraldo diz que pode responder a carta de João, muitos outros operários pedem ajuda. São todos analfabetos.



viii Todos pedem a Deraldo que escreva cartas.

No entanto, enquanto os Joãos permanecem na obra, aceitando o feitor a explorá-los, Deraldo fica pouco tempo no emprego; ele se desentende com o mestre de obras, que o humilha na frente do engenheiro da obra e de um casal de alta classe que visitaria o prédio em construção dias depois. Na película, a passagem é marcada com Deraldo empurrando o elevador e gritando com o mestre de obras, enquanto interpreta trechos da música que Lampião fez a Maria Bonita, *Mulher Rendeira*:

Mestre de obras: pode deixar que eu opero o elevador.

Deraldo: Não senhor, o operador daqui sou eu quem vai manobrar sou eu.

Engenheiro: o senhor é manobrista?

Deraldo: Sô sim senhor.

Engenheiro: Porque que o senhor tá sem luva e sem bota?

Deraldo: Não me deram.

Mestre de obras: Como assim? Eu não mandei ir lá no depósito pegar a luva e capacete?

Deraldo: Eles quiseram me vender (aponta para o mestre de obras e fala olhando para o arquiteto).

Eu não quis comprar porque eu não sou trouxa.

Engenheiro: Seo Manuel, eu já vi este rosto em algum lugar ein.

Deraldo: não senhor, o senhor deve ser enganado senhor.

Mestre de obras: sai daí, sai daí que eu que vou manobrar, sai daí seu pau-de-arara, tá criando muito caso ein bicho, vô dá um jeito já já na tua saúde viu! (*O Homem que Virou Suco*: 32'16).

[...]

Mestre de obras: Tu é pedreiro, é?

Deraldo: sô pedreiro sim.

Mestre de obras: é pedreiro mesmo é?

Deraldo: sô pedreiro sim.

Mestre de obras: tu é pedreiro é porra nenhuma rapaz, se tu fosse pedreiro tu sabia fazer das coisas, mas tu num é pedreiro não, tu é um atrevido rapaz, tu é um atrevido porra! (grita na cara de Deraldo).

Deraldo: olha aqui viu rapaz, eu num sô criança pra você gritar no meu ouvido não viu.

Mestre de obras: Tu é besta, vai praquela porra ali, e tu tá despedido rapaz, e tira a porra desse dedo daqui.

Deraldo: Olha, vai se fudê. Eu to despedido, mas não vem me tratar mal não porra.

Mestre de obras: Tu vai vê, eu tenho que ir lá falar com o dr. engenheiro, mas depois eu vou descer aqui pra resolver minha barra contigo tá?! E resolvo de qualquer jeito. (aponta o dedo na cara de Deraldo)

Deraldo: Eu não sô muleque pra você me tratar desse jeito não, e vai se fuder!

Mestre de obras: vamo logo, vamo logo, tu é muito macho lá na Paraíba, vamo logo.

Deraldo: eu sô macho mesmo porra, sô macho mesmo.

Mestre de obras: vamo lá, leva essa merda lá pra cima, depois eu vou descer, depois eu acerto contigo, pau-de-arara de merda.

Deraldo: Ladrão, seu viado, filha da puta, mestre de merda

Mestre de obras: vou te pegar no tapa!

Deraldo Vem cá seu bosta, tua mãe é gostosa! Fila da puta! Ladrão, seu viado!

Deraldo segura o elevador e não deixa o mestre de obras subir nem descer, começa a puxar o elevador para cima e para baixo enquanto os dois trocam xingamentos. Deraldo ameaça derrubar o elevador da construção com a manivela, enquanto canta *Mulher Rendeira*.

Mestre de obras: baixa essa merda aí, baixa essa desgraça, baixa seu desgraçado, eu vô te pega seu miserável!

Deraldo: Olê mulher rendeira, Olê mulher rendá
(*O Homem que Visou Suco*, 1980: 34min. 34seg.).

Deraldo xinga e revida as humilhações do mestre de obras. O diretor coloca no roteiro a música *Mulher rendeira* hino de Lampião (GALVÃO; 2004: 380) e quando é questionado pelo mestre de obras sobre sua bravura, *tu é macho lá na Paraíba*, responde: *eu sou macho sim*.



^{ix}Briga com mestre da obra que pega sua peixeira e corre atrás de Deraldo.

O personagem é representado neste momento pela bravura e coragem de Virgulino, cantando o hino do cangaço. Ele não tem medo de se revoltar contra a injustiça e declama uma poesia - *contra a tirania* - no momento da revolta:

Tem gente que vem do norte / e só causa
decepção/ tu és mestre em safadeza/ aleijo da
criação / conheço tua brabeza / puxa-saco de
patrão (*O Homem que Virou Suco; 1980: 35'30''*).

Mais uma das cenas que mistura ficção e fato, o diretor conta que a reproduziu a partir de uma história contada por Aluizio Raulino, como verdadeira,

[...] a seqüência onde Deraldo, endiabrado, se vinga de seu chefe, manipulando o elevador de carga, fazendo-o subir e descer vertiginosamente para desespero do chefe, vivido pelo nosso querido Dennoy de Oliveira. Essa história me foi contada pelo Aluizio Raulino, nem sei mais em que circunstâncias, mas como um fato verdadeiro (CAETANO; 2004: 304).

2.5.3.3 CORONEL DA PARAÍBA

João Batista insere o personagem em muitas situações de exploração. Após Deraldo passar pela construção civil, vai trabalhar como copeiro na casa de uma

madame. Certo dia a madame recebe visita de um coronel da Paraíba, conterrâneo de Deraldo. Todo tipo de característica caricata o diretor atribui ao coronel. Coronel e madame tem em comum o estereótipo de uma elite beneficiada pelo governo civil militar, que culpa a ignorância do trabalhador brasileiro pelo atraso do país. Para Paulo Fortes, esta visão tem eco em muitos setores da sociedade brasileira a partir dos anos 1940:

Barbara Weinstein demonstrou como, nos anos 1940 e 1950, muitos industriais, gerentes e técnicos de instituições como SESI e SENAI compartilhavam uma visão bastante negativa sobre o operário brasileiro. Vistos como imaturos e culturalmente deficientes, os trabalhadores seriam assim um “problema” e até, em certos discursos, um verdadeiro “obstáculo” para o desenvolvimento capitalista brasileiro. Em particular os migrantes recém-chegados do campo, que constituíam a jovem classe operária naqueles anos, eram especialmente encarados como “inexperientes e ‘ignorantes’ das exigências da vida industrial moderna”, acentuando a “tendência a considerar a força de trabalho humana” como desajustada (apud FONTES; 2004: 394).

No roteiro, Coronel se coloca na frente de Deraldo, para falar sobre os valores e o que pensa esta elite do homem nordestino:

Madame: Por que o senhor não vem morar aqui em São Paulo, Coronel? Deixa aquela vida de luta, se divertir um pouco.

Coronel: Comadre, isso não. Isso aqui lá é vida? A senhora sabe que eu vim pela rua um tempão e ninguém nem bom dia me deu? No Norte, aquilo é que é vida, no descanso, na calma, na fartura.

Deraldo vai passando com a bandeja de whisky em direção à piscina. Pára atrás da coluna, ouvindo contrafeito as palavras do Coronel. Madame vê e o chama.

Madame: Dedé, vem cá. Vem tirar as botinas do Coronel. Mas, tira com cuidado. Não machuca o pé do compadre.

Coronel: Olha, comadre, lá não vive bem quem não quer. O que atrapalha muito lá é a ignorância, falta de cultura... Eu mesmo tou montando uma indústria lá na Paraíba, com incentivos fiscais. Ajuda do Governo.

Madame: Governo bom.

Coronel: Graças a Deus. Mas eu vou levar gente daqui, gente ligada à produção. Vai ser uma beleza.

O poeta vai tirar as botas do Coronel, humilhado. Sua cara revela que ele prepara algum troco. O Coronel joga cinza do cigarro no chão. Deraldo cata a cinza. Deraldo sai com a cinza na mão e joga tudo dentro dos copos de whisky. Sai com a bandeja. Deraldo vai passando pelos garotos que pulam a discoteque. Cada garoto pega seu copo e bebem dançando (ABDALLAH, CANNITO; 2005: 95-6).

A “falta de cultura” que menciona o Coronel da Paraíba ao dizer que vai abrir uma fábrica no Estado subsidiada pelo governo compõe com este imaginário da elite que defende Fontes, o latifundiário alega que também só irá contratar mão de obra de São Paulo, porque os moradores de sua terra são gente ignorante e indolente.

Outro dado presente na mensagem do diretor é a crítica a esta elite que retroalimenta a visão preconceituosa e estigmatizada sobre a classe trabalhadora, de acordo com a cena proposta entre as conversas de coronel e madame, Batista responde com *repúdio à imagem do atraso e às forças conservadoras que preferiam esse atraso à modernização dominada por novas forças sociais* (apud CAETANO; 2005: 38)²⁷.

O migrante termina mais esta aventura em busca de trabalho “endiabrando” a casa de madame, vai embora comendo o bife separado para o cachorro *poodle* que esta sendo podado à beira da piscina, ainda joga o vaso de cerâmica, presente do

²⁷ Batista, quando comenta sobre o universo ideológico que permeava do discurso do movimento estudantil no período recém formado de regime civil militar, em que militava, descreve a repulsa por este tipo de sociedade arcaica das elites oligárquicas:

Inflados pelo desenvolvimento dos anos cinqüenta, com a entrada do capital estrangeiro e pelo sonho de modernização, os setores médios da sociedade brasileira assumem bandeiras públicas importantes, principalmente através dos gritos dos estudantes. O Brasil arcaico, rural, dos velhos coronéis e suas oligarquias, dos jeca-tatus, tudo isso ofendia a esperança de futuro da juventude e merecia nosso repudio (apud CAETANO; 2005: 38).

coronel a afilhada, filha da madame. Sai de cena na maior algazarra, deixando todos na casa perplexos com sua reação. É como se o autor trouxesse para aquele micro-universo as representações de muitos artistas e intelectuais de sua geração sobre questões que esbarram não apenas na identidade do nacional popular, incorporada na figura do poeta popular Deraldo e do operário exemplar Severino, mas também na do político militar, do coronel nepotista e latifundiário, da classe média alta alienada, dos operários oprimidos e lutadores etc. São muitas versões de como as diferentes classes se apresentam e são representadas pelo diretor e para uma geração de sujeitos críticos que reconhecem naquelas relações às diferenças e identidades de um povo.



^x Deraldo joga o vaso de cerâmica na piscina. Presente do coronel da Paraíba.

Como já mencionado, o diretor expõe o poeta a muitas histórias dentro da história de *O Homem*, em todas elas Deraldo reage à exploração de algum patrão e termina na maioria delas como um “rebelde desvairado”, saindo de cena dando gargalhadas ou com algum de seus versos ácidos na ponta da língua. Deraldo também usa os versos para ilustrar sua consciência sobre a exploração do migrante e a força da liberdade de seu pensamento.

Um exemplo de seus versos é mostrado quando o poeta encontra um dos operários da construção civil pelas ruas do centro da cidade, onde anda meio perdido procurando emprego, e versa:

Nas asas do pensamento / voarei por muitos ares /
farei como os passarinhos / sobrevoando os
pomares / serei um vale das letras / cantando em
muito lugares (46'29", *O Homem que Virou Suco*).

Bem só pode estar o sol porque ninguém o alcança
/ haja no mundo o que houver / o sol lá nem se
balança / enquanto a fortuna dorme / a desgraça
não descansa (46'46", *O Homem que Virou Suco*).

Os dois trechos acima são poemas que Deraldo interpreta quando encontra um dos peões da obra em que trabalhou e que lembrava das cartas lidas e escritas por Deraldo aos peões da construção civil, na cena do quarto já descrita. São vozes de libertação, como um passarinho ainda cantará o que pensa *por muitos ares*. Também na segunda estrofe, denuncia o conforto de quem vive na fortuna e abastado, enquanto a desgraça não tem descanso, acordada ela se espalha para todo canto.

2.5.3.4 VIDA DE GADO, POVO MARCADO, POVO FELIZ(?)

Continuando a busca por um salário para sobreviver, Deraldo, já mais adiante no enredo, busca trabalho na obra de construção do metrô. Esta passagem também é outro momento marcante na história, pois João Batista vai representar a condição de gado humano em que o migrante é recebido na metrópole. Deraldo antes de começar a trabalhar na obra do metro deve assistir a um vídeo, pois a empresa, preocupada com a “qualidade” dos seus funcionários, realiza um treinamento para “adaptar-los” à condição de trabalho na obra. Este filme conta a história de um homem do sertão, chamado Virgulino Ferreira da Silva (também conhecido na história popular brasileira como Lampião), que vem a cidade grande para “domar” a cobra gigante (o metrô). No vídeo, um português, Seo Manuel, dono da venda da

cidade, é quem vai ler a carta de um amigo de Virgulino, que mora em São Paulo, e conta sobre a cobra gigante, que é o metrô, e sobre a condição de vida de São Paulo, que ele pode arrumar um emprego e deve ir para lá trabalhar²⁸.

No “audiovisual”, como apresenta o “professor” empregado da obra, a imagem deste homem da roça, com roupa de couro, cheia de adornos, como se fosse uma fantasia de carnaval, dando cusparadas no chão e mostrando que era “cabra macho” é ridicularizada pelos moradores da grande cidade, que o consideram motivo de piada e chacota e riem dele, ele se sente perdido e desesperado, sem identidade e, por fim, volta para o nordeste, humilhado. Virgulino desrespeita as regras e não sabe ler, nem escrever. No roteiro:

Professor: A nossa empresa tem a tradição de preparar os operários para as obras. E para que se adaptem bem, sem criar problemas para vocês mesmos e para a obra. A obra, como vocês sabem, é da maior importância para São Paulo e para o país. Muitos de vocês estão chegando agora a São Paulo, certamente. E a grande maioria vem da zona rural... Nós vamos apresentar para vocês um filme que é chamado *audiovisual*. Nós vamos apresentar esse audiovisual durante 3 dias pra vocês e discutir muito sobre ele com vocês.

Apagam-se as luzes, alguém liga o projetor de slides acoplado ao gravador.

IMAGENS

²⁸ O historiador Paulo Fontes analisa que o processo migratório para a capital paulista, a partir dos anos 1940, era normalmente orientado por um parente ou amigo próximo que mandavam notícias da cidade grande:

O estabelecimento de uma rede de comunicação entre os migrantes e seus locais de origem frequentemente orientava o processo migratório. [...] Irene Ramalho, adolescente do interior de Minas Gerais, lembra-se que sonhava dia e noite com São Paulo “eu tinha os meus irmãos morando aqui em São Miguel, e eles escreviam as cartas para nós lá”. Geraldo Rodrigues de Freitas, já trabalhando em Santos, decidiu mudar-se para a capital paulista no final dos anos 1940, pois “tinha uma pessoa conhecida aqui [em São Miguel] e ele escreveu para mim [...] [dizendo] que eu tinha emprego garantido” (FONTES; 2004: 373)

Audiovisual do Herói Ridículo

1. Um estereótipo nordestino, vestido como cangaceiro (suas feições lembram Deraldo).
2. Virgulino domando um burro.
3. Virgulino segura o rabo de novilha.
4. Virgulino cercado de mulheres.
5. Virgulino num bar disputa o braço-de-ferro
6. No bar, com uma carta na mão.
7. Cara dele, com a carta de ponta-cabeça.
8. Dono do bar lê, Virgulino e outros escutam.
9. Imagem grotesca de cidade grande.
10. Trilhos e cobras em cima.
11. Cara do herói estereotipado.
12. Herói da cuspida (em primeiro plano).
13. Cidade estilizada.
14. Obra com placa do metrô.
15. Virgulino na obra, de pernas para o ar, grosseiramente, sempre vestido de cangaceiro.
16. Virgulino na obra bebendo direto da garrafa.
17. Avisos: Não beber, proibido andar descalço.
18. Chefe. Virgulino faz desdém.
19. Virgulino rasga cartazes de segurança e avisos
20. Virgulino ameaça o chefe com sua peixeira.
21. Virgulino sozinho e, do lado, grupo de operários olhando pra ele.
22. Operários riem dele.
23. Virgulino acabrunhado.
24. Placa: É proibido atravessar.
25. Virgulino atravessa a pontezinha.
26. Virgulino cai na lama.
27. Detalhe do herói ridículo.
28. Operários às gargalhadas.
29. Virgulino saindo da obra, cabisbaixo.
30. Grupo de operários: eles cospem em virgulino.
31. Cidade estilizada. Virgulino vencido, abatido, de volta.

LOCUTOR (OFF)

Este é Antonio Virgulino da Silva. Cabra-macho, valente... Domador de burro bravo. Campeão em todas as vaquejadas era sempre respeitado. E nosso herói logo se via cercado de mulheres. No braço de ferro, como em tudo, era campeão. Vencia no primeiro arranco. Um dia chega uma carta de São Paulo, enviada por um amigo seu. Virgulino, nosso herói, não sabia ler. Seo Manuel lê a carta. Na carta o amigo conta suas aventuras na cidade grande... Fala de máquinas gigantes, feito cobras, que andam em cima de trilhos. Era o metrô. Nosso herói imaginou logo a coisa. Deu uma grossa cusparada, e

disse: *Vou pra São Paulo domar essa cobra gigante. Mostrar para os paulistas o que é um cabra-macho.*

Logo que chegou em São Paulo, Virgulino procurou uma obra do metrô. E aqui esta ele. Todos trabalham, mas Virgulino, nosso herói, não. Bebia. Como valente que era, não respeitava um só dos avisos. Era o único, que só por pirraça, andava descalço na obra.

Respeitar o chefe? Dizia ele. *Quero ver quem é mais valente.*

E não só não respeitava, como ainda rasgava os cartazes. Ameaçava o chefe com sua peixeira sempre do lado. Contudo isso, Virgulino foi ficando marginalizado pelos próprios companheiros, que ridicularizavam suas manias.

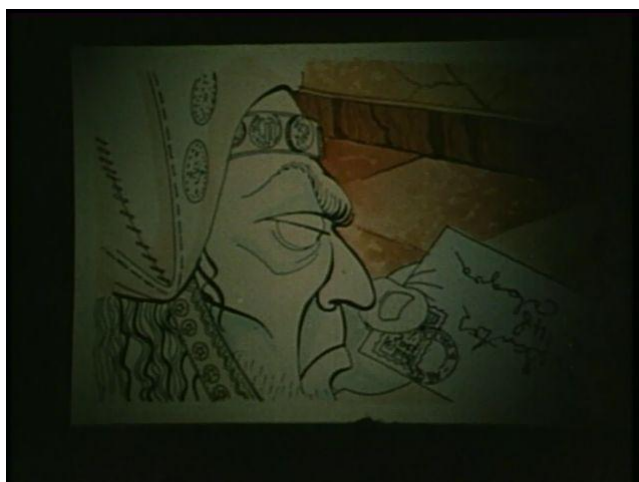
Parece que ainda esta no Norte, diziam.

Nosso herói se acabrunhava, mas não se emendava. E logo aprontava mais uma valentia: desrespeitar as ordens. E lá vai nosso herói, cambaleando pela tábua.

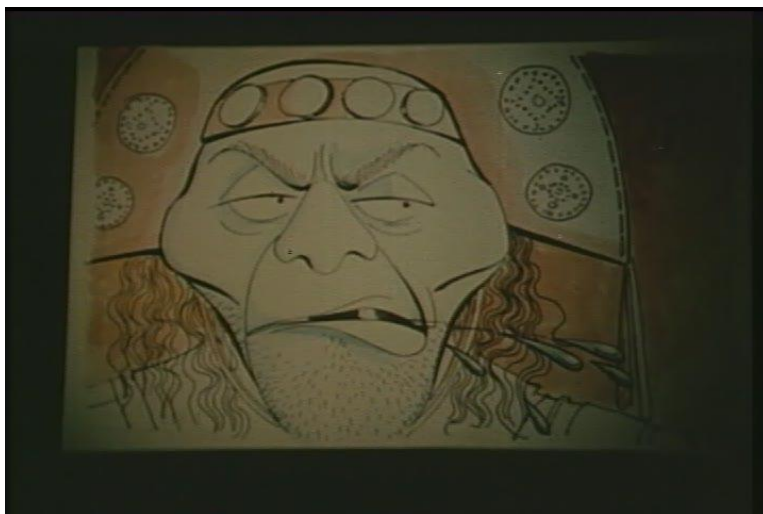
E “chibum”, despenca na poça d’água. Virgulino era mesmo ridículo. Tinha fama de herói, mas era um palhaço.

Perdeu o emprego. E é expulso pelos próprios companheiros. E acaba recebendo uma chuva de cuspe na cara. Lá vai António Virgulino da Silva. Atravessando São Paulo de volta para o norte, como um derrotado (ABDALLAH; CANNITO; 2004: 103-6).

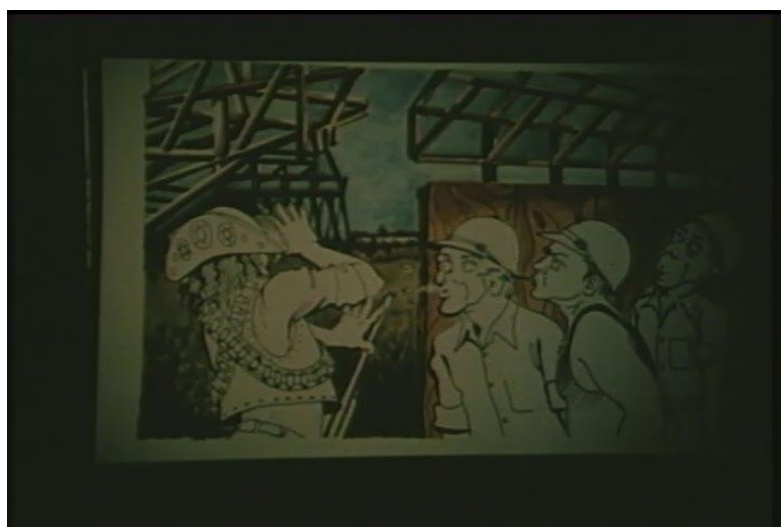
Abaixo alguns trechos das imagens do Cordel feito para ilustrar o filme:



^{xi} Virgulino não sabia ler. A carta está de cabeça para baixo.



^{xii} Estereótipo do cangaceiro no filme da empresa: ignorante e mal educado.



^{xiii} Lampião leva cusparada dos colegas do metrô e volta para Paraíba derrotado.

O vídeo da empresa pode ser lido como uma forma de adaptar este migrante e a “ensiná-lo” a viver na cidade grande, sob as leis e regras do trabalho assalariado. Esta parte da história de *O Homem*, João Batista também afirma ter tirado de cenas da vida real:

Aliás, é preciso esclarecer uma coisa: o audiovisual que está no filme, apresentado aos migrantes das obras do metrô com o claro intuito de quebrar sua cultura, de

ridicularizar seus hábitos, de exhibir seus modos como coisa atrasada, é uma cópia praticamente exata do audiovisual que eu vi num canteiro de obras quando ainda estava na Globo. É uma reconstituição feita de memória pela recusa da empreiteira em me emprestar o material, de conteúdo absolutamente fascista, visando, mais uma vez, tornar o migrante dócil, obediente, desprovido da força que sua formação cultural lhe proporciona (CAETANO; 2004: 323).

Deraldo responde à situação com muita revolta. Imitando um boi, ele passa por dentro de um curral adaptado - que era exatamente onde os funcionários recebiam as refeições, assim como no relato acima de João Batista - para entrar no refeitório eles passam por um cocho de curral.



^{xiv} Deraldo imitando boi no cocho de curral. O cocho era a passagem para o refeitório da obra.

Em *O Homem*, Deraldo após sair do filme transtornado, entra na fila do curral mugindo alto, pois sabe que esta sendo preparado pra olhar apenas para frente e aceitar a fila do açoite sem questionar. João Batista continua com a explicação desta passagem no filme:

[...] E é esse massacre ideológico que justifica a seqüência extremamente forte do personagem do poeta no meio do corredor de madeira (chamado de "tronco", nos currais de gado), a caminho da cantina, onde ele se sente um boi. Por incrível que pareça, o "tronco" existia na obra em que filmamos. E era por ali que os operários

tinham que passar, como bois, para comer (apud CAETANO; 2004: 303).

Deraldo, após sair do vídeo com a história de Virgulino sonha, naquela noite, que está vestido de Lampião, como as roupas caracterizadas, como no vídeo que assistiu, e todos ao seu redor riem de suas roupas, ele se sente ameaçado e é o único diferente entre as pessoas. Fica com sua peixeira e espingarda apontada para os rostos, escutando as gargalhadas alheias, e a câmera em trajetória filma rapidamente, em 360 graus, os homens na rua, olhando para ele como se fosse um bicho ou alguém completamente desenquadrado do lugar. Deraldo acorda assustado.

O personagem vai almoçar e passa pelo “tronco” de curral, com todos os outros, para entrar no refeitório. Enquanto come acha uma barata no meio do seu almoço, grita, joga o prato de comida no chão e fala alto: *isso é comida pra gente, porra!* Dois seguranças aparecem para levá-lo para fora, a maioria dos operários faz algazarra. De acordo com João Batista, a cena do refeitório também foi “real”, partiu deste cinema de provocação da realidade:

[...] ele (Deraldo, grifo meu) entra num refeitório da obra mesmo, os operários que estão ali são reais. Coloquei uma barata no prato do Zé Dumont, então ele está comendo, vê o inseto e dá um murro na mesa. O que eu não esperava é que os operários comessem a virar as costas e jogar os pratos. Todos eles estavam prontos pra estourar e apareceu uma chance.

Eu crio uma situação ficcional que leva o filme para o mundo documental, para o tema da sociedade. Imigrante no mundo, do trabalho, da identidade cultural, do massacre cultural, da perda de identidade, da sub cidadania, esse é o tema do filme (ABDALLAH, CANNITO; 156).

Esta é uma das cenas mais reveladoras sobre a mistura entre o real e a ficção proposta por Batista. Há uma situação limite que está sendo vivida por aqueles operários que estão no dia-a-dia da obra do metrô. Bastou a fala do personagem de José Dumont para que a catarse humana ocorresse. Todos sabiam ali que se tratava de um filme, tinham câmeras ligadas e atores ao lado de Deraldo, no entanto, a situação se pautava na realidade, e bastou uma fala de Deraldo

questionando a forma como os operários eram tratados, insinuando serem eles tratados como bichos, para a sensação de revolta tomar conta do refeitório. Os verdadeiros trabalhadores da obra se identificaram com o chamado de Deraldo.

Na seqüência, João Batista filma o poeta no portão de fora do local onde esta sendo construída a obra do metrô. Há um grande muro atrás de Deraldo, onde João Batista filma, em plano geral, o texto “Conheça a linha leste-oeste do Metrô”, na linha de baixo, Deraldo esta na frente do começo da frase que continua com: “Metrô – A Humanização...”.



^{xv} Metrô – A Humanização.

Esta cena pode ser comparada ao média-metragem que o diretor havia realizado meses antes de *O Homem, Greve!*, de 1979. O média narra de forma documental o período de março de 1979 em que ocorriam as greves do ABC paulista. Neste período, Batista entrevista diversos operários, suas esposas e até um dono de pensão que abrigava alguns operários. Na narrativa documental de *Greve!*, Batista questiona muito os operários com relação às condições de trabalho dentro da fábrica, como são tratados, o que fazem com seu tempo livre e como vivem. As perguntas em *Greve!* são construídas em tom de crítica ao modelo de trabalho na fábrica e João Batista registra o descontentamento dos trabalhadores no documentário. De alguma forma, a passagem de Deraldo na obra do metrô mostra-se desumana; ao contrário da parede pintada que o diretor consegue capturar, propondo assim uma metalinguagem entre ficção e realidade, o que não há é

exatamente esta humanização que o metrô, ou o Estado, defende haver nos muros da obra.

A última aventura de Deraldo pela metrópole se passará em uma instituição de caridade, onde o poeta é deixado depois de vagar pelas ruas de São Paulo esfomeado e cansado, até que desmaia.

Deraldo acaba em um Centro de Recuperação financiado por uma condessa que, com sotaque português, é exibida nas telas de câmeras e fotógrafos de um jornal, documentando a benevolente visita da estrangeira ao Centro de Recuperação. A cena mostra a condessa exibindo os mendigos, andarilhos e pessoas com acidentes como se fossem animais sendo recuperados.

O início dos anos 1980 é marcado por transformações no campo da institucionalidade vinculados à esfera de atuação social. Para o sociólogo Paulo Fraga,

Nos anos 80, percebe-se a proliferação de instituições que desenvolviam trabalhos voltados para novas temáticas: meio ambiente, crianças e adolescentes, discriminação de minorias étnicas e sexuais, entre outras. Concomitantemente, a questão sindical e da organização dos movimentos populares de bairros ganhavam novos contornos com a livre organização dos sindicatos e a maior expressividade do movimento de bairro. As ONGs aos poucos foram abandonando estas temáticas, principalmente o trabalho com os movimentos sindicais, devido a uma nova conjuntura mais propícia às reivindicações sociais e a formação de sindicatos livres e de associação de moradores, fundando novos espaços de atuação (FRAGA; 2002: 3).

Estes novos espaços de fundação organizados pela sociedade civil receberam nome nos anos 1980: organizações não governamentais, ou como são mais conhecidas atualmente, ONGs. De forma caricatural, o diretor trás este contexto para dentro de *O Homem*. Quando Deraldo sai da obra do metrô, transtornado e abalado, vagueando pelas ruas com aparência exausta, ele desmaia na calçada e acorda neste centro de recuperação.



^{xvi} Baronesa em entrevista ao jornal. Ao fundo, mendigos e a bandeira do Brasil.

A imagem acima, da Condessa filantropa, pode ser comparada a discussão que vinte anos depois Sérgio Bianqui exporia em *Quanto Vale ou É por quilo?* polêmico filme do diretor, lançado em 2005, que apresenta uma analogia entre o comércio de escravos no final do século XIX e a atual exploração da miséria na contemporaneidade. Uma das polêmicas de Bianqui foi apresentar o universo das ONGs protagonizadas por organizações e indivíduos, parecidos com a Condessa de *O Homem*, que ao explorar a miséria e a precariedade conseguem se promover e divulgar um trabalho como filantrópico à custa deste panorama de descaso social.

Este será o último capítulo das aventuras de Deraldo no mundo do trabalhador braçal proposto por Batista. O personagem, a partir deste momento, percebe que para encontrar suas origens e conquistar dignidade na metrópole deve buscar as saídas em seu trabalho como artista, não mundo do trabalho braçal.

III. SUCO SABOR DEMOCRACIA

A película termina por onde começou, no começo da história de Severino. Deraldo tenta vender seus poemas em uma livraria popular, o avalista do material diz que aquilo é poesia do norte e que ninguém “do lado de cá” vai se interessar, pois o apelo é muito regional. Nesta hora, Deraldo já sente na pele o que é fazer arte em uma indústria da cultura literária em São Paulo, que está preocupada com o que vende, ou seja, como atingir o perfil de consumidores interessados em contos nordestinos e sobre o que é de interesse do mercado e o que não interessa.

O personagem decide então descobrir, como um artista em busca de sua obra, a história de Severino, aquele homem que tanto tem lhe dado trabalho, pois todos os confundem. Deraldo quer descobrir o que aconteceu com o assassino do patrão e entender a história deste homem e vai fazer isto porque o poema nordestino, de quem está no nordeste, não atende ao gosto do mercado consumidor em São Paulo, pois o consumidor na metrópole se interessa pela vida de quem veio, e não pela de quem não veio, são histórias de migrantes que podem vir a se identificar com a tragédia de Severino e desta forma consumir os cordéis de Deraldo. Neste momento, Batista traz à película a proposta de que para Deraldo conseguir vender seu trabalho, ele deve se inserir na indústria cultural, para, assim, tornar-se empresário da arte.

Antes de sair da livraria, o avalista o indaga sobre o porquê da insistência do povo do norte vir tanto para São Paulo e Deraldo responde: *Isso é o que tô tentando descobrir. Por que que minha gente vem pra qui pra virar suco de laranja e ser exprimido por essa gente?* O poeta tentará, ele próprio, descobrir as razões pelas quais sua gente, aceita vir para São Paulo ser espremido como suco. De alguma forma, ele se questiona sobre o porquê de seu povo não reagir à opressão, e espera através da história de Severino, responder esta pergunta.

As últimas cenas de *O Homem* vão tratar da investigação que Deraldo faz para construir seu conto. O enredo se articula por entre um grupo de operários sindicalizados, que se organizavam na fábrica onde Severino era faxineiro. A

trajetória de Severino e o motivo pelo qual o trabalhador assassina o patrão só são apresentados ao final da trama. O enredo vai tratar da situação de greve por aumento de salários em uma fábrica na cidade de São Paulo e como Severino se relaciona com aquele trabalho e seus companheiros de profissão. No roteiro, dois pedreiros que moravam no bairro e conheciam Severino, contam a história do migrante para Deraldo:

Pedreiro 2 (OFF): Severino era cearense. Tinha vindo fazia pouco tempo do norte. Era doido pra subir. Lá na fábrica tinha um colega nosso, o Olavo. Todo dia era o Olavo ir embora e o Severino ficava ali, treinando um pouco o torno do Olavo. Não queria ficar na limpeza. Um dia, fez a maior sacanagem. Olavo era do sindicato. E a gente tava preparando uma greve. Todo mundo esperando só a ordem do Olavo. Na hora H, chegou a polícia e baixou o porrete em todo mundo. E prendeu Olavo.

Deraldo: Prenderam também Severino?

Pedreiro 1: Que prendeu Severino?! Severino tirou a casquinha dele com esse negócio aí. Quando o Olavo foi preso, o Severino fez tanta arenga... E pegou o lugar de Olavo na fábrica, no torno.

Pedreiro 2: Caguetou (ABDALLAH; CANNITO; 2005: 130-2).

Severino “cagueta” os líderes do movimento ao patrão para subir de função dentro da fábrica e, por fim, acaba isolado e sofre represália pelos colegas de trabalho que se recusam a operar as máquinas quando ele esta presente. Severino acaba sendo demitido pela mesma empresa que pediu tanto por sua colaboração em troca de favores. Severino representa o trabalhador que seguia as regras do patrão. Deraldo vai à fábrica onde Severino trabalhava e como um repórter em busca de sua matéria, vai descobrir a história de Severino pelo ponto de vista dos operários:

Operário 1: Ele (Severino, grifo meu) dedurou o Luisão. Eu tava aqui mesmo neste lugar.

Operário 2: O Luisão tava também. A gente tava aqui conversando. Quando a gente vê, lá vem ele.

Reconstituição: Luisão ali está, no pátio no mesmo local da conversa de Deraldo com os operários. E estão

também os mesmos operários mais Luisão. Lá da ponta do pátio vem vindo Severino. Quando vai passando por eles, Luisão o agarra pelo macacão, ergue-o e esfrega sua cabeça na parede.

Luisão: Eu te mato, desgraçado! Eu te mato! Na saída eu te mato! Te faço engolir essa língua de merda!

Operário 2: E xingou ele e queria arrancar-lhe a língua. Porra, vai matá-lo. Mas não matou.

Operário 1: Coitado do homem.

Operário 2: Que coitado! Não prestava! Se prestasse não estaria marginalizado feito bandido, deixando a família em dificuldade. De tanto puxar o saco, ganhou aquele prêmio de operário-símbolo. Mas depois que ele entregou o Luisão, se danou todo. Era só ele entrar na fábrica e a gente parava. Ninguém trabalhava com ele lá. E o patrão, de quem tanto puxou o saco... Mandou ele embora com prêmio e tudo. Quando foi lá na festa receber o prêmio de operário-símbolo... Já tava desempregado e na pior (ABDALLAH; CANNITO; 2005: 136-8)

Os anos 1980 também são período em que, apesar das lutas operárias, da abertura democrática etc., outra abertura está em voga, a do mercado ocupando os espaços da política dentro do Estado, ou seja, o avanço do neoliberalismo. Desta forma, na leitura realizada sobre a obra *O Homem que Virou Suco*, Severino representa o trabalhador formal, que seguindo as regras do jogo no capitalismo avançado, e por acreditar nestas regras, só pode se “dar mal”, pois este sistema não é confiável.

Este seria um fim comum para muitos Severinos inseridos na cultura da indústria automobilística. Vindos de todas as partes do Norte e Nordeste do país, migrantes chegariam a São Paulo, na região do Grande ABC Paulista para trabalhar nas fábricas da Ford, Mercedes e Volks. Apresentadas pela elite industrial e pelo governo JK e depois militar como a razão do progresso nacional, estas fábricas empregavam e demitiam a recém mão de obra de acordo com as incertezas do mercado automobilístico nacional e internacional. Segundo depoimento de um ex-peão de fábrica, J. Alves - que trabalhava na Ford do ABC quando ainda se chamava Willys - ao historiador Antônio Negro:

[...] era ajudante e portanto, “fazia serviço de peão”, “dando um duro danado e cooperando com os homens para conseguir uma promoção”. Demitido, aí resolveu “largar a indústria automobilística, que é a maior ilusão desse mundo”, quebrando “o galho noutros serviços”. Numa segunda-feira, confessou, “quando dei por mim, estava no portão da Volks” (SAMPAIO apud NEGRO; 2004: 416).

Seria admitido e demitido, como uma peça velha que se substitui, de acordo com o ciclo de cortes massivos nas fábricas do ABC, e com as oscilações no mercado de automóveis. O operário continua:

Sujeito trabalhou na Ford, na Mercedes e na Volks, o que mais pode esperar na vida? É uma sina. Quando a gente começa, novinho, com aquela bruta vontade de se aprumar na vida, o trabalho é sopa. Nego faz horas extras, dá duro no serviço, se esforça quanto pode, mas chega um dia que o facão baixa sem dó nem piedade. E afora a Volks, a Mercedes e a Ford, só restam a Chrysler, a Scania, a Toyota e a Karmann-Ghia (SAMPAIO apud NEGRO; 2004: 416).

É neste contexto de relação entre operário e industrial, entre empregado e patrão, que durante as décadas de 1960 a 1980 serão formados os corpos reivindicatórios que desembocarão na luta sindical de maior relevância no país até o início do século XXI, as denominadas Greves do ABC Paulista de 1978 a 1980, *motor e fruto da “abertura política”, o sindicalismo brasileiro caminhou a passos largos para a retomada de seu lugar no cenário político nacional. Essa base serviu de preparação [...] para momentos de ouro em termos organizativos e mobilizatórios do sindicalismo* (SANTANA; 2008: 47).

De acordo com o autor:

As greves iniciadas no ABC paulista em 1978 podem ser vinculadas não só ao movimento de resistência geral da classe trabalhadora brasileira, no período da ditadura, mas também às iniciativas e aos impactos dessa resistência no próprio ABC. Os vínculos da mobilização grevista alcançaram, também, as tentativas do Sindicato dos Metalúrgicos que, já de algum tempo, tentava ao menos refrear o “arrocho” salarial e o aumento da exploração no trabalho. Isso já ficava claro ao

longo de uma série de tentativas nas campanhas salariais no início da década de 1970.

O sindicato caracterizava-se por certa contradição em termos de ações. Ao mesmo tempo, que se desvinculava da Federação dos Metalúrgicos de São Paulo, buscando desempenho autônomo nas campanhas, desestimulava greves e paralisações, como as tentadas na Ford e na Mercedes.

Em 1974, realizou-se o I Congresso dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo. Esse encontro definiu as orientações futuras do órgão relacionadas à liberdade e autonomia sindical, a uma lei básica do trabalho que contemplasse seus direitos fundamentais e à contratação coletiva de trabalho.

É com esse tipo de definição que Luiz Inácio da Silva, o Lula – que já participava como membro da diretoria da entidade –, chega à presidência do sindicato em 1975 (SANTANA; 2008: 48).

O impacto das greves do ABC paulista na reorganização da luta democrática por direitos e cidadania foi tão marcante, que temos atualmente no Brasil, em seu segundo mandato presidencial, o ex-sindicalista Luis Inácio Lula da Silva, eleito democraticamente. Apesar da afirmação acima, sobre o fato de o arrocho salarial, ou seja, do congelamento de salários aplicado no período do regime ditatorial, ser um dos principais motivos da organização das greves, para o historiador Antônio Negro, a luta pela *dignidade do trabalho* estava presente no *sentimento geral* dos peões de fábrica mobilizados:

Uma contradição entre as classes estava no compromisso com a defesa da dignidade do trabalho, mesmo o alvitado, mas seria precipitado afirmar um sentimento geral de cólera contra o tratamento dado ao aceite da exploração capitalista. Resta certo que os trabalhadores atentavam ao respeito de um trato do qual mal podiam esquivar-se, havendo evidências de uma consciência horizontal de insatisfação, injustiça e desigualdade. Queixas da política salarial interna, difíceis relações com as chefias, reservas às promoções dadas, críticas à classificação profissional, ao ritmo de trabalho, às condições de trabalho inóspitas, irrecusáveis horas extras, redução do tempo de não-trabalho, rotatividade, demissões, tudo isso serviu para o reconhecimento mútuo [...] foi assim que o setor indigno

logrou imprimir dignidade e consciência profissional a sua atividade (NEGRO; 2004: 427-8).

O “resgate da dignidade” será compreendido pelo autor como o mote que unirá os operários não especializados das fábricas (ABRAMO apud NEGRO; 2004: 429). Para Negro, entre os anos de mandato de Juscelino, de 1950 a 1960, os industriais apesar de serem contra uma organização de sindicatos, não eram anti-operários. Havia um discurso de “progresso” incutido na prosperidade da indústria automobilística, e não seriam apenas os salários a conquistar o trabalhador fabril, a proposta era que houvesse uma negociação entre o que a fábrica oferecia e a dedicação do operário ao trabalho braçal. Estava em jogo a conquista da dignidade, pois por um lado, o trabalho na fábrica pagava melhor que outras profissões para quem não tinha trabalho especializado e, por outro, o migrante com seu salário um pouco melhor que a maioria conquistaria sua dignidade, à medida que encontrava maior conforto e melhor condição de vida material que buscava quando se propôs a migrar para a cidade grande. No entanto, a partir dos anos 1970,

[...] os patrões não deixaram, no seu discurso, de prezar a força de trabalho, mas passaram, na prática, a atacá-la quando tornaram insano o trabalho numa fábrica automobilística ou, em nível mais geral, quando tornaram insano o trabalho na fábrica com linha de montagem. [...] Enfrentando estranhamento inclusive dentro do operariado, mas favorecidos pela abertura de emprego a milhares e milhares de peões nas indústrias dos anos 1950, 1960 e 1970, os trabalhadores sem especialização profissional consistiam em “nova personagem” e forçavam sua inclusão no próprio movimento operário, rompendo divisões e preconceitos ao reelaborarem sua linguagem de classe (NEGRO; 2004: 431).

É início de anos 1980, artistas, intelectuais, estudantes, enfim, militantes de correntes das mais variadas esquerdas, a mídia e toda a sociedade industrial, acompanham atentamente a movimentação destes milhares de operários que conseguiam se organizar em prol de uma luta cidadã, exigindo seus direitos, durante as Greves do ABC Paulista. *Para tal, trouxeram uma identidade mais abrangente – marcada pela idéia de povo, assim como associada à necessidade de justiça social –, atestando a defesa da dignidade do trabalho manual, ciosidade que foi, na seqüência, encontrar respaldo na luta sindical* (NEGRO; 2004: 431).

Os sindicatos paulistanos tomam fôlego e se organizam com as bases do operariado imerso na realidade fabril do ABC, e, por meio de lideranças, como a de Luis Inácio Lula da Silva, reivindicam e conquistam direitos trabalhistas. Era um momento especial, de abertura democrática, e para as esquerdas um passo forte na construção da consciência crítica da classe trabalhadora. Batista está imerso neste panorama. A representação do personagem Deraldo: migrante, mão de obra não qualificada, ou, peão de chão de fábrica, parece levado pela força da luta democrática do momento, a luta pela anistia (que se deu no mesmo ano da filmagem), pelos direitos civis, pela liberdade (apud CAETANO; 2004: 283).

No filme documental *Greve!* a passagem da "assembléia de sábado", ocorrida na praça Samuel Sabatini, em São Bernardo do Campo²⁹, concentrava mais de cem mil operários reivindicando por direitos cidadãos e melhores condições de vida. Lula, líder do movimento, faz um discurso emocionado, em que milhares de olhares atentos demonstram organização e unicidade destes trabalhadores; as lentes do diretor João Batista registram toda a movimentação. *Greve!* termina com esta imagem dos trabalhadores, com a música *Mote e Glosa* ao fundo, de Belchior e Fagner, que dizia:

é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo / é
o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo / é o
novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo / é o
novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo / é o
novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo /
passarim no ninho / tudo envelheceu / cobra no buraco /
palavra morreu / você que é muito vivo / me diga qual é o
novo / me diga qual é o novo / me diga qual é o novo
(*Greve!*; 1979: 36min.).

Centenas de trabalhadores de mãos dadas, erguidas aos céus, sob a voz de Luis Inácio Lula da Silva:

O que nós precisamos provar as autoridades, a
opinião pública em geral e aos empresários é de
que nós estamos conscientes daquilo que nós

²⁹ Banco de dados da Folha de São Paulo – arquivo online - Publicado na Folha de São Paulo, sábado, 24 de março de 1979.

http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil_24mar1979.htm

queremos. E que esta greve sirva de demonstração para os patrões nunca mais, nunca mais, duvidarem da classe trabalhadora e que ninguém nunca mais volte a duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores! (apud Greve!; 1979: 35min.30seg.).

Em *O Homem que Virou Suco*, João Batista utiliza trechos de *Greve!* no final da trama, quando Deraldo volta a tentar vender seus cordéis, desta vez a história d'*O Homem que Virou Suco*, no centro de São Paulo e o mesmo fiscal da prefeitura aparece para questioná-lo:

SEQ. 36 INT. DIA. EDITORA.

Gráfica imprimindo o livrinho do poeta Deraldo: *O Homem que Virou Suco*.

SEQ. 37. EXT. DIA. PÇA ESTAÇÃO ROOSEVELT.

Deraldo vende seus livros de cordel.

Deraldo: É a história de todo nordestino. Do cara que chega em São Paulo... trabalha, luta e acaba passando fome, virando suco de laranja. Só custa 10 cruzeiros o livrinho. A melhor poesia nordestina. Chega o fiscal (mesmo que tomara seus livros), entra na roda popular.

Fiscal: Como é, rapaz? Você de novo aqui? Vai levar um cacete.

Deraldo: Eu sou poeta, violeiro e repentista. E quem despreza estas canções... Desconhece a grandeza de Camões... E não sabe dar valor a um artista.

Inserts: cenas de greves operárias de 1979 (tiradas do filme *Greve!* de J. Batista de Andrade). A última cena: milhares de mãos aplaudem. (FIM DO INSERT).

Deraldo (OFF):

Ignora que a vitória é uma conquista. Na vida só terá decepção. Quem trata o povo com desdém... se atrasou nesse mundo e não entende... que é no peito, na força e na mão... e na união, que é uma semente... a força que o povo tem.

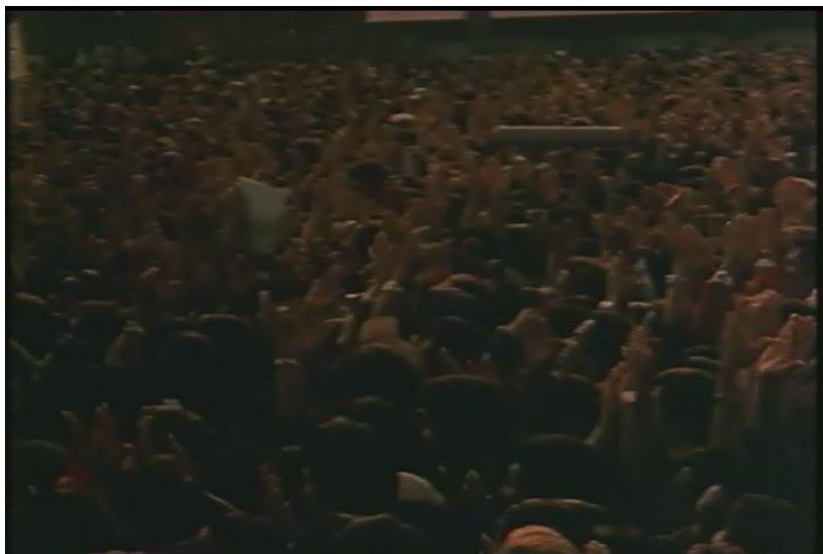
Fiscal: Cadê o povo? Que povo? Você é um bobo, rapaz. Cadê seus documentos?

Deraldo: os documentos de um homem. (abre a carteira e mostra uma fila de documentos com a mão levantada bem alta, confiante (grifo meu) (ABDALLAH, CANNITO; 2005: 139-1).

Concordo com Bernardet, em *Cineastas*, que os minutos finais de Deraldo em praça pública, justapostos por cenas de *Greve!*, são a resposta, ou seja, o posicionamento político ideológico do autor sobre a sociedade e acerca das questões trabalhistas e urbanas que ocorriam no período. Bernardet interpreta que naquele momento que Batista insere na seqüência de Deraldo imagens da multidão das greves do ABC, esta multidão seria *o público leitor/ouvinte* possível do folheto *O Homem que Virou Suco*. A literatura que Deraldo escreve fala desses operários, eles são o público espectador desejado do filme *O Homem que Virou Suco* (BERNARDET; 2003: 296). Esta seqüência se passa nos momentos finais de *O Homem*, em que o fiscal da prefeitura volta à praça pública, assim como no começo do filme, para recolher o Cordel de Deraldo. Como complemento a percepção de Bernardet, esta pesquisa concluiu que enquanto o personagem (e principalmente seu autor, João Batista) responde ao fiscal, ele está respondendo a qualquer autoridade, aos governos, às multinacionais, aos industriais, em voz alta:

Eu sou poeta, violeiro e repentista.
 Quem despreza estas canções...
 Desconhece a grandeza de Camões...
 E não sabe dar valor a um artista.
 [...] Ignora que a vitória é uma conquista.
 E na vida só terá decepção.
 Quem trata o povo com desdém, se atrasou nesse
 mundo e não entende
 Que é no peito, na força e na mão
 E na união, que é uma semente, a força que o povo
 tem. (ABDALLAH, CANNITO; 2005: 140-1).

Neste momento da fala de Deraldo, em meio à praça cheia de transeuntes, a justaposição de imagens, em metáfora, dialogam com os trechos de filmagens dos milhares de trabalhadores nas assembléias lotadas do ABC paulista e levam o poeta àquelas assembléias, como se o seu discurso estivesse acontecendo naquele março de 1979 no ABC. É ele, Deraldo quem fala à greve e é também, ele, João batista, quem fala aos trabalhadores.



^{xvii} Operários e mãos para cima. Cena retirada de *Greve!*

Quando o fiscal da prefeitura pergunta a Deraldo por seus documentos e *identidade*, diferente de uma das primeiras cenas do filme em que o poeta aparece perdido, sem documentos e ainda reconhecendo a cidade, ele abre a carteira e os mostra. No momento em que mostra os documentos, a câmera registra no pano de fundo da carteira repleta de papéis a bandeira do Brasil. Enquanto Deraldo versa sobre o valor do artista, está lá, meio tímido, ainda no papo de fundo da cena, o símbolo da nação, como se de alguma forma a bandeira brasileira representasse a esperança de que o país veria dias democráticos e a classe trabalhadora defendendo sua identidade cultural e social.



^{xviii} Deraldo mostra seus documentos ao fiscal (de chapéu). Bandeira do Brasil ao fundo. Esperança.

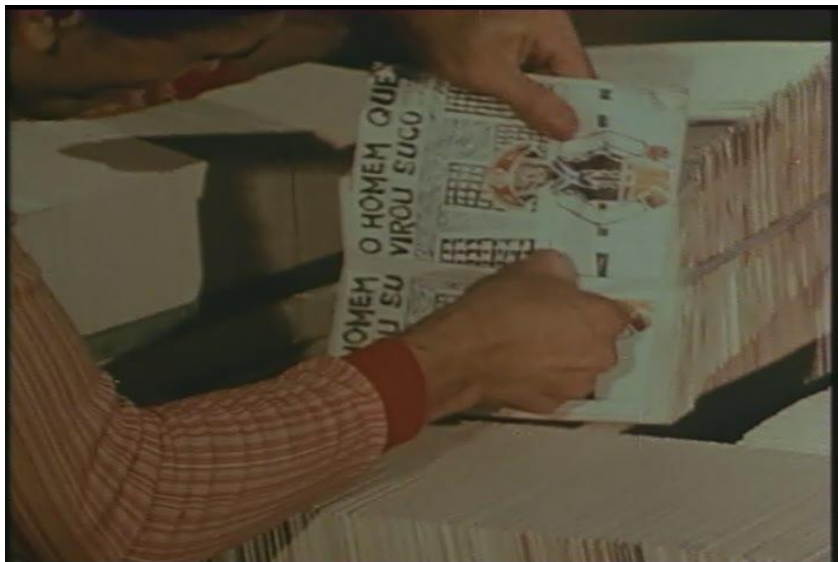
Na película, o poeta conseguiu lidar com a cidade grande, a medida que conheceu suas estruturas e conseguiu de alguma forma se adaptar às regras da indústria cultural, inserindo seu trabalho como artista no mercado. Não seria este o posicionamento do cineasta, como ele também se organizou enquanto artista durante o período ditatorial. Na adversidade vivida sob a opressão e o autoritarismo, João Batista, mesmo que com restrições, optou por desenvolver seu trabalho na televisão brasileira e no cinema, e se inserir, desta forma, no mercado da indústria cultural.

O fiscal sai entre deboche e irritação questionando Deraldo sobre a democracia. A democracia brasileira, naquele período, era representada como uma opção política por onde pairava desconfiança, o fiscal seria como a voz conservadora, deslegitimando o papel democrático e nas “entrelinhas”, junto à bandeira brasileira no fundo da fala de Deraldo, a esperança. Após a “assembléia” em que o poeta fala aos transeuntes, a cena volta ao fiscal da prefeitura, que debocha:

Fiscal: Que povo rapaz, deixa de ser um bobo. Vai confiando, vai confiando em democracia, vai confiando em democracia seu palhaço, uma hora dessas eu te pego. Seu bunda-mole, inda vô te fude rapaz, seu bunda mole! (O Homem que Virou Suco; 1980: 1'28”).

Mas Deraldo não se abala, ele tem identidade, e esta mostrando sua obra *O Homem que Virou Suco* para a população passante. Deraldo é o *self-mande men*, que se fez sozinho por meio de sua arte (do seu trabalho) e conseguiu um “lugar ao sol” no mercado. De acordo com Batista, Deraldo era *valente, brigador, anárquico, do tipo que não abre mão de sua identidade e por ela vai lutar até o fim, conseguindo mesmo se libertar da condenação a que estava sujeito pelo fato de ser nordestino em São Paulo* (apud CAETANO; 2004: 284). A forma como Deraldo se liberta da condenação de migrante o traz para a realidade do mercado, ou seja, a saída de sucesso é ganhar dinheiro produzindo um trabalho que seja

intelectualmente valorizado. De uma forma ou de outra quem vence, no final, é o capital.



^{xix} Deraldo na gráfica, acompanha a impressão de seu cordel *O Homem que Virou Suco*. Inserido na indústria cultural.

O diretor termina, então, com dupla resposta ao *O Homem Que Virou Suco*. Quando o poeta vai descobrir a verdadeira história de Severino descobre um assalariado que queria fazer de tudo pra subir, ele representa os milhares de trabalhadores que vivem à mercê das condições impostas pelo grande capital. Deraldo, ao contrário, representa a revira-volta da classe trabalhadora, mesmo que sozinho em sua luta – como artista, ele consegue se organizar porque tem instrução, consciência e sensibilidade, alma de artista lúcido. É ele quem conta a história do “homem que virou suco”, em metáfora, ele é o próprio autor.

E apesar de João Batista em depoimento ter defendido que criou um personagem muito diferente dele, com uma visão de luta social muito diferente da sua:

É engraçado que essa luta nada tem a ver com minha própria visão de luta social: o personagem de Deraldo é deliciosamente anárquico, individualista, irônico, demolidor. Mas sua luta é carregada de significado político/social: a luta dos excluídos, dos sub-cidadãos em busca da cidadania e de sua identidade cultural (CAETANO; 2004: 284).

Ao analisar *O Homem* e o contexto político em que está inserido, tanto o roteiro, quanto às entrevistas de Batista a Maria do Rosário Caetano poderiam dizer o contrário. Batista, no livro de Maria do Rosário Caetano, conta que seu início de adolescência já era de responsabilidades e seu temperamento muito oscilante:

Na verdade, aos 16 anos eu ainda era uma criança emocionalmente imatura, a sensibilidade afogada em tantos deveres, vendo a infância escapar de minhas mãos. Essa instabilidade até hoje me afeta, muitas vezes me embargando a voz ou me levando a temíveis reações impensadas e emocionais diante de certos desafios (CAETANO; 2004: 21).

Ou em outra passagem:

Como já disse no início dessas memórias, meu temperamento é assim, instável, no mesmo instante em que estou no paraíso me vejo arremessado ao fundo do poço, tomado por uma subjetividade que procuro sempre controlar com uma construída racionalidade, mas que, muitas vezes se mostra absolutamente incontrolável, como um veneno obsessivo (CAETANO; 2004: 217).

Ao assistir a obra, repetidas vezes, pude reconhecer na personagem Deraldo este mesmo ímpeto e voracidade dos depoimentos do autor e sobre a luta social do artista consciente e isolado, que não consegue falar com “as massas” a não ser por meio de sua arte, a saída seria, de alguma forma “lidar” com o sistema; o modo como Batista, de acordo com depoimentos a Maria do Rosário, se posicionou ético e politicamente naquele contexto de censura e repressão dos anos 1970 trazia muito desta referência.

O Homem que Virou Suco termina com duas discussões: o Homem-Suco (que aceitou o sistema) encontra seu heterônimo. Alucinando em uma gruta *O Homem Suco* acaba louco em um sanatório, por outro lado, Deraldo que revela esta história, se encontra produzindo sua poesia, no mesmo lugar onde começou a trama: em praça pública, vendendo seus livretos, apropriado do discurso libertador, e consciente de sua condição cidadã. Batista ainda deixa outra pergunta que vai permear a idéia de dúvida, com a fala do fiscal, *Confiar em Democracia?*

O capítulo final da película mostra a cidade de São Paulo, com uma câmera sobrevoando a cidade, suas indústrias e construções, o mar de concreto de prédios e as largas avenidas. Estas imagens são compostas com a música *Mourão Voltado*, de Vital Farias. Este trabalho não usou metodologia específica para analisar as letras das músicas e poesias de Vital, apesar de o poeta ter composto tanto os versos de Deraldo, quando boa parte da trilha sonora do filme, pouco, ou nada, se fala do artista nos depoimentos de João Batista³⁰.



^{xx} Câmera sobrevoando as favelas, as fábricas e o centro de São Paulo (av. Paulista e Copan).

³⁰ Cheguei a entrar em contato com Vital Farias por correio eletrônico algumas vezes, perguntando sobre como foi ter construído os poemas de Deraldo e a trilha sonora de *O Homem*. Mas não obtive retorno.

A letra de *Mourão Voltado* apresenta a problemática do emprego de peão nordestino de *O Homem*; entre vários repentes narra-se a história do trabalhador, do nordestino importado, que vem do nordeste, para trabalhar na indústria e construção e para amassar o pão e ser explorado:

1ª estrofe: Pra que serve o nordeste? / pra exportar nordestino / e qual é o seu destino? / é de cabra da peste / de norte sul leste oeste / na indústria ou construção / o diabo amassou o pão / e ficou bem amassado / Isso é que é mourão voltado / isso é que é voltar mourão / e ficou bem amassado / Isso é que é mourão voltado / isso é que é voltar mourão.

2ª estrofe: Pra que serve a cidade? / pra viver no corre-corre / e depois que a gente morre? / se acaba toda a vaidade / pra que a necessidade? / pra se mendigar o pão / pra que serve o patrão? / pra dar parte ao delegado / Isso é que é mourão voltado / isso é que é voltar mourão / pra dar parte ao delegado / isso é que é mourão voltado / isso é que é voltar mourão.

3ª estrofe: pra que serve o operário? / pra construir edifício / pra que tanto sacrifício? / pra ganhar pouco salário / mas quem faz esse inventário? / só pode ser o patrão / e quem ganha com a produção? / o fato esta consumado / Isso é que é mourão voltado / isso é que é voltar mourão / o fato esta consumado / Isso é que é mourão voltado / isso é que é voltar mourão.

4ª estrofe: pra que serve a natureza? / pra criar tudo na terra / e pra que serve a guerra? / pra se conquistar grandeza / pra que serve a riqueza? / pra má distribuição / Onde está o erro então? / na quantia acumulada / Isso é que é mourão voltado / isso é que é voltar mourão / na quantia acumulada / isso é que é mourão voltado / isso é que é voltar mourão (ABDALLAH, CANNITO; 2005: 146-8).

A música de Vital *Mourão Voltado* é editada junto a cenas filmadas em helicóptero sobrevoando as periferias de São Paulo e a região metropolitana da cidade. Muitos barracos, casas e o começo da formação de favelas (ainda com terrenos vazios, mas já mostrando que o povoamento em massa estava acontecendo). Diversas indústrias, fábricas e mais periferias já completamente povoadas são mostrados. O filme acaba com a imagem do centro de São Paulo, desde a região da Paulista, o edifício Copan, no centro, e os arranha-céus da

“cidade incluída” encerram a trilha de Vital que fala sobre o problema social estar na quantia acumulada. Concluiu-se nesta pesquisa que a letra de *Mourão Voltado* é o resumo da visão ideológica de sociedade proposta por João Batista em *O Homem que Virou Suco*. O problema estaria no baixo salário do trabalhador migrante, que recebe de um patrão que só quer acumular riquezas e a má distribuição de renda só faz aumentar o problema da desigualdade de oportunidades para os trabalhadores.

Esta pesquisa defende, assim como Marcelo Ridenti no ensaio *Cultura e Política: os anos 1960 – 1970 e sua herança*, que a sociedade brasileira foi ganhando nova feição a partir do final dos anos 1960. Ficava cada vez mais evidente para esquerda a necessidade de renovar os parâmetros *em busca da revalorização da democracia, da individualidade, das liberdades civis, dos movimentos populares espontâneos, da cidadania, da resistência cotidiana a opressão, das lutas das minorias* (RIDENTI; 2007: 157). No entanto, haveria nesta renovação *o outro lado da moeda. Às vezes a (auto)crítica do engajamento dos anos 1960 não foi senão a máscara para o triunfo da concepção (neo)liberal do indivíduo, da sociedade e da política*. Segundo o autor,

no lugar do intelectual indignado contra o mundo, dilacerado pelas contradições da sociedade capitalista, agravadas nas condições de subdesenvolvimento, passava a predominar o intelectual profissional competente e competitivo no mercado das idéias, centrado na carreira e no próprio bem-estar individual (RIDENTI; 2007: 159).

Por fim,

consolida-se o intelectual reconciliado com o mundo, no qual reconheceria o eterno e inevitável movimento em que se deve inserir, e não combater, usufruindo ao máximo o prazer e a dor de viver meio às intempéries da modernidade (RIDENTI; 2007: 160).

A concluir, o final da história de *O Homem*, leva Deraldo à saída individual. O máximo que o artista conseguirá é ser remunerado pelo seu trabalho artístico e assim, quem sabe, ingressar nas regalias de consumo de um “classe média” paulistano. A busca de Deraldo sempre foi a de vender sua poesia. Como analisa

Ridenti, esta pesquisa interpretou o triunfo de Deraldo como um eco na história do intelectual combativo dos anos 1960-70, que usufruirá na sociedade contemporânea, do prazer e da dor de se inserir na indústria cultural, na cultura do *self-made men*, como forma de “vencer” historicamente.

IV. CONCLUSÃO

Conforme apresentado na introdução desta pesquisa, houve durante todo o século XX, um interesse por parte tanto de intelectualidades, quanto de movimentos artísticos, de conhecer e descobrir o “Brasil autêntico”. Os modernistas, nos anos 1920, tiveram a função de redesenhar o país a partir da mescla antropofágica de nossas culturas e manifestações e pensar sobre sua essência e quais seriam estas raízes. Este movimento por uma brasilidade continua durante todo o século XX e se reorganiza e intensifica a partir das manifestações artísticas e reflexões dos movimentos políticos de esquerda nos anos 1960.

Diversos foram os poetas, escritores, pintores e cineastas a tentar encontrar a “alma” do Brasil. De alguma forma, a aversão ao estrangeiro representa esta busca, um ideal que mistura princípios do romantismo com influências das revoluções burguesas dos séculos XVIII e XIX (RIDENTI; 2000: 23-6). A mitificação do homem do campo e do semi-árido brasileiros aparece nestas obras, muitas imagens e símbolos são construídos para representar a força e a garra desta gente desprovida, que passa fome e sede no sertão do Brasil, como expressão de algo autenticamente nacional.

Os anos 1960 representaram para muitos movimentos de esquerda o ápice desta tentativa de descobrir o que tornava o Brasil *Brasil*. No entanto, como defendido neste trabalho, a forma mais eficaz de elaborar esta identidade ficou por conta do Estado e pelo mercado econômico, via indústria cultural, organizado pelo alcance dos meios de comunicação, mais especificamente da televisão. Com a instauração do regime civil militar no país, em 1964, a discussão sobre o nacional popular perde muito de seu sentido, pois o país já estava desde 1970 em transição econômica, também ideológica e cultural. No final dos anos 1980, com a queda do muro de Berlim e o neoliberalismo se intensificando nas relações entre Estado e mercado, começamos a nos ver sob a perspectiva do mercado global, a nos acostumar com a idéia de uma cultura global, denominada globalização. Esta cultura global nos trouxe novas perspectivas e formas de investigar, interagir e significar o mundo plural e diverso que vivíamos, priorizando o espaço das pluri-narrativas, às

formulas não totalizantes e, com isto, a percepção de termos menos certezas e verdades, quanto aos diagnósticos sobre o mundo em que vivíamos.

Partindo da concepção de Fernand Braudel, que compreende a história a partir de ciclos e define os “interciclos” de média duração como períodos de análise de conjuntura histórica com respiração e fôlegos próprios, esta pesquisa arrisca que - e mesmo necessitando de algumas décadas para confirmar esta hipótese-, no caso da construção da identidade pela perspectiva de um nacional popular brasileiro, este projeto pode ter encontrado sua fadiga neste final de anos 1970 (BRAUDEL; 2005: 44-9). A partir dos anos 1980, a construção das realidades vai ser percebida em muitas esferas, nas academias, nas ciências humanas em geral e inclusive nas artes, como espaço dos possíveis e dos complementares, a globalização da cultura e da economia terá papel central nesta mudança de paradigma. Este é o contexto em que emerge a obra *O Homem que Virou Suco*.

Os protagonistas do filme são dois nordestinos. Um deles assassina o capital explorador. Capital acumulador dos meios de produção, usurpador da mão de obra e que condena o homem ao trabalho alienante, sob o título de escravidão moderna. O outro, sendo poeta, utiliza seu tempo de forma livre, criativa e espontânea, não vendida e alienada. Segue em direção contrária ao sistema que o enquadra e o obriga a disciplinar-se como gado para o trabalho mecânico.

O poeta debocha do capital, das suas instituições, das regras, das relações sociais e de tudo que o cerca. Sua movimentação durante todo o filme pretende narrar, em cada pequeno capítulo da nova aventura, as contradições e injustiças pelas quais sofre a classe assalariada proletária e vulnerável. Ao mesmo tempo, Deraldo representa o imaginário de um discurso da esquerda brasileira por um popular romântico revisitado, identificado nas raízes e na essência de um ser nacional e, ao mesmo tempo que popular é, também, moderno.

Já seu heterônimo, o “*yang* do *yin*”, sua outra face, Severino, é um operário que seguiu à risca a cartilha do bom funcionário explorado. É amigo do patrão, denuncia líderes grevistas em prol de um aumento de salário e, para subir de posto na fábrica e crescer na vida, personifica o discurso hegemônico do *quem planta, colhe* - bastante presente na película pelos conterrâneos de Deraldo e que fala de

um lugar social, já mencionado anteriormente em Lafargue, sobre o discurso do trabalho no capitalismo. Severino termina enlouquecido por suas escolhas. É a resposta do filme para quem pensa que ser trabalhador cordato é o caminho para o sucesso e para uma vida plena de recursos materiais.

Severino representa o povo gado da cena do metrô. Deraldo representa a “vitória” cultural, quando encontra seu oposto, sem saída, seu heterônimo, e escreve ao espectador, por meio do cordel *O Homem que Virou Suco*, o que acontece quando não nos libertamos, através da consciência crítica e da contestação dos padrões que nos são impostos pelo explorador, pelo dominador. Deraldo representa o homem livre. No entanto, na conclusão deste trabalho, pautada pela análise histórica proposta por Marcelo Ridenti sobre os caminhos do intelectual artista, pós-anos 1970, frente à consolidação de uma indústria cultural nacional, foi possível traçar um paralelo entre a saída que João Batista constrói ao personagem Deraldo e à própria saída do autor, e de muitos outros intelectuais e artistas naquele período. Não como vencedores, mas como adaptados a um sistema que absorve a crítica a sociedade capitalista, incorporando-a como um nicho do mercado capitalista a ser consumido. Ao contrário de uma saída vitoriosa, o sistema mostra-se tão complexo que mesmo quando se acredita ser bem sucedido, por meio da conquista da própria identidade, por colocar à luz consciente sob os acontecimentos, esta negociação entre ideologia e economia deve lidar com o mundo do mercado, que ajudará o artista a afirmar seus posicionamentos ideológicos, desde que seja possível vendê-los.

Tentou-se elencar uma série de visões de como a partir da obra *O Homem que Virou Suco*, se apresenta a discussão entre *nacional-popular*, entre o papel do artista na perspectiva de uma luta social, em como uma esquerda diversa e múltipla se relaciona com a sociedade que ajuda a significar e, ao mesmo tempo, é significada. A partir da investigação sobre uma parte da produção cultural e artística brasileira de início da década de 1980 – e sobre a leitura da obra de João Batista de Andrade, *O Homem que Virou Suco* – esta pesquisa se debruçou sobre um projeto que acreditava na conscientização do papel social do brasileiro legítimo, formado por uma identidade de *nação consciente e unida*, que com desenvolvimento e organização operária realizaria um novo projeto de sociedade. Também foi interesse

desta pesquisa encontrar em *O Homem* o deslocamento de discurso de um projeto revolucionário (de socialismo e comunismo nos anos 1960) para a luta por democracia e direitos civis no país (no final de 1970), em um panorama de desconfiança com relação às estruturas democráticas e às alternativas de governabilidade nacional.

O Homem que Virou Suco é, portanto, um filme sobre a luta de classes no contexto nacional, que interpreta a geopolítica do poder e da miséria em uma megalópole de terceiro mundo em fins de século XX e fotografa em todos os seus *frames* as relações entre trabalhadores e patrões, incluídos e excluídos.

FICHA TÉCNICA E SINOPSE DE *O HOMEM*

Título: *O Homem que Virou Suco*

Ano: 1980

Duração: 90 min (longa metragem).

Roteiro e direção: João Batista de Andrade

Produção executiva: Assunção Hernandes

Fotografia: Aloysio Raulino

Montagem: Alain Fresnot

Direção de produção: Wagner carvalho

Som direto: Romeu Quinto

Assistente de direção: Adilson Ruiz

Trilha Sonora e textos poéticos: Vital Farias

Cenografia: Marisa Rebolo

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

Produção: Raiz / Embrafilme / Governo do Estado de SP (Pólo de Cinema SP)

Prêmios:

Festival Internacional de Moscou 1981: Melhor Filme (Medalha de Ouro)

Festival de Nevers (França) 1983: Prêmio da Crítica

Festival Internacional de Huelva (Espanha) 1981: Melhor Ator (José Dumont)

Prêmio Mérito Humanitário - Juventude Soviética - Moscou 1981

Festival de Gramado 1981: Melhor Roteiro, Melhor Ator (José Dumont), Melhor Ator Coadjuvante (Denoy de Oliveira)

Festival de Brasília 1980: Melhor Roteiro, Melhor Ator (José Dumont)

Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro 1983: Prêmio São Saruê

Concine 1983: Prêmio Qualidade (Brasil)

Elenco

José Dumont (Deraldo/Severino)

Aldo Bueno

Rafael de Carvalho

Ruthinéia de Moraes

Denoy de Oliveira

Dominguinhos

Pedro Sertanejo

Vital Farias

Ruth Escobar

Vital Farias

Barros Freire

Sinopse *O Homem que Virou Suco*

Deraldo (José Dumont) é um poeta popular recém-chegado do Nordeste a São Paulo, que sobrevive de suas poesias e folhetos. Ele é confundido com o operário de uma multinacional que matou o patrão, na festa em que recebia o título de operário símbolo. O filme aborda a resistência do poeta diante de uma sociedade opressora, esmagando o homem dia-a-dia, tentando eliminar suas raízes.

V. FILMOGRAFIA DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE

EM ORDEM CRONOLÓGICA

Catadores de Lixo (inacabado) (1963)

TPN – Teatro Popular Nacional (inacabado) (1963)

Liberdade de Imprensa (1966/67)

Portinari, Um Pintor de Brodowsky (1968)

Em Cada Coração Um Punhal (1969)

Gamal, o Delírio do Sexo (1969)

Paulicéia Fantástica (1969/70)

Eterna Esperança (1970)

Vera Cruz (1971)

Todos para o programa *Hora da Notícia: Migrantes* (1972); *Trabalhadores Rurais* (1972); *Ônibus* (1973); *Pedreira* (1973).

Migrantes (1973)

Documentários para a TV Globo: *A Batalha dos Transportes* (1974); *A Escola de 40 mil Ruas* (1975); *Viola contra Guitarra* (1976); *Mercúrio no Pão de Cada Dia* (1976); *Caso Norte* (1977); *Wilsinho Galiléia* (1978)

Restos (1975)

O Buraco da Comadre (1976)

Alice (1976)

Doramundo (1977)

Wilsinho Galiléia (1978)

Greve! (1979)

Trabalhadores: Presente! (1979)

O Homem Que Virou Suco (1980)

A Próxima Vítima (1982)

Tribunal Bertha Lutz (1982)

Céu Aberto (1985)

O País dos Tenentes (1986/87)

Independência (1991)

O Cego que Gritava Luz (1995)

O Tronco (1999)

Rua Seis, Sem Número (2002)

O Caso Matteucci (2002)

Vida de Artista (2003)

Vlado, 30 Anos Depois (2005)

VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALLAH, Ariane, CANNITO, Newton. **O Homem que Virou Suco**: roteiro de João Batista de Andrade. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANDRADE, João Batista de. **O Povo Fala**: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira. São Paulo: Editora Senac, 1999.

BATALHA, Claudio H. M. Formação da classe operária e projetos de identidade coletiva. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de A. Neves (Org.). **O Brasil republicano 4: o tempo da ditadura**.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, (p. 163-189).

BAZKCO, Bronislaw. **Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas**. Buenos Aires: Noeva Vision, 2005, 3ª ed.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOBBIO, Norberto & MATTEUCCI, Nicola & PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2000, 5ª ed.

BRAUDEL, Fernand. A história e as outras ciências. In: _____. **Escritos sobre a história**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005, 2ª ed.

BRUNI, José Carlos, MENNA-BARRETO, Luiz, MARQUES, Nelson (Org.). **Decifrando o Tempo Presente**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CAETANO, Maria do Rosário. **João Batista de Andrade**: alguma solidão e muitas histórias. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

CAPELATO, M.H., MORETIN, E., NAPOLITANO, M., SALIBA, E.T. (Orgs.). **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.

_____. **Multidões em cena**: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papyrus, 1998. (Coleção Textos do tempo).

CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso. A visão saussureana da linguagem. In: _____. **História da lingüística**. Petrópolis: Vozes, 1975. p.104-9

CARDOSO, Ciro Flamarion. História e paradigmas rivais. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; Ronaldo Vainfas (Org.). **Domínios da história**. Rio de Janeiro: Campus, 1997. pg. 1 a 23

CHAUI, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. **Brasil mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001, 2ª Ed.

D'ALESSIO, Marcia Barbosa Mansor. Entrevista com Pierre Villar. In: _____. **Reflexões sobre o saber histórico: Pierre Vilar, Michel Vovelle, Madeleine Rebérioux**. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

DOSSE, François. A identidade nacional como forma organizadora do discurso histórico na França dos séculos XIX e XX. In: _____. **A História à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

FERRO, Marc. A contra-história e os focos esparsos da consciência histórica. In: _____. **A História vigiada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. FERRO, Marc. Cinema e história. In: _____. BERNARDET, J.C., RAMOS, A.F. (Org.) **Cinema e história no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 1988.

FONTES, Paulo. Migração nordestina e experiências operárias: São Miguel Paulista nos anos 1950. In: **Culturas de Classe: identidade e diversidade na formação do operariado**. BATALHA, Cláudio H.M.; SILVA, Fernando T. da; FORTES, Alexandre (org.). Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2004. Pág. 363-402.

FORTES, Renata. **A Obra documentária de João Batista de Andrade**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes, Departamento de Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo-SP.

GASPARI, E.; BUARQUE DE HOLLANDA, E.; VENTURA, Z. **70/80 Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Editora Schwarz, 2003.

IANNI, Octavio. **O colapso do populismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

KOWARICK, Lucio (org.) **As lutas sociais e a cidade**: São Paulo: passado e presente. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

LAFARGUE, Paul. **O Direto à preguiça**. São Paulo: Hucitec; Unesp, 1999.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos problemas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, 3ª Ed.

LEITE, José Correa. **A Invenção da política**: sobre a existência da política e suas transformações. 2005. Tese (Doutorado em ciências políticas, departamento de Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica (PUC), São Paulo-SP.

LEITE, Sidney F. **Cinema brasileiro**: das origens à retomada. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LESSER, Jeffrey. O Hífen oculto. In: _____. **A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2001. Pág. 17-36.

MELO, José Marques de (Org). **Comunicação e transição democrática**. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1985.

MILL, John Stuart. **Sobre a liberdade**. São Paulo: Editora Escala, 2006.

NEGRO, Antonio L. Zé Brasil foi ser peão: sobre a dignidade do trabalhador não qualificado na fábrica automobilística. In: **Culturas de Classe**: identidade e diversidade na formação do operariado. BATALHA, Cláudio H.M., SILVA, Fernando T. da, FORTES, Alexandre (Org.). Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2004. Pág. 403-435.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006, 5ª Ed.

PINSKY, Carla Bassanezi(org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2006, 2ª ed.

RAMOS, Murilo César. O papel dos meios de comunicação de massa na abertura política brasileira. In MELO, José Marques de (Org). **Comunicação e transição democrática**. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1985.

REMOND, René. Uma história presente. In: _____. **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996. p 13 a 36.

RESENDE; Ana Cláudia de F. **Globo Repórter**: um encontro entre cineastas e a televisão. 2005. Dissertação (Mestrado em artes visuais, departamento de Artes Visuais) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte - MG.

REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: _____. **Jogos de escalas**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 15 a 38.

RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do povo brasileiro** artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Cultura e política: os anos 1960-1970. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida N. (Orgs.). **O Brasil republicano 4: o tempo da ditadura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, (p.133-166).

SACRAMENTO, Igor P. **Depois da revolução, a televisão**: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro-RJ.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

_____. **Ao Vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SILVA, Francisco C. T da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida N. (Orgs.). **O Brasil republicano 4: o tempo da ditadura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, (p.243-282).

SILVA, Karina Vanderlei, SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Editora Contexto, 2008. 2ª impressão.

SKYDMORE, Thomas E. A lenta via brasileira para a democratização: 1974-1985. In: STEPAN, Alfred (org.) **Democratizando o Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006, 3ª Ed.

PERIÓDICOS

ANDRADE, João Batista. João Batista por ele mesmo. **Estudos Avançados**, São Paulo, v 16, n 46, 2002.

CHARTIER, Roger. O Mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v 11, n 5, 1991. Pág. 173-191.

_____. **Cultura Popular**: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v 8, n 16, pág. 179-192, 1995.

CUNHA, José Marcos Pinto da; DEDECCA, Cláudio Salvadori. Migração e trabalho na região metropolitana de São Paulo - Brasil: uma abordagem mais justa. **Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales**. Universidad de Barcelona, Barcelona, n 94, v 81, ago. 2001.

CUNHA, José Marcos Pinto da; BAENINGER, Rosana. Processo de Metropolização e migração: análise comparativa entre São Paulo e Campinas. **São Paulo em perspectiva: revista da Fundação SEADE**, São Paulo, Volume 8, 1994.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v 24, n 47, p.127-62, 2004.

JANOTTI, Maria de Lourdes M. A falsa dialética: Justiniano José da Rocha. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v 2, n 3, p. 3-17, mar.1982.

PALHA, Cassia L. Telejornalismo de cineastas nos anos de chumbo: construções do popular no embate da viola x guitarra. **Domínios da Imagem**, ano II, n 4, p. 7-18, maio 2009.

RAMOS, Alcides Freire. História e Cinema: Reflexões em torno da trajetória do cineasta João Batista de Andrade durante a ditadura militar Brasileira (1964-1985). **Revista de História e Estudos culturais**. São Paulo, v 5, ano 5, n 1, jan-mar. 2008,

SITES

Acervo virtual da Folha de São Paulo. **Arquivo online**. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br>>. Acesso em: 7 agosto, 2009.

FERNANDES, Bernardo Mançano. O MST, sua genealogia e a luta pela reforma agrária no Brasil. **The Landless Voices Web Archive**. Disponível em <<http://www.landless-voices.org/vieira/archive-05.phtml?rd=MSTITSSG356&ng=p&sc=3&th=42&se=0>>. Acesso em: 25 julho, 2007.

FRAGA, Paulo Cesar Pontes. **As ongs e o espaço público no Brasil**. Disponível em <<http://www.unesco.org.uy/most/seminario/ongs-Gobernancia/documentos/PauloPontesFraga.pdf>>. Acesso em: 5 julho, 2009.

HUDSON, Moura. O Exílio e a Morte Simbólica no cinema e na literatura popular dos Homens que Viraram Suco. **Biblioteca on-line de ciências da comunicação**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/~bocc/esp/autor.php3?codautor=846>>. Acesso em: 18 de novembro de 2009.

GARDNIER, Ruy. TONACCI, o Eros e o zero. **Contracampo 79: Revista de Cinema**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/79/arttonaccigeral.htm>>. Acesso em: 25 de novembro de 2009.

PRADO, Eleutério. **Da crítica de Foucault ao neoliberalismo**. Disponível em <http://www.usp.br/feaecon/perfil.php?i=10&u=39>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2010.

SANTANA, Marco Aurélio. Trinta anos das greves do ABC. **Democracia Viva**. Disponível em: <http://www.ibase.br/userimages/DV_40_artigo2.pdf>. Acesso em: 20 de outubro de 2009.

IMAGENS EXTRAÍDAS DE *O HOMEM QUE VIROU SUCO*:

- i Celebração na FIESP, 1min21seg.
- ii Assassinato de Joseph Losen, 2min04seg.
- iii Policial armado, 6min40seg.
- iv Polícia cega os moradores (e o espectador) com o holofote, 15min10seg.
- v Crianças com holofotes no rosto, 17min58seg.
- vi Deraldo lê a carta de Mariazinha, 30min02seg.
- vii Carta de Mariazinha, operários em plongée (câmera baixo para cima), 30min35seg.
- viii Operário, 30min37seg.
- ix Briga com mestre de obras, 35min48seg.
- x Vaso de cerâmica, 41min42seg.
- xi Audiovisual do cangaceiro. Lampião não sabia ler, 50min46seg.
- xii Imagem estereotipada do cangaceiro, 51min11seg.
- xiii Cusparada, 53min19seg.
- xiv Deraldo no cocho de curral, 55min22seg.
- xv Metrô, a humanização, 58min38seg.
- xvi Baronesa, 1h01min.
- xvii Mãos para cima, operários em greve, 1h27min43seg.
- xviii Deraldo e a identidade, bandeira do Brasil no fundo, 1h28min.
- xix Imprimindo o cordel na gráfica, inserido na indústria cultural, 1h27min.
- xx Sobrevoando favelas, indústrias e o centro de São Paulo 1h30min02seg.