

COLEÇÃO APLAUSO CINEMA BRASIL

O HOMEM QUE VIROU SUCO

roteiro de
**João Batista
de Andrade**

organização
Ariane Abdalla
Newton Cannito

 **CULTURA**
Fundação Padre Anchieta

 **imprensa oficial**

O Homem Que Virou Suco

de João Batista de Andrade

Roteiro do Filme
Fortuna Crítica
Depoimentos e Entrevistas

Organização
Ariane Abdallah e Newton Cannito



GOVERNO DO ESTADO DE
SÃO PAULO
RESPEITO POR VOCÊ

Governador
Secretário Chefe da Casa Civil

Geraldo Alckmin
Arnaldo Madeira

imprensaoficial

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Diretor-presidente
Diretor Vice-presidente
Diretor Industrial
Diretora Financeira e
Administrativa
Chefe de Gabinete
Núcleo de Projetos
Institucionais

Hubert Alquéres
Luiz Carlos Frigerio
Teiji Tomioka
Nodette Mameri Peano
Emerson Bento Pereira
Vera Lucia Wey



Fundação Padre Anchieta

Presidente
Projetos Especiais
Diretor de Programação

Marcos Mendonça
Adélia Lombardi
Rita Okamura

Coleção Aplauso Cinema Brasil

Coordenador Geral
Coordenador Operacional
e Pesquisa Iconográfica
Projeto Gráfico
e Editoração
Assistente Operacional
Revisão Ortográfica
Tratamento de Imagens

Rubens Ewald Filho
Marcelo Pestana
Carlos Cirne
Andressa Veronesi
Heleusa Angélica Teixeira
José Carlos da Silva
Anderson de Lima
Andrea Pissarro

O Homem Que Virou Suco

de João Batista de Andrade

Roteiro do Filme
Fortuna Crítica
Depoimentos e Entrevistas

Organização
Ariane Abdallah e Newton Cannito



São Paulo - 2005

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Andrade, João Batista de

O homem que virou suco / de João Batista de Andrade ; organização Ariane Abdallah e Newton Cannito. – São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

256p. : – (Coleção aplauso. Série cinema Brasil / coordenador geral Rubens Ewald Filho).

"Roteiro do filme, fortuna crítica, depoimentos e entrevistas"

ISBN 85-7060-233-2 (Obra completa) (Imprensa Oficial)

ISBN 85-7060-368-1 (Imprensa Oficial)

1. Cinema – Roteiros 2. Filmes brasileiros – História e crítica 3. O homem que virou suco (Filme cinematográfico) I. Abdallah, Ariane. II. Cannito, Newton. III. Ewald Filho, Rubens. IV. Título. V. Série

05-4757

CDD - 791.4370981

Índices para catálogo sistemático:

1. Filmes cinematográficos brasileiros :
Roteiros : Arte 791.4370981
2. Roteiros cinematográficos : Filmes
brasileiros : Arte 791.4370981

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional (Lei nº 1.825, de 20/12/1907).
Direitos reservados e protegidos pela lei 6910/98

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Rua da Mooca, 1921 - Mooca

03103-902 - São Paulo - SP - Brasil

Tel.: (0xx11) 6099-9800

Fax: (0xx11) 6099-9674

www.imprensaoficial.com.br

e-mail: livros@imprensaoficial.com.br

SAC 0800-123401

Apresentação

“O que lembro, tenho.”

Guimarães Rosa

A *Coleção Aplauso*, concebida pela Imprensa Oficial, tem como atributo principal reabilitar e resgatar a memória da cultura nacional, biografando atores, atrizes e diretores que compõem a cena brasileira nas áreas do cinema, do teatro e da televisão.

Essa importante historiografia cênica e audiovisual brasileiras vem sendo reconstituída de maneira singular. O coordenador de nossa coleção, o crítico Rubens Ewald Filho, selecionou, criteriosamente, um conjunto de jornalistas especializados para realizar esse trabalho de aproximação junto a nossos biografados. Em entrevistas e encontros sucessivos foi-se estreitando o contato com todos. Preciosos arquivos de documentos e imagens foram abertos e, na maioria dos casos, deu-se a conhecer o universo que compõem seus cotidianos.

A decisão em trazer o relato de cada um para a primeira pessoa permitiu manter o aspecto de tradição oral dos fatos, fazendo com que a memória e toda a sua conotação idiossincrásica aflorasse de maneira coloquial, como se o biografado estivesse falando diretamente ao leitor.

6 Gostaria de ressaltar, no entanto, um fator importante na *Coleção*, pois os resultados obtidos ultrapassam simples registros biográficos, revelando ao leitor facetas que caracterizam também o artista e seu ofício. Tantas vezes o biógrafo e o biografado foram tomados desse envolvimento, cúmplices dessa simbiose, que essas condições dotaram os livros de novos instrumentos. Assim, ambos se colocaram em sendas onde a reflexão se estendeu sobre a formação intelectual e ideológica do artista e, supostamente, continuada naquilo que caracterizava o meio, o ambiente e a história brasileira naquele contexto e momento. Muitos discutiram o importante papel que tiveram os livros e a leitura em sua vida. Deixaram transparecer a

firmeza do pensamento crítico, denunciaram preconceitos seculares que atrasaram e continuam atrasando o nosso país, mostraram o que representou a formação de cada biografado e sua atuação em ofícios de linguagens diferenciadas como o teatro, o cinema e a televisão – e o que cada um desses veículos lhes exigiu ou lhes deu. Foram analisadas as distintas linguagens desses ofícios.

Cada obra extrapola, portanto, os simples relatos biográficos, explorando o universo íntimo e psicológico do artista, revelando sua autodeterminação e quase nunca a casualidade em ter se tornado artista, seus princípios, a formação de sua personalidade, a *persona* e a complexidade de seus personagens.

7

São livros que irão atrair o grande público, mas que – certamente – interessarão igualmente aos nossos estudantes, pois na *Coleção Aplauso* foi discutido o intrincado processo de criação que envolve as linguagens do teatro e do cinema. Foram desenvolvidos temas como a construção

dos personagens interpretados, bem como a análise, a história, a importância e a atualidade de alguns dos personagens vividos pelos biografados. Foram examinados o relacionamento dos artistas com seus pares e diretores, os processos e as possibilidades de correção de erros no exercício do teatro e do cinema, a diferenciação fundamental desses dois veículos e a expressão de suas linguagens.

8 A amplitude desses recursos de recuperação da memória por meio dos títulos da *Coleção Aplauso*, aliada à possibilidade de discussão de instrumentos profissionais, fez com que a Imprensa Oficial passasse a distribuir em todas as bibliotecas importantes do País, bem como em bibliotecas especializadas, esses livros, de gratificante aceitação.

Gostaria de ressaltar seu adequado projeto gráfico, em formato de bolso, documentado com iconografia farta e registro cronológico completo para cada biografado, em cada setor de sua atuação.

A *Coleção Aplauso*, que tende a ultrapassar os cem títulos, se afirma progressivamente, e espera contemplar o público de língua portuguesa com o espectro mais completo possível dos artistas, atores e diretores, que escreveram a rica e diversificada história do cinema, do teatro e da televisão em nosso país, mesmo sujeitos a percalços de naturezas várias, mas com seus protagonistas sempre reagindo com criatividade, mesmo nos anos mais obscuros pelos quais passamos.

Além dos perfis biográficos, que são a marca da *Coleção Aplauso*, ela inclui ainda outras séries : *Projetos Especiais*, com formatos e características distintos, em que já foram publicadas excepcionais pesquisas iconográficas, que se originaram de teses universitárias ou de arquivos documentais pré-existentes que sugeriram sua edição em outro formato.

9

Temos a série constituída de roteiros cinematográficos, denominada *Cinema Brasil*, que publicou o roteiro histórico de *O Caçador de Diamantes*,

de Vittorio Capellaro, de 1933, considerado o primeiro roteiro completo escrito no Brasil com a intenção de ser efetivamente filmado. Paralelamente, roteiros mais recentes, como o clássico *O Caso dos Irmãos Naves*, de Luís Sérgio Person, *Dois Córregos*, de Carlos Reichenbach, *Narradores de Javé*, de Eliane Caffé, e *Como Fazer um Filme de Amor*, de José Roberto Torero, que deverão se tornar bibliografia básica obrigatória para as escolas de cinema, ao mesmo tempo em que documentam essa importante produção da cinematografia nacional.

10

Gostaria de destacar a obra *Gloria in Excelsior*, da série *TV Brasil*, sobre a ascensão, o apogeu e a queda da TV Excelsior, que inovou os procedimentos e formas de se fazer televisão no Brasil. Muitos leitores se surpreenderão ao descobrirem que vários diretores, autores e atores, que na década de 70 promoveram o crescimento da TV Globo, foram forjados nos estúdios da TV Excelsior, que sucumbiu juntamente com o Grupo Simonsen, perseguido pelo regime militar.

Se algum fator de sucesso da *Coleção Aplauso* merece ser mais destacado do que outros, é o interesse do leitor brasileiro em conhecer o percurso cultural de seu país.

De nossa parte coube reunir um bom time de jornalistas, organizar com eficácia a pesquisa documental e iconográfica, contar com a boa vontade, o entusiasmo e a generosidade de nossos artistas, diretores e roteiristas. Depois, apenas, com igual entusiasmo, colocar à disposição todas essas informações, atraentes e acessíveis, em um projeto bem cuidado. Também a nós sensibilizaram as questões sobre nossa cultura que a *Coleção Aplauso* suscita e apresenta – os sortilégios que envolvem palco, cena, coxias, set de filmagens, cenários, câmeras – e, com referência a esses seres especiais que ali transitam e se transmutam, é deles que todo esse material de vida e reflexão poderá ser extraído e disseminado como interesse que magnetizará o leitor.

A Imprensa Oficial se sente orgulhosa de ter criado a *Coleção Aplauso*, pois tem consciência de que nossa história cultural não pode ser negligenciada, e é a partir dela que se forja e se constrói a identidade brasileira.

Hubert Alquéres
Diretor-presidente da
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

João Batista de Andrade é daqueles poucos cineastas latino-americanos que, não obstante as dificuldades, trabalham iluminando acontecimentos.

L. NOVIKOVA

Sputnik Kinofestivalia

17 / julho / 1981

Quando da premiação de *O Homem Que Virou Suco* no Festival de Moscou

I. Introdução

Ao falar de *O Homem Que Virou Suco*, não são necessárias grandes apresentações. Trata-se de um dos filmes mais conhecidos da história do cinema nacional. Circulou com sucesso no cinema brasileiro, foi muito premiado internacionalmente e obteve seu maior sucesso em circuitos populares e cineclubes criados juntos a sindicatos e organizações de todo o Brasil. Até hoje, *O Homem Que Virou Suco* é um dos filmes mais utilizados por professores para discutir a questão da migração nordestina nas décadas de 1970 e 80. Dessa forma, mesmo com a tradicional resistência para a exibição televisiva, *O Homem Que Virou Suco* se tornou um dos filmes brasileiros mais presentes no imaginário de nosso povo.

15

Ao mesmo tempo político e humano, o drama em torno do nordestino Deraldo, que vai a São Paulo vender sua poesia e é confundido com Severino, um operário que matou o patrão, fala, acima de tudo, sobre a realidade do imigrante.

A história mitológica do duplo é narrada em tons de documentário, com câmera na mão e filmagens em locação. Além disso, os registros presentes na obra não se restringem aos contêrâneos do protagonista. O próprio diretor do filme, o cineasta João Batista de Andrade, nasceu em Minas Gerais e sentiu as dificuldades de se adaptar à cidade grande e perder-se de suas origens, quando se mudou para a capital paulista. *O Homem Que Virou Suco* é um pouco ficção e um pouco documentário, com um “quê” de autobiografia.

16

Para tentar entender o fenômeno *O Homem Que Virou Suco*, esse livro oferece ao leitor várias abordagens distintas: o roteiro completo do filme, entrevistas sobre o processo de criação, depoimentos sobre a distribuição e sobre o impacto do filme no público, e uma seleção de críticas de autores como José Carlos Avellar, Heitor Capuzzo e Jean-Claude Bernardet, entre outros.

Como é comum nas grandes obras, o filme conciliou inovação estética com impacto cultural,

superando falsos dilemas entre arte e indústria. A força do filme foi tanta que ele superou os tradicionais limites da exibição em salas de cinema e se propagou por todo o País, via cineclubes e movimentos da sociedade civil.

Essa experiência alternativa de exibição tem história na obra do diretor João Batista de Andrade e começou com o movimento do Cinema de Rua. Nele, Batista realizou pequenos filmes temáticos – sobre segurança no trabalho, a questão dos migrantes, a questão do transporte, etc. –, que foram exibidos em todo o Brasil com apoio da sociedade civil. Essa experiência consolidou a Dina Filmes, que mais tarde teve importante papel na distribuição de filmes ligados ao movimento operário do ABC, como *Greve*, outro filme de João Batista de Andrade. *O Homem Que Virou Suco*, no entanto, foi a primeira experiência com longa-metragem. No seu conjunto, essa experiência do cineclubismo brasileiro foi uma das maiores e mais interessantes tentativas de superar o oligopólio da distribuição e exibição de filmes no Brasil, cujas salas são formatadas

para exibir um único tipo de filme excluindo o cinema brasileiro de apelo popular.

18

O interessante no cinema de João Batista de Andrade é que o cineasta nunca confundiu público com mercado. Por isso, apesar de sua vontade em dialogar com o público e fazer um cinema popular, Batista nunca o submeteu ao absolutismo das regras únicas do mercado, que tentam naturalizar a situação atual desse segmento, como se essa fosse a única alternativa comercial realista para os filmes produzidos. Para Batista, as regras do mercado são limites com os quais seus filmes dialogam e não cadeias às quais ele deve estar submetido. Batista entendeu que um filme diferenciado pode e deve encontrar seu próprio público e conquistar seu próprio mercado. Uma das coisas mais interessante em *O Homem Que Virou Suco* é que o sucesso do filme não veio apenas do circuito tradicional de salas e sim do circuito alternativo. Esse filme é a prova de que bons filmes devem procurar seu próprio público e não se submeter ao padrão atual de público das salas de cinema.

O Homem Que Virou Suco é um filme inconfundível, principalmente por conta de sua forma inusitada de abordar uma realidade já tão explorada, na maioria das vezes, de maneira superficial e estereotipada. Com este livro, celebramos mais uma iniciativa de perpetuar o trabalho de João Batista, dividindo com o público entrelinhas e cenas reais que marcaram os bastidores da produção. Contextualizando a obra pretendemos estimular, além de uma extensão de entretenimento que começa na tela, a reflexão sobre um dos temas mais presentes na nossa realidade atual e, portanto, uma reflexão sobre a relevância da discussão que o autor propõe para a história do País.

19

***Ariane Abdallah
Newton Cannito***

II. A Primeira Versão do Argumento

Cronograma de criação do filme:

Argumento inicial: 1971

Folheto de Cordel: 1974

Roteiro: 1979

Filmagens: 1979

Lançamento comercial: 1980

Prêmio em Moscou: 1981

Nesse ano houve o retorno do filme ao mercado exibidor e início de distribuição em 16 mm por cineclubes.

21

O Bode Expiatório é a primeira versão do argumento que mais tarde resultaria no roteiro de *O Homem que Virou Suco*. Essa primeira versão foi escrita em 1971. Mais tarde, em 1974, Batista escreveria o cordel que serviu de inspiração ao roteiro (e que consta desse livro). O roteiro mesmo só ficaria pronto em 1979.

Na primeira versão do argumento já tem o personagem principal de Severino, um nordestino

perdido em meio a cidade grande. Espécie de Carlitos brasileiro, Severino está desadaptado no espaço urbano e o filme exposto nesse primeiro argumento é baseado no uso criativo do humor físico, seguindo a melhor tradição dos cômicos do cinema mudo. Em comparação com o roteiro de 1979, fica evidente a influência que as filmagens das greves do ABC, que João Batista documentou no mesmo ano, trouxeram na politização do *O Homem que Virou Suco*. O roteiro final consegue colocar o tema do imigrante e registrar com veemência o momento político da época da filmagem.

22

Tomar contato com as diversas etapas desse material (argumento, folheto e roteiro) permitirá ao leitor vislumbrar os caminhos do processo criativo do diretor e roteirista João Batista de Andrade.

O Bode Expiatório

(O Homem Que Virou Suco)

Argumento de João Batista de Andrade

1971

A história de um nordestino (**Severino**) que vem pra São Paulo, fugindo da seca. É um personagem ingênuo que acredita em tudo e acha que em São Paulo vai tudo ser fácil para ele. Mas logo ao chegar, saindo da Estação da Luz, já os malandros o assaltam com aquela conversa mole e, sem dar tempo para Severino reagir, vão tomando tudo dele: a mala, a luva de couro, o colete de couro, o cinturão de couro e começam a tirar mesmo as calças, quando intervém um sujeito gordo (**GORDO I**) que o salva com a intenção de ficar sozinho com a vítima. O Gordo I, vendo que não resta mais quase nada pra tirar de Severino, quer o dinheiro. Inventava então que o estava esperando, que recebeu carta do coronel lá do Norte, que já arranjou inclusive um emprego sensacional para Severino. Severino cai no conto com a maior felicidade. O Gordo I leva Severino pela cidade, como um

cicerone, falando da grandeza de São Paulo: o trânsito, os edifícios, os cartazes, etc. Depois rabisca um endereço num papel e dá a Severino: é o endereço do emprego. Mas houve algumas despesas... uns 200 contos... Severino quase cai de costas, pois só tinha 20 contos adquiridos pela venda da cabrita Iolanda. O Gordo I pega os 20 contos mesmo, e se manda. Severino fica sozinho no meio da cidade e vai andando, procurar o emprego. O maior pavor do trânsito e de toda aquela gente. As pessoas, vendo aquela figura gozada, começam a gozar (Hei, pau-de-arara! Aí, pai-d' égua... Ó lampião depois da gripe! Ó bicho feio! Aí nó nas tripas!). As gozações partem de todo lado e Severino não consegue localizar ninguém. Severino fica totalmente baratinado, quase é atropelado e no final é cercado por seis carros que brecam bruscamente em torno dele: os motoristas com as cabeças pra fora xingam Severino. Severino escapa, saindo de quatro pés. Já longe, olha para trás e vê que os motoristas continuam a briga e agora descem dos carros e partem pra briga mesmo, uns com os outros. Severino acha que tá todo

mundo ficando louco. Por fim, Severino chega ao local do endereço dado pelo Gordo I, que é justamente na favela ao lado do Shopping Center Iguatemi. Ele pergunta a um cara sobre o emprego e o cara ri na cara dele. Severino não entende nada. Nesse momento uma autoridade está visitando o local, com dois jornalistas. A autoridade fala da migração de nordestinos e dos problemas criados. Um dos jornalistas pergunta se é verdade que vão mandar de volta todos os nordestinos. Ouvindo isso, Severino se manda de fina. Mas logo ao sair dá uma violenta trombada num casal de atores que filmam uma seqüência de um filme. O diretor do filme dá a maior bronca, mas de repente tem uma grande idéia e vibra com ela. Chama os dois atores e lhes diz que bolou a teoria da violência gratuita, do bode expiatório: diz ao casal que fiquem discutindo, e que a garota vença a discussão deixando o rapaz louco da vida. Como o rapaz não pode bater na moça, bate no primeiro que passa. Começa a cena e na hora H, o diretor empurra Severino em cena, o rapaz lhe dá a maior surra, sem dar tempo inclusive de

Severino reagir. Quando Severino vai reagir, o diretor, com medo de alguma coisa que vem, manda cortar e com grande rapidez se manda com atores, fotógrafo e câmera. Severino fica só e então apareceu o que causou o medo do diretor: três caras loucos, tipo três patetas, fazendo macaquices com os três patetas. Vêem Severino e começam a fazer brincadeiras as mais bestas com ele (um vai por trás e puxa suas calças, outro segura-lhe o nariz, outro resolve pentear seus cabelos, etc, bem na base da brincadeira). Severino tenta reagir, mas as loucuras dos três o deixam baratinado e ele acaba fugindo, correndo. Os três caras ficam sem entender porque Severino fugiu e aos poucos vão ficando loucos da vida (o brinquedo fugiu) e tornam-se agressivos: passa por ali um dos jornalistas e eles o agriDEM. Severino corre e então algumas pessoas pensam que ele é algum ladrão e correm atrás dele. Severino se esconde numa construção civil e acaba sentado, sem querer, no elevador de serviço. Logo o elevador sobe, pra desespero de Severino e a maior gozação dos pedreiros. Severino pára lá em

cima e é a maior dificuldade pra ele descer, com medo de cair. Finalmente desce. Os pedreiros vão almoçar: cada um pega sua marmita. Severino com o estômago nas costas, morto de fome. Os pedreiros comendo, Severino babando. Os pedreiros, incomodados, com pouca comida, escondem os pratos com os braços ou mudam de lugar. Severino sai. Vê os três patetas que o procuram, sai de fina para não ser visto. Os três patetas entram na construção e fazem a maior bagunça com os pedreiros e com suas comidas. Severino passa então por uma rua onde alguns homens trabalham com britadeiras. Severino resolve pedir emprego. O chefe goza com sua cara e resolve, para gozar, dar uma britadeira pra ele. Severino pega a máquina, o chefe liga. A máquina pula na sua mão, como um bicho endemoniado. Severino tenta segurar aquilo e não consegue, a britadeira acaba pulando de sua mão. Todos riem a valer. Um gordão (**GORDO II**) fica olhando a cena e ri a valer, sacudindo a barriga. Severino se invoca com ele e corre atrás dele, com sua peixeira. O Gordo II corre gozado, com toda sua gordura.

Surge o diretor que, vendo a cena, acha gozando e começa a filmar. De repente aparecem os três patetas que vêem Severino e partem em cima dele. O Gordo II aproveita e foge. Os três batem em Severino e o diretor filma a cena. Severino acaba fugindo, deixando os três loucos furiosos novamente. Os três então, vendo o diretor, partem para cima dele, fazendo dele um cavalinho.

Severino passa por um viaduto (Bela Vista) e vê uma carteira no chão, cheia de dinheiro: vai pegá-la, ela anda, corre atrás dela e ela corre também (é puxada por um fio, por um grupo de garotos que se divertem a valer). Severino, depois de muito correr, vê os garotos, começa a correr atrás deles, eles fogem. De repente Severino vê algo que o faz parar: é um cartaz de propaganda (*Abra o Bocão*) que mostra um imenso sanduíche. Severino fica babando, fecha os olhos e imagina a cena dele comendo aquele sanduíche. Enquanto isso dois homens chegam e pregam outro cartaz em cima daquele e vão embora sem que Severino os veja. Severino abre

os olhos e tem o maior espanto ao ver que ali não tem mais sanduíche nenhum. Esfrega os olhos e esconjura o diabo. Vai saindo de fina quando vê que um ladrão rouba a carteira de um cara (**VÍTIMA**). Severino vai correr para avisar e pegar o ladrão quando, então, outro cara (**2º LADRÃO**) rouba a carteira do ladrão. Severino fica tonto, mas logo vê que os três patetas vêm vindo. Os três vêem Severino e começam a correr atrás dele. Severino se esconde. Na corrida, os três trombam com a vítima: a vítima percebe então que roubaram sua carteira, pensa que foram os três, grita pela polícia, os três acabam batendo nele, depois fogem e acabam trombando com o ladrão que, então, percebe que também lhe roubaram a carteira e começa a gritar com eles, ameaçando-os, que isso não é direito, roubar de ladrão, etc. Os três fogem e acabam trombando com o segundo ladrão, e dessa vez roubam mesmo sua carteira. Dá-se a maior confusão, pois chegam a vítima e o ladrão que começam a brigar entre si e com o segundo ladrão. Os três patetas saem com a carteira, fazendo mil palhaçadas.

Severino na rua. Pára diante de uma casa e pede para a dona-de-casa pra trabalhar, rachar a lenha. A mulher diz que não, ele insiste, a mulher diz que não, Severino diz que está com fome e acaba pegando o machado e começa a trabalhar na marra. A mulher então grita: *Ladrão!* Severino deixa o machado e sai correndo com um bando de pessoas atrás. Severino se esconde, as pessoas passam. Severino sai e de repente vê o Gordo I com outro nordestino. Severino o chama, quer saber direito o endereço do emprego. Mas o Gordo pensa que Severino quer bater nele e foge. Severino corre atrás. Está pega-não-pegando quando, virando uma esquina, Severino dá a maior trombada com os três patetas que logo saem correndo atrás dele. O Gordo I, vendo-se livre, faz pose de machão, e grita ameaças a Severino e ao mundo (fugiu, hein!).

Para escapar dos três loucos, Severino se esconde numa confeitaria. Vê os doces e fica babando de vontade de comer. E então vê o Gordo II comendo doces. O Gordo II come um, dois, três... com a maior cara de satisfação. Severino baban-

do de vontade. O Gordo II vê Severino e então guarda o último pedacinho do doce e oferece a Severino. Severino nem acredita e vai pegar. Mas quando leva a mão, o Gordo II joga o doce na boca e come com o maior prazer, rindo de Severino. Severino fica de boca aberta, mas vendo o outro rir, fica furioso e acaba agredindo o Gordo II (não havendo problema de censura, 18 anos, Severino esfaqueia o Gordo II). Depois Severino foge, tonto de fome. Sua vista já embaralha tudo, vê tudo desfocado. Passa novamente pelo viaduto (Bela Vista) onde os garotos já o esperam com um frango amarrado num cordão. Severino, caindo de fome, corre atrás do frango e o frango foge... Severino vê então os garotos e começa a brigar com eles. Os garotos percebem que Severino está tonto, fazem uma roda em torno dele. Severino não os enxerga direito, briga com sombras, os garotos se divertem. Severino mistura tudo: imagens do nordeste, sua noiva Rosinha, a caatinga. Tudo gira, os garotos brincam com ele como se numa brincadeira de cabra-cega. Até que Severino cai.

O Sonho de Severino

Severino andando por um lugar todo enfumacado, desolado. Olhando bem, no meio da fumaça, ele vê os três loucos fantasiados, de perucas, um batendo no outro, fazendo magias (explosões, conversas estranhas, aparecendo e desaparecendo). Severino se benze e vai sair quando vê que alguém ri dele. É uma gorda, toda pintada, enfeitada. Severino esconjura a mulher e então ela ri mais. *Vai-te Satanás!*, ele grita, e ela então se arrebenta de rir. Então os três diabos ouvem e acabam descobrindo Severino. Correm atrás dele, pegam-no, batendo nele para valer. Surge então o diretor, agora também fantasiado, com peruca: o diretor começa a filmar e os três diabos fazem toda uma cena com Severino, transformando-o em bichos, em caixa, em pedra, em sapo, em lagarto e em cachorro. A Gorda intervém e pega o cachorro e sai correndo com eles, salvando Severino (que está transformado no cachorro). A Gorda leva o cachorrinho para dentro de casa, amarra-o na cama, felicíssima, cantando, e começa a preparar a comida para ele. Nisso

Severino retoma sua forma de homem e se vê amarrado na cama. Fica então vendo a Gorda preparar sua sopa. A Gorda joga tudo na panela e sai aquela fumaceira. Severino fica desesperado e não consegue se desamarrar. A sopa fica pronta e a Gorda vem dar para ele, na marra, na boquinha (como ela diz) Severino desesperado. Na hora H, alguém bate a porta. A Gorda deixa Severino e vai abrir a porta, entram os dois repórteres que logo vão fotografando a Gorda e Severino. A Gorda fica toda feliz, fazendo pose. Um dos repórteres diz que ela foi premiada pelo programa Divo Mansos: ganhou uma bota e um emprego pro marido. A Gorda exulta: pega a bota e a calça e começa a dançar (a bota é de borracha, de homem). Obs: A Gorda é representada pelo mesmo ator do Gordo 1. Enquanto isso os repórteres desamarram Severino e o levam. Os repórteres chegam, com Severino ao mesmo local onde alguns homens trabalham com britadeiras. Ali estão alguns fotógrafos e o diretor. O chefe do serviço recebe os repórteres, o diretor filma, os fotógrafos fotografam. O chefe dá então a britadeira para

Severino (a britadeira está toda pintada, com olhos e boca). Severino pega a britadeira. Todo mundo olhando. Liga. A máquina pula como um cabrito. Severino tenta domar o bicho. Cenas de peão domando cavalo. Cena de animais bravos, brigas de animais. Por fim Severino consegue domar a endiabrada máquina. Todos aplaudem, ele é carregado vitorioso. Só que de repente surgem os três diabos e estragam toda a festa de Severino. Um pula em seu pescoço, outro morde, outro lhe faz cócegas. O diretor filma, os fotógrafos fotografam. Severino tenta brigar com os três, não consegue, fica louco da vida e agride o diretor (obs.: antes, quando Severino é carregado, dão-lhe um monte de dinheiro). Na briga, Severino vai perdendo dinheiro, o que o deixa desesperado. Com um restinho de dinheiro, Severino foge. Gritam “ladrão!” e todos saem correndo atrás dele aos berros de “lincha!”. Severino se esconde outra vez na confeitaria. Vê os doces e se lembra que tem um pouco de dinheiro. Então compra um doce. O portuga, dono da confeitaria, olha desconfiado, reconhecendo-o. Quando Severino

vai comer o doce o portuga pula em cima dele. Severino briga, tentando fugir com o cuidado de não perder o doce. Foge. Passa por um mendigo que lhe pede um pedaço de doce (o doce é enorme), mas Severino não dá, o mendigo insiste, Severino tem que brigar com ele e foge. Um grupo de garotos cerca Severino, querendo o doce. Severino não dá, briga com os garotos, desesperado. Por fim se esconde numa caverna, lá no fundo. Depois de se certificar que não tem ninguém por perto vai comer o doce. Mas... na hora H entra uma mão gorda na cena e rouba o doce: é a Gorda que come tudo de uma bocada. Severino furioso corre atrás dela, quer matar a mulher. Pega-não-pegas, num lugar descampado. De repente passa um avião baixinho e do avião caem os três diabos que logo partem para cima de Severino, salvando a Gorda que desaparece no ar. Nesse momento surge então o diretor, que vem correndo aproveitar a cena para filmar. Os três diabos jogam Severino de um para o outro, torcem-no, dobram-no. Mas Severino consegue fugir ainda, deixando os três diabos furiosos. Os três acabam apelando para

catar o diretor. Tomam-lhe a máquina e os filmes, batem nele e o levam para uma pracinha. Dão a maior esculhambação no diretor. Transformam uma pedra em projetor e começa a exhibir o filme pras pessoas ali presentes, comentando a porcaria que é e falando que eles deixaram o cara filmar e olha aí o que saiu: uma porcaria, tudo de ponta-cabeça, tremido, e só aparece o Severino, não tem quase nada deles, que deixaram fazer o filme. Desenrolam o filme, arreventam tudo e vão levando o diretor pra um lado, enrolando-o com o filme. Severino, que via tudo, pede proteção para Padim Ciço e vai ajudar o diretor. Quando os três vêm Severino largam o diretor e pegam Severino. O diretor então se desvencilha dos filmes, pega a câmera e recomeça a filmar. Os três diabos jogam Severino numa rede e começam a torcer até pingar sangue da rede. Severino grita, grita.

Fim do Sonho

Severino, deitado no chão, no viaduto, acorda gritando. Levanta-se, tonto de fome. Vai andando. Vê então um cego com uma viola e se lembra

que lá no Norte muita gente vive às custas de cantar nas feiras. Rouba a viola do cego e foge. O cego esbraveja. Severino chega numa feira, babando de vontade de comer tudo aquilo. Pega a viola e fica pedindo esmolas num canto. Ninguém dá nada. Então ele resolve cantar. Afina a viola, faz cera. Algumas pessoas aparecem, todas comendo alguma coisa. Um popular diz a Severino pra começar logo a cantoria. Severino começa. Canta. Um gordo come um enorme sanduíche. Quando acaba de cantar, Severino (que não ganhou nenhuma esmola) pula no gordo e toma-lhe o sanduíche. Todo mundo cai em cima dele aos berros, gritando: *Lincha!* Severino consegue escapar, sem o sanduíche. Entra num parque e dá uma bruta trombada com um casal de atores que filmam com o diretor. O diretor fica furioso, dá-lhe a maior esculhambação e então bola de novo a cena em que o ator acaba batendo em Severino. Severino foge e então vê um frango assado no chão. Fica com medo de pegar, pensando ser outra brincadeira. Vai se aproximando devagar e, vendo que não tem fio nenhum amarrado, pega-o de uma vez e corre,

escondendo-se no mato. Mas quando vai comer, abre a boca, ele vê, à sua frente, os três diabos. Severino fica assim, de boca aberta, os olhos arregalados, com o frango diante da boca.

FIM

João Batista de Andrade
São Paulo, agosto de 1971

III. O Folheto de Cordel

O Homem Que Virou Suco

Folheto de Cordel - 1974

Autoria: João Batista de Andrade.

Eu vou contar pra vocês
Uma história diferente
Tão verdadeira e bonita
Que não há quem a invente
Tudo o que eu conto é verdade
Embora às vezes aumente
 Um homem não vale nada
 Fora de seu quintal
 Sem amigos sem dinheiro
 Em sua luta contra o mal
 De todo jeito que tenta
 Acaba em triste final
O demo toma mil formas
Do mais gordo ao magricela
Um some na sua porta
E aparece na janela
Um te salva da fogueira
Outro joga na panela

A desgraça é desse mundo
A fome é de Severino
Um homem que sofreu tanto
Pra uns poucos ficar sorrindo
Um vivendo do bom viver
Mil morrendo desde menino

Sem terra nem propriedade
Sem emprego nem comida
No meio dessa fartura
Com fome, sem guarida
Vive o homem seu destino
Por toda a sua vida

Nas terras do coronel
No sertão de fazendeiro
No porão de fabricante
A fome sem paradeiro
Sem coragem sem mais nada
Toda gente sem dinheiro

Tanta terra ali em volta
Naquela propriedade
E a gente amontoadá
Sem terra nem caridade
Numa longa procissão
Rumo à primeira cidade

Severino com essa gente
Tão ativa e tão forte
E agora tão acabada
Em busca de melhor sorte
E pra muitos, velhos, meninos.
Só o que vinha era morte

Deixou seu gado e a terra
Deixou amigos, Rosinha
Saiu de João Pessoa
Deixou os mortos, a rocinha
Partiu rumo a São Paulo
Era a saudade que vinha
 Deixou lá os amigos
 Sofrendo a praga da sorte
 O homem como inimigo
 Que a coisa lá no norte
 Era pura desolação
 A fome, a seca e a morte
Muita gente ali ficou
O fazendeiro com seu chão
O diabo com seu fogo
O fabricante seu porão
Severino seguiu em frente
Ao sim ele disse não
 São Paulo era a fartura
 A riqueza de todo homem
 O paraíso da terra
 Pra que morrer de fome
 Se o que se faz lá no Norte
 É em São Paulo que se come?
Aqui, como no Norte
Cada qual com seu terreiro
Tem gente que é fabricante
Dono de seu dinheiro
Tem gente que só trabalha
Tem coronel, e fazendeiro

Vaca gorda vai pro corte
Cana boa é rapadura
Bicho magro vai à morte
Na caatinga a vida é dura
Valente que se comporte
Ou a barriga dele furam.

A vida de Severino
Lutando na cidade
Pensando ganhar a vida
Longe da caridade
Vivendo de seu salário
Em grande necessidade.

Quiseram que ele arriasse
Com aperto de todo porte
Mas ele não aceitava
Vim aqui buscar a sorte
Que é aqui que se come
O que eu fazia lá no Norte

Pra esse valente espantar
Chamaram o diabo de vez
Das profundas do inferno
Vejam só o que ele fez
Pulando na sua frente
E de um virando três

Um era preto e magriço
Careca baixo e bicudo
Com um pulo e um feitiço
Virava branco e pançudo
Severino esconjurava
Nada via e estava surdo

Uma perna era de ferro
Outra do ouro maciço
Olho solto na testa
Valei meu padim Ciço
Que não sou homem fraco
Mas não mexe com esse bicho
 Atrás vinha o segundo
 Um macaco furta-cor
 Seu grito tremia o mundo
 E enchia de pavor
 Parecia ter saído
 De um filme de terror
O terceiro, mais estranho
De todos o mais valente
Batia num e no outro
Tinha boca de serpente
Uma légua tinha o rabo
Légua e meia seu tridente
 Fizeram a dança do inferno
 Em volta do perseguido
 Severino não fugia
 Sem entender o havido
 E logo era queimado
 Todo pisado e torcido
Na rua em pleno dia
Bem no meio da cidade
Era assim que o tratavam
Batendo sem piedade
E não havia ninguém ali
Com um pouco de caridade

Severino não sabia
Por qual forte razão
O povo olhava e não via
Nem tomava decisão
Que o livrasse do castigo
Que sofria sem razão

O primeiro lhe chutava
E a perna era de ferro
O segundo ainda gritava
Agredia com seu berro
O terceiro com seu fogo
Dizia logo te enterro

No meio de tanta gente
Com o rabo o cão laçava
E espetava com o tridente
Depois ainda queimava
E ninguém cá da cidade
A Severino ajudava

Um homem não vale nada
Fora de seu quintal
Sem amigos sem dinheiro
Em sua luta contra o mal
De todo jeito que tenta
Acaba em triste final

Passando junto de um homem
Com os três batendo forte
Severino machucado
Sangrando cheio de corte
E o homem ali tão perto
Não ligava à sua sorte

E ali naquela rua
Quanto mais lhe batiam
Menos a gente olhava
E se olhavam não viam
Cada um estava na sua
E mais nada faziam

Mas meu Deus como é que pode
Cada um ficar na sua
Com esse cheiro de bode
Essa catimba na rua
O medo tomando o rosto
E o sangue manchando a lua?

Foi aí que Severino
Sentindo o bafo da morte
Lembrou-se da aliviadeira
Faca de grande porte
Que trazia na cintura
Desde que veio do Norte

Deu logo um salto pra frente
Como faria um vaqueiro
Puxou a faca da cinta
Espantando o desespero
E partiu firme para a luta
Como um feroz cangaceiro

Toda a gente se espantou
Assistindo à confusão
Dos três diabos na rua
Em plena Avenida São João
Lutando contra um estranho
Chapéu de couro e gibão

A luta tomou mais corpo
Nunca se acabava
Notícia corria o mundo
China França Jugoslávia
Peru, Angola e Bahia
Só disso é que se falava

A cidade de São Paulo
Que tem tanto nordestino
Se viu todinha parada
Pra ver aqueles meninos
Lutando tão bravamente
Contra o tal Severino

Muitos anos se passaram
A luta continuava
Sem trégua nem parada
Severino se cansava
Quando terei um descanso
Sempre se perguntava

Se eu vim cá pra São Paulo
Foi pra fugir da morte
Pra que essa luta agora
Com inimigos de tal porte
Como se aqui na cidade
Fosse tal qual lá no Norte?

Eu sei que é nessa terra
De tantas luzes acesas
Noites tão tenebrosas
Dias sem qualquer beleza
Sei que aqui se esconde
Toda a nossa riqueza

Voltar pro Norte não volto
Meu destino derradeiro
Há de ser longe daquilo
Da seca, de fazendeiros
Hei de viver na cidade
Ganhando muito dinheiro

Severino assim pensava
Enquanto a luta seguia
O povo se ajuntava
E cada vez mais queria
Vitória contra o diabo
Motivo de alegria

Vendo que os três valentes
Não paravam de lutar
Severino decidiu
A peleja terminar
E gritou assim pros diabos
Eu quero parlamentar

Deu-se então um estrondo
A noite logo se fez
Correu o povo assustado
Como manada de rês
E os diabos se juntaram
Num só, falando inglês

A língua era comprida
Muita saliva cospia
E dos dedos gordurosos
Ouro e prata escorria
E mesmo sendo estrangeiro
Severino tudo entendia

Severino também falou
Em sua língua sertaneja
Contou pro estrangeiro
Que não queria peleja
Queria apenas viver
E tudo que um homem almeja

Queria também ser dono
De alguma propriedade
Pois havia percebido
Que no campo ou na cidade
Um homem que só trabalha
Não tem qualquer qualidade

Estava já aprendendo
Que São Paulo é como o Norte
Com todo o povo sem nada
Vivendo à beira da morte
E os donos do dinheiro
São donos também da sorte

Severino só falava
E o diabo estrangeiro
Ouvia sorridente
Severino bem ligeiro
Pedi tudo o que queria
Beleza e muito dinheiro

A noite, tão tenebrosa,
Sumiu num grande clarão
O homem falando inglês
Impôs sua condição
Rejeite as coisas do Norte
A faca, o chapéu e o gibão

Severino decidido
A sair da peleja
Aceitou a condição
Que então assim seja!
E os dois, como amigos
Tomaram duas cervejas
 Aquele dia marcou
 A vida de Severino
 Que agora só enricava
 Querendo ser homem fino
 Esquecendo aquela fome
 Que passou desde menino

Mas mesmo na euforia
Uma coisa estranhava
Seu corpo diminuía
De tanto que suava
Dias noites semanas
E o suco não acabava
 Severino se esvaía
 Em suor renitente
 Sofrendo na solidão
 Como um réu penitente
 Sem amigos sem mais nada
 Cheirando mal e doente

Às vezes sentia voltar
Como uma lembrança forte
Toda a vida passada
A infância no Norte
As amizades perdidas
Em seu caminho de sorte

Nesses ricos instantes
Pensava recuperar
Seu modo antigo de ser
Paraibano de fé
Pensava logo rever
Seus pais, tios, amigos
E pelos campos correr

Vendo que se acabava

Naquele suco suado

Severino consultou

O médico afamado

Que lhe disse na hora

O senhor está condenado

Tomado de desespero

Severino foi atrás

Do homem estrangeiro

Soube que andava no Brás

Era grande industrial

O referido satanás

Mas andou por todo lado

Sem encontrar esse homem

Parece que ele fugia

Como uma coisa que some

Severino bem doente

Suando, passando fome

Três dias assim ficou

Andando pela cidade

Às vezes via o tihoso

Sumindo na claridade

Um riso apavorador

Ecoava na eternidade

As coisas se complicavam
Na mente de Severino
Imagens tão confusas
Uma grande boca sorrindo
Um grande trem no espaço
Prédios altos caindo

Severino percebia
Que a vida se acabava
Já era difícil pensar
Cada dia mais suava
E se via flutuando
A cabeça endoidava

Reuniu todas as forças
Foi pra frente da estação
Levou peixeira emprestada
E um punhado de razão
Esconjurou os diabos
Com a força de seu pulmão

Muita gente ali chegava
Tal e qual Severino
Vinhão no Trem do Norte
Homens mulheres, meninos
Sonhando com São Paulo
Seguindo seu destino

Não teve que esperar muito
Um novo estrondo se fez
A terra abriu uma fenda
O asfalto se desfez:
E surgiu o demônio
Falando seu inglês

Severino suava tanto
Ali em frente do cão
A água corria solta
Cobrando a fenda e o chão
Levando autos e prédios
Na maior inundação

O homem na sua frente
Que era o próprio diabo
Embora falando inglês
Ainda girava seu rabo
Agitando aquele suco
Viscoso como quiabo

Vendo que ia morrer
Severino deu um salto
Gritou tudo que pode
Seja você homem ou rato
Devolva minha saúde
Ou então eu lhe mato

O estrangeiro riu tanto
Que a velha estação ruiu
Muita gente ali chegava
Um migrante ainda viu
A fumaça negra no céu
Onde o diabo sumiu

Severino delirava
Cantando estranha canção
Agitava a faca no ar
Saltando como um peão
Sumiu também no espaço
No meio da poluição

Num instante tudo se viu
No meio daquela fumaça
Severino esfaqueava
O diabo como uma caça
O sangue preto do cão
Chovia cobrindo a praça
Sentindo-se derrotado
O diabo falava inglês
Gritava que dava medo
A fumaça se desfez
E o cão que era um só
De novo virou três

Agora eu conto a vocês
O final dessa história
Começada lá no Norte
E que eu conto de memória:
A vida de Severino
Sem paz e sem glória

Antes porém de contar
Ao som dessa viola
Amigos podem botar
Um dinheiro na sacola
E se eu mesmo estou pedindo
É que a fome de Severino
Acabou fazendo escola

O final dessa história
É pra ouvir e entender
Depois disso vou embora
Tentando compreender
O que há de errado na vida
E faz a gente sofrer

Severino foi jogado
Numa rede e retorcido
Morreu ali esmagado
E seu sangue recolhido
Em garrafas de vidro fino
Virou suco de nordestino
E assim foi consumido.

Julho / novembro de 1974

Um filme de
João Batista de Andrade
com
JOSÉ DUMONT
CÉLIA MARACAJÁ
música de
Vital Farias



O HOMEM QUE VIROU SUCCO

Participação Especial:
DOMINGUINHOS
RUTH ESCOBAR
RUTHINEA DE MORAIS
RAFAEL DE CARVALHO

Roteiro: Aníbal Raulino
Montagem: Alain Freschi
Sem direção: Borneo Quinto
Cenografia: Marina Rebore
Diretor de Produção:
Eugênio Cavallini
Produção Executiva:
Associação Hermanos
Produção:
Rafael Ribeiro Filme
Governo do Estado do Rio de Janeiro
Secretaria de Cultura

criação: fernando gomes de oliveira júnior



*Acima, José Dumont como Severino, o Operário Símbolo;
abaixo, Renato Master, como o patrão Mr. Joseph Losey*



IV. O Roteiro

O Homem que Virou Suco

Roteiro Cinematográfico de
João Batista de Andrade - 1979

SEQ. 1. INTERIOR NOITE. FESTA DO OPERÁRIO
SÍMBOLO.

Solenidade pesada, num salão da FIESP (Federação das Industrias do Estado de São Paulo). O salão lembra um caixão visto por dentro. Nas cadeiras, operários que disputam o título, com amigos e familiares. À frente, numa mesa pomposa, autoridades; no meio, no centro, o presidente da FIESP: Teobaldo de Nigris.

OBS: é a festa real do Operário Padrão, onde estão “enfiados” os atores (José Dumont, Renato Master, Ruth Escobar)

Chega Mr. Joseph Losey (Renato Máster), importunado pelos repórteres e protegido pelos seguranças.



SEGURANÇA

Por favor, Mr. Losey não gosta de ser fotografado!

Mr. Losey entra no salão.

LOCUTOR (OFF)

Neste momento, anunciamos a presença de Mr. Joseph Losey da Ashby Losey do Brasil S. A.

Teobaldo de Nigris começa a falar.

LOCUTOR (OFF)

Festa do Operário símbolo de 1979. Os operários mais responsáveis, mais conscientes de seu papel perante a nação...

TEOBALDO DE NIGRIS

Para sermos uma grande nação precisamos da vossa constante dedicação ao trabalho, de vossa assiduidade, de vossa responsabilidade em relação à família. Do elevado grau de companheirismo, do respeito aos princípios e às leis que regem o nosso país.

LOCUTOR (OFF)

José Severino da Silva, da Ashby Losey do Brasil... (APLAUSOS)

LOCUTOR (OFF)

Sob aplausos, o novo operário símbolo vai sendo

cumprimentado pelo seu empregador, Mr. Joseph Losey.

Um homem de óculos, nordestino seco, fatalista, ouve o discurso: é Severino (José Dumont). Severino se levanta, beija a mulher e vai à frente sob aplausos. Seu patrão vai cumprimentá-lo, ele tira uma faca e o mata.

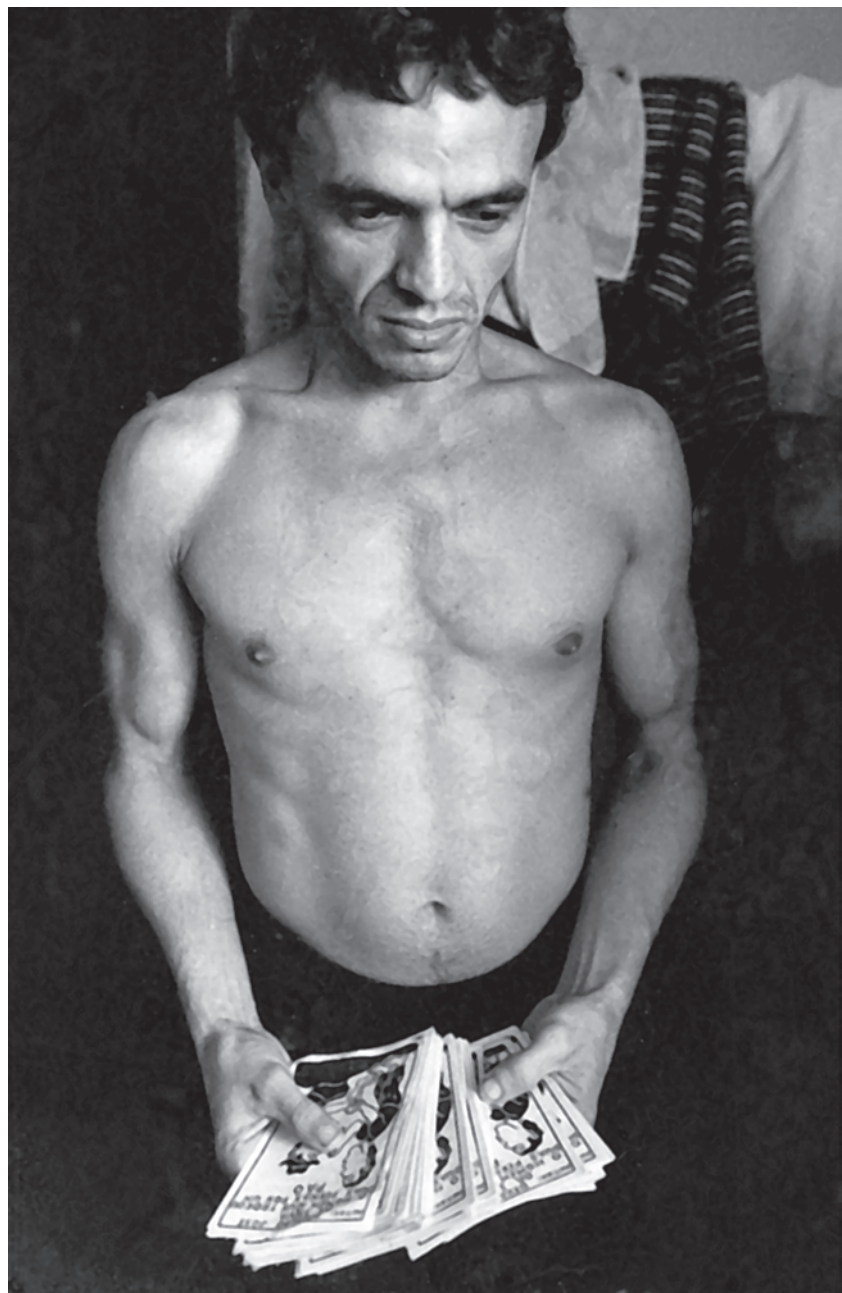
SEQ. 2. LETREIROS INICIAIS SOB GRAVURAS.

MÚSICA “Se eu fosse um beija-flor”, de Vital Farias.

60

SEQ. 3. EXT. DIA. BARRACO DE DERALDO LUGAR TÍPICO DA PERIFERIA DE SÃO PAULO.

Maria põe roupa no varal, avião (Boeing) passa por cima da vila. Ali é o terraço de uma construção com quartos para alugar. Embaixo, o armazém do Ceará, tipo miúdo, subdesenvolvido e que subiu na vida em São Paulo. O barraco do poeta Deraldo (José Dumont) fica no terraço: improvisado, um cubículo de 2,5m x 2,5m atopejado de gravuras e instrumentos de trabalho, livros de cordel com seu nome: Deraldo José da Silva.



Deraldo se levanta, acerta o cabelo e o nariz no pedaço de espelho, empacota alguns livros e sai, descendo um corredor.

Maria, sua vizinha bonita (Célia Maracajá), rega plantas pobres plantadas em latas.

MARIA

Já vai, seu Deraldo? O senhor conseguiu emprego?

DERALDO

Se eu soubesse quem inventou o emprego, eu mandava fuzilar...

62

MARIA

Pensa que a vida é só cantar? A vida é dura, é garrar no batente...

DERALDO

Dona Mariazinha... na sua concepção isso aqui não é emprego, não?

MARIA

Isso é diversão, seu Deraldo. Se o senhor fosse cego, vá lá, mas com uns olhinhos desses tão vivos... Porque não faz igual a meu marido, que pega no batente desde 6 horas da manhã e só volta à noite?

DERALDO

Tá aí, descobri... Vocês vivem tão bem é por isso, não é?

SEQ. 4. EXT. DIA. BAR DO CEARÁ.

Deraldo entra no Bar do Ceará que já o olha com ar de poucos amigos. Pega um ovo cozido e começa a quebrar. Os fregueses observam a cena.

DERALDO

Conterrâneo, vai salvar minha fome...

CEARÁ

O senhor sabe quanto está me devendo?

DERALDO

Não, não sei. Mas eu pago.

CEARÁ

Vai pagar com quê?

DERALDO

Poesia.

CEARÁ

Poesia, seu Deraldo? O custo de vida subindo todo dia... e o senhor vem me dizer que vai pagar com poesia? O senhor acha que eu pago a mercadoria aqui com quê?

DERALDO

Sabe que é que o senhor faz? Pega seu pão, sua manteiga e a sua média... e vá pro inferno...

CEARÁ

Vai trabalhar, seu vagabundo! Em vez de ficar pensando o dia todo em poesia!

Deraldo dá as costas a Ceará e vai embora. Mas resolve voltar, acintosamente. Faz um verso, divertindo os fregueses (ele não é agressivo, é cínico).

DERALDO

64

Bem dizia o Zé Limeira: *"Quem nunca teve um tostão, quando arranja, sempre abusa."* Desconhece os companheiros... e é o primeiro que abusa. É como diz o ditado: *"Quem nunca comeu merda... quando come se lambuza."*

Ceará, que ouviu calado, indignado, grita com o poeta. Deraldo vai saindo e Ceará vai andando atrás, numa cena engraçada.

CEARÁ

Seu Deraldo, vá trabalhar, seu vagabundo!

Tá pensando que eu consegui isto tudo com o quê? Foi com o suor do meu ganho. Veja isso aqui, veja tudo isso. Foi trabalhando e muito.

Foi muita fome que passei. Foi muita fome e muito trabalho. Não foi com poesia, não senhor.

DERALDO

Sabe o que eu vou fazer?

CEARÁ

Que é que vai fazer?

DERALDO

Vou fazer uma poesia pra sua mãe.

CEARÁ

Seu vagabundo, vai trabalhar!

SEQ. 5. EXT. DIA. PRAÇA NO BRÁS.

65

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, tipo invocado.

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).

66

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!

SEQ. 6. EXT. NOITE. BAIRRO.

Deraldo sobe as escadas rumo a seu barraco. Um menino chama, ele pára.

DERALDO

Nego, como é que você tá?

MENINO

O senhor precisa fugir.

DERALDO

Eu preciso fugir por quê?

MENINO

O senhor esfaqueou um dono de fábrica.

DERALDO

Eu? Tá todo mundo louco. Onde é que tu ouviu essa conversa?

MENINO

Tá no jornal. Espera aí, que eu vou buscar para o senhor ver.

Menino traz jornal. Deraldo lê. Na primeira página, uma foto com sua cara. Ele lê:

DERALDO

OPERÁRIO ESFAQUEIA O PATRÃO. Puta que pariu, rapaz! É minha cara mesmo!
Deraldo vai saindo.

MENINO

Seu Deraldo, a polícia esteve aqui.

DERALDO

68 E o que é que a polícia veio fazer aqui?

MENINO

Ela veio procurar a peixeira.

DERALDO

Que peixeira? Eu não tenho peixeira. E quem foi chamar a polícia?

MENINO

Foi a minha mãe. Mas ela não tem culpa de nada. Ela foi entregar o jornal pro Ceará e ele chamou a polícia.

DERALDO

Ah, o Ceará? Aquele filho-da-puta!



Deraldo entra no barracão todo desarrumado.
Lê o jornal quase no escuro.

DERALDO

*Acabava de receber o título de operário símbolo.
O patrão... Joseph Losey... veio cumprimentá-lo.
José Severino da Silva, 39 anos, casado... pai de
três filhos menores, natural do Ceará... puxa uma
faca, uma peixeira, da cintura... e golpeia o pa-
trão uma, duas, três vezes.*

Deraldo é surpreendido pela voz.

POLICIAL (OFF)

Vem pra fora com as mãos pra cima!

Deraldo sai. São três policiais.

POLICIAL-1

Tá preso.

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?

Policia! 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 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 documentos?

Deraldo faz gesto negativo.

DERALDO

Não, não tenho nenhum 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

Vá gostar duma peixeira assim na puta que o pariu! Puxa vida, cadê a peixeira?

Deraldo aproveita um descuido e foge, desaparecendo na noite.

POLICIAL

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

POLICIAL-2

Bota o carro em cima dele.

SEQ. 7. EXT. NOITE. BAIRRO.

72 Deraldo, perseguido pela polícia. Um holofote ilumina as casas, enquanto policiais invadem tudo. O foco de luz do refletor vai revelando fachadas de casas pobres, becos, caras sofridas. O foco de luz, repressor, passa a ser usado como revelação para quem assiste (para a polícia, continua instrumento de repressão). Aqui a montagem segue a música.

MÚSICA de Vital Farias: *Bate com o Pé o Xaxado*, que fala da Paraíba e suas misérias.

OBS.: No final, os policiais destroem o barraco do poeta Deraldo e Deraldo deixa o bairro (madrugada).

SEQ. 8. EXT. DIA (manhã). RUAS CIDADE.

Marcha militar (7 de setembro).

Deraldo caminha perdido entre o povo, solitário, sem ver o sentido de tudo aquilo.

SEQ. 9. EXT. DIA. ZONA CEREALISTA SP

Deraldo junto com os outros trabalhadores carregam sacos para um caminhão. O poeta está visivelmente contrariado por fazer trabalho pesado. Desiste.

DERALDO

Eu estou cansado. Zé Paulo, é o seguinte... eu não vou agüentar o trabalho não. É meio pesado pra mim.

73

ZÉ PAULO

Você não precisa trabalhar?

DERALDO

Precisar eu preciso, mas não agüento.

ZÉ PAULO

Vai me deixar com essa bomba na mão, cheio de serviço?

DERALDO

Lamento muito, mas tá muito pesado pra mim. Não estou agüentando. É muito pesado, então

eu queria que o senhor me dispensasse. Eu tenho alguma coisa a receber?

ZÉ PAULO

Você é avulso, né?

DERALDO

É, sou avulso.

SEQ. 10. EXT. DIA. RUA/ PRÉDIO EM CONSTRUÇÃO.

Deraldo chega ao prédio, procurando trabalho.

Placa: *Precisa-se Guincheiro*.

Lá dentro o mestre-de-obras dá bronca em operário. Deraldo assiste assustado, antevendo o clima de opressão em que vai viver ali.

MESTRE-DE-OBRAS

Tá me sacaneando, rapaz? Não sabe que tem que fazer hora extra? Não combinei com você? Tem que fazer hora extra todo dia.

OPERÁRIO

Eu falei que ontem não podia.

MESTRE

Hoje, amanhã, ontem... qualquer dia tem que fazer. Isso foi combinado, foi dito pra você. Tá me deixando mal com o engenheiro, rapaz. Aqui,

não tem que esperar ninguém não. Você tem que fazer teu trabalho.

OPERÁRIO

Eu não deixei dia nenhum de fazer hora extra.

MESTRE

E tem mais uma coisa: to sabendo que tu trazia mulher pra cá. Tava trazendo mulher pra cá e isto aqui não é zona não. E tem mais uma coisa: vou dar um jeitinho nessa tua barba aí.

OPERÁRIO

E a barba empata meu serviço?

MESTRE

Não discute comigo. Dou um pé no seu rabo e te mando embora. Essa barba aí me invoca. Tu é *hippie*? Se não é *hippie*, não amola. Tu é Jesus Cristo? Então tira essa porra dessa barba. Vai trabalhar, vai embora.

O mestre então vê o apavorado poeta Deraldo.

MESTRE

E você, o que quer, cabeça de guaiamu?

DERALDO

Eu vim aqui atrás dum emprego. Estou desempregado.



Denoy de Oliveira (mestre-de-obras), ensaiando com José Dumont, dirigidos por João Batista de Andrade (de costas)

MESTRE

Qual é teu nome?

DERALDO

Deraldo José da Silva.

MESTRE

Escuta, eu não vi tua cara em algum lugar já não?

DERALDO

Pode ser, pode ser de alguma obra por aí.

MESTRE

Você já trabalhou? Tem alguma experiência?
Tem documentos?

DERALDO

Eu não, porque cheguei do Norte há pouco tempo...

MESTRE

Em que obra você já trabalhou? Em que edifícios você trabalhou?

DERALDO

É difícil de explicar...

MESTRE

Você já trabalhou em alguma obra de edifício que nem essa?

DERALDO

Assim grande não.

77

MESTRE

Já misturou areia com cimento? Sabe fazer concreto? Sabe o que é concreto armado? Sabe o que é vergalhão? Olha, meu chapa, o trabalho aqui é dureza. Não é que nem aquelas molezas que você tinha lá no Norte. Isso aqui é trabalho pra macho. Aqui é salário mínimo. E você tem duas horas por obrigação de dar pra obra, por dia. Aí você tem o salário e tem as duas horas em que você ganha por fora.

Vão entrando no prédio em construção, o Mestre, arrogante, falando sem parar. Deraldo, atrás, zomba dele, fazendo caretas.

DERALDO

Mas só um?

MESTRE

Tu acha pouco? Um salário só, não. É salário mínimo, mais as duas horas e mais que você pode morar aqui. Se você fosse pagar aluguel, você ia pagar uma nota. Isso que você economiza morando aqui é salário também. Como é? Topa ou não topa?

78

DERALDO

Olha, na minha concepção eu acho que é muito pouco.

Pedraão, outro operário, tipo simplório, trabalha perto observando a cena.

MESTRE

Você não está satisfeito, Pedraão? Pedraão ganha salário mínimo. Você tá satisfeito, não tá?

PEDRAÃO

Aí tem seus conformes...

MESTRE

Pedraão tá satisfeito, rapaz. Não tem problema nenhum.

SEQ. 11. INT. DIA. PRÉDIO/ OBRAS.

Operário ensina Deraldo a manobrar o guincho (elevador de obras). Cenas cheias de malícias. O operário faz o elevador subir e descer. É visível a insegurança daquilo.

OPERÁRIO

Cearense ou alagoano?

DERALDO

Paraibano, rapaz.

OPERÁRIO

É tudo a mesma coisa. Aqui você liga o bichinho. Pra subir, é duma vez pra cá. Aí quando o cara bater o sininho ali... é que é pra parar. Aí você vai duma vez. Brecou. Aí eles vão descarregar todas as coisas lá pra cima... Toca o sininho duas vezes. Aí você empurra pra cá... e vem descendo o bichinho. De vez em quando você pode dar uma brecadinha, quando não tiver ninguém. Só pra distrair. Tudo bem? Então, vamos lá. Na brincadeira, o elevador bate no chão. Operário ri, sacana. Deraldo, apavorado, experimenta, o elevador sobe.

SEQ. 12. INT. NOITE. BARRACÃO.

Alojamento dos operários, camas amontoadas, fotos de mulheres nas paredes, fogareiros, etc. Pedrão tem uma carta ainda fechada na mão. Deraldo entra, sobe para seu beliche, sob olhares maliciosos dos companheiros.

PEDRÃO

Você sabe de leitura?

DERALDO

Se eu sei de leitura? Sei ler e escrever, companheiro, muito bem.

PEDRÃO

80 Olha aí, pessoal, o recruta sabe de leitura. Sabe ler e escrever. Pois eu tou com uma carta aqui faz mais duma semana sem ler. De vergonha de pedir pro mestre... que é um danado de gozador... e vive dizendo que a gente é ignorante demais. E ele? Aquilo é que é ignorância, compadre.

Os operários, sentados em suas camas, riem.

OPERÁRIO

Ignorante? Roba mais que gambá, compadre. Gambá é pinto pra ele, compadre. Pedrão dá a carta a Deraldo.

PEDRÃO

Olha lá, pessoal, a carta é de minha noiva. Mas não faz mal, quem quiser escutar pode. Recruta, faz essa caridade.

Deraldo pega a carta, seu rosto irradia camaradagem. Começa a ler.

Enquanto lê, todos os operários escutam emocionados como se a carta fosse para cada um deles.

A CAM, num só plano, percorre seus rostos, mãos, pés, seus gestos.

DERALDO

26-8-79. Querido Pedro Barbosa...

Já faz mais de 4 meses que não recebo carta sua. E todo mundo aqui fica preocupado quando você não escreve. Eu tenho sonhado muito com você. Outro dia mesmo tive um sonho ruim. Você era perseguido por uma novilha preta. E eu olhava e não conseguia me mexer, vendo você tentando se livrar. Chorei o dia inteiro, mas minha madrinha Dagmar me disse que era bobagem. Sonho não é nada, mas eu fiquei preocupada e só vou ficar alegre quando chegar carta sua dizendo que está tudo bem. A gente houve

notícias de São Paulo que assustam. Só crimes, assaltos, mortes. Tanto carro na rua. Falam de tanta gente atropelada. Não deixe passar tanto tempo sem me escrever. Por aqui vai tudo muito bem. Só meu pai e meus irmãos que só falam de abandonar tudo, vender a terra e ir pra São Paulo também, que aqui não tá dando. A terra é pequena demais, só dá trabalho, no fim não rende nada e nem tem dinheiro pra plantar mais, nem pra comprar um trator... Vire a página, mas não vire o coração ... que a gente precisava.

82

E o Dr. Armindo, que sempre prometeu vender mais um pedaço de terra pra gente, agora só fala em comprar a nossa. Não sei o que esse homem quer fazer com tanta terra. Quase tudo parada, sem plantar, sem nada.

Por isso meus irmãos Antonio e Wilson pedem pra você escrever, contando mais como é a vida aí em São Paulo. Se dá pra arranjar emprego ganhando mais ou menos. Não precisa ser muito... o bastante pra sustentar bem a família. Um pouco que cada um ganhe, somos oito pessoas, dá pra viver, não é? Ninguém é de luxo. Eu

não queria, mas desde que você foi pra São Paulo, o jeito é aceitar. E também que minha vida tem que ser com você, onde você estiver. Não fique tanto tempo sem escrever. Sua mãe esteve aqui semana passada e manda lembranças.

Muita saudade de sua Mariazinha.

Acaba a leitura, silêncio, todos tomados pela emoção. Deraldo, sensível, olha para Pedrão.

DERALDO

Quer responder?

PEDRÃO

Você escreve pra mim?

83

Pedrão nem acredita. Outros operários pegam folhas de papel e se juntam em torno de Deraldo.

OPERÁRIO

Vai passar a noite escrevendo, recruta?

DERALDO

Ah, se eu fosse um beija-flor!

PEDRÃO

Recruta, é pra Mariazinha. Capricha. Eu pedi primeiro.

SEQ. 13. EXT. DIA. OBRAS.

O mestre-de-obras vem chegando com o engenheiro e um casal.

MESTRE

Não repare, senhorita. Mas obra é assim mesmo.

O mestre vai com os três em direção ao elevador de obra, observados por Deraldo que já é o operador (guincheiro). O engenheiro fica temeroso de andar naquilo.

MESTRE

84 Esta sujeira, essa confusão, essa barulheira. Esse povo daqui é muito relaxado mesmo. Largam tudo pelos lugares. Pra vocês, que não estão acostumados, é difícil imaginar como é que vai ficar isso depois de pronto.

ENG

Seu Manoel, isso aqui tá seguro mesmo?

MESTRE

Não, pode ficar tranqüilo. Isto aqui é seguro, fui eu mesmo que fiz. Vou fazer o seguinte, eu opero o elevador.

MULHER

De elevador?

MESTRE

Pode ficar tranqüila. Isto aqui é mais seguro do que o chão. Pode deixar, que eu vou operar aqui. O poeta Deraldo fica invocado.

DERALDO

Não, o operador aqui sou eu. Quem vai manobrar sou eu.

ENG

O senhor é o manobrista? Porque o senhor não tá nem com luva, nem bota?

DERALDO

Não me deram.

MESTRE

Como não? Não mandei você lá no barracão pegar luva e capacete?

DERALDO

Eles quiseram me vender e eu não quis comprar porque não sou trouxa.

ENG

Seu Manoel, eu já vi essa cara em algum lugar.

DERALDO

Não senhor. Deve ser engano do senhor.

MESTRE

Sai daí! Quem manda aqui sou eu! Tá criando

muito caso, pau-de-arara. Podemos subir?
Enquanto sobem, o engenheiro vai percorrendo
sobre a obra para o casal.

ENG

86 Todo o acabamento é de primeira, até mesmo
de luxo, que é pra dar um nível alto para o pro-
jeto. Eu acho que não vale a pena prédios para
clientela de baixa renda. Então com esse, nós
estamos lançando uma série de luxo... pra clien-
tela de alta renda. Gente que está deixando suas
mansões por causa do comércio... e problemas
de assalto... essas coisas. Cuidado, tem piscina
aqui. Cada apartamento tem 4 dormitórios, 2
salas, dependências de empregada...

Lá em baixo, o Mestre-de-Obras e o poeta
Deraldo se desentendem. O Mestre é grosso e o
poeta é cínico.

MESTRE

Tu é pedreiro mesmo? Tu é pedreiro porra
nenhuma. Se fosse pedreiro, tu sabia fazer as
coisas.

DERALDO

Não grita comigo não, seu porra!

MESTRE

Tu não é pedreiro não, tu é um atrevido!

DERALDO

Olha aqui, eu não sou criança pra você gritar no meu ouvido.

MESTRE

Você tá despedido. Eu vou falar com o engenheiro e depois vou descer aqui pra resolver na marra contigo. Tu é muito macho lá na Paraíba. Vamos lá, leva essa merda lá pra cima. Depois eu acerto contigo. Pau-de-arara de merda!

O Mestre entra no elevador, para subir. Deraldo exulta: é sua chance. Liga a máquina temerária e faz o elevador subir dando tranco. Daí pra frente, fica “brincando” com a máquina, para desespero do Mestre que grita do elevador que sobe e desce perigosamente. Até que o Mestre consegue saltar, corre atrás do poeta que sobe um muro por escada de madeira e retira a escada.

DERALDO

Você é corno! Vá mexer com sua mãe, filho da puta!

MESTRE

Não brinca com esse troço não, desgraçado.

DERALDO

Ladrão!

MESTRE

Vou te pegar no tapa, desgraçado. Baixa essa merda aí depressa! Eu vou te pegar, seu miserável!

DERALDO

Vem cá, seu bosta, tua mãe é gostosa.

O Mestre vem furioso, com peixeira na mão. O poeta, vendo-se protegido, dedica-lhe uma poesia atrevida.



DERALDO

Tem gente que vem do Norte
e só causa decepção...
Tu és mestre de safadeza
aleijo da criação...
Conheço a tua bravura,
puxa-saco de patrão.

MESTRE

Vou te cortar o colhão. Poeta de rima cotó.
O Mestre tenta subir por umas madeiras, com
faca na boca, mas escorrega, não consegue.

SEQ. 14. EXT. INT. DIA. CASA DE MADAME
SOM: MÚSICA DE DISCOTECA

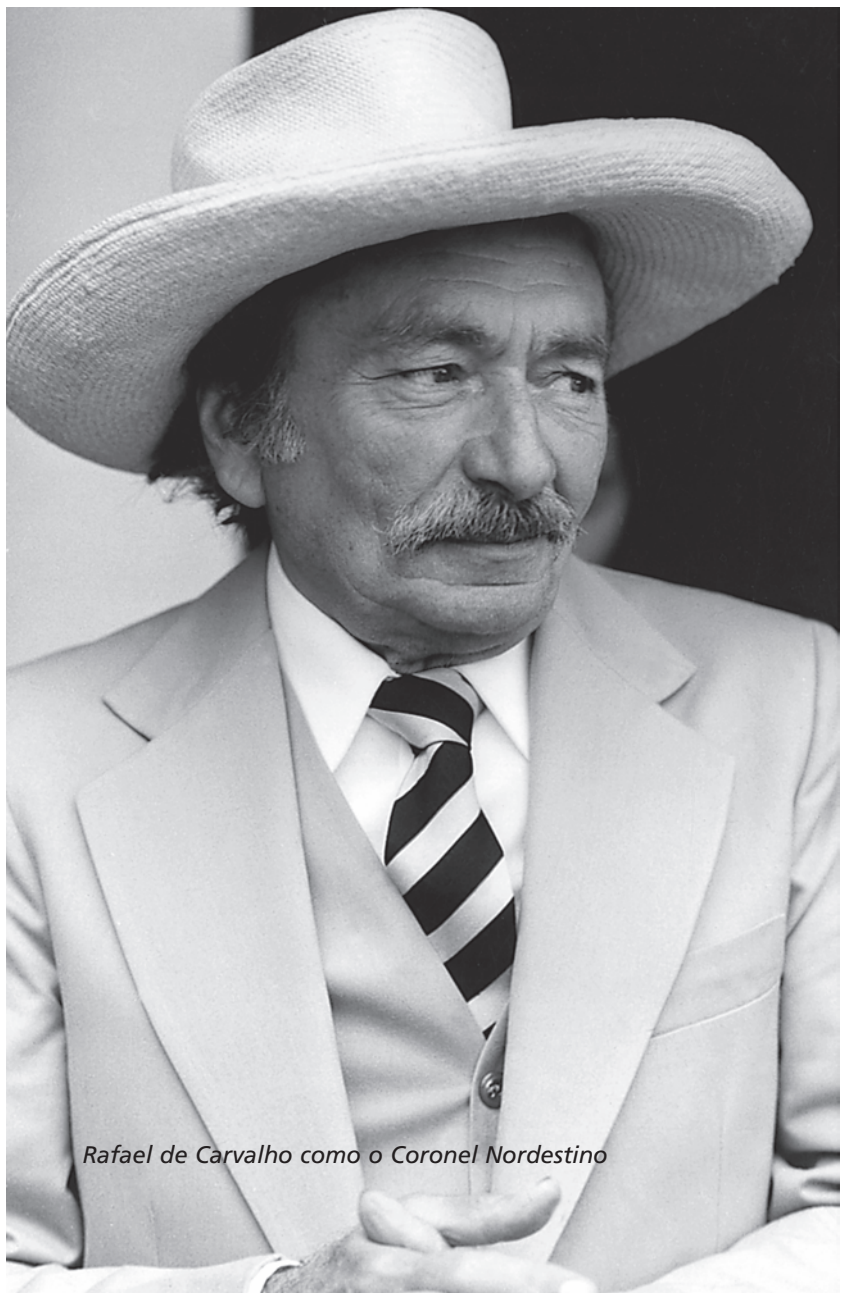
Coronel, de bota e chapéu, vem entrando no
jardim da casa, trazido pela dona da casa. O co-
ronel traz um enorme vaso na mão.

MADAME

Coronel, que prazer recebê-lo em minha casa...
50 anos de política... mas o quanto já deve ter
feito por este Brasil.

CORONEL

A gente faz o que pode.



Rafael de Carvalho como o Coronel Nordestino

MADAME

O senhor já é um patrimônio nacional.

CORONEL

Não exagere. A senhora não repare eu chegar assim de botas na sua casa. Aliás, uma beleza de casa. Mas é que eu fui ver umas terrinhas que comprei o ano passado... 8 mil alqueires... Uma terrinha ali perto de Sorocaba, terra boa. Lá a terra é muito boa.

MADAME

Seu quarto está preparado. Deve estar cansado da viagem.

A afilhada dança, à beira da piscina, com outros coleguinhas: discoteque. Ao fundo da cena, duas mulheres cortam o pelo de um cachorro.

91

CORONEL

Como é que vai minha afilhada?

MADAME

Está uma moça, Coronel.

CORONEL

Comprei este jarrinho pra ela. Será que ela vai gostar?

MADAME

Que beleza de jarrinho. É lindo. Essa moçada de hoje só pensa em dançar.



Ruthinéia de Moraes como a Madame

CORONEL

Na discoteque, comadre. Mas a comadre tá bem apanhada ainda.

MADAME

Obrigada, Coronel.

Dentro de casa, na cozinha, o poeta Deraldo, o cabelo bem penteadinho, prepara umas doses de whisky e conversa futilidades com a cozinheira. Papo de cozinha, malicioso.

DERALDO

O Coronel tá chegando aí. Te cuida, porque menina assim como você, ele come mesmo...

COZINHEIRA

Eu não ligo pra aquele velho.

DERALDO

Ele vai te passar a mandioca.

COZINHEIRA

Por mim ele pode passar mandioca, pepino, cenoura... mas em quem ele quiser, em mim não.

DERALDO

Esse bife é pra mim?

COZINHEIRA

É pra você e pro Coronel.

DERALDO

Você dá pra mim e pra ele, né?

Na sala, o Coronel e a Madame. O Coronel admira uma cabeça de boi de papelão dependurada na parede.

CORONEL

A comadre gosta de *Boi de Reis*, de *Bumba-meu-boi*?

MADAME

Isso aí é de Goiás. Foi presente de um deputado.

CORONEL

É diferente do boi da Paraíba. O boi da Paraíba tem chifre assim, agressivo, pra frente. Feito o Brasil.

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 é lá 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. 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. Deraldo vai até o

fundo, onde cortam o pêlo do cachorrinho da Madame. Sua cara revela que vai aprontar alguma. Tira o sarro do cachorro e depois volta para a dança.

DERALDO

Cachorro filho-da-puta. Não tira muito não, senão ele vai ficar meio bicha. Esse cachorro é viado.

Mistura-se aos garotos, pulando ao som da discoteque, mas dando umbigadas que logo são correspondidas pelos garotos, transformando a discoteque numa dança nordestina. Madame e o Coronel (com o vaso) vão chegando e observam, pasmos.

MADAME

Mas que negócio é esse com a minha filha e as meninas? Sem-vergonha, ponha-se no seu lugar. Pensa que tá na sua maloca, seu candango?

CORONEL

Não tem vergonha, rapaz? Isso é coco. É, ele quer tirar coco na sua filha.

Madame e o Coronel dão-lhe a maior bronca. Depois o Coronel oferece o vasinho à afilhada.

CORONEL

Trouxe este vasinho pra você. Olha, cerâmica da Paraíba.

MADAME

Leva isso lá pra dentro. Anda, Dedé.

Por ordem da Madame, Deraldo pega o vaso. E sem mais joga-o para o alto (o vaso cai na piscina). Deraldo ri freneticamente, andando rápido, gozador. Nesse momento a cozinheira vem trazendo o bife para o cachorrinho Xaxá. Deraldo passa a mão no bife e sai comendo, frenético, gozador.

97

COZINHEIRA

O bifeinho do Xaxá.

DERALDO

E me dê o bife desse cachorro. Olha aí, comadre... Seu escaler tá no fundo do oceano. E muito obrigado pelo bife do cachorro viado.

SEQ. 15. EXT. DIA. FAVELA.

Deraldo, ainda comendo pedaços do bife, anda por uma favela. Deraldo dá um pedaço para um cãozinho vira-lata.

DERALDO

Olha aí o bifinho do Xaxá...

SEQ. 16. EXT. NOITE. VIADUTO.

Embaixo do viaduto, Deraldo tenta se acomodar para dormir. Ali estão outras pessoas, um deles canta, bêbado, iluminado por uma fogueirinha. Deraldo se encosta numa carrocinha. O dono, um mudo, faz gestos para que ele saia. Ele sai, o mudo tem pena e joga um pedaço de cobertor para ele. Deraldo dorme, reconfortado com a camaradagem do mudo.

98

SEQ. 17. EXT. DIA. RUA/ CASA DE CARNES.

Deraldo observa as carnes expostas (carne-seca). Surge então um dos operários da obra. É o mesmo que o ensinou a operar o elevador.

OPERÁRIO

Que sumiço, rapaz! Não voltou nem pra receber o dia e se despedir dos amigos. A turma lá vai sentir muito falta sua, sabe? De sua leitura, da sua escrita pras cartas.

DERALDO

É, mas não dava pra voltar não, meu irmão.

OPERÁRIO

Olha, o homem ficou uma fera! Vapt daqui, vupt de lá com aquela peixeira na mão, e a gente naquele riso... No dia seguinte, ele apareceu lá na obra com o jornal embaixo do braço... mostrando uma reportagem pra todo mundo com a sua cara no jornal.

DERALDO

Eu não matei ninguém não, viu? E meu nome é Deraldo. O cara que matou o patrão chama-se José Severino da Silva. Agora, como eu não tenho documento... Não posso provar. A polícia tá atrás de mim. Realmente, amigo, estou numa pior. Tou passando fome, necessidade.

OPERÁRIO

Qual é, recruta? Olha, eu tenho um amigo que trabalha no metrô. E ele disse que o metrô tá precisando de gente pra serviço braçal. Vai lá, recruta. Vai lá mesmo! Tomara que ninguém lá saiba de sua história, hein? Dessa confusão sua com outro cara que matou o patrão. Tchau, recruta. Aparece lá na obra à noite que o mestre nunca tá lá.

O operário vai indo embora. Enternecido, o poeta Deraldo resolve presentear-lo, com versos.

DERALDO

Um versinho pra você:

*Nas asas do pensamento
voarei por muitos ares...
Cantarei como os passarinhos
sobrevoadando os pomares.
Serei um vate das letras
cantando em muitos lugares.*

O operário pára, feliz, ouvindo. O operário agradece e vai indo, mas de novo é chamado.

DERALDO

Agora, uma do *Canção de Fogo*:

*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.*

SEQ. 18. INT. DIA. METRÔ.

MÚSICA: *Eh mãe*, de Vital Farias.

*Eh mãe, eu recebi a sua carta,
mas eu não posso lhe atender.*

*Quando a barra clarear,
eu mando tudo pra você... etc.*

Deraldo, na estação do metrô, impressionado com a modernidade. Sobe escada rolante, entra no trem. O trem dispara acima da cidade e entra no túnel escuro.



SEQ. 19. EXT. DIA. OBRA DO METRÔ.

Deraldo chega à obra do metrô. É uma obra grandiosa, imensa. Um guarda coloca em fila os homens que procuram emprego.

SEQ. 20. INT. DIA. SALA DE AULA.

Um professor, diante do quadro-negro desenhado (imagens do metrô), explica aos operários recém-contratados o que vai ser o curso que vai dar. Ali está, entre os operários, o poeta Deraldo.

PROFESSOR

102 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 (operações seguidas com curiosidade por Deraldo).

IMAGENS (desenhos fixos, grotescos)

Audiovisual do Herói Ridículo

1. Um estereótipo de 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 um 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 dá cuspidinha (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 dele.
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 para ele.
22. Operários riem dele.
23. Virgulino acabrunhado (em PP).
24. Placa: É proibido atravessar.
25. Virgulino atravessa 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. Seu Manoel 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 está ele. Todos trabalham, mas Virgulino, o 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. Com tudo isso, Virgulino foi ficando marginalizado pelos próprios companheiros, que ridicularizavam suas manias.

Parece que ainda está no Norte, diziam.

Nosso herói se acabrunhava, mas não se emendava. E logo aprontava mais uma valentia: desrespeitar as ordens. E lá vai o 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 Antonio Virgulino Silva. Atravessando São Paulo de volta para o Norte, como um derrotado.

106 **Obs.:** Os operários, entre os quais o poeta Deraldo, começam a assistir ao audiovisual tensos. Depois vão se acostumando e curtindo. Mas aos poucos suas feições mudam, vão sendo profundamente atingidos pela mensagem do audiovisual que ridiculariza seus mitos, sua cultura, sua rebeldia. Deraldo é o que mais sofre, vivendo um pesadelo naquelas imagens e sons. (Todo o audiovisual é acompanhado de músicas nordestinas: repentes, toadas, aboios.)

Quando termina, a luz se acende, Deraldo está transtornado. Todos quietos, paralisados em suas

cadeiras. O professor os encara um longo tempo, observando e curtindo o efeito naqueles homens à sua disposição. Deraldo se sente incomodado com o olhar do professor.

PROFESSOR

Podem sair.

DERALDO

Nunca me viu não? Fica me olhando assim como se eu fosse um bicho!

PROFESSOR

A discussão é só amanhã...

Deraldo não suporta a tensão em sua cabeça. Precisa fazer alguma coisa. Olha com ódio para o professor e acaba chutando uma cadeira que se quebra, com grande estrondo.

107

SEQ. 21. EXT. DIA. CORREDOR DO REFEITÓRIO

Na entrada do refeitório, um corredor de madeira por onde devem passar os operários para se servir. É exatamente como um corredor de gado, usado para controle, marcação, vacina. Deraldo, sozinho, em transe, ali dentro. Faz gestos lentos, estranhos e, de início, bem sutis. Não sabe o que faz. Aos poucos, começa a emitir som triste,

suave. O som aos poucos se parece com um mugido de boi. Seus gestos aos poucos vão se transformando em *marradas* (cabeçadas de boi) contra a cerca. Gesto e som vão num crescendo doido.

SEQ. 22. EXT. DIA. RUA DE SÃO PAULO.

Deraldo, vestido de cangaceiro, igual ao herói ridículo, encostado a um poste, com fuzil na mão e cruzado de cartucheiras de balas, punhal na cintura, facão. CAM faz ZOOM-IN até seu rosto e ele cospe, grosseiramente. O público da rua se junta (é realmente gente da rua) e todos gozam

108



a triste figura. Deraldo, atormentado, tira seu facão e, sem som, ameaça as pessoas que cada vez mais se divertem com o tipo que não lhes causa nenhum medo.

SEQ. 23. INT. NOITE. BARRACÃO.

Deraldo está dormindo, atormentado. (Depois da cena dele de cangaceiro cuspidor, essa sequência é montada alternada com a anterior). Até que é acordado por companheiro (Cachimbo).

SEQ. 24. EXT/ INT. DIA. REFEITÓRIO.

Operários vão chegando para comer. Entram pelo corredor de madeira para se servir. Deraldo entre eles. Lá dentro do barracão de madeira, todos se sentam: bancos e mesas improvisadas. Deraldo se senta ao lado de seu amigo Cachimbo. Um outro operário o provoca:

OPERÁRIO

Tá gostando da comidinha.

OPERÁRIO

Você ainda não viu nada... Aqui você ainda está na fase de recruta... O quente é lá embaixo, você nem vê a luz do dia, é só terra, tapume. A gente só vê a luz lá fora, de noite...

Deraldo não responde, mas já inquieto e abalado com a aula e os sonhos, vai se perturbando com a fala cínica do operário. Deraldo acha uma barata no prato. É a gota d'água. Explode, joga o prato para cima e grita.

DERALDO

Isso é comida pra gente, porra? Barata na comida! O refeitório explode na maior confusão. Guardas brigam com o poeta, zoeira total. Deraldo consegue fugir.



SEQ. 25. EXT. DIA. RUA MOVIMENTADA (PEDESTRES).

Deraldo, faminto, fraco, anda pela rua, entre as pessoas que o olham com piedade.

Uma pessoa lhe dá dinheiro. Outra lhe dá um café. Uma outra pessoa começa a conversar com ele, dando-lhe conselhos para não desistir, para enfrentar a vida, que ele vai superar as dificuldades. Deraldo, sem forças, se emociona com isso e acaba caindo na calçada, no meio da gente e ali fica, desmaiado.

SEQ. 26. INT. DIA. ASILO.

111

Asilo de mendigos. Mendigos amontoados nas camas muito juntas. Uma enfermeira cuida deles com carinho, entre eles, Deraldo, pálido, sem forças.

DERALDO

Enfermeira... enfermeira...

ENFERMEIRA

Toma o seu comprimido.

DERALDO

Acho que eu vou morrer.

ENFERMEIRA

Você tá num lugar que você vai ser bem tratado. É bom ficar quietinho, porque hoje é a visita



Ruth Escobar, como a Condessa, dirigida por João Batista de Andrade



da Condessa. A pessoa que mantém este lugar, para ajudar gente como você. Fica bem relaxado, bem sossegado.

DERALDO

Eu quero ir embora...

Chega a Condessa (Ruth Escobar) acompanhada de uma repórter e seu fotógrafo (ambos estavam na festa do Operário Símbolo e viram Severino matar o empresário). A Condessa é espalhafatosa, feliz de ter ali aqueles miseráveis dependentes dela. Vai entrando conversando com um e outro, feliz, riso solto.

CONDESSA

113

Como é que é? Tudo bem? Que é que foi nesse braço? Caiu e quebrou? A alimentação tá boa? E você? O que foi nessa testa? Que é que tua mulher anda fazendo em você? Esses pobres coitados são... O resultado de uma sociedade desajustada. Eles têm problema de alcoolismo, de adaptação com a família...

Entre um cumprimento e outro, fala à repórter. Deraldo, mesmo fraco, quase sem voz, reage, tentando se levantar.

DERALDO

Não sou mendigo.

ENFERMEIRA

Tem gente em situação muito pior.

DERALDO

Eu sou poeta.

A enfermeira o detém. Um mendigo que mais parece um ser de outro mundo, vestido com restos de saco, o olhar catatônico, entusiasmo a Condessa. A CAM descreve o miserável que é engraçado, original.

CONDESSA

114 Pessoal da imprensa, os repórteres, venham até aqui. Vejam o estado em que esses pobres coitados chegam aqui. Eles chegam sem a menor condição de higiene. Cheios de piolhos, pulgas, vermes, um horror. E aí a nossa equipe médica faz um check-up geral... Para ver se eles têm alguma doença grave... Se eles têm Mal de Chagas, se eles têm tuberculose... Vocês sabem, esse povo nosso é extremamente subdesenvolvido, desnutrido. Você percebe olhando pra ele que ele está num estado lastimável. E as nossas enfermeiras fazem um trabalho admirável...

Na outra sala, Deraldo escuta tudo e conversa com seu companheiro do lado, que tem a perna engessada.

DERALDO

Isso foi atropelamento?

O outro responde orgulhoso:

COMPANHEIRO

Acidente de trabalho.

DERALDO

Você é de Pernambuco?

COMPANHEIRO

Sou de Pernambuco.

DERALDO

115

Você tem cara de pernambucano. Sou da Paraíba. Você não quer voltar pra lá?

COMPANHEIRO

Pra mim viver de esmola, o melhor é São Paulo mesmo.

Deraldo começa a ouvir uma música: é Asa Branca, na sanfona. Do outro lado, outra sala, onde está a Condessa, um mendigo toca sua sanfona. Deraldo, sem forças, murmura baixinho os versos da canção. E se levanta, entrando na outra sala. Lá, a surpresa.

Os mendigos bailam, dançam com a Condessa que ri às gargalhadas ao som da sanfona. Deraldo fica parado à porta, entorpecido com a visão do quadro dantesco. Os repórteres o observam curiosos. E vão falar com ele.

FOTÓGRAFO

Luíza, não é esse aí o operário?

REPÓRTER

Que operário?

FOTÓGRAFO

O operário-símbolo, aquele que matou o patrão.

FOTÓGRAFO

Você não é aquele operário que matou o patrão na festa do operário-símbolo?

DERALDO

Eu não matei ninguém, moça.

FOTÓGRAFO

Como não é, rapaz? Se eu vi com esses olhos e fotografei com essa máquina.

DERALDO

Eu faço poemas e não tenho nada com isso.

FOTÓGRAFO

Vou chamar a Condessa.

REPÓRTER

Chamar a Condessa nada. Vamos fazer uma entrevista com ele sozinho.

Vendo-se acuado, Deraldo reúne forças e derruba o fotógrafo que tenta fotografá-lo. E foge.

SEQ. 27. EXT. NOITE. RUA.

Deraldo, ainda de pijama, se aproxima de um paredão onde algumas mulheres procuram fregueses. Deraldo pensa ver entre elas sua vizinha, Mariazinha. Ela o vê, disfarça. Passa um carro.

117

MOTORISTA

Ei, morena. Chega mais...

MOTORISTA

Vamos ganhar a vida?

Mariazinha se aproxima do carro, observando Deraldo. Ela está toda pintada, a boca vermelha de batom, tão diferente da Mariazinha que implicava com o poeta no bairro. Mariazinha, sempre olhando para Deraldo, entra no carro. O carro parte.

SEQ. 28. EXT/ INT. NOITE. BAIRRO.

Deraldo, ainda de pijama, chega sorrateiro ao bairro, ao conjunto onde morava, onde fica a venda do Ceará. Sobe as escadas, acaba se encontrando com Mariazinha.

MARIA

Deraldo! Pensei que você tivesse voltado pro Norte...

DERALDO

Eu sou um homem, Maria!

Deraldo reage protestando. Maria faz gesto de silêncio. Lá na venda, embaixo, Ceará bêbado se prepara para fechar o boteco.

MARIA

O Ceará!

DERALDO

O Ceará, não é? Sabe o que eles queriam? É que eu voltasse lá pro Norte, feito um derrotado. Mas podem ficar tranqüilos, o papaizinho aqui não volta não.

Deraldo e Maria entram no quarto dela. Os dois se olham maliciosamente. Deraldo sorri, feliz.

DERALDO

Ontem eu te vi na rua... Tu tava entrando num carro. Num volks... Cadê teu marido?

MARIA

O Zé voltou pra Natal...

Lá embaixo, Ceará fala sozinho, arrogante, bêbado.

No quarto, o clima é de grande aproximação entre os dois.

MARIA

Eu li um versinho teu outro dia.

DERALDO

Meu? Gostou?



MARIA

Demais. Vem cá.

DERALDO

Vem tu.

Ela vai, os dois se acariciam, acabam se amando. Enquanto isso, Ceará vai fechando a venda. Desliga a chave geral, apagando todas as luzes (inclusive a do quarto de Maria).

CEARÁ

Putaquepariu. Tenho que desligar esse negócio. Ceará fecha a porta de ferro e, com lanterna, sobe a escada, em direção ao quarto de Maria. Bêbado, bate na porta, querendo entrar na marra.

CEARÁ

Abre essa porta, sua putinha. Abre essa porta. Quem está aí com você?

MARIA

Não tem ninguém aqui.

Maria se levanta, ele invade, os dois brigam, ela acaba jogando o Ceará pra fora, com grande força e indignação.

MARIA

Você não tem o direito de entrar na minha casa. Fora cachorro, fora!

MARIA

Merda de vida!

Dentro do quarto, Maria anda de um lado para outro, em desespero, sob o olhar impotente de Deraldo. Maria chuta para longe a lanterna do Ceará que caíra ali no chão. Deraldo tenta acalmá-la.

DERALDO

Tenha calma. Ainda mato aquele filho-da-puta.

MARIA

Aí é que você se lixa mesmo. Vira assassino de verdade.

DERALDO

121

Eu vou embora.

MARIA

Espera, tenho umas coisas pra te dar.

Maria traz para ele um pacote: são livrinhos seus, de cordel.

DERALDO

Onde é que você achou isso aqui?

SEQ. 29. INT. DIA. EDITORA.

Deraldo entra na editora. O salão de entrada é uma livraria popular, com estantes e vitrines

atopetadas de livrinhos coloridos de cordel. Seu Castor, o editor, recebe Deraldo, que ele já conhecia.

DERALDO

Bom dia seu Castor.

CASTOR

Bom dia, seu Deraldo. Como é, muita poesia?

DERALDO

Muita confusão, isso sim. Eu nunca vi cidade mais doida do que essa na minha vida.

CASTOR

Então pra que veio?

DERALDO

Isso é o que eu tenho perguntado. Porque que minha gente vem pra aqui ser esprimido... Virar suco de laranja e ser jogado aí pela sarjeta. Não entendo.

CASTOR

E o que é que traz aí?

DERALDO

Rapaz, eu trouxe umas poesias aqui maravilhosas. Dê uma olhadinha aí.

CASTOR

Deixa ver... *O homem que trocou duas pernas por um pão?*

DERALDO

E quase troca a minhoca também.

Deraldo fica vendo os livrinhos com suas capas imaginativas. É interrompido pelo Sr. Castor que como que o acorda.

CASTOR

Pode ficar aí lendo.

DERALDO

Leia com atenção. Tá bonito, tá maravilhoso.

CASTOR

Sonhando, seu Severino?

DERALDO

Não tou entendendo.

123

Castor vem com um jornal onde está a foto do operário que matou o patrão.

CASTOR

Olha aqui o jornal.

DERALDO

Sr. Castor, o senhor sabe, isso aqui é outra pessoa.

CASTOR

A cara é a mesma.

DERALDO

Mas meu nome é Deraldo e o senhor sabe disso.

CASTOR

Sei porque você me falou.

DERALDO

Mas o senhor tem que acreditar na minha palavra. Homem é homem. O senhor é meu amigo ou não é?

Castor olha desconfiado para o poeta.

CASTOR

Mas não vai dar. Aqui está o seu livrinho.

DERALDO

O senhor não gostou do livrinho?

CASTOR

124 Não, essa história é muito nordestina. Coisa pra gente que vive lá.

DERALDO

Mas não tem nordestino em São Paulo?

CASTOR

Tem, mas não estamos interessados nisso.

Deraldo, necessitado, tem uma idéia que o ilumina, porque atende o editor e também à sua própria curiosidade.

DERALDO

Venha cá, eu tenho uma idéia que talvez interesse o senhor.

CASTOR

E qual é?

DERALDO

Eu vou escrever a história desse operário que matou o patrão.

CASTOR

Tá aí, essa é uma boa idéia.

DERALDO

Dentro de uma ou 2 semanas eu entrego essa história prontinha pro senhor ver.

SEQ. 30. EXT/ INT. NOITE. BAR E FORRÓ.

Deraldo bebe no bar. Já meio bêbado, entra no salão de forró, ainda vazio.

125

DERALDO

Bota uma cachaça pra mim, companheiro.
Algumas pessoas limpam o chão. O salão é todo ornamentado com imagens oníricas, símbolos da cultura nordestina. Vital Farias (o próprio, autor da trilha sonora do filme) resolve ajudar Deraldo. Vital entra com seu violão, chama um rapaz que ajuda na limpeza e apresenta o Deraldo.



Vital Farias na cena do Forró

VITAL

Rapaz, vai pegar fogo hoje. Não tem problema não. Vai quebrar o seu galho este rapaz aqui. Este é o filho do meu compadre Antonio Tenório da Silva. Grande poeta e ele vai quebrar teu galho. Pode ficar descansado, que ele agora vai realmente quebrar teu galho. Tenório conhece muita gente. Sabe tudo que se passa neste mundo. O rapaz olha Deraldo, espantado.

RAPAZ

Puta que pariu, cara. Você é parecido demais. Olhando a sua cara, vê a cara dele.



Dominguinhos, no Forró

Começa o forró, animado, o salão atopeado, iluminado. Tocam e cantam: Vital Farias e Dominguinhos (Vital toca *Chico Tuiu*).

Deraldo, completamente bêbado, dança. Ali também dança Mariazinha, sem que os dois se encontrem.

SEQ. 31. EXT. DIA. BAIRRO.

Deraldo anda pela rua, pergunta a várias pessoas se conhecem Severino. Ninguém se lembra dele.

DERALDO

O sr. conhece um rapaz chamado José Severino da Silva?

HOMEM

O sr. não sabe nem a rua que ele mora?
Gente na rua, barracos, casas, bar. Nada, ninguém conhece o Severino.

DERALDO

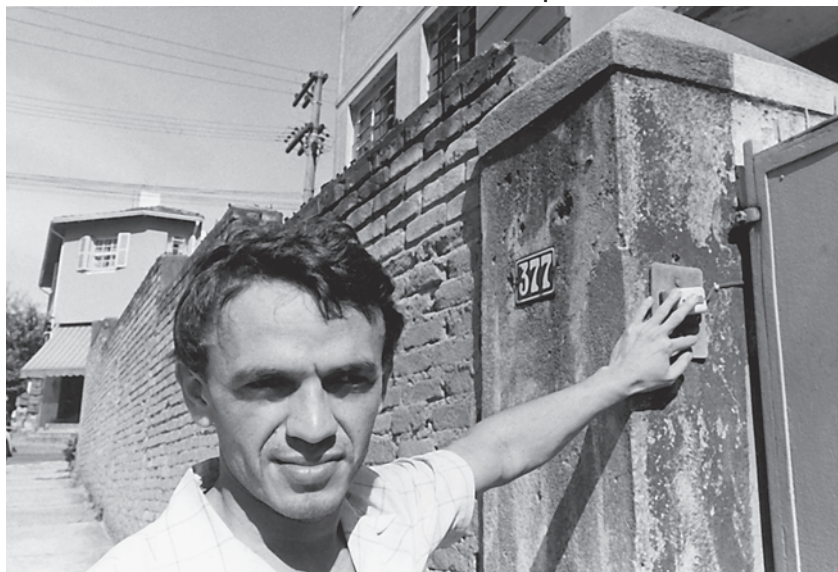
Não sei. Ele parece comigo à beça. O senhor não sabe?

HOMEM 2

Pelo nome ele não me é estranho.

MULHER

Para informar melhor mesmo é aqui nesse bar.



DERALDO

Muito obrigado. O sr. conhece um rapaz parecido comigo chamado José Severino da Silva?

HOMEM 3

Não conheço.

DERALDO

Não conhece? Nunca ouviu falar?

SEQ. 32. EXT. DIA. CASA EM CONSTRUÇÃO

Dois homens trabalham como pedreiros numa casa, carregando areia. Deraldo se aproxima, esperançoso.

DERALDO

129

Companheiro, posso atrapalhar um pouquinho o trabalho de vocês aqui? Tão morando há muito tempo aqui perto?

PEDREIRO 1

Muito tempo.

DERALDO

Vocês não ouviram falar... no José Severino da Silva, um cara que foi operário?

PEDREIRO 2

Severino? Conheço. Conheci ele numa firma. Ele começou a trabalhar na limpeza.

RECONSTITUIÇÃO 1

Interior de uma fábrica (Indústria Mecânica).

Severino, de macacão, ar sombrio, tipo seco, determinado, limpa o chão, olhando interesseiro para um torno onde trabalha o Olavo. Olavo faz uma peça no torno mecânico. Ouve sinal, desliga o torno e vai saindo. Severino deixa a vassoura e vai, disfarçadamente, mas com decisão, treinar no torno do Olavo. Liga-o e fica trabalhando.

PEDREIRO 2 (OFF)

130

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 no torno do Olavo. Não queria ficar na limpeza.

RECONSTITUIÇÃO 2

Interior da mesma fábrica, mesmo local. Sob o olhar interesseiro de Severino, dois policiais prendem Olavo, tirando-o do torno que fica ali funcionando. Severino, sob olhares críticos de seus companheiros, ocupa o lugar de Olavo no torno.



O cineasta Manoel de Oliveira (de bigode), os atores Zé e Aldo Bueno e figurantes na cena da greve

PEDREIRO 2 (OFF)

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 o Olavo. (VOLTA AOS PEDREIROS)

DERALDO

Prenderam também o 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

Cagüetou.

SEQ. 33. EXT. DIA. FÁBRICA.

No pátio da fábrica, Deraldo conversa com um grupo de operários.

DERALDO

Olavo foi preso aqui na fábrica?

OPERÁRIO 1

132 Foi, na fábrica. Resultado: com Olavo a gente ia fazer uma greve. Mas aí o Olavo foi preso.

OPERÁRIO 2

Quem ficou na liderança foi o tal do Luisão. Um negão forte...

RECONSTITUIÇÃO 3

No mesmo local (interior) da fábrica. Luisão trabalha, observando Severino que trabalha no torno que era de Olavo. Vem um encarregado e fala alguma coisa para Severino. Com o barulho da fábrica, não se escuta nada.

Severino, fugindo dos olhares dos companheiros e de Luisão, sai limpando as mãos. Luisão tenta impedi-lo de sair, mas Severino passa, sem qualquer gesto, o rosto sem qualquer expressão.

OPERARIO 2 (OFF)

...Que trabalhava com a gente também. E esse rapaz, esse Luisão... foi que ficou no lugar do Olavo liderando o movimento. Mas só que agora a gente não ia fazer greve de parar. Távamos fazendo uma operação “tartaruga”. Só tava produzindo a metade. O desgraçado do Severino não parava de trabalhar.

LUISÃO

133

Onde é que você vai?

RECONSTITUIÇÃO 4

Severino vai entrando pelo escritório da empresa, corredores sofisticados, secretárias, salas e mais salas. Severino vai ficando intimidado. Entra na sala onde é esperado pelo diretor, Mr. Joseph Losey, seu patrão, e os diretores da Ashby Losey do Brasil. O escritório é ultra sofisticado e, pelo enorme vitral, se pode ver a cidade de São Paulo do alto, o mar de edifícios brancos. Todos

fazem tudo para agradar Severino, mas criando desconforto nele, deixando-o submisso. Severino, incomodado, intimidado, está entregue. Dão bebida a ele, ele bebe e se desnorteia mais ainda. O diretor, Mr. Joseph, começa a falar. O americano fala com sotaque inglês, mas à medida em que vai se entusiasmando, fala em inglês, e uma linda secretária traduz para Severino.

MR. JOSEPH LOSEY

134

Oh, Mr. Severino... (FALANDO COM SOTAQUE INGLÊS). Eu pedi sua presença aqui por motivos muito sérios. Sente-se, por favor. Certamente o senhor deve saber nosso problema... Esta agitação... Esta indisciplina dentro da fábrica. Eu saber que o senhor é homem responsável. Pensa com a cabeça. Por isso o chamei para falar de amigo para amigo. Eu saber que o senhor vai ajudar a nós, como nós ajudou o senhor. Você sabe, nossa empresa é uma das mais importantes do país. Sempre encaramos tudo com seriedade. Temos nossos compromissos com o crescimento desse seu fabuloso país, em busca de se tornar uma

grande nação. Eu sou um estrangeiro que aqui represento o espírito de luta do povo americano, contribuindo para a chegada desse futuro. Nós sabemos que essa fase é difícil. Exige sacrifício de todos, pois o importante é crescer. Não é possível o bem-estar sem produção acumulada. Primeiro crescer, depois distribuir riquezas. Nossos salários são fixados pelo governo. Com estudos que nós respeitamos e que são realistas. Nós não podemos e nem queremos pagar mais do que os índices. Estamos sabendo que alguns operários insatisfeitos vêm persuadindo outros operários a paralisar a produção. Isto não pode continuar. Caso contrário, vamos tomar medidas enérgicas. Talvez vamos até decidir... Dispensa em massa de operários, que podem causar problemas para inocentes e culpados. Causar desemprego em massa... E até violência.

135

Na sala, estão também os seguranças (que aparecem no início do filme, à entrada de Mr. Losey no salão da Festa do Operário-Símbolo)

SEGURANÇA 1

Fala os nomes.

SEGURANÇA 2

Pode dizer, que não vai acontecer nada nem pra eles, nem pra você.

SEGURANÇA 1

Vamos, rapaz, fala. Pode falar. (VOLTA AOS OPERÁRIOS NO PÁTIO).

OPERÁRIO 1

Ele dedurou o Luisão. Eu tava aqui mesmo neste lugar.

OPERÁRIO 2

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

136

RECONSTITUIÇÃO 5

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! (VOLTA PAPO COM OS OPERÁRIOS NO PÁTIO).

O Operário 2 faz a encenação como se esfregasse Severino na parede.

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...

RECONSTITUIÇÃO 6

137

Severino no quintal de sua casa, de cócoras, inerte, risca o chão com sua peixeira. Sua filha, de 4 anos, se aproxima, ele a abraça sem expressão. CAM faz ZOOM-IN até close.

OPERÁRIO 2 (OFF)

...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.

FLASHBACK (em CAM lenta)

Mr. Losey: a faca entra vagarosamente várias vezes em sua barriga. O americano fala qualquer coisa que, com o som distorcido, mais parece um mugido demoníaco, reforçando os dois terríveis olhos esbugalhados. (FIM DO FLASHBACK).

LOCUTOR (OFF)

José Severino Silva, da Ashimi Móbil do Brasil S.A.

SEQ. 34. EXT. DIA. PERIFERIA SÃO PAULO.

Deraldo anda pela periferia, lugar alto, espantado com a imensidão de tudo, aquele mar de casinhas mal-construídas e pobres. Chega a uma casa, bate. Uma mulher vem atender: é a mulher de Severino. A mulher acena que sim.

DERALDO

A senhora é D. Auxiliadora? É mulher de Severino? Seu marido tá aí?

SEQ. 35. EXT. DIA. FAVELA.

Deraldo acompanha filho de Severino por becos e mais becos. De repente, a surpresa amarga. Num buraco imundo, de uma porta de um pequeno barraco, sai Severino, ainda de terno (como estava na festa) e de óculos, mas todo sujo, com a peixeira na mão, dando facadas no ar. Louco. Deraldo, extremamente comovido, é tomado pela cena. Os dois sósias se encaram, há um encantamento nesse gesto que os une.

139

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 (o 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 essas 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 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 neste mundo e não...
Que é no peito, na força e mão...
E na união, que é uma semente,
A força que o povo tem.

141

FISCAL

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

DERALDO

Os documentos de um homem.

FISCAL

Você é espertinho, rapaz.
Volta cena da Praça. O Fiscal sai, resmungando.
Deraldo, feliz, redobra esforços para vender o livro.

DERALDO

Aí pessoal: *O Homem Que Virou Suco*. Dez cruzeiros.

FISCAL

Ainda vou te foder, você vai ver só!

SEQ. 38. EXT. DIA. PERIFERIA.

142 Deraldo assiste à cena final: enfermeiros levam Severino para uma ambulância, em camisa de força. Deraldo, fortemente emocionado, seu rosto revela sentimentos elevados de solidariedade e de gratidão àquele homem que, na sua desgraça, o ensinou tanto. Severino vai sendo colocado dentro da ambulância. Os dois sócias ainda se encaram por um breve instante, pela última vez. A ambulância se vai, veloz, pelo bairro pobre. CAM fica em close de Deraldo. A imagem vai se fundindo com a seqüência seguinte.

SEQ. 39. EXT. DIA. VISTAS AÉREAS.

MÚSICA de Vital Farias: *Marcelo Agalopado*.

a) TRAVELLING imensa periferia, o mar de casinhas de autoconstrução.



b) TRAVELLING sobre região de indústrias. Chaminés, etc.

c) TRAVELLING sobre o centro, enorme. Mar de edifícios brancos.

FIM

João Batista de Andrade
1979



V. As Músicas de Vital Farias

1. Para o Ceará (dono do bar) que o destrata, cobrando a dívida

*Bem dizia Zé Limeira:
Quem nunca teve um tostão
Quando arranja sempre abusa
Desconhece os companheiros
E é o primeiro que acusa
É como dizia o ditado:
Quem nunca comeu merda
Quando come se lambuza.*

145

2. Briga com o mestre-de-obras que o persegue com uma peixeira

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

3. Versos que o poeta Deraldo oferece ao amigo pedreiro

Nas asas do pensamento
Voarei por muitos ares
Farei como os passarinhos
sobrevoando os pomares
Serei um vale de das letras
Cantando em muitos lugares
E cita um verso do Canção de Fogo:
Bem só pode estar o sol
Porque ninguém o alcança
Haja na terra o que houver
Ele lá nem se balança
Enquanto a fortuna dorme
A desgraça não descansa.

4. Música final, sobre as imagens aéreas de São Paulo, composta como Mourão Voltado

I
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

II

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

III

Pra que serve o operário
Pra construir edifício
Pra que tenha sacrifício
Pra ganhar pouco salário
Mas quem faz esse inventário
Só pode ser o patrão
E quem ganha com a produção

O fato está consumado
Isso é que é mourão voltado
Isso é que é voltar mourão

IV

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

5. O poeta Deraldo na rua vendendo seu livro *O Homem que Trocou Duas Pernas por um Pão* (texto não utilizado)

Vou contar uma história
E peço muita atenção
Falo de um sujeito que
Por destino ou precisão
Teve que trocar um dia
Suas pernas por um pão

Juvenal Pedro da Silva
Veio pro Sul do país
Com a mulher e seus filhos
Porque o destino quis
Se despediu dos amigos
E partiu muito feliz

Quando chegaram em São Paulo
Vejam só que desespero
Sem ter comida e sem casa
Pois não tinham mais dinheiro
Foi assim que arranjaram
A tampa do tabaqueiro

149

Foi procurar um amigo
Ver se arranjava guarida
Quando chegou no endereço
Dessa casa referida
Lhe avisou um vizinho:
Gonçalves partiu da vida.

Na cidade de São Paulo
Não ficou um só lugar
Que esse pai de família

Não quisesse trabalhar
Sofrendo fome e cansaço
A força fugiu do braço
Começou a esmolar

Debaixo de um viaduto
Uma esposa chorosa
Dizia: oh Deus dos aflitos
Nunca pensei em passar
Vida tão desventurosa

Juvenal caiu doente
Começou a vomitar sangue
Junto com os outros filhos
Igual a siri no mangue
E o que eu relatar agora
Caro leitor não se zangue...

**6. Na cozinha da Madame, com a empregada
(texto não utilizado)**

Minha bundamadre
Vá na bundazinha
Diga a bundestódia
Que mande minha bundaberta
Pra minha bundabrir

(linguagem debochada dos versos: Minha comadre / Vá na cozinha / Diga à Custódia / Que mande minha coberta / Pra eu me cobrir)

7. Deraldo briga com o chefe dos lixeiros (sequência filmada e não utilizada na montagem final)

Sou poeta, violeiro e repentista
E quem me vê assim nessas condições
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

151

Quem me vê por aqui correndo no chão
Se atrasou nesse mundo e não responde
Desconhece o valor que em mim se esconde
E a grandeza que tem no coração
(chega um rapaz)
Um momento companheiro!
Chegou esse cidadão
Bem vestido e perfumado
Gravata, pasta do lado
Causando admiração

é empresário, patrão
ou militar reformado
Tomou o terno emprestado
Ou tá pagando à prestação?

*(risos. Uma moça se aproxima com um menino
no colo)*

Essa moça com menino
Me deixa muito feliz
Eu também por esse mundo
Muito menino já fiz
Querendo experimentar
Vamos pra outro lugar
Poeta prova o que diz

(Vai chegando a polícia, trazida pelo chefe)

Bem, agora vou me embora
Tem gente ali me esperando
Pois a poesia é uma tocha
Que passa o tempo queimando
Quem quiser me encontrar
Eu moro em qualquer lugar
Adeus! – não sei até quando

8. O Poema da Fome (texto não utilizado)

Fome é um exército de solidão
É a ambição do cálculo
Na ambição do patrão
Fome é um bernardo-cintura
Me arrochando o cinturão

É morrer sem ter gemido
Num inferno sem perdão
É sangue sendo jorrado
Na palma da minha mão

Fome é minha paciência
Em gritos de maldição
Fome é saber que o salário
Mínimo, extra, extraordinário
É o máximo do salário
Lá nos cofres do patrão

São churrascos esquecidos
Que nunca foram comidos
No Metrô, na construção
Fome é um beijo cego da morte
Na boca do ancião

É sentir esse cansaço
Igual à queda de braço
Me arrastando pelo chão

(Fome) é saber assim por alto
Do arroz e do feijão
Das carnes, churrascarias
Ensopados, macarrão
(Fome) é um dragão que corta
E me rasga o coração

Fome é a ausência no estômago
Da lei da gratificação.

VI. Entrevistas e Depoimentos

Entrevista com João Batista de Andrade

Como foi a escolha do Zé Dumont como protagonista e a construção dos personagens dele?

Eu tinha visto o José Dumont no filme *Gaijin*, os *Caminhos da Liberdade*, quando eu era um dos jurados no festival de Gramado de 1979. Ele faz uma ponta maravilhosa e eu não o conhecia pessoalmente, mas o contatei e ele vibrou. Em seguida, ficou mal com o personagem, foi para o Rio e chegou um momento em que ele achava que não ia mais fazer. Pegou na veia mesmo e foi quando eu falei: *agora é que eu quero*. Ele veio para São Paulo e antes de filmar foi morar na minha casa. Me acordava de madrugada para conversar sobre o personagem. Ele procurou o Deraldo de uma maneira impressionante, foi uma coisa fundamental porque deu vida ao personagem.

Sabemos que a filmagem tem passagens documentais. Como funcionou isso?

Eu queria uma intervenção e este é um filme que tem tudo a ver com cinema de intervenção. Por exemplo, no refeitório tinha um tronco, que originalmente era uma coisa onde se prendia o laço em criação de gado, e hoje é o nome que dão a um corredor de madeira onde o gado passa apertado. Eu falei para o Zé Dumont entra lá. Ele vira um boi, começa a bater a cabeça nas tábuas. É impressionante! É a idéia do massacre biológico, da desumanização do personagem. Na seqüência, ele entra no 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 coisas e jogar os pratos. Todos eles estavam prontos para estourar e apareceu uma chance.

Eu crio uma situação ficcional que leva o filme para o mundo documental, para o tema da sociedade. Imigrante do mundo, do trabalho, da identidade cultural, do massacre cultural, da perda

de identidade, da sub cidadania, esse é o tema do filme. Eu não consigo fazer um documentário sobre toda a perda de cidadania simplesmente de maneira tradicional. A idéia nasce na minha cabeça de uma outra maneira, a ficção também tem um lugar. Os filmes *Greve!* e *Liberdade de Imprensa*, que fiz antes de *O Homem que Virou Suco*, foram muito importantes para essa nova filmagem.

O poeta nordestino que vai para São Paulo logo é confundido com o operário Severino, que matou o patrão. É obrigado a trabalhar como operário, a viver no mundo do qual ele nunca pensou participar. Ele parte para procurar o sócia, o que é metafórico. Quando se encontram, é mágico, lindo porque Deraldo entende o outro como com um pedaço dele. Na cena da carta, por exemplo, havia dois atores e o resto eram operários da obra, que se emocionaram lendo a carta que eu mesmo escrevi, totalmente da minha cabeça.

Um momento chave do filme é quando o Deraldo está no bairro e o policial vai prendê-lo e ele pergunta por quê. *Porque você matou o seu*

patrão, eu não matei ninguém não, você matou sim. O Zé Dumont maravilhoso fala: *como é que chama o assassino?* Quando ouve que é Severino José da Silva dá um sorriso aliviado e diz que é o Deraldo. O policial fala: *é tudo Silva, prende esse cara.* É o massacre de identidade, uma visão estereotipada da sociedade.

Esse comportamento anárquico do Deraldo, absolutamente rebelde, ausente de qualquer controle ideológico, de qualquer linha política, é uma luta individual, é o que faz com que ele descubra que tem que procurar o outro e entendê-lo para poder se completar, é o que torna o personagem bonito. Eu, que não tinha nada de anarquista, criei um personagem anarquista.

***Algumas cenas do filme acontecem no metrô.
Como foi a liberação para as gravações?***

A gente pediu para filmar lá e não deixaram porque poderia criar uma imagem negativa do metrô. Fiz um atestado ideológico do personagem, escrevi uma análise sobre ele, explicando que era uma pessoa comum, legal e não um

bandido. A luta dele era para viver e trabalhar, para ser uma pessoa boa. [risos]. Aí autorizaram.

Como foi para gravar a cena inicial que se passa na FIESP?

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. Ele fez isso. Como já havíamos combinado, o Zé Dumont 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.

E como foi feito o audiovisual do Herói Ridículo que aparece no filme, apresentado aos operários que trabalharão no metrô?

Fui a uma obra da Camargo Corrêa, se não me engano, e perguntei como eles preparavam as pessoas para trabalhar no metrô, e me levaram para assistir ao audiovisual. Era feito para colocar os imigrantes dentro da nova realidade paulista, no mundo industrial moderno, para transformar e mostrar que a cultura deles é ridícula. Eles destruíam toda a rebeldia deles. Fiquei muito impressionado e cheguei a pedir para a empresa me ceder o audiovisual, mas não consegui, o que prova que sabiam o significado daquilo. Então, baseado no que vi e rascunhei, pedi para uma pessoa desenhar para mim. Reconstruí com muita fidelidade ao audiovisual e criei o nome *O Herói Ridículo*.

O Deraldo passa por esse curso, vê as duas sessões e sai tendo pesadelos porque é o herói ridículo. Eu só coloquei o Zé Dumont na esquina da Ipiranga com a São João, sem figurante. Pessoas reais passavam e gozavam dele.

Como foi a repercussão do lançamento do filme, principalmente depois da medalha de ouro no festival de Moscou?

Quando lançado no cinema, o filme não foi bem. Havia uma dificuldade de chegar ao público, que, quando assistia, gostava, mas não se identificava com os cartazes na entrada do cinema. Não era pornochanchada, comédia nem filme americano, fugia desses padrões. O filme saiu de cartaz e ganhou o festival de Moscou. Era todo mundo falando do filme, do prêmio. Era medalha de ouro, não segundo lugar, e o festival de Moscou era o que competia com Cannes. Era o festival do mundo socialista, embora fosse aberto. Teve uma repercussão fantástica. Depois, voltou a ser exibido no cinema e ficou em cartaz um tempo enorme.

Os cineclubes tiveram papel importante. Começaram distribuindo documentários que eu fazia para a TV Cultura. Era impressionante a quantidade de grupos (mães, igrejas, sindicatos...) que viam as reportagens na televisão e pediam cópia para discutir no seu grupo. A Dinafilmes foi criada pelo movimento cineclubista para distribuir

filmes, inclusive estrangeiros. Levei essa situação para eles, que se entusiasmaram com a idéia e resolveram pegar os filmes para fazerem o trabalho de distribuição. As pessoas faziam relatórios contando quantos assistiam, as muitas discussões sobre a questão levantada pelo filme etc. Não havia cota que chegasse para atender aquilo. Quando *O Homem que Virou Suco* ganhou o festival de Moscou, o movimento cineclubista quis distribuir o filme e eu topei. Eles usaram os contatos que adquiriram desde o cinema de rua até o operário.

162

Você teve contato direto com alguns nordestinos que assistiram ao filme?

Um dia a federação das associações de nordestinos de São Paulo marcou um encontro comigo. Eu fui ao Brás, num salão imenso com uma fila de cerca de 150 organizações nordestinas que queriam ter cópia do filme. Foram depoimentos maravilhosos, eles choravam no cinema, não agüentavam a emoção. Quando eu falava que era de Minas, o pessoal ficava indignado: *O quê? Você não é nordestino?* Mas eu me identifico,

como imigrante, com essa quebra de identidade. A minha carreira, minha vida toda foi uma luta pessoal de facção porque ninguém me conhecia. E nunca aceitei essa condição, lutei violentamente para abrir o meu próprio espaço no cinema. Quando o imigrante abandona a terra dele é para nunca mais encontrá-la. O que permanece na memória é a realidade da infância. Quando vai lá de novo não acha mais nada daquilo, mas aprendeu a conviver com o lugar que não é mais o seu passado. Então, a pessoa não é nada, vive num deslocamento permanente na vida. Imigrante é sempre um personagem muito bom.

163

Eu sou um pouco os dois lados que têm no filme: o Severino, que tenta sobreviver à sociedade industrial se entregando e o Deraldo, que é rebelde e quer conquistar a sociedade industrial e não perder sua identidade.

Entrevista com Assunção Hernandes

Assunção Hernandes é formada em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP e Serviço Social pela PUC.

Produtora desde 1963, com 17 curtas, 6 médias e 21 longas-metragens, entre eles o curta *Arabesco*, o média *O Cinqüentenário da Revolução de 1932* e os longas *Doramundo*, *O Homem que Virou Suco*, *A Hora da Estrela*, *Uma Vida em Segredo*, *A Dama do Cine Shangai*, *Perfume de Gardênia*, *El Viaje*, *Solo de Violino* e *De Passagem*.

Foi Presidente do Sindicato da Indústria Cinematográfica de São Paulo de 2000 a 2003 e Presidente do Congresso Brasileiro de Cinema de 2001 a 2003.

164 Hoje é membro do Conselho de Comunicação Social do Congresso Nacional, membro do Conselho Consultivo do Congresso Brasileiro de Cinema e conselheira do Conselho Paulista de Cinema.

Como foi o processo desde a criação do argumento até a filmagem?

O argumento original era um pouco diferente. Tinha mais de comédia, tinha a coisa de do personagem virar suco mesmo, tinha uma cena do personagem principal sendo retorcido numa rede.

Depois o filme mudou. Ficou mais realista, pois o João absorveu muito em suas filmagens no movimento operário do ABC. Quando saiu um edital de cinema em São Paulo, o primeiro depois de anos, o filme ainda não tinha roteiro, tínhamos apenas a idéia. Mas era uma idéia muito clara e o João fez o roteiro em apenas um final de semana.

Até que ponto a filmagem mudou o roteiro?

A filmagem foi quase um documentário. O que João fazia era colocar um personagem na situação e deixar a coisa acontecer. A câmara era 16mm e parte das cenas é documental mesmo. Nas barraquinhas, por exemplo, o cara está respondendo para uma pessoa, não para um ator. Na época, o Zé Dumont não era famoso, o que possibilitava isso. Na cena no bar onde ele passa mal, as pessoas reais vieram socorrê-lo, achando que era uma pessoa real passando mal.

165

E a equipe?

Era reduzida para permitir isso. Tinha o fotógrafo (Aloysio Raulino), o assistente de direção

(Adilson Ruiz), o som direto (Romeu Quinto) e no máximo a produção (Wagner Carvalho). O resto ficava na retaguarda. Tudo com o objetivo de documentar a situação. Além disso, em 1979 teve a greve que João Batista filmou. Esse contato direto com os metalúrgicos do ABC se reproduz no filme. Inclusive a cena final, que não existia, a cena do comício do ABC.

E o orçamento do filme, você lembra?

O mais barato de todos os mais baratos da época. Nós queríamos fazer a ampliação (16mm para 35mm) no Canadá porque era o único lugar que fazia bem. Mas não tivemos dinheiro. Pedimos um apoio para Embrafilme, mas não conseguimos. Acabamos fazendo aqui, num laboratório que fechou.

E como o filme foi em Festivais?

Em Gramado, o júri se dividiu entre *O Homem que Virou Suco* e *Eu te amo*, do Arnaldo Jabor. O júri partiu completamente e, por isso, escolheram *Cabaré Mineiro*, do Prates Correa. O Zé Dumont ganhou como melhor ator e o filme como melhor roteiro. Logo depois teve uma feira de cinema

brasileiro em Brasília e a delegação russa escolheu o filme para o festival de Moscou. Mas a Embrafilme não queria mandar, alegavam que o filme não tinha “qualidade”. Um completo absurdo. Mas a gente brigou e conseguiu enviar. Na época, o Festival de Moscou era dos mais importantes do mundo, tinham 90 países concorrendo e representantes de 14 países no júri. O filme foi unanimidade no júri. Premiaram também um filme italiano, mas *O Homem que Virou Suco* foi unanimidade. Aí o representante da Embrafilme no exterior falou para a gente: *Parabéns, mas vê se da próxima vez façam um filme que mostre mais as belezas do Brasil* [risos]. Mas foi ótimo porque quando voltamos de Moscou, a reação foi surpreendente.

167

Soubemos que inicialmente o filme foi lançado em cinema e depois foi para cineclubes. Como foi isso?

Inicialmente a Embrafilme lançou o filme muito precariamente. Não foi um lançamento nacional simultâneo. Começou com São Paulo e Rio, depois foi subindo devagar. Mas quando o filme

voltou de Moscou tivemos uma reação surpreendente. A imprensa enlouqueceu com o prêmio, a reação foi maravilhosa. Aí o filme voltou a ser lançado comercialmente. As críticas também foram boas, tanto no Brasil quanto no exterior, mas o grande sucesso do filme foi junto ao povo. Os cineclubes eram importantes na época e atingiam outras parcelas de público. Um exemplo: um dia ligou para mim o presidente da Associação dos Catadores de Papel dizendo: *Eu vou fazer congresso e queremos mostrar o filme. Nós não temos dinheiro, mas passamos o chapéu. O que render pagamos para vocês*. Topamos na hora. Teve também a reunião do Clube dos Nordestinos. Foi emocionante assistir com eles. Eles não entendiam como um diretor que não era nordestino tinha feito um filme tão bom.

E como foi essa relação com os nordestinos?

Tivemos uma certa imersão na realidade dos nordestinos. Durante a preparação do filme, o João ia muito nos bares de repentistas sentir um pouco do clima, do estado de espírito, da alma deles. A

coisa do banzo, da tristeza, tudo isso tinha relação com o clima do filme. Foi uma experiência bem interessante. Depois ele freqüentou as exibições populares onde o público torcia pelo filme. Tem uma cena onde o personagem do Denoy de Oliveira, interpretando o mestre-de-obras, começa a perseguir o José Dumont. Quando o Dumont escapa, o público aplaudia, gritava, como se fosse filme de bandido e mocinho. Era maravilhoso.

Como era a distribuição nos cineclubes?

No geral eram exibições em 16 mm. O filme passava em todo canto, todo mundo queria ver. No início era a Raiz (produtora do filme) que cuidava das cópias. Teve um momento em que a Federação dos Cineclubes, a Dinafilmes, passou a ter suas próprias cópias que eram distribuídas para cineclubistas e movimentos sociais. Isso durou muito tempo até a DinaFilmes fechar. Depois foi a CDI que continuou a distribuição.

169

Foi uma carreira longa...

Na verdade, é uma carreira que nunca terminou.

Entrevista com José Dumont

José Dumont nasceu em Bananeiras (PB) em 1951. Vindo de família pobre, passou pelo Exército e pela Marinha Mercante. A carreira de ator teve início em 1976, um ano depois de mudar-se para São Paulo. Seus primeiros trabalhos foram *O Sonho*, Caso Especial de Gianfrancesco Guarnieri (Rede Globo), e os filmes *Morte e Vida Severina*, Zelito Viana, e *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*, Hector Babenco, ambos em 1977. Mesmo ano em que atuou nos filmes: *Tudo Bem*, Arnaldo Jabor, *Amor Bandido*, Bruno Barreto, *A Volta do Filho Pródigo*, Ipojuca Pontes, *Se Segura*, Malandro, Hugo Carvana, e *J. S. Brown*, o *Amigo do Super-Homem*, Denoy de Oliveira. Em 1979, atuou em *Coronel Delmiro Gouveia*, Geraldo Sarno, e *República dos Assassinos*, Miguel Farias Jr. Em 1980, trabalhou em *Gaijin*, os *Caminhos da Liberdade*, Tizuka Yamasaki e *O Homem Que Virou Suco*, João Batista de Andrade. Entre os diversos filmes que marcaram sua carreira, além dos já citados, estão *A Hora da Estrela*, Suzana Amaral, *O Mágico de*

Orós e Trapalhões no Auto da Compadecida, com a turma dos Trapalhões, *Brincando nos Campos do Senhor*, Hector Babenco, *Policarpo Quaresma*, Paulo Thiago, *Abril Despedaçado*, Walter Salles, *Maria, a Mãe do Filho de Deus*, Moacyr Góes, *A Selva*, Leonel Vieira, *Onde Anda Você?*, Sérgio Rezende, e *Olga*, Jayme Monjardim. Entre os prêmios que recebeu ao longo da carreira, estão: Kikito de Ouro de Melhor Ator no Festival de Gramado por *O Homem Que Virou Suco* (1981) e *O Baiano Fantasma* (1984); Kikito de Ouro de Melhor Ator Coadjuvante no Festival de Gramado por *Gaijin, os Caminhos da Liberdade* (1980); Candango de Melhor Ator no Festival de Brasília por *O Homem Que Virou Suco* (1981), *A Hora da Estrela* (1985) e *Kenoma* (1998); o Troféu Passista de Melhor Ator no Cine PE - Festival do Audiovisual por *Narradores de Javé* (2003); Melhor Ator no Festival do Rio por *Narradores de Javé* (2003); Melhor Ator no Festival de Havana por *O Baiano Fantasma* (1984); Lente de Cristal de Melhor Ator Coadjuvante no Festival de Cinema Brasileiro de Miami por *Kenoma* (1998).

Como foi todo o processo do filme desde quando você foi convidado até o lançamento?

No festival de Gramado em 79, eu ganhei como ator coadjuvante pelo filme *Gaijin, os Caminhos da Liberdade* (dirigido por Tizuka Yamasaki). O João viu meu trabalho e achou que eu estaria próximo do que ele imaginava que fosse o homem que virou suco, me convidou e eu aceitei no ato. Estava começando e fui convidado para fazer um filme com uma história tão interessante, tão imaginativa, criativa e forte, que tinha tudo a ver comigo. Mas é claro que isso me levou a um estado de euforia, de insegurança, afinal eram dois papéis e uma obra intensa, profunda.

Como foi a construção do personagem e sua repercussão na sua carreira e vida pessoal?

Eu fui para São Paulo ficar na casa do João. Procurei corresponder ao que o ele queria, absorver o máximo de informação que ele tinha. O personagem tinha uma dimensão muito grande, afinal era uma homenagem, uma síntese de todo nordestino, de todo imigrante. Tinha uma

criatividade que me encanta, porque 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. Também uma “pauleira” porque a maneira de o João filmar é sempre muito rápida e inteligente, parece que ele tem tudo o que quer fazer na cabeça. Ele foi o cineasta que abriu a minha carreira mesmo. Foi o primeiro gol que eu fiz, me senti fazendo parte do campeonato, no qual, ao mesmo tempo, era goleador, juiz e torcida. Ainda mais porque o filme ganhou em Moscou e eu comecei a ser visto como um ator de respeito. É uma responsabilidade terrível você protagonizar um filme.

A minha vida foi um belo instrumento e o João soube usar a minha formação, o lugar de onde vinha. Apesar de o personagem ser dele, eu pude desenvolver até chegar a um nível próximo de

um ideal que ele 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.

Como e quanto tempo duraram sua preparação e as gravações?

Minha preparação foi de três, quatro dias. Durante as filmagens das cenas, quando o João me dava informações, ele queria a grande consciência da realidade brasileira, mundial, da política do mundo. Mesmo assim, eu estava sempre com dúvidas, e algumas cenas eram tão boas que ele deixava eu fazer. Falava o texto e gerava algumas situações reais nas quais era necessário improvisar para que o filme tomasse cor.

Como foi a filmagem da parte documental do filme?

O João fazia um cinema em que ele criava um fato e começava a filmar, as coisas iam se modificando e ele registrava o cinema com provocação.

Quando eu li aquela carta, por exemplo, parecia mesmo uma carta de alguém do Nordeste. Os operários ficaram escutando, se emocionaram. Ela foi escrita de verdade pelo João, lida de verdade por mim e escutada de verdade por eles. A cena do metrô que se passava naquele tronco já estava escrita no roteiro. Eu falei pro João: *E se fizer como um boi?* Eu fiz e ele gostou. O que eu e o João queríamos dizer era que aquilo era coisa de boi, não de gente. Na cena da barata, o Deraldo reage, é um sujeito que sempre reagiu fisicamente ou com a palavra. E a coisa era forte, o combate dele com o audiovisual.

175

Em seguida, quando o personagem teve um pânico, foi a primeira cena de estresse só por causa da pressão que sofre. Saí do metrô, meio cambaleando, perdi o rumo, e quando cheguei perto da farmácia o João parou e me deu a indicação para ficar olhando as coxinhas porque eu estava com fome. É como representar milhares de nordestinos. No ângulo da câmera estaria registrado qual seria o tipo de reação da sociedade diante da dor de uma pessoa, em quem a dificuldade começava se expressar fisicamente.

Quando comecei a olhar aquela coisa, a câmera parada, o vendedor simplesmente me deu uma xícara de café por compaixão. Eu podia fazer o que quisesse porque não era uma mentira. Comecei a tremer, claro que eu sabia que estava representando, mas estava com a emoção a mil. O João cortou muita coisa, como a parte em que a xícara caiu no chão. Um camarada entrou e me deu R\$ 5. De repente, naquela rodinha, apareceu outro cara, de terno e gravata, me deu dinheiro e falou: *Meu filho, no Brasil é assim mesmo. Não é só você, não, sem saber que estava sendo filmado. Por azar, eu desmaiei em frente à farmácia e a moça atacou algo de amoníaco, e quase me mata... (risos).*

O que mudou depois do filme?

Não só me ajudou a aprender a representar, mas me deu prestígio, crédito, reconhecimento extensivo do meu próprio corpo. Eu descobri que o meu rosto e a minha voz eram armas. O sistema tinha capital, dinheiro, repressão. Eu tinha uma cara do Zé Dumont. Eu sou o homem que virou suco e o João é o homem que fez o suco.

As pessoas beberam desse suco e isso foi muito bom, contribuiu de alguma forma. Com *O Homem Que Virou Suco* ficou provado que eu era capaz de protagonizar um filme. Eu realmente fechei um ciclo na minha vida.



Texto de Diogo Gomes

Diogo Gomes dos Santos, 52 anos, é cineclubista, cineasta, responsável por filmes como *Candeias*, *Um Fazedor de Filmes* e *Sou o Que Sou, Adolescente*. É também membro da Comissão Nacional de Rearticulação do Movimento Cineclubista Brasileiro, diretor do Centro Cineclubista de São Paulo e editor da revista *CineClubeBrasil*. Quando *O Homem que Virou Suco* foi lançado, Diogo era programador da *Dinafilme* (Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes).

178

Proezas do Homem Que Virou Suco entre os Cineclubes

Assistir ao *O Homem Que Virou Suco* pela primeira vez, em 16 mm, numa telinha de cerca de 20 cm² na sala da Dinafilme, foi devastador! Assim como Deraldo, personagem do filme, também sou migrante. Tinha há pouco tempo deixado de trabalhar na linha de produção de uma fábrica, em horário de rodízio e com uma folga por semana.

Todo final de mês tinha que enfiar o holerite no bolso, abaixar a cabeça e engolir “güela” abaixo aquela terrível constatação: mais uma vez o salário não daria para pagar as contas mínimas de casa, juntando o que ganhavam quatro irmãos. Eram 11 bocas pra alimentar, além de aluguel, luz, água etc. Ao ver o filme com as informações que já possuía e a partir da revolta de Deraldo, senti no peito o que é ser esmagado no íntimo. Certa vez, no metrô, assisti a um slide onde o personagem principal, *Lampião*, chegava em São Paulo e era ridicularizado por seus colegas de trabalho porque não se adaptava àquele emprego, porque não usava luvas, capacete ou botas. Assim como para Deraldo, Lampião também é meu “herói”. Chorei!

179

Também ri com as proezas desse nordestino, em situações como a em que ele sacaneia o chefe que vivia pegando no seu pé, manobra o elevador que o transportava para o andar de cima e fala mais ou menos assim: *Agora eu quero ver se você é macho mesmo, seu cabra da peste!* Cantando mulher rendeira e xingando o chefe,

fez subir e descer o elevador em alta velocidade, num vai-e-vem hilário e de arrepiar.

Um dia Deraldo encontra um ex-colega de trabalho que lhe conta que o patrão ainda está à sua procura e o aconselha a tomar cuidado, pois se eles se cruzarem no meio da rua, ele será capaz de furar “seu bucho” com “aquela” peixeira enorme. Zombeteiro, do alto de sua sabedoria popular, o nordestino responde atribuindo seus versos ao famoso personagem da literatura de cordel *Canção de Fogo: Bem só pode estar o sol / Porque ninguém o alcança / Haja no mundo o que houver! / O sol lá nem se imbalança / Enquanto a fortuna dorme / A desgraça não descansa.*

180

Nessa época, eu trabalhava na Dinafilme como programador e esse filme foi contratado para ser distribuído para os cineclubes, logo após sair de cartaz do circuito comercial. Revi, então, no Cine Belas Artes, onde fora lançado. Novamente sobre mim a sensação avassaladora. Acho que ainda é o filme ao qual mais vezes assisti, por

dever de ofício e porque sempre me comovo. Assim como o desafio de Deraldo de provar que era inocente de um crime que não cometeu, entender o filme racionalmente passou a ser meu desafio. Com os debates que invariavelmente promovíamos após as sessões por onde o exibíamos, a razão foi ocupando o lugar da emoção. Daí surgiu outro obstáculo a ser vencido: evitar as frases do filme, que eu sempre citava, involuntariamente, em determinadas situações.

O filme não foi bem no mercado convencional, mas no chamado mercado “paralelo” (cineclubes e afins) se revelou sucesso absoluto. O primeiro grande efeito que causou para a organização cineclubista foi a criação do Cineclube Bixiga, a “menina dos olhos” do Movimento Cineclubista Brasileiro. A primeira sessão da Dinafilme com *O Homem Que Virou Suco* foi numa segunda-feira fria e chuvosa, no Lira Paulistana, na praça Benedito Calixto (Pinheiros, São Paulo), templo consagrado dos novos talentos da música brasileira, onde se revelaria Itamar Assunção, Arrigo Barnabé, Cida Moreira, entre muitos outros. A

sessão foi um escândalo, no bom sentido, com gente amontoada pelos quatro cantos, saindo pelos ladrões. Tiveram que manter o filme em exibição às segundas-feiras por algum tempo, tal o fascínio que ele provocava na platéia e daí os comentários, indicações para amigos na tal propaganda "boca-a-boca". Havia caído nas graças do público.

182 Mas o filme também causou certo incômodo no Lira Paulistana. Como era para ser exibido uma única vez, na quarta ou quinta segunda-feira que ele estava sendo exibido, sob pressão do público para vê-lo em outros horários, os dirigentes do espaço resolveram voltar à idéia original do cineclube e programaram um outro filme.

As sessões nos bairros de periferia eram transformadas em grandes eventos. Além de mais cópias que tivemos que providenciar para atender à demanda, recuperamos e reutilizamos faixas, panfletos em versos de Cordel, uma maquete, entre outros materiais confeccionados para a divulgação no mercado convencional. As filas

eram enormes. Na sua absoluta maioria, os cineclubes funcionavam em pequenas salas de sociedades de amigos de bairro, subsedes de sindicatos, salões paroquiais, garagens, ruas etc. Muitos dos grupos tiveram que apelar para os padres para fazerem sessões do filme também nas igrejas, cujos altares eram tampados com tela. Naquele grande salão se exibia o filme de forma mais confortável, sempre cobrando uma “Taxa de Manutenção” inferior à meia-entrada dos cinemas comerciais. A renda era dividida entre Cineclube, Dinafilme e Embrafilme, que mantinha com a Raiz Produções o contrato de distribuição do filme.

183

O filme foi programado para fazer duas sessões no Cineclube da Vila Santa Catarina, zona sul de São Paulo, ambas depois das missas. Na apresentação do sábado, o padre estranhou que a exibição tivesse mais público do que fiéis para assistirem 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. Explica-se: existe uma

cena de sexo, onde o personagem principal, Deraldo, transa com a mulher do dono de um bar, de quem o protagonista alugara um quarto, tempos atrás. O dono do bar tenta bater, mas apanha da mulher. Na sequência o nu não é exposto, mas a cena é bastante erotizada. Claro que em filmes como estes a intenção do fazer acontecer é mais forte do que o ato em si, que não acontece. 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.

184

Seu Armando, o “Projeta”, e o pessoal do Cineclube entraram em polvorosa. Não podiam concordar com aquela censura e foram até a minha casa expor a situação. Depois de muita conversa, chegamos à nossa proposta: o filme seria exibido e, na hora da cena, o projecionista faria uma movimentação em volta do projetor (que ficava no meio do público), desfocando a imagem e mantendo o som. Após a cena focaria-se novamente e voltaria ao normal. Simples, não? Novo problema: quem faria isso. O pessoal do

Cineclube não tinha segurança e domínio suficiente do projetor para realizar a tarefa. Lá fui eu, realizar a missão.

Começou o filme: sessão lotadíssima, mais gente do que o dia anterior, e ninguém saía da sala. Fazia calor, muito calor. Aproximava-se a cena fatídica, mantinha-se o combinado. O pessoal da *Opus Dei* de “bituca”, na marcação. Desfoque. A platéia inteira olhando para trás e para o projetor e alguém então gritou: *Olha o foco!* Assovios. A cena não terminava, parecia durar uma eternidade. Outro grito: *Ontem eu vi o filme...*, e mais outro: *Ele mexeu na lente de propósito.* O suor descendo frio pelo rosto. De repente, o silêncio do filme impera, respiro das personagens, pessoal do Cineclube apreensivo em volta do projetor, e alguém diz: *Terminou a cena, volta o foco!* A cena focada volta bem na hora “H”... A platéia vem abaixo: gritos, vaias, assobios, palavrões. Resultado: sufoco, meu mano, que sufoco!

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. Muitos cineclubes de periferia sofreram por tabela o peso dessa ação. Pisando em ovos, tivemos que encarar a situação e levá-la ao autor do filme, João Batista de Andrade. A questão passou a ser onde e como falar com Batista. O cenário escolhido foi a Jornada Nacional de Cineclubes, realizada em Campo Grande, (Mato Grosso), em 1981, na presença de vários cineclubes da periferia. Uma conversa “arranca toco”. Que maldade, que situação esdrúxula estávamos criando para nosso amigo e um dos nossos maiores aliados. E tínhamos a liberdade de expressão contra a censura, com bandeira de luta política do Movimento Cineclubista Brasileiro, deliberação de uma Jornada Nacional contra o estado de exceção instalado no país. A Dinafilme já tinha sido invadida por duas vezes pela Polícia Federal, levando mais de 170 filmes, dezenas deles presos diretos junto aos cineclubes. Sem falar, quantas e quantas vezes o filme *Greve!*, do mesmo João Batista, a polícia tinha apreendido, e quantas e quantas vezes a polícia viera para seqüestrá-lo.

Mas ali estávamos nós, patéticos, argumentando com o Batista para a cena do filme ser suprimida quando passasse em cineclubes de periferia. João Batista, apesar de saber que o filme seria seriamente prejudicado e, penso eu, por mais que pudesse entender nossa situação, jamais abriria mão de uma questão vital como essa. Batista deixou pra gente encaminhar a questão da melhor forma possível. Que sapos e lagoas que já tivemos que engolir por este Movimento e pelo cinema brasileiro.

Quando o filme ganhou o Festival de Moscou, na época um dos maiores do mundo, a recepção foi feita no Cineclube Bexiga. O “Ouro de Moscou” foi exposto no saguão do Cineclube para todos verem. A nata do cinema nacional foi lá prestigiar este cineasta que é uma das mentes mais brilhantes do cinema brasileiro. O filme foi relançado no mercado comercial com relativo sucesso de público.

187

Para nós, cineclubistas, permanece a certeza que um filme só cumpre sua missão quando a razão

de sua existência for compreendida por seu público. Esse é o papel do cineclubismo, e a trajetória do filme *O Homem que Virou Suco* entre os cineclubes está repleta de momentos maravilhosos, como esses.

Entrevista com Felipe Macedo

188 Felipe Macedo é um dos fundadores do Conselho Nacional de Cineclubes (1974) e da Federação Paulista de Cineclubes (1975), entidades das quais foi também diretor. Em 1976 organizou e dirigiu a *Dinafilme* (distribuidora de filmes para cineclubes). Em 1978, foi eleito para compor o Comitê Executivo da Federação Internacional de Cineclubes (FICC), da qual foi também secretário latinoamericano de 1980 a 84. Fundou vários cineclubes, como Oscarito (1985) e Elétrico (1990). Foi programador de centros culturais, como SESC e Aliança Francesa, e organizou ciclos de filmes em bibliotecas municipais.

É jornalista e trabalhou como pesquisador, redator e editor em diversas publicações, como a

Revista TVA. Foi gerente de marketing da Empresa Sul, em São Paulo, de 1986 a 88. Há cinco anos, mora em Montreal (Canadá), onde trabalha com tradução e legendagem de filmes. Mantém um sítio sobre cineclubismo na internet: www.utopia.com.br/cineclube.

Como foi a repercussão de O Homem Que Virou Suco nos cineclubes na época em que foi lançado?

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 16 mm nos cineclubes e outros pontos de exibição atendidos pela Dinafilme. A esmagadora maioria desses cineclubes era na periferia das grandes cidades, e os outros “clientes” da Dinafilme eram projeções ligadas a movimentos sociais que não se constituíam propriamente como cineclubes.

O que mudou depois que o filme ganhou o prêmio em Moscou?

No segmento comercial isso possibilitou o relançamento do filme, como sempre. E, como sempre, sem grandes retumbâncias. Entre os cineclubes não fez praticamente nenhuma diferença. Nessa época, falar “cineclube” é falar em atividade popular, de bairro - não tem nada a ver com Espaço Unibanco e nem mesmo com Cineclube Bixiga, Elétrico ou outros.

Qual era o perfil do público? Tinha muito nordestino? Qual era a reação deles?

O Homem Que Virou Suco teve um enorme sucesso com esse público (e tem até hoje, pois ainda é exibido esporadicamente pelo País afora). Foi durante muito tempo o filme mais alugado na Dinafilme. Naquele momento, representava 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.

Em resumo, era diferente da reação que outros filmes conseguiam. O público era a população da periferia das grandes cidades brasileiras: imigrantes, trabalhadores, desempregados, gente pobre. Reunidos por iniciativa das lideranças da comunidade, freqüentemente em ligação com outras iniciativas comunitárias. O cinema atraía muito as famílias. Tinha muita criança. De fato, em quase todos os lugares tinha-se que criar formas inventivas de desconto no ingresso, porque mesmo a preços muito baixos o pessoal não tinha como pagar a entrada para toda a família, cheia de crianças. Também não havia a mesma

criminalidade, nem as drogas, que há hoje nesses mesmos bairros, nessas mesmas periferias das mesmas cidades.

VII. Fortuna Crítica

Vida de Artista

José Carlos Avellar

A história bate na tela como uma ficção, com personagens e situações bem marcadas, com uma série de fatos que se propõem não a reproduzir o real tal como ele nos aparece, mas sim a concentrar parte das características do real e a exagerar ou caricaturar um pouco para torná-las mais evidentes, para fazer com que elas representem o todo. A história bate como uma ficção, mas as imagens que fazem a história visível para o espectador parecem pertencer a um documentário, àquele tipo de filme feito com um mínimo de interferência do realizador. E parece assim porque são meio soltas, dispersas, imprecisas, em alguns momentos até intencionalmente desarrumadas.

O filme surge como se estivesse interessado em falar de Severino, migrante nordestino, empregado de uma fábrica de São Paulo, que mata o patrão no meio da festa em que iria receber o

título de Operário-Padrão. Surge assim, mas logo se desvia para falar de Deraldo, migrante nordestino, também poeta e cantador recém-chegado a São Paulo, sócia de Severino e com ele muitas vezes confundido.

É desse modo, 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.

194 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. Mas para receber essa história, para montar essa reflexão, o espectador passa por imagens que sugerem uma conversa em paralelo. Tal como diante de todo o filme a gente não vê o real, mas sim o seu sócia, o cinema, aqui, na história de *O Homem Que Virou Suco*, a gente não vê o operário mas sim o

seu sócia, o poeta e cantador Deraldo. Antes de chegar à história de Severino, antes de identificar as causas que levaram o operário a matar o patrão no meio da festa em que seria homenageado, o espectador acompanha as aflições do artista. As aflições surgem só porque ele (independente de sua vontade) é um sócia do operário. E desaparecem só quando ele toma consciência da semelhança e decide agir a partir desse fato, investigando, e depois narrando num folheto, a história do migrante nordestino espremido até virar suco.

O trecho do filme que se ocupa de Severino é relativamente pequeno. A partir do momento em que Deraldo sai à procura dele as situações são mostradas resumidamente. E assim mesmo é que deveria ser feito, porque o trajeto do próprio poeta (fugindo da polícia que o confundia com o operário) é igual ao de Severino, servente de obra, empregado doméstico e operário do metrô antes de chegar a uma metalúrgica. Severino já fora visto em Deraldo.

O que se passa então, enquanto Deraldo corre, primeiro para fugir da polícia, e depois para

descobrir Severino, e dessa forma se descobrir a si mesmo, não é apenas a história desses dois personagens. Isto é, os fatos não valem apenas pelo significado imediato dos gestos e das falas dos personagens. Estão organizados para funcionar também como uma parábola, como uma espécie de proposta de dramaturgia onde o artista intencional e conscientemente se torna um sócia do operário. A questão do artista se resolve a partir do momento em que ele decide se perguntar porque o seu sócia teria matado o patrão e a partir do momento em que ele passa a se comportar, digamos assim, como um operário, na rua, cantando sua poesia, mas registrado, com carteira e tudo, que nem qualquer outro trabalhador.

O filme, como um todo, está armado exatamente para examinar a questão do poeta e cantador (ou do cineasta, que está representado nele) e as outras situações são todas desenvolvidas a partir desse ponto de vista, o mais importante. Daí, por exemplo, a solução dramática nem tão fiel assim ao que se passa agora encontrada para justificar o crime e o desaparecimento de

Severino. O centro da conversa não é bem o operário que mata o patrão, mas sim o artista que vive à margem, fechado em seus próprios problemas, sem se dar conta de que sua expressão se realiza só quando ele se propõe como um igual a quem trabalha.

Jornal do Brasil - 4 de maio de 1981

Cinema Popular Legítimo

Heitor Capuzzo

A personagem cinematográfica sempre acompanhou o chamado cinema de autor, ou seja, aquele cinema que reflete diretamente o universo de seu realizador. Quase sempre o diretor-realizador se utiliza da personagem central como instrumento de prolongamento de seu discurso. No Cinema Novo, a personagem de ficção foi abusada, como síntese de uma dramaturgia direta e contundente, que tinha por objetivo a retratação da realidade brasileira em toda a sua complexidade.

O filme de personagem é uma consequência direta desse estilo dramatúrgico, e durante muitos anos as personalidades de Fabiano, Antonio das Mortes, Malraga, Açucena, Macunaíma, e tantos outros, marcaram profundamente as principais angústias de uma cinematografia que sempre se caracterizou pela procura incessante das raízes populares de sua cultura.

João Batista de Andrade, que anteriormente já apresentou obras fundamentais para nossa cinematografia, como *Doramundo*, *Caso Norte*, *Greve!*, *Trabalhadores Presente*, e dezenas de documentários que foram responsáveis pelo movimento do cinema de rua após a realização do documentário *Wilsinho Galiléia*, até hoje interditado pela censura federal, apresenta seu mais recente filme, *O Homem Que Virou Suco*, produção de 1980.

Seu filme certamente é um dos melhores exemplos de pesquisa de um cinema popular sério, que não apenas respeita, como também aproveitou os elementos que formam o peculiar ambiente de Deraldo, o poeta nordestino que é confundido com Severino, operário-padrão que assassi-

nou seu patrão no dia da entrega do prêmio-símbolo, pela sua conduta exemplar.

Em *Doramundo*, Batista de Andrade procurou quebrar o vínculo da platéia para com as personagens centrais, através de uma não-compreensão das mesmas com os mecanismos que as opriam. Aqui em seu novo filme, Deraldo também não compreende a complexidade que não permite sua efetiva participação, e sua teimosia lhe dá forças suficiente para interferir no sistema opressor, numa busca desses mecanismos aparentemente ocultos, mas que sua peregrinação aos poucos lhe revelará as contradições que cercam seus irmãos de sangue.

Deraldo caminhará entre a construção civil, o subemprego, o metrô, tentará se adaptar entre as classes mais elevadas, até que acuado ao extremo, se apercebe da necessidade de interferir nesses obstáculos que o fazem fugir continuamente. Deraldo parte em busca de uma explicação para sua situação; tentará encontrar seu sócia Severino e enfrentar a verdade que o levou ao ato extremista de eliminar o patrão. A investigação da realidade de Deraldo é realizada de

acordo com sua atuação consciente. Seu comportamento inquieto é produto de uma não-adaptação à máquina que a todos espreme e que, após retirar o suco, devolve o bagaço que não pode mais ser aproveitado.

Deraldo perambula pela grande metrópole à procura de uma explicação para o medo, a insegurança e a violência que o acua cada vez mais. Sua tentativa de participar é em vão, pois o sistema não quer sua contribuição, apenas necessita de seu sumo. Dessa vez Deraldo terá de observar atentamente seu novo habitat, sob o risco de ser consumido sem maiores explicações.

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 didatismo de sua proposta emerge juntamente com a sinceridade de Deraldo, brilhantemente

interpretado por José Dumont, que conquistou o prêmio de melhor intérprete no último Festival de Brasília, e que consegue levar adiante as complexas personalidades de Deraldo e Severino. *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 temosia secular a qual todos os mortais carregam, ao lutar por condições mais dignas de sobrevivência. Certamente um marco no filme de personagem brasileiro.

201

Diário do Grande ABC - 8 de janeiro de 1981

O Folheto Dentro do Filme

Jean-Claude Bernardet

Quatro planos em *O Homem Que Virou Suco* não pertencem ao universo ficcional do filme. São planos muito abertos e, embora consecutivos, mal dá para perceber e muitos menos entender o que representam, pois são de curta duração e

são imagens de alguma coisa que em nenhum outro momento aparece no filme. Planos soltos, sem referencia. São, no entanto, como que a pedra de toque do filme, a realidade em função de que o filme quer existir.

Quem conhece *Greve!*, filme anterior de João Batista de Andrade, identificará nesses planos trechos ou sobras de montagem deste documentário de curta-metragem sobre a greve dos metalúrgicos de São Bernardo em 1979. Os quatro planos apresentam uma multidão de operários concentrados no Estádio de S. Bernardo, por ocasião da assembléia que encerrou a greve. Num ou dois desses planos, aparece no fundo o palanque donde Lula fala. A câmera situa-se pouco acima da cabeça das pessoas, de forma que se tem a impressão de um mar de gente invadindo a tela.

Como esses planos não se ligam a nenhuma situação específica do filme, penso que havia inúmeros momentos em que poderiam ter sido inseridos. O fato de terem sido colocados numa determinada seqüência e não em noutra resulta, me parece, de uma escolha que acrescenta significação não só

ao filme como um todo, mas a esta seqüência em particular. Há duas seqüências em que Deraldo, o personagem principal (José Dumont), vende seus folhetos em praça pública; da segunda vez ele vende um poema que tem o título do filme. Em ambas as seqüências, a ação é interrompida por um fiscal que, da primeira vez, proíbe a venda porque Deraldo não tem os “devidos” documentos, enquanto na segunda, os documentos estão em ordem e a venda pode prosseguir. Em ambas as seqüências, Deraldo está cercado por uma roda de curiosos, ouvintes e eventuais compradores. Os quatro planos em questão estão inseridos nesta segunda seqüência, logo após o início da intervenção do fiscal; a seguir, a ação continua como se não tivesse havido nenhuma alteração na montagem.

A inserção desses planos nesta seqüência não me parece casual. Tive, de repente, a impressão relâmpago de uma imensa ampliação da roda de pessoas que cercava o poeta. Enquanto acompanhava o desenrolar da ação, estabeleci com as imagens de São Bernardo uma espécie de diálogo em segundo plano, mais ou menos nos

seguintes termos: eles são o público leitor/ouvinte possível do folheto *O Homem que Virou Suco*; a literatura que Deraldo escreve fala desses operários que constituem seu amplo público; eles são o público espectador desejado do filme *O Homem que Virou Suco*. Isso ocorria num domingo à tarde, numa sala do cinema “popular” Art Palácio (São Paulo), a qual estava quase vazia. Estabelece assim uma relação entre o filme e o folheto homônimo e podemos falar, não do filme-dentro-do-filme (como é o caso, por exemplo, em *Tenda dos Milagres*, de Nelson Pereira dos Santos), mas, num mesmo sentido, do folheto-dentro-do-filme. A partir daí, a personagem de Deraldo me parece ganhar uma nova dimensão. João Batista fez um filme que se dirige intencionalmente a um público popular e que fala intencionalmente desse público. Para isso, ele criou um personagem popular. Entre todas as profissões ou não profissões que esse personagem podia exercer, João Batista escolheu a de poeta. E de um poeta que, por sua vez, escreve sobre e para o povo, especificamente sobre um operário. Um operário duplamente

modelo, por assim dizer: modelo na ficção do filme e, enquanto tal, homenageado pelos seus padrões; também modelo por ser usado pelo folheto e pelo filme como representante, como metáfora do operariado oprimido. A partir do momento em que o poeta resolve escrever sobre o operário, ele parte em busca dele, fazendo um trabalho semelhante a um cineasta que prepararia um filme documentário, procura a pessoa, entrevista quem o conheceu, documenta fatos. Essa busca resulta numa obra literária e, paradoxalmente, num desencontro com o operário, assunto de folheto: ele enlouqueceu, não poderá haver contato com ele. É sobre esse fracasso que o enredo do filme se encerra: na segunda tentativa de se aproximar do operário, este é levado, tragado, por uma ambulância do sistema. O contato entre o poeta e seu personagem foi impossível – a não ser literariamente. Entre os dois, proximidade literária e uma distância infinita. É particularmente importante *O Homem que Virou Suco* ser um filme de sósia. Apesar desse desencontro, dessa distância, o poeta e o operário são a mesma pessoa. A máxima

identidade e a distância radical, a exterioridade. A busca e o desencontro final. Exterioridade e a luta contra a exterioridade. Realidade e desejo, desejo e realidade.

É significativo que o poeta não inicie sua busca do operário tão logo a semelhança física entre os dois começa a perturbar sua vida. Ele percorre um longo trajeto solitário, uma espécie de fuga agoniada provocada pela semelhança, fuga que só se interrompe quando resolve enfrentar a situação, um momento de verdade: encontrar o duplo de si próprio, encontrar a sua outra face, sobre a qual escreverá, mas com a qual não conseguirá manter contato. A não ser artisticamente, não se realiza o encontro, a identificação com o outro si mesmo operário.

É interessante que esse sócio não seja um admirável operário. Ele é um fura-greve, um delator, um traidor, odiado pelos operários lutadores, um solitário na sua traição. De todos, ele é o mais oprimido, e leva sua opressão até a loucura. Ele interioriza a ideologia do patrão. Num de seus primeiros filmes, *Liberdade de Imprensa*, João Batista já dava grande destaque a um

trabalhador que assimilara e defendia a ideologia do patrão. O que, na obra de João Batista, talvez seja o ponto máximo da opressão. É justamente esse traidor – o oposto dos operários que vemos nos quatro breves planos – que Deraldo tem que carregar como uma cruz. Entre os dois encontramos afinidades e oposições. Deraldo é um artista da palavra, enquanto seu sócia não fala nunca (se estou bem lembrado). Os gestos do sócia louco ameaçando inimigos imaginários com sua peixeira lembram os gestos de Deraldo vestido de cangaceiro, no sonho, investindo com a peixeira contra a roda de curiosos na rua.

207

Como poeta e intelectual, Deraldo está integrado no meio social de que e para que ele fala. É um intelectual do povo, o que o diferencia dos intelectuais que se encontravam em filmes do Cinema Novo na década de 60. A harmonia é perfeita na seqüência do dormitório: ele é o letrado que lê e escreve cartas familiares para os operários analfabetos, uma das poucas seqüências em que Deraldo não é agredido ou agride.

Por outro lado, Deraldo não está inserido na produção como os outros operários do filme. Não pára em lugar nenhum. Além de poeta, não tem capacitação específica. Ele é solitário e solto. A sua mobilidade permite ao filme fazer um corte vertical na sociedade: favela, burguesia, construção civil, metalúrgicos, mendigos, etc. Essa mobilidade aproxima Deraldo de muitos personagens do Cinema Novo, e sua diferenciação em relação aos operários lembra a posição ambígua que ocupava o personagem principal de *A Queda* (Nelson Xavier, Ruy Guerra).

208 Esse fenômeno de identificação/não-identificação permite a Deraldo cristalizar sobre si a dor, a opressão e a revolta do operário, em nível individual. O que se manifesta na agressividade constante de Deraldo, mas em particular numa belíssima metáfora: ele está sozinho numa espécie de corredor feito de tábuas que leva os operários do metrô ao refeitório. José Dumont tem gestos lentos e interiorizados que criam uma expectativa, algo parece estar para acontecer, mas o espectador não sabe o quê. Lentamente, Dumont vai esfregando o ombro contra uma

tábua, e repete o gesto obsessivamente, com força cada vez maior. Ele virou boi. De fato, esse corredor do canteiro do metrô lembra inequivocamente os corredores, em fazendas, por onde passa o gado que se encaminha para a morte. Os bois batem e se esfregam nas tábuas. Uma maneira densa de expressar a solidão, a revolta e a impotência, de sintetizar a origem rural do operariado oprimido na cidade, de renovar a tradicional metáfora que de *Greve* (Eisenstein) a *A Queda* compara o operariado ao gado exterminado.

Essa ambigüidade – Deraldo ao mesmo tempo está dentro e está fora do operariado – possibilita uma projeção do intelectual realizador do filme sobre Deraldo. Devido a essa construção, Deraldo é a mediação entre o cineasta e o operariado. Como não ver entre esses dois personagens, Deraldo e seu sócio, ou entre as duas faces desse personagem, a angústia do cineasta em busca do operário como tema de sua obra e como público, em busca de identificação com o operário?

A relação artista-intelectual/operário passará necessariamente pela análise e consciência da posição do artista e de sua produção na sociedade. Através da trajetória de Deraldo, o filme esboça uma reflexão sobre a produção intelectual. O intelectual é harmoniosamente integrado no seu meio (seqüência do dormitório), o que é uma aspiração. Integração não significa que as relações serão necessariamente pacíficas entre o poeta e seu público. Num momento da seqüência do sonho em que Deraldo se vê como cangaceiro, ele se encontra numa roda semelhante àquelas em que ele está quando vende seus folhetos; e nessa roda ele ameaça as pessoas com uma peixeira, o que não deixa de indicar uma possível agressividade contra esse mesmo público. A produção intelectual é reivindicada – isso é fundamental – como um trabalho efetivo, não um diletantismo. Deraldo, apontando para o folheto: *E isto, Dona Mariazinha, na sua concepção, não é trabalho?* (citação aproximada). Mariazinha, o vendeiro duvidam que poesia seja trabalho. Sintomático também que o encontro amoroso entre Deraldo e Mariazinha ocorra

justamente após ela ter sido abandonada pelo marido que ela apresentava como modelo de trabalhador. Ainda sobre o trabalho intelectual, o filme refere-se à distribuição das obras, por intermédio de uma empresa (o que, no filme, não dá certo), ou diretamente do poeta para seu público.

Retomando e desenvolvendo um tema que já se encontrava em *A Queda, O Homem que Virou Suco* é um poema crispado – é a leitura que faço do filme –, que vive a angústia do intelectual na sua luta para a aproximação/identificação com o operariado e o abismo que os separa. Os quatro planinhos escondidos no meio do filme são o que não foi atingido, eles são a meta e o inatingido, a realidade e o desejo.

211

Janeiro de 1981

Cinema Verdade: O Homem Que Virou Suco

Romildo Sant' Anna

O filme de João Batista de Andrade aborda temas universais, quais sejam, o esmagamento do indivíduo pelo sistema, o problema social de grupos

marginais, e temas localizados, como o êxodo nordestino, a migração interna no Brasil, e a senda do migrante na cidade de São Paulo, sua dificuldade em adaptar-se na metrópole, sua desventura ante a qualidade de vida e a tirania dos processos econômicos, sua marginalidade, seu Xanadu desmoronado, levando-o à indigência existencial, à desumanização, à sarjeta, ao regresso com sabor de derrota, à loucura, à morte. Já o título do filme assinala uma metamorfose, a transformação do migrante nordestino em massa liquefeita.

212 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. Decorre desse fato, em grande parte, o fracasso de bilheteria, proveniente da exígua publicidade. Porém, se por um lado, nem sempre os fatores de ordem econômica são determinantes da boa ou má qualidade artística de um filme, conforme atesta ampla filmografia, 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. O imprevisto em alguns diálogos, a redundância insistente, a ingenuidade proposital de algumas figuras de linguagem, a câmera voante perseguindo a luz e vice-versa, a edição sincopada de diálogos e imagens, lapsos de continuidade, a literatura de cordel como apoio narrativo e, sobretudo, o produto expressivo de plasticidade do filme, seu estilo tosco, sua estética do grotesco, fazem-no aproximar-se em muito da expressão popular característica nas artes brasileiras, principalmente das artes plásticas, a versão *naïf*? produzida no Brasil. Há inúmeros exemplos que identificam o filme de João Batista de Andrade com artistas chamados genericamente de “primitivos”, bastando que se enumerem o baiano Waldomiro de Deus, José Antonio da Silva, Maria Auxiliadora, Porteiro.

Por outro lado, como acontece em várias seqüências exteriores, o fato de alguns figurantes – na

verdade transeuntes – olharem diretamente para a câmera, dando a entender que estão sendo filmados, ou se expressando com sorrisos e adeusinhos, dá ainda ao filme uma dimensão metacine-matográfica, quer dizer, sublinha a todo momento que o que acontece à frente do espectador é pura cinematografia. Esse fato, que se assimila como mais um procedimento de ordem estilística na obra de João Batista de Andrade, produz um sutil efeito psicológico no espectador, o efeito de distanciamento, tal como foi imaginado por Bertold Brecht: o espectador, em vez de ser colocado *dentro da obra*, personificando os acontecimentos, em vez de ver consumidas as suas energias em decorrência do efeito catártico, é posto *em frente da obra*, distanciando dela, assumindo, por conseqüência, uma posição crítica em relação aos fatos. O artista e teórico alemão, entre outras idéias, expõe que, numa obra de conteúdo épico (distanciado) o espectador, impelido a uma conscientização, é testemunha da ação, que o força a tomar decisões e lhe propicia *visão do mundo*. Tal efeito brechtiniano ocorre também em *A Queda* (1976), de Ruy Guerra, intertextualizado com

cenar de *Os Fuzis* (1964), apresentadas como *flashbacks*. Em *A Hora do Lobo* (Vartimen – 1968) Ingmar Bergman abre a cena final em *zoom*, mostrando o estúdio cinematográfico, cinegrafistas, o elenco.

Ao mesmo tempo em que procedimentos estilísticos enfatizam o distanciamento entre a superfície da tela e a platéia, há em *O Homem que Virou Suco* fortes motivações realistas, incorporando à cena pessoas-personagens, lugares e fatos da realidade brasileira, paulistana, em 1979. Assim, aparecem no filme referentes de si mesmos, como Theobaldo De Nigris, presidente há 15 da FIESP (Federação das Indústrias do Estado de São Paulo), o músico Dominginhos, a voz radiofônica de Zé Bétio, o canteiro de obras do metrô paulistano, situações e imagens ligadas ao movimento grevista dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo e o evento anual amplamente divulgado como “O Operário-Padrão” (“Operário-Símbolo”). No filme, não são propriamente “referências” a pessoas, fatos e lugares, mas suas ocorrências concretas e documentais.

A cena popular livre, a câmera volante pelas ruas, becos e favelas paulistanos, a motivação realista-concreta, efeitos de distanciamento de amadurecida elaboração brechtniana dão ao filme de João Batista de Andrade um cunho tipicamente político-social. Ligam-se, ainda, à tradição alemã deflagrada pelos “filmes de rua”, pela “câmera-espelho” surgidos principalmente a partir do clássico *A Última Gargalhada* (Der Letzte Mann – 1924), do mestre Friedrik W. Murman. Isso sem se olvidar da tradição neo-realista de Zavattini/De Sica, Elio Petri, Rossellini, e do cinemanovismo deflagrado por *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, todos eles substituindo como precedentes na esteira genética de *O Homem Que Virou Suco*.

Similaridade e reificação

Todo o enredo do filme se constrói mediante uma pormenorizada articulação de situações que identificam os personagens por traços comuns de similaridade e reificação, quer dizer, transitam isomorficamente do caráter humano à alienação coisificante. Tal procedimento é comum no cânon neo-realista. Embora começando de maneira dis-

tinta de alguns clássicos como *Ladrões de Bicicletas* (De Sica, 1948), em que a câmera passeia sobre a multidão, e se decide aleatoriamente sobre um personagem para narrar-lhe a história (história que se assemelha à de cada indivíduo da multidão), em *O Homem que Virou Suco* a saga do protagonista Deraldo José da Silva (José Dumont) representa metaforicamente a história de todas as vidas de nordestinos que aportam diariamente em São Paulo, e que o mecanismo econômico aprendeu a absorver como coisa, como especial mão-de-obra desqualificada e barata.

Há um trecho no filme denominado *O Herói Ridículo*, na verdade um audiovisual projetado a postulantes de emprego que diariamente se dirigem às obras do metrô, e que conta a história de um tal de Antonio Virgolino da Silva, cabra-macho, livre, acostumado às vaquejadas, mas que em São Paulo é forçado a descaracterizar-se para manter o emprego, o alojamento, a comida. O nome Virgolino, estreitamente vinculado a "Lampião, Rei do Cangaço", obviamente se reporta ao destemor, à dimensão heróica do homem nordestino. A projeção do audiovisual,

em três sessões supervisionadas por psicólogos, se encarrega de promover a pacificação e a alienação psicológica do migrante, seu medo das forças de segurança, seu desentusiasmo para a reivindicação salarial, melhores condições de trabalho e manutenção física. O que no âmbito real parece ser um estágio e treinamento coletivo para o trabalho, no contexto político do filme é apresentado como crítica social, como espécie de “lavagem cerebral”, primeiro fator de coisificação do migrante nordestino diante de sua nova paisagem vital. Fica patente no filme que o desequilíbrio profissional acarreta o desfiamento moral do indivíduo, que se entrega na mão de quem vai explorá-lo.

O *Zeitmotiv* da similaridade aproxima a história de Deraldo com a história de seus conterrâneos. Vários outros indícios sublinham essa constância temática, a começar pelo fato de Deraldo, o poeta de feira, ser confundido com Severino, operário que esfaqueou o patrão durante as solenidades de entrega do título de “Operário-Símbolo”. Além de serem sócias (José Dumond interpreta os dois personagens), possuem outros

índices de semelhança que os aproximam e os confundem: ambos são nordestinos, o poeta chama-se Deraldo José da Silva, o operário, José Severino da Silva. Ambos, em contraste com o pano de fundo social da cidade de São Paulo, deparam com frases como *Todos os paus-de-ara-são são Silva*, ou *Cearense, alagoano, paraibano, tudo é a mesma coisa*, ou *Eu já vi esta cara em algum lugar*, várias vezes repetidas no filme. Como se observa, nomes e caras se misturam no mesmo enredo, na mesma massa de semelhanças existenciais que constitui a trama de *O Homem que Virou Suco*. Deraldo faltam-lhe os documentos e, como se esse fosse o único meio de individualização entre as pessoas, é perseguido pela polícia como autor do crime de Severino. Deraldo/Severino, em verdade, possui o mesmo estigma dos outros Severinos seus parceiros, tal como foi poetizado por João Cabral de Melo Neto:

*Somos muitos Severinos
iguais em tudo e na sina:
a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima,
a de tentar despertar*

*terra sempre mais extinta,
a de querer arrancar
algum roçado de cinza.
Mas para que me conheçam
Melhor Vossas Senhorias
e melhor possam seguir
a história da minha vida,
passo a ser o Severino
que em Vossa presença emigra.*

Morte e Vida Severina, 1954-55

220 Além da coisificação do migrante, artisticamente mediada através de similaridades objetivas (rostos e nomes), há o processo de reificação que se manifesta de maneira simbólica, conotando a degradante desumanização do nordestino na metrópole. Além de outros exemplos ao longo de todo o filme, vamos demonstrar um em que essa imagem evolui em três seqüências encaidadas:

a) Durante um pesadelo, o protagonista se vê dentro de um espaço gradeado (na verdade, um

tosco aparato de fila do refeitório, no canteiro de obras do metrô). À imagem visual, a trilha sonora sobrepõe mugidos, e o personagem esca-beceia nas ripas. A combinação imagística resulta na visão de um boi raivoso na carroceria de caminhão para transporte de gado;

b) Agora com o enquadramento em perspectiva, a câmera mostra a fila de operários adentrando o apertado corredor gradeado do refeitório. A imagem é significante de um curral, ou ironicamente, de um matadouro de bovinos;

c) Na seqüência do esfaqueamento, enquanto a peixeira perfura o patrão, em câmera lenta a enunciação narrativa percorre detalhes da ferida, o sangue escorre, mostram-se expressões faciais de surpresa e dor. Ouvem-se novamente mugidos de um touro raivoso.

Essas três seqüências, que se unificam na representação transitória para a violência, revelam exemplarmente a situação existencial dos migrantes nordestinos, tidos não como pessoas humanas, mas coisificados como potencial rebanho para o trabalho.

Outra seqüência de invulgar beleza e penetrante análise emocional acontece num acampamento de obras de um edifício. Após todos os operários se declararem analfabetos, um deles pede ao poeta que leia uma carta remetida pela noiva, e recebida há uma semana. Todos ouvem atentamente sua leitura: a câmera gira lentamente 360° em torno de si mesma, captando nos beliches de baixo e de cima expressões de nostalgia dos operários. No espaço fechado do acampamento, e mediante referências relacionadas com a família, com o lugar de origem de todos, com o amor, os migrantes se encontram no mesmo clima emocional e fraterno, parecendo que a carta é dirigida não a um dos operários, mas a todos indistintamente. Terminada a leitura, com ingênua hilaridade, todos os operários pedem ao poeta que lhes responda cartas.

Em consonância com o *Zeitmotiv* da similaridade, sintetizado pela postura dos sócios Severino/Deraldo, o filme propõe duas alternativas distintas, com implicações didático-políticas bem definidas: o faxineiro, que quer ascender profissionalmente a torneiro da fábrica, cede a pressões de ordem

patronais denunciando seus companheiros, recebe título honorífico, mas é despedido da empresa, e por isso acaba cometendo o assassinato que o conduz à loucura; o poeta, rebelde, nega o status quo, e sobrevive. Enquanto o poeta de cordel se põe a escrever em versos um livreto sobre as aventuras de Severino, *o homem que virou suco*, as situações transpostas na tela acabam se transformando na própria elegia de Deraldo, o migrante inconformado com a situação.

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.

Pós-crítica

A Crítica Vista por João Batista de Andrade

224

Sempre fui muito pessoal em meus filmes, por mais que em muitos deles os temas parecessem exteriores a mim (questão social, principalmente). Por isso minha relação com a crítica (e não com os críticos) sempre foi bastante sofrida. Em época de lançamento chego a ficar noites sem dormir esperando as críticas nos jornais e revistas e muitas vezes nem chego a ler os textos, limitando-me a verificar se não metem o pau nos filmes ou em mim. Só depois de algum tempo é que adquiro a coragem de ler os textos (nunca frio, isento, mesmo que se passem anos). Pra dar uma idéia dessa ligação filme/autor, ligação vital, emocional, talvez basta contar que até hoje ainda me espanto sempre que fico sabendo que meu primeiro filme terminado, *Liberdade de Imprensa* (66) é exibido por aí sem eu saber, sem minha presença, como um animal independente ou uma lata sem vontade própria que rola pra onde a chutam. Essa é a relação pessoal com a crítica. É duro.

Quanto à relação profissional, artística, eu, como acho que todos os cineastas de todo o mundo, sempre tivemos queixas contra as críticas, contra esse exercício de julgar por parte de alguns profissionais da área de comunicações. Isso talvez porque o produto desse trabalho não se destina propriamente à obra criticada, nem ao seu autor, nem ao conjunto da produção cultural, mas ao público consumidor de certa faixa que lerá no texto e buscará no crítico alguma orientação, tanto para escolher o que ver quanto mesmo para saber se deve ou não gostar de determinada obra. E se deve gostar pouco, muito, e com quais restrições. Eu acho que essa relação crítico/público é bastante rica e tem sido pouco discutida. No trabalho em cima dessa relação há um bom filão para a crítica. Claro que não resolveria a questão crítica/autor, mas poderia, se aprofundada, abrir novos espaços de entendimento mais complexos a respeito do público e de como se cristalizam seus gostos.

Como autor, então, sinto falta da crítica que se volte para a origem da obra, uma crítica que se incorpore ao ato de criar, de se refletir no mundo.

Uma obra de arte é sempre um enigma a ser desvendado, não é exatamente o que o autor planejou nem exatamente o que o expectador pensa que é. E nem sempre os elementos mais aparentes são os mais importantes. O papel da crítica, nesse sentido, seria o de se aprofundar mais na obra em si mesma e descobrir nela, na sua forma de ser, o seu fundamento, o seu conteúdo. Pra ser radical, eu acho que toda obra de arte traz dentro dela a sua própria proposta de crítica, isto é, aponta ela mesma para o sentido maior de sua forma. O exercício crítico aqui então é entendido como um exercício profundo, elucidador, capaz de buscar no filme, em sua particularidade, valores universais e, assim, incorporar essa reflexão (a crítica) no universo da criação, da cultura.

Pra dar uma idéia dessa necessidade, eu lembro o que aconteceu com meu filme *O Homem Que Virou Suco*. As críticas foram *excelentes*, vistas sob o ângulo estrito do *pessoal*: elas foram boas para minha neurose e para o filme enquanto mercado e prestígio. Mas eu acho que são falhas.

Eu segui esse meu filme durante anos (incrível, já são anos!) em exhibições com debates com públicos os mais diversos, desde periferia, escolas, universidades, operários, executivos, burguesia etc., e sempre me intrigava com um fato: em todas as sessões, o público reagia inesperadamente, rindo gostosamente, na cena em que o poeta Deraldo, levantando-se em seu pequeno e miserável barraco de poeta popular, vai até o espelho, mira-se, e ajeita com os dedos os pêlos do nariz. Parece que o público se liga ao personagem ali. Por quê? – a resposta a isso não está em meu projeto inicial até mesmo porque nele o personagem do poeta era caracterizado como um homem sofrido, esmagado (e, assim, negativo dentro da sociedade), e o personagem se transformou numa peste que luta contra o sistema que o oprime. A resposta eu descobri depois de muito ouvir do público, nos debates, nos textos que li, nas perguntas, nas explicações dadas pelo público: o personagem é identificado com a busca de identidade, com a busca de se tornar gente, de sair da condição de subumanidade, de subcidadania que em particular os trabalhadores

viviam, e vivem, mas que na verdade toda a sociedade vivia e vive ainda hoje em contraposição ao autoritarismo. Por isso é importante para todos aquele gesto de um homem simples, *que não vale nada* (isso é capitalismo), afirmar ali que vale, que se preocupa com um detalhe tão insignificante mas humanizador: os pêlos do nariz. Não vamos caricaturar o que estou dizendo. Não queria uma crítica sobre os pêlos do nariz (mas ela poderia ter havido...), queria uma crítica que revelasse no filme o seu aspecto fundamental, que o faz tão popular apesar da linguagem louca que tem: a questão da identidade, da cidadania do homem brasileiro no ano específico (e até hoje) de 1979, ano das greves, da anistia, do revigoramento ímpar da luta contra o autoritarismo. Coisa que não era intenção inicial do projeto que, como eu disse, era até negativista, pois se dirigia à visão do sistema que esmaga e não como ficou, do homem que luta contra esse esmagamento. Não quero aqui deixar parecer que não há críticos bons no Brasil, seria entrar num terreno que não interessa: há críticos excelentes com espaços minguados para poderem desen-

volver o que pensam. Evidentemente que o terreno que escolhi para escrever aqui sobre a relação crítica/cinema foi outro.

João Batista de Andrade

São Paulo, 23 de Setembro de 1983

Obs.: Preciso aqui citar um exemplo importante de crítica para minha carreira. Jean-Claude Bernardet apontou em minha obra uma coisa que me ajudou muito saber: a da repetição de um certo personagem contraditório, miserável, operário, seja lá o que for (sempre subalterno) que assume as idéias de seu opressor. Jean-Claude diz, então, que em meus filmes o máximo de opressão, de sofrimento, é o oprimido se colocar a favor de seu próprio opressor (personagem presente em muitos filmes, desde o primeiro, *Liberdade de Imprensa*, passando pelo *O Homem Que Virou Suco* e agora ainda presente no *A Próxima Vítima*).



VIII. Anexos

VIII-A

Ficha Técnica *O Homem Que Virou Suco*

Argumento, roteiro e direção

João Batista de Andrade

Fotografia

Aloysio Raulino

Cenografia

Marisa Rebollo

Montagem

Alain Fresnot

Música e Textos Poéticos

Vital Faria

Direção de Som (Som Direto)

Romeu Quinto

Produção Executiva

Assunção Hernandez

Direção de Produção

Wagner Carvalho

Assistente de Direção

Adilson Ruiz

Câmera

Aloysio Raulino

Assistente de Câmera

Eduardo Poyano

Continuista

Dulcinéia Gil

Assistentes de Produção

Big Nilson Villas Boas / Rubens Xavier

Secretário de Produção

Roberto Ramos

Eletricistas

Paulo Alves / Luís A. Tadeu da Silva

Still

João Farkas / Nellie Solitrenick

Assistente de Som

Paulo Márcio Galvão

Assistente de Montagem

Danilo Tadeu

Maquiagem

Paulo Lago / Célia de Lima

Microfonista

Paulo Márcio A. C. Galvão

Consultor de Imagem

Joseph Illes

Laboratório de Imagem

Flick

Estúdio de Som

Stop Som

Mixagem

Walter Rogério

Produção

Raiz Produções Cinematográficas

Embrafilme

Governo do Estado de São Paulo

(Secretaria de Cultura)

João Batista ensaia Célia Maracajá e José Dumont





VIII-B

Biografia do diretor e Roteirista de *O Homem Que Virou Suco*

Há quase 40 anos João Batista de Andrade atua como um dos mais importantes cineastas brasileiros. Nascido em Ituiutaba, em 1939, Batista veio a São Paulo em 1960, para cursar Engenharia na Escola Politécnica. Logo se filia ao Partido Comunista e participa ativamente do movimento estudantil. Junto com Francisco Ramalho Jr. e Clovis Bueno cria um grupo de produção cinematográfica e participa ativamente de várias produções. Em 1966 realiza seu primeiro filme, o hoje clássico *Liberdade de Imprensa*. O filme, após uma única exibição em São Paulo e outra no Rio, é apreendido pelos militares. Só 30 anos depois será relançado, evidenciando suas inovações de linguagem e sua importância na história do documentário brasileiro.

Em 1969 dirige *Gamal, o delírio do sexo*, seu primeiro longa que receberá os prêmios Air France de diretor (revelação) e atriz (Joana Fomn). *Gamal* se tornará uma das obras mais importantes do

ciclo do cinema marginal e através de grandes momentos de câmera revela o desespero de uma geração.

Em 1972, a convite de Vladmir Herzog e Fernando Jordão, vai trabalhar para a TV Cultura no programa *Hora da Notícia*, realizando dezenas de pequenos documentários para o programa diário, entre eles *Trabalhadores Rurais*, *Migrantes*, *Ônibus* e *Pedreira*.

Em 1974 sai da TV Cultura e começa a trabalhar na Rede Globo de Televisão no setor de Reportagens Especiais de São Paulo, fazendo reportagens para os programas *Domingo Gente*, *Globo Repórter*, *Esporte Espetacular* e *Fantástico*. Ao mesmo tempo continua a série de filme do Cinema de Rua, com filmes como *Restos* e *Buraco da Comadre*.

Em 1977 realiza *Caso Norte*, um Globo Repórter que hoje é considerado um clássico do documentário brasileiro.

Em 1978 *Doramundo*, seu segundo longa-metragem, recebe os prêmios de melhor filme, melhor diretor e melhor cenografia no Festival de Gramado. Realiza também o filme *Wilsinho*

Galiléia, pela produtora Raiz, para o programa *Globo Repórter*. O filme, outro clássico do documentário brasileiro, é censurado.

Em 1979 documenta as greve do ABC, processo que resulta em dois filmes: *Greve* e *Trabalhadores, Presente*.

Em 1980 lança *O Homem Que Virou Suco*, que no ano seguinte será premiado no Festival Internacional de Moscou.

Em 1982 participa ativamente do processo de abertura democrática, junto à Comissão de Cultura do PMDB. Em paralelo, lança *A Próxima Vítima*, um filme policial que mostra como a abertura política estava distante da crise social que vivia a população.

Em 1987, *O País dos Tenentes* é lançado e recebe os seguintes prêmios no Festival de Brasília, melhor argumento, melhor ator (Paulo Autran), melhor música, melhor montagem, melhor cenografia, e o prêmio de melhor filme no Riocine. Com a crise da Embrafilme, João Batista pára de fazer cinema por uns anos, dedicando-se à literatura.

Só em 1995 volta ao cinema, com o longa-metragem *O Cego Que Gritava Luz*, premiado no Festival de Brasília como melhor filme e também como melhor ator, Tônico Pereira.

Em 1999 realiza o longa-metragem *O Tronco*, adaptação do romance homônimo de Bernardo Elis. Em 2002 lança *Rua Seis, Sem Número*, filme em digital e de baixo orçamento.

No momento está finalizando seu próximo longa-metragem, *Veias e Vinhos*, e preparando seu próximo filme, sobre o jornalista Vladimir Herzog, seu parceiro de produção na época da TV Cultura.

VIII-C

A Censura do Filme na TV

- Carta do diretor

**A respeito da proibição, para a TV,
de meu filme *O Homem Que Virou Suco***

Recebo com grande indignação a notícia da proibição de meu filme *O Homem Que Virou Suco*, para a TV. Não há nada que justifique mais esta arbitrariedade da censura contra a cultura e contra o cinema brasileiro. Meu filme já passou em tantos cinemas, em tantas cidades, já foi vendido para o exterior, visto por tudo quanto é tipo de público; qual então o sentido da proibição? Que eu saiba, a exibição do filme até aqui não provocou nenhuma revolução e nem derrubou ministros nem secretários, não gerou nenhum perigo de qualquer tipo de catástrofe política ou social. Afinal, meu filme é apenas um filme, uma reflexão livre a respeito de coisas que nos dizem respeito, que me inquietam e que certamente inquietam o público e também as autoridades (senão elas não proibiriam o filme...).

Eu vejo esse ato como uma castração de meu trabalho, de minha criatividade, e como uma imposição a milhões de pessoas que, por uma decisão solitária de um censor, se vêem privadas de um direito: o de ver o filme. A censura, assim, se sobrepõe à nação, ao público, ao povo brasileiro. É a pior tutela do Estado, num momento em que, exatamente, se luta para eliminar da vida brasileira o tradicional autoritarismo que subjuga as pessoas, desorganiza a sociedade, confunde e justifica a violência institucional. O caso da proibição de meu filme não é um ato isolado: ele vem se somar ao grande número de arbitrariedades cometidas contra a cultura brasileira desde que o governo resolveu virar as costas para a maioria do povo brasileiro e atender as minorias atrasadas e intolerantes que cercam o poder no Brasil. Tivemos a proibição do *Pra Frente Brasil*, os cortes deformadores e absurdos no *Das Tripas Coração*, a proibição de vários filmes, a perseguição moralista em cima do erótico e do político. Essa escalada representa o aumento do poder do Estado sobre a livre expressão da sociedade e de seus artistas; o aumento do poder de controle exercido pelo Estado contra a criatividade

do homem brasileiro, pois a criatividade incomoda o poder autoritário. Vejo a censura a meu filme como um ato exclusivamente político do governo, no sentido de inviabilizar a produção cultural brasileira ou de reduzi-la a um monte de pastiches informes e sem vida, sem criatividade, sem crítica, sem inquietação.

Há pouco tempo, a TV exibiu meu filme *Doramundo*. Para liberar o filme, sem que eu soubesse, a censura efetuou cortes absurdos com sentido nitidamente de deformar o filme: foi cortada, por exemplo, a cena de amor entre os personagens Teodora e Raimundo (de onde a palavra *Doramundo*), onde os dois nem nus estão, uma cena absolutamente poética e sem qualquer malícia. A cena, aliás a seqüência, foi cortada então somente com o intuito de destruir o filme, de criar uma dificuldade no relacionamento filme / público e assim, quem sabe, jogar o público contra o cinema brasileiro. Não vejo outra razão, na medida em que cenas tremendamente mais fortes passam tranqüilamente em outros filmes nitidamente comerciais.

Nesse momento da vida brasileira, acho inadmissível tais arbitrariedades. Nem eu, nem ninguém, pode aceitar essa castração imposta a 130 milhões de brasileiros. Estou nesse momento pedindo à Embrafilme que reencaminhe o filme para a censura, seguindo todas as instâncias possíveis, até mesmo o Conselho Superior de Censura, apesar de sua desfiguração recente, também um ato de arbitrariedade. Acho também que o conjunto da sociedade deve se manifestar contra essa escalada da censura, protestar contra essa tutela indesejável. Afinal, o que está em jogo são coisas muito caras a todos nós: a liberdade, a democracia, o respeito aos direitos do homem.

Raiz Produções Cinematográficas

Rio de Janeiro, 20 de julho de 1982

João Batista de Andrade

VIII-D

Prêmios Alcançados Pelo Filme

O Homem que Virou Suco

1980

MELHOR ATOR no Festival de Brasília

1981

MEDALHA DE OURO no Festival Internacional de Moscou

MELHOR ROTEIRO e MELHOR ATOR no Festival de Gramado

MELHOR ATOR no Festival Internacional de Huelva (Espanha)

243

PRÊMIO MÉRITO HUMANITÁRIO – Juventude Soviética – Moscou

1982

PRÊMIO DE QUALIDADE, CONCINE (Brasil)

1983

PRÊMIO DA CRÍTICA no Festival de Nevers (França)

PRÊMIO SÃO SARUÊ, pela Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro

Índice

Apresentação - Hubert Alquéres	05
Introdução - Ariane Abdallah	15
A Primeira Versão do Argumento	21
O Folheto de Cordel	39
O Roteiro	57
As Músicas de Vital Farias	145
Entrevistas e Depoimentos	155
Fortuna Crítica	193

Anexos

Ficha Técnica <i>O Homem Que Virou Suco</i>	231
Biografia do diretor e Roteirista de <i>O Homem Que Virou Suco</i>	235
A Censura do Filme na TV	239
Prêmios Alcançados Pelo Filme <i>O Homem Que Virou Suco</i>	243

Créditos das fotografias

Todas as fotografias utilizadas neste volume foram fornecidas pela produção do filme.

Coleção Aplauso

Perfil

Anselmo Duarte - O Homem da Palma de Ouro

Luiz Carlos Merten

Aracy Balabanian - Nunca Fui Anjo

Tania Carvalho

Bete Mendes - O Cão e a Rosa

Rogério Menezes

Carla Camurati - Luz Natural

Carlos Alberto Mattos

Carlos Coimbra - Um Homem Raro

Luiz Carlos Merten

Carlos Reichenbach -

O Cinema Como Razão de Viver

Marcelo Lyra

Cleyde Yaconis - Dama Discreta

Vilmar Ledesma

David Cardoso - Persistência e Paixão

Alfredo Sternheim

Djalma Limongi Batista - Livre Pensador

Marcel Nadale

Etty Fraser - Virada Pra Lua

Vilmar Ledesma

Gianfrancesco Guarnieri - Um Grito Solto no Ar

Sérgio Roveri

Irene Ravache - Caçadora de Emoções

Tania Carvalho

João Batista de Andrade -

Alguma Solidão e Muitas Histórias

Maria do Rosário Caetano

John Herbert - Um Gentleman no Palco e na Vida

Neusa Barbosa

Luís Alberto de Abreu - Até a Última Sílab

Adélia Nicolete

Niza de Castro Tank - Niza Apesar das Outras

Sara Lopes

Paulo Goulart e Nicette Bruno - Tudo Em Família

Elaine Guerrini

Paulo José - Memórias Substantivas

Tania Carvalho

Reginaldo Faria - O Solo de Um Inquieto

Wagner de Assis

Renata Fronzi - Chorar de Rir

Wagner de Assis

Renato Consorte - Contestador por Índole

Eliana Pace

Rodolfo Nanni - Um Realizador Persistente

Neusa Barbosa

Rolando Boldrin - Palco Brasil

Ieda de Abreu

Rosamaria Murtinho - Simples Magia

Tania Carvalho

Rubens de Falco - Um Internacional Ator Brasileiro

Nydia Licia

Ruth de Souza - Estrela Negra

Maria Ângela de Jesus

Sérgio Hingst - Um Ator de Cinema

Maximo Barro

Sérgio Viotti - O Cavaleiro das Artes

Nilu Lebert

Sonia Oiticica - Uma Atriz Rodrigueana?

Maria Thereza Vargas

Ugo Giorgetti - O Sonho Intacto

Rosane Pavam

Walderez de Barros - Voz e Silêncios

Rogério Menezes

Especial

Dina Sfat - Retratos de uma Guerreira

Antonio Gilberto

Gloria in Excelsior - Ascensão, Apogeu e Queda do Maior Sucesso da Televisão Brasileira

Álvaro Moya

Maria Della Costa - Seu Teatro, Sua Vida

Warde Marx

Ney Latorraca - Uma Celebração

Tania Carvalho

Sérgio Cardoso - Imagens de Sua Arte

Nydia Licia

Cinema Brasil

Bens Confiscados

Roteiro comentado pelos seus autores

Carlos Reichenbach e Daniel Chaia

Cabra-Cega

Roteiro de DiMoretti, comentado por Toni Venturi
e Ricardo Kauffman

O Caçador de Diamantes

Vittorio Capellaro comentado por Maximo Barro

Casa de Meninas

Inácio Araújo

O Caso dos Irmãos Naves

Luís Sérgio Person e Jean-Claude Bernardet

Como Fazer um Filme de Amor

José Roberto Torero

De Passagem

Roteiro de Cláudio Yosida e Direção de Ricardo Elias

Dois Córregos

Carlos Reichenbach

A Dona da História

Roteiro de João Falcão, João Emanuel Carneiro e Daniel Filho

Narradores de Javé

Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu

Teatro Brasil

Alcides Nogueira - Alma de Cetim

Tuna Dwek

Antenor Pimenta e o Circo Teatro

Danielle Pimenta

Trilogia Alcides Nogueira - ÓperaJoyce - Gertrude Stein, Alice Toklas & Pablo Picasso - Pólvora e Poesia

Alcides Nogueira

Ciência e Tecnologia

Cinema Digital

Luiz Gonzaga Assis de Luca

Os livros da coleção *Aplauso* podem
ser encontrados nas livrarias e no site
www.imprensaoficial.com.br/lojavirtual

fotolito, impressão e acabamento

imprensaoficial

Rua da Mooca, 1921 São Paulo SP
Fones: 6099-9800 - 0800 123401
www.imprensaoficial.com.br

Vencedor do *Grande Prêmio do Festival de Moscou*, um dos mais importantes do mundo, em 1981, *O Homem Que Virou Suco* é o trabalho mais famoso e consagrado do cineasta **João Batista de Andrade**. Ganhou também três Kikitos no *Festival de Gramado* (melhor roteiro, ator coadjuvante: Denoy de Oliveira e ator: José Dumont, que foi consagrado com este filme) e levou também o Troféu Candango do *Festival de Brasília*.



Nesta edição especial da **Coleção Aplauso da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**, você terá uma visão ampla deste momento marcante do cinema brasileiro.



Num projeto que levou um ano em execução, com organização de **Arianne Abdallah** e **Newton Cannito**, você irá conhecer não apenas o texto do roteiro original que deu vida ao filme, mas também a primeira versão do *Argumento*, o *Folheto de Cordel* de mesmo título, as letras das músicas de **Vital Farias**, além de entrevistas e depoimentos de **João Batista de Andrade**, da produtora **Assunção Hernandes**, do ator **José Dumont**, dos programadores/distribuidores **Diogo Gomes** e **Felipe Macedo**. Além disso, traz as principais críticas publicadas sobre o filme (e até a reação do cineasta a elas), a lista de premiações, a ficha técnica e os problemas que teve com a censura federal.



É um trabalho exemplar para todos que se interessam pela arte da dramaturgia cinematográfica e a história do cinema brasileiro.

E leia também, pela **Coleção Aplauso**, a biografia do cineasta, no livro *João Batista de Andrade - Alguma Solidão e Muitas Histórias*, de Maria do Rosário Caetano.

ISBN 85-7060-368-1



9 798570 160368 1