



## A RESISTÊNCIA PELA POESIA: TERRITÓRIO, MEMÓRIA E SINDICALISMO EM *O HOMEM QUE VIROU SUCO* DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE

David Morales Martinez  
Thais Conconi

**Resumo:** Neste artigo são discutidos os conceitos de território, memória e sindicalismo, a partir da análise do filme *O Homem que Virou Suco* (1981), de João Batista de Andrade. Da arte do cordel para o cinema, é reconstruído o cenário do final dos anos 70 e início dos anos 80. A narrativa traz a latente espoliação urbana e um retrato da situação vivenciada pelos migrantes nordestinos nas metrópoles. Aprofundamos a temática de resistência pelo viés artístico da poesia, como forma de luta pela sobrevivência. Foram utilizados instrumentos de análise fílmica propostos por Aumont e Marie (2004), como transcrições de diálogos, banda sonora e fotogramas, para ilustrar os debates permeados de simbolismos de uma sociedade e suas práticas.

**Palavras-Chave:** João Batista de Andrade. Território. Resistência.

## RESISTANCE TO POETRY: TERRITORY, MEMORY AND UNIONISM IN THE MAN WHO BECAME THE JUICE OF JOÃO BATISTA DE ANDRADE

**Abstract:** This article discusses the concepts of territory, memory and unionism based on the analysis of the film *O Homem que Virou Suco* (1981) by João Batista de Andrade. From the art of cordel to cinema, the scenario of the late 70s and early 80s is reconstructed. The narrative brings the latent urban dispossession and a portrait of the situation experienced by northeastern migrants in the metropolis. We deepened the theme of resistance through the artistic bias of poetry, as a way of fighting for survival. We used film analysis instruments proposed by Aumont and Marie (2004), such as transcriptions of dialogues, soundtracks and photograms, to illustrate the debates permeated with symbolisms of a society and its practices.

**Keywords:** João Batista de Andrade. Territory. Resistance.

### Introdução

“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<sup>1</sup>” (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 39). E qual seria esta história? A do homem que virou suco de laranja, cuja história ficcional, escrita e dirigida por João Batista de Andrade, tornou-se símbolo de resistência da identidade nordestina.

---

<sup>1</sup> Folheto de Cordel “O Homem que Virou Suco” (1974), escrito por João Batista de Andrade e que inspirou o filme de título homônimo.



Trata-se de um dos filmes mais conhecidos da história do cinema nacional dado seu destaque, conquistando prêmios como o de melhor filme no Festival Internacional de Moscou em 1981, constituindo-se como representante da historiografia cênica e audiovisual brasileira.

Guimarães Rosa já dizia em sua obra icônica que: “O Sertão está em toda parte<sup>2</sup>”. O escritor mineiro desejava, assim como João Batista de Andrade dar visibilidade para os nordestinos, rompendo a era do silêncio envolvendo a exploração desenfreada destes nas grandes metrópoles. O cineasta, com mesmo intento, trouxe as telas esta dura realidade, através da trama ficcional envolvendo Deraldo José da Silva e José Severino da Silva.

Dá realidade amarga da fábrica carceraria à beleza da resistência pela poesia, este artigo pretende ilustrar que obras cinematográficas como “O Homem que Virou Suco” (1981) podem trazer à reflexão conceitos da área de ciências humanas e sociais como os de território, memória e sindicalismo. Por meio da análise fílmica, utilizando instrumentos propostos por Jacques Aumont e Michel Marie (2004) recuperamos, de forma original, a discussão sobre as resistências operárias, classicamente tratadas a partir dos sindicatos e greves, mostrando que insubordinação e força podem se dar de múltiplas formas, como através da linguagem artística.

### **De Mesteiral à Sicário, um Desenlace Extraordinário**

A cena inicial, filmada em ambiente interno, dura menos de dois minutos e nos traz a “Festa do Operário Símbolo” de 1979, solenidade de atmosfera pesada e escura, descrita no roteiro do longa-metragem como algo que se assemelha a um “caixão visto de dentro”. O salão é da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo e, no centro, a figura de seu presidente, Teobaldo de Nigris. Esta reflexão sobre o início da narrativa fílmica é fundamental pois, como explicam Jacques Aumont e Michel Marie (2004):

[...] O filme só na aparência é sucessivo. É submetido a uma dinâmica interna, à compreensão e distensão de forças. [...] Para o analista é o

---

<sup>2</sup> Frase retirada do livro “Grande Sertão: Veredas” (1956) de Guimarães Rosa.



fascínio dos inícios: condensado em si mesmo, o filme expõe as suas cadeias significantes – a ordem sucessiva – na simultaneidade. Muito mais do que “sentido”, é a flutuação do sentido, a hesitação da leitura, o que me retém [...]. O início permanece o lugar mais “moderno” – plural – do texto. (AUMONT; MARIE, 2004, p. 77-78).

A primeira imagem ilustra a premiação, na qual José Severino da Silva (José Dumont) receberia o título de “operário-modelo”, mas acaba por assassinar seu patrão, o empresário Joseph Losey (Renato Master) da ficcional empresa Ashby Losey do Brasil. O locutor nos diz, de forma enfática: “Os operários mais responsáveis, mais conscientes de seu papel perante a nação”. Mas qual seria este papel? A trama nos mostra ser aquele onde impera a passividade e obediência.

Destacando a intertextualidade, no cordel homônimo à película, João Batista de Andrade descreve a figura do opressor como um demônio multifacetado: “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” (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 39). Esta criatura maligna tinha identidade para Severino e toma forma durante o texto: “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” (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 51). O patrão da multinacional é o responsável pelo silêncio do nordestino que vivenciou em suas mãos a exploração brutal que pode ocorrer em uma metrópole hostil.

O desfecho deste embate? Severino, homem de óculos, seco e fatalista, ainda sob aplausos, derrama o sangue daquele que o oprimiu em um desfecho inesperado para aqueles que presenciavam o evento solene. O personagem vive absorto em um mundo de silêncio, não sendo designado para ele nenhum diálogo durante a narrativa. Esta ausência de falas para Severino na banda sonora do filme não é apenas física, mas metafórica, servindo de instrumento para ilustrar o afogo sofrido pelo antagonista.



Imagem 1: Fotogramas da “Festa do Operário Símbolo” e assassinato do empresário Joseph Losey por José Severino da Silva.

Fotogramas são utilizados como ilustração da maior parte das análises fílmicas publicadas e, na maioria das vezes, falta-lhes nitidez, pois são oriundos de um plano em movimento. Para Jacques Aumont e Michel Marie: “O fotograma é um objeto paradoxal. Num sentido ele é a citação mais literal que se possa imaginar de

um filme, visto ser retirado do próprio filme, mas ao mesmo tempo ele testemunha a paragem do movimento, sua negação” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 54).

A tensão suscitada pelas ilustrações, violentas e impactantes, ameniza-se sob o som da trilha sonora de “Se eu fosse um beija-flor” de Vital Farias e das gravuras que se assemelham a pinturas, trazendo os letreiros iniciais com nome dos atores e responsáveis pela produção. Este início destaca o tom artístico pelo qual ressoará a narrativa.

### Do Repente à Espoliação, entre a Vivacidade e a Danação

A próxima cena apresenta-nos outro personagem, Deraldo José da Silva que, apesar de compartilhar a origem nordestina de Severino, possui personalidade bastante diferente de seu conterrâneo. O filme problematiza a questão do “tipo nordestino”, uma imagem historicamente cristalizada e estereotipada. A filmagem do “barraco” de Deraldo, ilustra o fenômeno da espoliação urbana, mostrando as condições de moradia num bairro típico da periferia de São Paulo.





Imagem 2: Fotogramas da cena que mostra a moradia de Deraldo.

A palavra “espoliação” juridicamente significa privar alguém de algo que lhe pertence ou a que tem direito por meio de fraude ou violência. Mais especificamente, quando pensamos na expressão “espoliação urbana”, estudada por pesquisadores como Lúcio Kowarick, esta refere-se diretamente ao problema habitacional nas grandes cidades, frutos do crescimento desenfreado e reflexo do vociferante sistema capitalista.

O problema habitacional não pode ser analisado isoladamente de outros países sócio-econômicos e políticos mais amplos. O sistema capitalista presupõe a destruição dos meios autônomos de vida, basicamente, na expropriação da terra e dos instrumentos produtivos. (KOWARICK, 1993, p. 59).

Esta destruição dos meios autônomos de vida mencionada relaciona-se, diretamente, ao desenvolvimento desigual das forças produtivas e ao processo de acumulação. Neste contexto, “(...) a produção capitalista organiza-se, não para prover os trabalhadores com os meios de vida necessários para sua subsistência, mas para realizar um excedente que é privadamente apropriado” (KOWARICK, 1993, p. 60). Nossos protagonista e antagonista vivenciam esta experiência de expropriação e marginalização buscando, cada qual, suas formas de resistência: Deraldo através da luta e poesia, Severino pelo silêncio e exacerbação da violência.

Na cena retratada na imagem 2, diurna e externa, temos Maria (Célia Maracajá), vizinha de Deraldo, estendendo suas roupas no varal em uma construção que se assemelha a um cortiço. Na atmosfera sonora, o som dos pássaros mistura-se ao do avião *Boeing* que passa por cima da vila. Este trecho, descrito no roteiro de João Batista, enfatiza a metragem do quarto do poeta:

Maria põe a 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 fica no terraço: improvisado, um cubículo de 2,5 m x 2,5 m atopetado de gravuras e instrumentos de trabalho, livros de cordel com seu nome. (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 60).

A vizinha desdenha do ofício de Deraldo, alegando que a vida é dura, havendo no diálogo uma discussão sobre a concepção de trabalho. Quando Maria diz ao poeta que este tinha de ser igual a seu marido, passando o dia no labor, exclui o artista de um “perfil” de trabalhador:

Maria: Já vai, seu Deraldo? O senhor conseguiu emprego?  
Deraldo: Se eu soubesse quem inventou o emprego, eu mandava fuzilar.  
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 a noite? (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 62).

O início do filme aparenta que este seria sobre Severino, mas é Deraldo que ganha o enfoque em grande parte de sua linha temporal. A trama traz o percurso deste no território paulista, principalmente no que se refere à temática do trabalho em cenas de exclusão e resistência. As características sociais, políticas e econômicas que fundamentaram a industrialização da capital estão impregnadas na base da formação destes espaços urbanos envoltos em problemas inerentes à especificidade do capitalismo periférico. O aumento da atividade terciária, descrito por Miguel Matteo, também impactou diretamente às taxas de urbanização da grande metrópole:

Do ponto de vista espacial, o período da “industrialização restringida” cristalizou o processo de transformação da sociedade paulista no novo padrão de acumulação. A taxa de urbanização em 1950 já era 52,6%, enquanto no Brasil correspondia a 36,2%. Com oferta crescente de alimentos e base industrial oferecendo empregos, as atividades urbanas intensificaram-se, aumentando a atividade terciária. (MATTEO, 2007, p. 51).

Na década de 70, linha temporal do filme, a concentração industrial atingiu seu auge, pois “[...] a Grande São Paulo respondia por 64,7% da população economicamente ativa no setor secundário do Estado” (MATTEO, 2007, p. 66). A



concentração de pessoas na capital, intensificada pela migração, trouxe efeitos que perduram até hoje como a poluição ambiental, a marginalidade social, dificuldades de produção de bens e serviços públicos urbanos, tempos excessivos gastos em transportes, a subabitação, entre outros. “Tanta terra ali em volta. Naquela propriedade. Sem terra nem caridade. Numa longa procissão. Rumo à primeira cidade” (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 40).

Nas palavras de Boaventura de Souza Santos: “A favela é um espaço territorial, cuja relativa autonomia decorre, entre outros fatores, da ilegabilidade coletiva da habitação à luz do direito oficial brasileiro” (SANTOS, 1980, p. 110). Carece-se de bens tutelados nas normas como estruturas de saúde, educação, saneamento, segurança e lazer para atender a demanda local. O papel do Estado é delegado à moradores que sobrevivem em suas moradias autoconstruídas, frutos de trabalho, capital e esforço próprios.

Outra referência midiática que ilustra este cenário é o documentário “Um Sonho Intenso” do cineasta José Mariani, que retrata o processo de construção do Brasil moderno, valendo-se de aspectos sociais e econômicos deste percurso dos anos 30 até a temporalidade de sua produção. Mariani inicia com uma frase do economista Celso Monteiro Furtado: “Só quando prevalecerem as forças que lutam pela efetiva melhoria das condições de vida da população que o crescimento se transforma em desenvolvimento” (MARIANI, 2014, 1min06s a 1min16s). O crescimento sem desenvolvimento favorece a ampliação da desigualdade social, retratada, também, no cordel de João Batista:

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 e nem comida. No meio dessa fartura. Com fome, sem guarida. Vive o homem seu destino. Por toda a sua vida. (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 40).

A capital tornou-se à luz da propaganda de progresso, o destino escolhido por muitos nordestinos que pretendiam superar as agruras da seca na grande metrópole: “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?” (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 41). A próxima cena traz esta questão territorial e de migração, mostrando Deraldo chegando ao bar do Ceará, seu conterrâneo, no qual ambos discutem. No diálogo entre as duas fortes personalidades, o dono do botequim indaga: “Vai pagar com o que?”. Deraldo enaltece seu ofício, já desdenhado por Maria: “Poesia”. A réplica chega dura e Ceará reflete sobre a situação econômica da capital, fruto dos fenômenos da industrialização e urbanização mencionados neste artigo:

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 o quê?

Deraldo: Sabe o que é que o senhor faz? Pega o pão, sua manteiga e sua média e vai pro inferno!

Ceará: Vai trabalhar, seu vagabundo! Em vez de ficar pensando o dia todo em poesia! (ABDALLE; CANNITO, 2005, p. 63-64).

Temos a primeira manifestação da resistência pela poesia, quando Deraldo responde de forma cínica e criativa as críticas de Ceará: “Quem nunca teve um tostão, quando arranja, sempre abusa. Desconhece os companheiros e é o primeiro que abusa. E como diz o ditado: Quem nunca comeu merda, quando come se lambuza” (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 64). O poeta sai e Ceará enfurecido o persegue aos berros, em uma cena cômica, mas de relevância para a análise fílmica, pois traz a temática do trabalho e poesia como antagônicas.

### **Da Querência para o Labor, um Percorso de Amargor**

A dimensão do trabalho é explorada em vários momentos da narrativa e as próximas cenas são destinadas às tentativas de emprego vivenciadas por Deraldo. A primeira delas se passa na Praça do Brás, mostrando o poeta vendendo seus cordéis, um deles intitulado: “O Homem que Trocou Duas Pernas por um Pão”.





Imagem 3: Fotogramas da cena em que Deraldo vende seus cordéis na Praça do Brás.

Como pode ser observado na imagem 3, Deraldo é surpreendido por um fiscal que indaga o poeta sobre a licença para vender seu trabalho. Por não portar a documentação, como os *hippies* que vendem seus artesanatos, o homem confisca o material de Deraldo em um diálogo que traz a temática territorial por um viés impregnado de preconceito: “Isto aqui é São Paulo, não Nordeste. Vamos conversar direito. Isto aqui é São Paulo, não é Nordeste. E digo mais, se você ficar fazendo baderna, isto não é Nicarágua. Vem cá, menino. Aqui todo mundo tem documentos” (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 66).

Territórios são lugares políticos atrelados a dinâmicas sociais e suas disputas intrínsecas, cujos valores culturais se encontram na base de sua formação. Para Miguel Matteo, o território não é “[...] uma massa amorfa que se amolda aos modelos econômicos vigentes” (MATTEO, 2007, p. 47), não havendo como dissociar sua interpretação de implicações políticas, econômicas e sociais.

Interessante observar a referência feita com relação à Nicarágua, país que naquela época, final dos anos 70 se encontrava em plena guerra civil quando a



Frente Sandinista de Libertação Nacional travou um processo de revolução para derrubar o ditador Anastasio Somoza quem governava o país desde 1936. O conflito tornou-se internacional e expandiu-se aos países vizinhos, uma vez que os EUA decidiram intervir militarmente para evitar que a onda revolucionária em Nicarágua mudasse o panorama político da região e as ditaduras que eram apoiadas pelos EUA fossem derrubadas, o que finalmente aconteceu antecedendo o fim da Guerra Fria. Esta referência à Nicaragua feita pelo fiscal retrata claramente, com um pouco de exagero, a conotação beligerante do contexto em que as falas acontecem, assim como a interpretação errada de desafiar autoridades estabelecidas.

O fiscal menciona a cidade de São Paulo em tom de superioridade em relação à região Nordeste, não sendo feita a especificidade por estado ou cidade, mostrando a carência de uma identidade cultural na imagem do nordestino, reconhecendo este que não é simplesmente uma polidez, mas uma necessidade vital. A fala do representante legal é de inferiorização e elucida a visão de território como algo que transborda a perspectiva de mera delimitação territorial ou geográfica, como cita Roberto Cardoso de Oliveira sobre os migrantes:

Os contrastes entre nós e eles, marcadores do jogo de exclusão e inclusão que expressa à natureza da identidade contrastiva, podem ser observados com referência a vários operados simbólicos. A terra ou território é certamente o primeiro destes operadores, onde o nós são os filhos da terra e os outros são os recém-chegados. (OLIVIERA, 2000, p. 15).

O filme faz uma crítica simbólica ao nacionalismo, valendo-se da iconografia, mostrando ao longo da trama a bandeira do Brasil, como a hasteada na Praça do Brás e que aparece em momento posterior num desfile acompanhado por Deraldo. O hino nacional, composição musical patriótica, nos diz: “Brasil, de amor eterno seja símbolo. O lábaro que ostentas estrelado. E diga o verde-louro dessa flâmula. Paz no futuro e glória no passado”. Paz? O longa-metragem mostra os filhos desta pátria desamparados, problematizando a ideia de progresso que, nas grandes cidades, não está atrelada ao desenvolvimento social.

Após esta cena simbólica, a história de Deraldo e Severino começa a se entrelaçar. O poeta chega desolado em sua residência e é surpreendido por uma

criança que lhe entrega um jornal com a reportagem sobre um operário que esfaqueou seu patrão, que ele lê, de forma segmentada, destacada pelas reticências na transcrição:

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 o golpeia o patrão uma, duas, três vezes. (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 69).

O poeta passa a ser procurado pela polícia como o assassino de Joseph Losey dado sua semelhança física com o operário, pois na trama, ambos personagens são interpretados por José Dumont. Sendo procurado pela polícia (imagem 4), Deraldo enfatiza sua inocência: “Eu queria que o senhor me escutasse. Eu mostro para o senhor. Olha aqui, eu li o jornal. O cara parece comigo. Mas o senhor vai ler aqui e vai compreender que o nome é outro. Meu nome é Deraldo José da Silva” (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 70-71).



Imagem 4: Fotogramas da cena que mostra Deraldo sendo interrogado pela polícia.

Por não ter documentos, os mastins não acreditam que Deraldo não é Severino: “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?” (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 71). Novamente, outra figura responsável pela ordem, assim como o fiscal, traz em seu diálogo falas preconceituosas e que menosprezam os nordestinos.

O poeta foge em uma cena escura e externa. O foco de luz do refletor revela aos espectadores casas humildes, becos e rostos sofridos, trazendo a repressão para a dimensão iconográfica da narrativa. A montagem inclui outra música de Vital Farias, “Bate com o pé o xaxado”, que fala da Paraíba e suas misérias, cobrindo a madrugada e a destruição do barraco de Deraldo pelos policiais, destacando a importância da condução musical na narrativa.

Amanhece e o nordestino vaga pelas ruas de São Paulo. O som do locutor de rádio assume a atmosfera sonora e nos dá a noção de tempo: “Oi turma, vamos levantar, vamos trabalhar, acertem o relógio. Olha a hora! Olha a hora! O xarope Tetraplopi informa: São Paulo, cinco e trinta e quatro” (ANDRADE, 1981, 21min24s a 22min28s). Deraldo caminha perdido, observando uma marcha militar em comemoração ao sete de setembro, sem ver o sentido de tudo aquilo, em outra crítica ao nacionalismo ilustrada na imagem 5.





Imagem 5: Fotogramas da cena que mostra Deraldo acompanhando a marcha em comemoração ao Dia da Independência.

O último fotograma (imagem 5) mostra um jornal com a reportagem: “Escapa Matador do Americano”. Mesmo o medo da prisão injusta não afasta Deraldo da busca por seu sustento e o poeta procura emprego na zona cerealista da capital. Junto de outros trabalhadores, a próxima cena traz o nordestino descarregando sacos de um caminhão (imagem 6). Contrariado com as condições pesadas de seu labor, ele desiste:

Zé Paulo: Você não precisa trabalhar?

Deraldo: Precisar eu preciso, mas não aguento.

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

Deraldo: Lamento muito, mas tá muito pesado pra mim. Não estou aguentando. É muito pesado, então eu queria que o senhor me dispensasse. Eu tenho alguma coisa a receber?

Zé Paulo: Eu acredito que não. Você é avulso, né?

Deraldo: É, sou avulso (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 73).

O diretor João Batista de Andrade faz uma crítica as condições de trabalho, pois mesmo com a consolidação das leis trabalhistas pelo decreto-lei nº 5.452 de um de maio de 1943, Deraldo por ser “avulso”, desliga-se de sua função sem receber seus direitos, ilustrando os percauços dos trabalhadores informais.





Imagem 6: Fotogramas da cena que mostra Deraldo trabalhando na zona cerealista.

A segunda tentativa de trabalho de Deraldo se dá em um canteiro de obras. O poeta chega a um prédio e, em clima de opressão, encontra o mestre de obras que o subjulga trazendo, mais uma vez, um esteriótipo da figura do nordestino, preconceituoso e pejorativo: “Olha, meu chapa, o trabalho aqui é dureza. Não é que nem aquelas molezas que você tinha lá no Norte. Aquele negócio de vaquejar. Isso aqui é trabalho pra macho. Aqui é salário mínimo. E você tem duas horas por obrigação de dar pra obra, por dia (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 77). A temática do salário mínimo surge na narrativa e a palavra obrigação no diálogo traz o peso da sujeição moral e econômica às condições insalubres de trabalho. Francisco Oliveira aborda a questão do salário de subsistência:

A legislação interpretou o salário mínimo rigorosamente como “salário de subsistência”, isto é, de reprodução; os critérios de fixação do primeiro salário mínimo levaram em conta as necessidades alimentares (em termos de calorias, proteínas, etc.) para um padrão de trabalhador que devia enfrentar um certo tipo de produção, com um certo tipo de uso de força mecânica, comprometimento psíquico, etc. Estava-se pensando rigorosamente, em termos de salário mínimo, qual a quantidade de força de trabalho que o trabalhador poderia vender. (OLIVEIRA, 2003, p. 37).

Pensar na quantidade de força de trabalho que pode ser vendida ou “doada” para a obra, acaba por levar Deraldo a outra situação limítrofe na qual, mais uma vez, há a resistência pela poesia. Ele discute com o mestre de obras após cobrar condições mais seguras para a realização do seu trabalho dentro da construção

(imagem 7), lançando versos atrevidos para seu superior: “Tem gente que vem do Norte e só causa decepção. Tú és mestre da safadeza aleijo da criação. Conheço a tua bravura, puxa saco de patrão” (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 89). O mestre o despede furioso e, empossando uma peixeira, diz: “Vou te cortar o colhão. Poeta de rima cotó”. Novamente, temos o embate de dois conterrâneos com trajetórias distintas na capital.



Imagem 7: Fotogramas da cena que mostra Deraldo discutindo com o mestre de obras.

Depois da demissão, Deraldo passa a trabalhar na casa de uma madame (Ruthinéia de Moraes), mas sua sorte não é diferente. Sua patroa recebe a visita de um coronel (Rafael de Carvalho) que traz à trama uma visão diferente do Nordeste, afirmando em seu discurso que a seca e a roça são questões de escolha e não condições adversas impostas ao nordestino: “Olha comadre, lá não vive bem quem não quer. O que atrapalha muito lá é a ignorância, falta de cultura. Eu mesmo estou montando uma indústria na Paraíba, com incentivos fiscais do governo” (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 95).

O embate desta cena se refere a questões culturais. Na área externa, a filha de sua patroa dança com seus amigos. Servindo bebidas, Deraldo mistura-se aos



garotos, pulando ao som da música de discoteca, dando “umbigadas” que logo são correspondidas pelos participantes, transformando a balada em uma dança nordestina, retratando de forma metafórica o enlace entre as diferentes práticas sociais (imagem 8).

O coronel se aproxima para entregar um vaso artesanal de cerâmica da Paraíba para a afilhada e se choca com o que observa, pressupondo intenções sexuais. A madame lhe diz: “Mas que negócio é esse com a minha filha e as meninas? Sem vergonha, ponha-se no seu lugar. Pensa que está na sua maloca, seu candango?” (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 96). O trecho mostra a contraposição entre a cultura estática e a viva, representada através do vaso e a dança. Deraldo resiste, de forma artística, com o movimento do seu corpo impregnado de seus valores culturais. Ele arremessa o vaso na piscina e se retira do local.



Imagem 8: Fotogramas da cena que mostra Deraldo discutindo com o coronel e a madame.



A última tentativa de emprego de Deraldo se dá no metrô, por indicação de um dos seus colegas do canteiro de obras que o poeta reencontra em uma casa de carnes. Ele versa agradecido para o amigo: “Nas asas do pensamento voarei por muitos ares. Cantarei como os passarinhos sobrevoando os pomares. Serei um vate das letras cantando em muitos lugares” (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 100). Temos pela primeira vez a gratidão pela poesia.

Chegando a estação, Deraldo se impressiona com a modernidade, novamente ao som de uma canção de Vital Farias, “Eh mãe”. Ele sobe as escadas rolantes e entra no trem, que dispara acima da cidade. Pré-selecionado, o poeta inicia um curso que conta com explicações através de mídias audiovisuais, sob a propaganda de promover a “adaptação” dos novos funcionários. O palestrante diz, de forma sutil: “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 (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 102). Adaptação, no contexto da cena, é assimilação, descaracterização de sua cultura.

Pela primeira vez temos um revés. A opressão se dá, também, pela linguagem artística com imagens e falas provocativas projetadas no que se intitulou “Audiovisual do Herói Ridículo”, que narra a história de Antônio Virgulino da Silva, nordestino fanfarrão que vem até a capital para trabalhar na obra do metrô (imagem 9). O nome escolhido faz alusão ao de Lampião, figura icônica nordestina, Virgulino Ferreira da Silva. O trecho traz a perspectiva da memória como objeto de disputa, já que este é um elemento constituinte da identidade, socialmente negociável.

Vou para São Paulo domar essa cobra gigante. Mostrar para os paulistas o que é um cabra macho. Todos trabalham, mas Virgulino, o nosso herói, não. [...] Era o único que só por pirraça andava descalço na obra. Respeitar o chefe? Dizia ele. Quero ver quem é mais valente. Com tudo isso, Virgulino foi ficando marginalizado pelos próprios companheiros, que ridicularizavam suas manias. Parece que ainda está no Norte, diziam. Perdeu o emprego. E é expulso pelos próprios companheiros. E acaba recebendo uma chuva de cuspe na cara. Lá vai Antônio Virgulino Silva. Atravessando São Paulo de volta para o Norte, como um derrotado. (ANDRADE, 1981, 49min28s a 57min03s).

Os operários começam a assistir o vídeo tensos, como podemos observar em suas feições. Eles são atingidos pela mensagem que ridiculariza seus mitos e cultura. Um pesadelo em imagens e sons, intencional. Quando termina, o professor diz que todos poderiam se retirar, pois a discussão sobre o material seria somente no dia seguinte, não havendo espaço para réplica. O poeta se levanta transtornado, não suporta e acaba por chutar uma cadeira que se quebra com um grande estrondo.





Imagem 9: Fotogramas da cena que mostra Deraldo no curso da obra do metrô.

Em 1979 é inaugurado o trecho Sé-Brás. O metrô, em “O Homem que Virou Suco”, simboliza uma modernização em que convivem, em descompasso, as inovações tecnológicas em relação às condições de emprego nem sempre adequadas. Deraldo esgotado, faminto e sem trabalho, volta para seu primeiro e único ofício, a poesia e decide promover suas histórias. Chegando à editora outra surpresa. O poeta mostra alguns de seus cordéis a Castor, mas este também se nega a ajudá-lo, pois o confunde com Severino. Deraldo diz ao editor: “Porque que minha gente vem para aqui ser espremido. Virar suco de laranja e ser jogado aí pela sarjeta. Não entendo” (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 120), fazendo alusão ao título do filme.

### **Da Tragédia à Poesia, Resistência e Ousadia.**

Deraldo explica o mal-entendido, mas o editor diz que sua poesia é muito nordestina e precisa de algo original. Necessitado e com a motivação de produzir novos versos, o poeta decide procurar Severino para escrever sua história, mas quando o encontra, ele já enlouqueceu (imagem 10).





Imagem 10: Fotogramas da cena que mostra Deraldo encontrando Severino.

Neste momento, conhecemos a história do operário e os desdobramentos que o levaram a assassinar o patrão em momentos de *flashback* que ilustram aos espectadores as vivências de Severino na dimensão da memória. Deraldo vai a fábrica onde este trabalhava e lá encontra seus antigos colegas que lhe dizem:

Severino era cearense. Tinha vindo fazia pouco tempo do Norte. Era doído para subir. Não queria ficar na limpeza. Um dia fez a maior sacanagem. Olavo era do sindicato. E a gente estava 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 prenderam o Olavo. 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. (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 130).

Quem fica no lugar de Olavo é Luisão, ambos ligados ao movimento sindical e que acabam sendo punidos injustamente por esta filiação. Sobre a luta dos trabalhadores, Eder Sader afirma que “[...] a movimentação operária não apenas forçou alterações nas esferas da política salarial, da liberdade sindical, do direito a greve, como fundamentalmente provocou o nascimento de novos atores no cenário

político (SADER, 2001, p. 26). Neste contexto de luta retratado por Sader, Severino, numa tentativa desesperada para ascender outro cargo, entrega seus colegas ao patrão Joseph Losey, que depois o trai, despedindo-o. Na literatura de cordel, João Batista de Andrade destaca: “O homem na sua frente. Que era o próprio diabo. Embora falando inglês. Ainda girava seu rabo. Agitando aquele suco. Viscoso como quiabo” (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 52).



Imagem 11: Fotogramas da cena que mostra Severino na sala da diretoria.

Severino entra no escritório da empresa e se sente intimidado, aceitando com as mãos trêmulas o copo de bebida que lhe oferecem. Nas imagens, o operário é retratado como um homem de poucos gestos e expressões, cuja resistência é



manifestada por seu silêncio. As barreiras construídas pela opressão se perpetuam na ausência de som na atmosfera sonora. Sobre os discursos do silêncio, o sociólogo Michael Pollak afirma:

As fronteiras desses silêncios e “não ditos” como o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que diz, ou, ao menos, de se expor a mal entendidos. (POLLAK, 1989, p. 8).

O silêncio pode assumir diferentes perspectivas e se constituir como forma de resistência, memória e esquecimento. Estudiosos como James Scott dedicaram trabalhos às formas de resistência cotidiana. Esta temática quase sempre está presente quando trata-se de disputas de poder, dominação, relações de classe e sujeição daqueles considerados “subalternos”, como Deraldo e Severino. Para o inglês, indivíduos sob formas de controle, ainda que simbólicas, nunca deixam de ser seres humanos, sociais e políticos.

Na verdade, mesmo as revoltas que fracassaram podem representar algum ganho: algumas poucas concessões por parte do Estado ou dos proprietários de terras, uma breve pausa em relação a novas e dolorosas relações de produção, e, pelo menos, uma memória da resistência e da coragem que pode servir para o futuro. (MENEZES, 2002, p. 11).

Como vemos na obra de Scott, relida e traduzida por Marilda Menezes, há uma grande fé na capacidade da agência em resistir. A ação tomada por Severino na cena expressa uma estratégia possível de luta no contexto da dominação, seja por conveniência ou sobrevivência. O nordestino sem voz, falido e coagitado, é espremido, virando suco de laranja, mas ganha seu reconhecimento através da poesia de Deraldo. O poeta se compromete em narrar sua história, optando pela resistência e não a sucumbência. Eis o final da história do “operário modelo”: “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” (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 54).

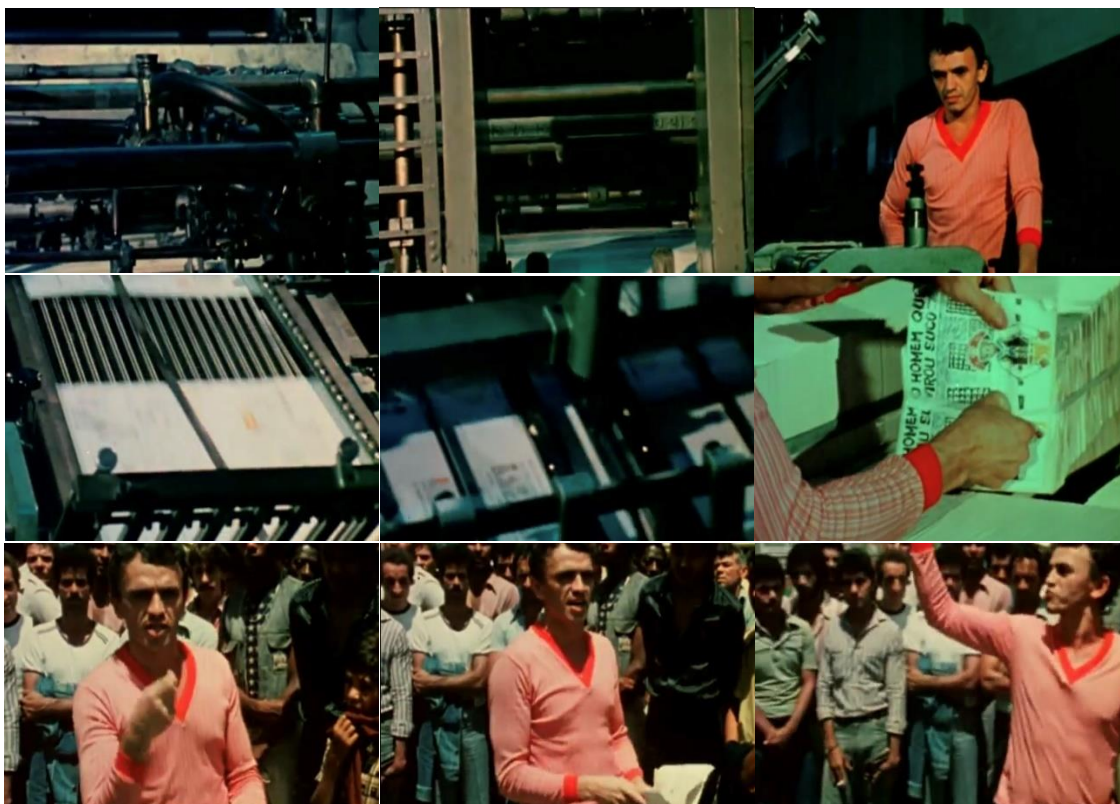


Imagem 12: Fotogramas da cena que mostra Deraldo vendendo seu cordel (leitura da esquerda para a direita, de cima para baixo).

A atmosfera sonora é tomada pelo barulho das impressoras que imprimem os cordéis de Deraldo (figura 12). Já na praça da Estação Roosevelt, o poeta vende sua produção: “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 dez cruzeiros (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 139-140). O mesmo fiscal que confiscou os cordéis de Deraldo retorna e recebe versos rimados:

Eu sou poeta, violeiro e repentista. E quem despreza essas canções desconhece a grandeza de Camões e não sabe dar valor a um artista. Ignora que a vitória é uma conquista. Na vida só terá decepção. Quem retrata o povo com desdém se atrasou neste mundo e não entende que é no peito, na força, na mente e na união, que é uma semente, a força que o povo tem. (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 140-141).

A proclamação de Deraldo permanece na banda sonora, mas, no campo da imagem, é exibida uma cena do documentário *Greve!* (1979), que traz a luta dos metalúrgicos do ABC, liderada por Luís Inácio Lula da Silva, momento de resistência real da contemporaneidade. A escolha do diretor pela exibição do trecho documental





afirma, visualmente, o comportamento coletivo de contestação da ordem vigente, mostrando que Deraldo não está sozinho.

Ao fim do longa-metragem, apesar das agruras, o poeta sai fortalecido, enfrentando seu opressor e mostrando a ele que conseguiu legalmente a autorização para comercializar seus cordéis. O fiscal faz um alerta final: “Vai confiando em democracia, seu palhaço!”, reiterando a nós, que a luta pela manutenção da democracia deve ser constante.

### **Considerações Finais**

O filme “O Homem que Virou Suco” sintetiza o intangível, através das emoções de dois nordestinos que buscam sobreviver na metrópole paulista. Enquadram-se memórias de luta e poesia que, apesar de ficcionais, representam a realidade de muitos migrantes não somente nas décadas de setenta e oitenta, mas nos dias atuais. Foram explorados conceitos de resistência, sindicalismo e território, através de uma narrativa que traz um resgate à memória cultural nacional, com o contraponto entre a vida de um poeta popular diante de uma sociedade opressora que tenta eliminar suas raízes e de um operário, pressionado no cárcere fabril que perde suas origens.

A análise fílmica realizada proporcionou a ilustração da sociologia da vida cotidiana no auge da industrialização e suas problemáticas como a espoliação urbana e a exploração do trabalho fabril. De forma artística, foi ressaltada a intertextualidade da obra com o folheto de cordel homônino, mostrando que a linguagem cinematográfica pode ser um possível caminho para ilustrar discussões e produzir reflexões atuais e de interesse social.

### **Referências:**

Abdallah, A. & Cannito, N. *O Homem que Virou Suco / de João Batista de Andrade*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

Aumont, J. & Marie, M. *A Análise do Filme*. Lisboa, Texto & Grafia, 2004.

Kowarick, L. *A Espoliação Urbana*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.



Matteo, M. *Além da Metrópole Terciária*. Tese (Doutorado em Ciências Econômicas). Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Economia. Campinas, SP. 2007.

Menezes, M. O Cotidiano Camponês e a sua Importância enquanto Resistência à Dominação: a contribuição de James Scott. *Revista Raízes*, v.1, n.21, jan./jun., 2002. Disponível em: <http://raizes.revistas.ufcg.edu.br/index.php/raizes/article/view/177> . Acesso em: 20 out. 2021

Oliveira, F. *Crítica a Razão Dualista*. São Paulo, Boitempo, 2003.

Oliveira, R. Os (Des)caminhos da identidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.15, n.42, fevereiro, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/i/2000.v15n42/> . Acesso em: 20 out. 2021

Pollak, M. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989. Disponível em: [https://redib.org/Record/oai\\_articulo1259150-mem%C3%B3ria-esquecimento-sil%C3%A2ncio](https://redib.org/Record/oai_articulo1259150-mem%C3%B3ria-esquecimento-sil%C3%A2ncio) Acesso em 20.out. 2021

Sader, E. *Quando Novos Personagens Entram em Cena: Experiências, Falas e Luta dos Trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 4ª edição, 2001.

Santos, B. Notas sobre a História Jurídico-Social de Pasárgada. In: Souto, C; Falcão, J. (Org.) *Sociologia e Direito*. São Paulo, Pioneira Editora, 1980.

## Filmografia

*Greve!* (1989) de João Batista de Andrade.

*O Homem que Virou Suco* (1981) de João Batista de Andrade.

*Um Sonho Intenso* (2014) de José Mariani.