O HOMEM QUE VIROU SUCO
PIXOTE
O IMPÉRIO DO DESEJO
BUBUBÚ NO BOBOBÓ
MUITO PRAZER
PAULA
OS ANOS JK
ATÉ A ÚLTIMA GOTA

CRÍTICAS

O FOLHETO DENTRO DO FILME

O HOMEM QUE VIROU SUCO

Direção e roteiro
João Batista de Andrade
Fotografia
Aloysio Raulino
Cenografia
Marisa Rebollo
Montagem
Alain Fresnot
Música
Vital Farias
Elenco
José Dumont
Célia Maracajá
Denoy de Oliveira
Ruth Escobar
Ruthnéia de Moraes
Rafael de Carvalho
Dominguinhos

Cor, 16 mm ampliado
1980

Em *O Homem que Virou Suco*, há quatro planos que não pertencem ao universo ficcional do filme. São planos muito abertos e, embora consecutivos, mal dá para entender o que significam, pois, além de serem de curta duração, são imagens soltas que não se referem a nenhum outro momento do filme. No entanto, representam sua pedra de toque; a realidade em função da qual o filme quer existir.

Quem conhece *Greve*, filme anterior de João Batista de Andrade, perceberá que estes planos são trechos ou sobras da montagem desse documentário de curta-metragem sobre a greve dos metalúrgicos de São Bernardo em 1979, pois apresentam uma multidão de operários concentrada no Estádio de São Bernardo, por ocasião da Assembléia que encerrou a greve. Em um ou em dois destes planos, aparece no fundo do palanque de onde 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 estes 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 outra resulta, a meu ver, de uma escolha que acrescente significação não só ao todo do filme, como a esta determinada seqüência em particular. Há duas seqüências em que Geraldo, o personagem principal (José Dumont), vende seus folhetos em praça pública, cercado por uma roda de curiosos, ouvintes e eventuais compradores. Em ambas as seqüências, a ação é interrompida por um fiscal que, na primeira, proíbe a venda porque Geraldo não tem os "devidos" documentos, e, na segunda, quando Geraldo vende um poema que tem o título do filme, permite que a venda prossiga, pois os documentos estão em ordem. Os quatro planos em questão estão inseridos nesta segunda seqüência, logo após o início da intervenção do fiscal; em seguida, a ação continua como se não tivesse havido nenhuma alteração na montagem.

A inserção dos planos nesta seqüência não me pareceu 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 dos operários 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 Geraldo escreve fala desses operários; eles são o público espectador desejado do filme *O Homem que Virou Suco*. Esse "diálogo" ocorria num domingo à tarde, na sala quase vazia do cinema "popular" Art Palácio de São Paulo.

Estabelecendo-se assim uma relação entre o filme e o folheto homônimo, podemos falar não do filme-dentro-do-filme (como é o caso, por exemplo, de Nelson Pereira dos Santos em *Tenda dos Milagres*) mas, num mesmo sentido, do folheto-dentro-do-filme. Com isso, o personagem de Geraldo ganha uma nova dimensão. João Batista fez um filme que fala intencionalmente de um público popular e que intencionalmente se dirige a esse público. Para isto, critou um personagem popular. Entre todas as profissões ou não-profissões que essse personagem podia exercer, João Batista escolheu a de poeta. E de um poeta que, por sua vez, escreve sobre e para o povo, e, mais especificamente, sobre um operário duplamente modelo: modelo na ficção do filme e, enquanto tal, homenageado por seus patrões; modelo também 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 sua busca fazendo um trabalho semelhante ao do cineasta quando prepara um fil-

me documentário. Essa busca resulta numa obra literária e, paradoxalmente, num desencontro com o operário, assunto do 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 o seu personagem foi impossível – a não ser literariamente. Entre os dois, proximidade literária e distância infinita. Mas apesar desse desencontro, dessa distância, o poeta e o operário são a mesma pessoa, e é particularmente importante que o *O Homem que Virou Suco* seja um filme de sósias. A máxima identidade e a distância radical, a exterioridade. A busca e o desencontro final. Exterioridade e luta contra a exterioridade. Realidade e desejo, desejo e realidade.

É significativo que o poeta não inicie a 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, que só se interrompe quando resolve enfrentar a situação, o momento da 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.

É interessante que esse sósia 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, é o mais oprimido e leva sua opressão até a loucura. Ele interioriza a ideologia do patrão, tal qual o trabalhador a que João Batista deu grande destaque em um de seu primeiros filmes – *Liberdade de Imprensa.* Talvez, na obra de João Batista, esse seja o símbolo máximo da opressão. E é justamente esse traidor – o oposto dos operários que vemos nos quatro breves planos – que Geraldo tem que carregar como uma cruz. Entre os dois, encontramos afinidades e oposições. Geraldo é artista da palavra, enquanto seu sósia não fala nunca (se estou bem lembrado). Os gestos do sósia louco ameaçando com sua peixeira inimigos imaginários lembram os gestos de Geraldo vestido de cangaceiro, no sonho, investindo a peixeira contra a roda de curiosos na rua.

Como poeta e intelectual, Geraldo está integrado no meio social de que e para que fala. É um intelectual do povo, o que diferencia dos intelectuais que se encontravam nos 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 e essa é uma das poucas seqüências em que não é agredido e não agride.

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

Esse fenômeno de identificação/não-identificação faz com que Geraldo cristalize sobre si a dor, a opressão e a revolta do operário, ao nível individual. O que se manifesta na agressividade constante de Geraldo, e, 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 expectativa: algo parece estar para acontecer, mas o espectador não sabe o quê. Lentamente, Dumont esfrega o ombro contra uma tábua e vai repetindo o gesto obsessivamente, com força cada vez maior. Ele virou boi. De fato, esse corredor do canteiro do metrô lembra, inequivocamente, os corredores das 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 importância, de sintetizar a origem rural do operariado oprimido na cidade, de renovar a tradicional metáfora que de *Greve* (Eisenstein) a *A Queda* o operariado ao gado exterminado.

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

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 Geraldo, o filme esboça uma reflexão sobre a produção intelectual. Na seqüência do dormitório, o intelectual é harmoniosamente integrado ao seu meio, o que é uma aspiração. Mas integração não significa necessariamente que as relações entre o poeta e seu público serão pacíficas. Num momento da seqüência do sonho em que Geraldo se vê como cangaceiro, ele se encontra numa roda semelhante àquelas em que está quando vende seus folhetos; e nesta roda ele ameaça as pessoas com uma peixeira, o que não deixa de indicar uma possível agressividade contra esse mesmo público. O que é fundamentalmente é que a produção intelectual é reivindicada como um trabalho efetivo e não como diletantismo. Geraldo, apontando para o folheto: "E isto, Dona Mariazinha, na sua concepção, não é trabalho?" (citação aproximada). Mariazinha e o vendeiro duvidam que poesia seja trabalho. Sintomário também que o encontro amoroso entre Geraldo e Mariazinha ocorra somente após ela ter sido abandonada pelo marido, que ela apresentava como modelo de trabalhador. Sobre o trabalho intelectual, o filme se refere ainda à distribuição das obras através de uma empresa (o que, no filme, não dá certo) ou através do contato direto entre o poeta e seu público.

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

Jean-Claude Bernardet