



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

**PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO**

**EM
GEOGRAFIA**

MONIQUE FERNANDA SETIN

**MORTE E VIDA SEVERINA: UM ESTUDO SOBRE IDEOLOGIAS GEOGRÁFICAS
NO FILME O HOMEM QUE VIROU SUCO (1980-1981), DE JOÃO BATISTA DE
ANDRADE**

INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS E CIÊNCIAS EXATAS

RIO CLARO

2021

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Geociências e Ciências Exatas *Campus* de Rio Claro

MONIQUE FERNANDA SETIN

MORTE E VIDA SEVERINA: UM ESTUDO SOBRE IDEOLOGIAS
GEOGRÁFICAS NO FILME *O HOMEM QUE VIROU SUCO* (1980-1981), DE
JOÃO BATISTA DE ANDRADE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Geociências e Ciências Exatas do *campus* de Rio Claro da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Teixeira de Godoy

Rio Claro – SP

2021

S495m	<p>Setin, Monique Fernanda</p> <p>Morte e Vida Severina: : um estudo sobre ideologias geográficas no filme O homem que virou suco (1980-1981), de João Batista de Andrade / Monique Fernanda Setin. -- Rio Claro, 2021</p> <p>170 p. : fotos</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Rio Claro</p> <p>Orientadora: Paulo Roberto Teixeira de Godoy</p> <p>1. Geografia. 2. Cinema. 3. Ideologias Geográficas. 4. Indústria Cultural. 5. Paisagem. I. Título.</p>
-------	--

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Rio Claro. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

MONIQUE FERNANDA SETIN

MORTE E VIDA SEVERINA: UM ESTUDO SOBRE IDEOLOGIAS
GEOGRÁFICAS NO FILME *O HOMEM QUE VIROU SUCO* (1980-1981), DE
JOÃO BATISTA DE ANDRADE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de
Geociências e Ciências Exatas do *campus* de Rio Claro, da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”,
como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre
em Geografia.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Roberto Teixeira de Godoy (orientador)
(UNESP – Rio Claro – SP)

Profa. Dra. Wilma Guedes de Lucena
(Universidade do Estado de Minas Gerais)

Prof. Dr. Raimundo Jucier Sousa de Assis
(Universidade Federal do Piauí)

Conceito: Aprovado

Rio Claro, 15 de outubro 2021

AGRADECIMENTO

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo financiamento desta pesquisa. Gratidão ao Prof. Dr. Paulo Roberto Teixeira de Godoy pelo tanto que aprendi com suas aulas e orientações, pela confiança e pelo incentivo. Agradeço ao Prof. Dr. Raimundo Jucier Sousa de Assis, a Prof. Dr. Wilma Guedes de Lucena e ao Prof. Dr. Diego Correia Maia pela leitura dessa dissertação, pela orientação e indicações de leitura.

Gratidão ao meu companheiro, marido e amigo Lucas Roberto do Nascimento, pelo convívio, pela conversa, pela ajuda e pelo encorajamento. Agradeço a meu pai Antônio Carlos Setin, minha irmã Maithe M. Setin, meu irmão Guilherme P. de Godoy, minha mãe Elisângela Ap. Peregrina de Godoy e meu padrasto Fernando César de Godoy pelo apoio, pela diversão, conversas, pelos finais de semana passados juntos e pela comilança. Agradeço a toda minha família, que sempre esteve presente em minha vida.

Gratidão as minhas amigas e amigos Jéssica Ap. Corrêa, José Renato Ribeiro, Ellen Garcia e Nathalie Assis, desde os tempos da graduação, pela amizade, pela irmandade e pelo apoio. Agradeço a todas as alunas e alunos das escolas em que lecionei, aprendi ao ter ensinado. Gratidão à psicanalista Sandra Vinhal pela escuta, pelas intervenções e pelo encorajamento. Gratidão à iyalexá Paula Rodrigues Guerra, do Templo de Umbanda Integrativa Caboclo Pena Branca – Piracicaba/SP. Agradeço ao Caboclo Pena Branca pela preocupação, pelo cuidado, pelo carinho e pelo encorajamento. Por fim, gratidão ao meu Ori.

RESUMO

Esta dissertação procura contribuir com o estudo sobre ideologias geográficas e cinema. Isso será realizado a partir do conceito de paisagem, que para esta pesquisa significa cena, ou seja, um conjunto de imagens. A relação entre Geografia e cinema se estabelece a partir do processo de renovação da Geografia Cultural, iniciado na década de 1980. Esse campo de estudos analisa a representação do espaço geográfico nos filmes através de imagens e/ou narrativas. O cinema é uma das manifestações da cultura responsáveis por disseminar valores e visões de mundo, contribuindo, dessa forma, para a construção da valorização subjetiva do espaço geográfico, tornando-se fundamental compreendê-las, pois são essas motivações que impulsionam sua produção material. Os intelectuais da Teoria Crítica, em meados do século XX, criaram o conceito de “indústria cultural”, analisando a cultura produzida pelos grandes cartéis dos centros hegemônicos, e perceberam que o conceito tem por objetivo denunciar a padronização das necessidades humanas (consumo, comportamento, subjetividades etc.), de modo a alienar a sociedade capitalista contemporânea. No entanto, opondo-se à indústria cultural, surgem novas vozes e narrativas buscando construir uma “Cultura Nacional Popular” por meio de literatura, música, teatro e cinema, ao longo do século XX. O objetivo da pesquisa é estabelecer um contraponto à abordagem dominante colonizadora e responder à seguinte questão: quais ideologias geográficas podemos extrair do filme *O homem que virou suco*, de João Batista de Andrade (1980-1981)? Analisamos a obra fílmica buscando encontrar nas paisagens-imagens e nas falas dos personagens as ideologias geográficas. Para a realização desta pesquisa fizemos revisão bibliográfica. Para melhor organizar o filme, dividimo-lo em blocos a partir do deslocamento do personagem principal pela metrópole paulista. As principais ideologias geográficas encontradas foram o discurso de que a dedicação ao trabalho, a responsabilidade perante a família e a disciplina diante das leis são fundamentais para a construção da Nação; há concepção de trabalho enquanto dureza e do artista como vagabundo; há diferenciação entre São Paulo e o Nordeste; a concepção de Norte e Nordeste como se fossem a mesma região; a visão de que o Brasil é moderno e atrasado; e a concepção de que trabalho em São Paulo é dureza e no Nordeste é moleza. As ideias são fundamentais, pois elas se materializam na nossa prática cotidiana.

Palavras-chave: Paisagem-imagem. Geografia do Cinema. Ideologias Geográficas. Indústria Cultural. Cinema de Intervenção.

ABSTRACT

This dissertation seeks to contribute to the study of geographic ideologies and the cinema. This will be performed through the concept of landscape, which for this research means scene, that is, a set of images. The relationship between Geography and the cinema is established from the process of renewal of Cultural Geography, which began in the 1980s. This field of study analyzes the representation of geographic space in films through images and/or narratives. The cinema is one of the manifestations of culture responsible for disseminating values and worldviews, thus contributing to the construction of the subjective valorization of geographic space, making it essential to understand them, because these motivations are the ones that drive their material production. The intellectuals of Critical Theory, in the mid-twentieth century, created the concept of "cultural industry", analyzing the culture produced by the great cartels of hegemonic centers, and realized that the concept aims to denounce the standardization of human needs (consumption, behavior, subjectivities, etc.), in order to alienate the contemporary capitalist society. However, opposing the cultural industry, new voices and narratives emerge seeking to build a "Popular National Culture" through literature, music, theater and cinema, throughout the twentieth century. The aim of the research is to establish a counterpoint to the dominant colonizing approach and answer the following question: what geographical ideologies can we extract from the film *O homem que virou suco*, by João Batista de Andrade (1980-1981)? We analyze the filmic work seeking to find the geographical ideologies in the landscapes-images and in the speeches of the characters. For this research, we made a bibliographic review. To better organize the film, we divided it into blocks beginning with the displacement of the main character through the metropolis of São Paulo. The main geographical ideologies found were: the discourse that dedication to work, responsibility to the family and discipline before laws are fundamental for the construction of the Nation; there is a conception of work as being hard and of the artist as a vagabond; there is a differentiation between São Paulo and the Northeast; the conception of North and Northeast as if they were the same region; the view that Brazil is modern and outdated; and the conception that work in São Paulo is hard while in the Northeast it is easy. Ideas are fundamental, because they materialize in our daily practice.

Keywords: Landscape-image. Geography of the cinema. Geographical Ideologies. Cultural Industry. Intervention Cinema.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: José Severino da Silva se direciona para cumprimentar o patrão	102
Figura 2: Dona Mariazinha espia Deraldo enquanto ele dorme	103
Figura 3: Deraldo aponta para sua poesia.....	104
Figura 4: Deraldo e Ceará discutem	105
Figura 5: Deraldo e o fiscal da prefeitura discutem.....	107
Figura 6: Deraldo anda pela cidade sem suas poesias	110
Figura 7: Deraldo trabalha numa zona cerealista	112
Figura 8: Deraldo procura trabalho na construção civil	113
Figura 9: Deraldo pensa se aceita o trabalho na construção civil.....	114
Figura 10: Deraldo em seu primeiro dia de trabalho na construção civil.....	115
Figura 11: Deraldo se oferece para escrever as cartas.....	116
Figura 12: Coronel observa a cabeça de boi.....	119
Figura 13: Deraldo tira os sapatos do coronel	121
Figura 14: Deraldo andando num bairro periférico	122
Figura 15: Deraldo na escada rolante	124
Figura 16: Trabalhadores entram na sala para o treinamento.....	125
Figura 17: Estereótipo de nordestino.....	126
Figura 18: Virgulino domando um burro	126
Figura 19: Virgulino segura o rabo de novilha.....	127
Figura 20: Virgulino cercado de mulheres	127
Figura 21: Virgulino disputa braço de ferro	127
Figura 22: Virgulino disputa braço de ferro	127
Figura 23: Virgulino segura a carta	127
Figura 24: Virgulino com a carta.....	127
Figura 25: Seu Manoel lê a carta para Virgulino	127
Figura 26: Cobras em cima dos trilhos do trem	127
Figura 27: Rosto de Virgulino estereotipado.....	128
Figura 28: Virgulino cospe no chão	128
Figura 29: Cidade de São Paulo	128
Figura 30: Virgulino chega a São Paulo	128
Figura 31: Obra no Metrô.....	128
Figura 32: Virgulino bebe no trabalho	128
Figura 33: Cartaz de proibido beber	128
Figura 34: Avisos para usar equipamentos.....	128
Figura 35: Virgulino anda descalço na obra.....	129
Figura 36: Cartaz de disciplina no trabalho.....	129
Figura 37: Virgulino rasga o cartaz	129
Figura 38: Virgulino ameaça o chefe	129
Figura 39: Companheiros desprezam Virgulino.....	129
Figura 40: Virgulino triste	129
Figura 41: Cartaz proibindo a travessia.....	129
Figura 42: Virgulino atravessa a ponte.....	129
Figura 43: Virgulino cai da ponte.....	130
Figura 44: Virgulino é ridicularizado	130
Figura 45: Virgulino é demitido	130
Figura 46: Virgulino é expulso	130

Figura 47: Companheiros cospem em Virgulino.....	130
Figura 48: Virgulino com cuspes.....	130
Figura 49: Virgulino retorna para o Norte.....	130
Figura 50: Deraldo transforma-se em gado.....	134
Figura 51: Deraldo sonha que é Virgulino.....	135
Figura 52: Deraldo é demitido do seu emprego.....	136
Figura 53: Deraldo e José Severino se encontram.....	145
Figura 54: Deraldo vê José Severino como um louco.....	145
Figura 55: Deraldo reconstitui sua identidade.....	146
Figura 56: Cena do documentário <i>Greve</i> (1979).....	150
Figura 57: Cenas do documentário <i>Greve</i> (1979).....	150
Figura 58: Rosto de Deraldo.....	151
Figura 59: Paisagem periférica de São Paulo.....	152
Figura 60: Paisagem de uma área industrial em São Paulo.....	153
Figura 61: Paisagem do centro de São Paulo.....	153
Figura 62: Capa do filme.....	163

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO	9
2- CAPÍTULO 2: DO CONCEITO DE PAISAGEM PARA IMAGEM: UM PERCURSO.....	13
2.1 UM BREVE ESTUDO SOBRE IDEOLOGIA E IDEOLOGIAS GEOGRÁFICAS.	20
2.2 ENCONTRO ENTRE GEOGRAFIA E CINEMA.	29
2.3 CULTURA, MEIOS DE COMUNICAÇÃO E INDÚSTRIA CULTURAL.....	42
2.4 CONTEXTUALIZAÇÃO, HISTÓRIA DE VIDA DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE E CINEMA DE INTERVENÇÃO..	54
3- CAPÍTULO 3: IDEOLOGIAS GEOGRÁFICAS NA FORMAÇÃO TERRITORIAL DO BRASIL.....	71
3.1 IDEOLOGIAS GEOGRÁFICAS – REGIÃO, REGIONALISMO E MODERNISMO.....	75
3.2 EXPROPRIAÇÃO DA TERRA E MIGRAÇÃO FORÇADA	86
3.3 IDEOLOGIA GEOGRÁFICA – SERTÃO.....	94
4- PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	98
5- CAPÍTULO 5: UMA ANÁLISE GEOGRÁFICA DO FILME “O HOMEM QUE VIROU SUÇO” (1980-1981) DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE.....	100
6- CONCLUSÃO	156
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	158
ANEXO.....	163

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação procura contribuir com o estudo sobre ideologias geográficas e cinema. O interesse sobre esse tema surgiu, principalmente, por ter participado de um grupo de estudo organizado pelo Prof. Dr. Paulo Roberto Teixeira de Godoy durante a graduação. O interesse pelo cinema surgiu quando realizei um estágio no Horto Florestal “Edmundo Navarro de Andrade”, em Rio Claro/SP. Junto com Ivy Panagassi e Natalie Assis, produzimos um documentário chamado *Horto: contos e encontro*, que se encontra no YouTube. O Prof. Dr. Paulo teve acesso ao documentário e me incentivou a continuar com o estudo sobre cinema. Dessa forma, esta dissertação surge com a tentativa de relacionar ideologias geográficas e cinema. O filme escolhido para análise é *O homem que virou suco* (1980-1981), de João Batista de Andrade, pois o personagem principal, Deraldo, é poeta, nordestino e pura resistência.

As ideologias geográficas são os discursos sobre o território, aqueles que se referem à construção do espaço e sua imagem coletiva devem ser priorizados. As ideologias geográficas são os discursos mais orgânicos que são propagados pela oralidade, pelo pensamento geográfico, pelos Estados-Maiores e pela *Mass Media* ou mídia. A indústria cultural, por meio de seus produtos, difunde concepções sobre territórios, que acabam manipulando as consciências individuais. Esses discursos atuam na produção do espaço por meio dos sujeitos, ou seja, movimentam as práticas sociais. Por trás da produção objetiva do espaço existem projetos, cultura, política e ideologia, enfim, formas de consciência do espaço. É fundamental compreender sua valorização subjetiva para entender a sua valorização objetiva (MORAES, 1988).

O filme analisado está inserido em um movimento cinematográfico chamado de Cinema de Intervenção, que teve como objetivo produzir filmes diferentes daqueles elaborados pela indústria cultural. O Cinema de Intervenção é uma resistência cultural ao cinema hegemônico. João Batista de Andrade produziu diversos filmes documentários e de ficção durante a ditadura civil-militar no Brasil, objetivando relevar os problemas sociais e espaciais que eram silenciados pela grande mídia.

O cineasta produziu o filme *O homem que virou suco* junto à Empresa Brasileira de Filmes SA (Embrafilme). João Batista escreveu um folheto e o transformou em filme, no qual apresenta a história dos personagens José Severino da Silva e José Deraldo da Silva. O primeiro – Severino – é um migrante do Ceará que vive em São Paulo e trabalha em uma multinacional. Já o segundo – Deraldo – é um migrante da Paraíba que vive em São Paulo e trabalha vendendo poesias de cordel que ele mesmo produz. Os dois personagens são interpretados pelo mesmo

ator, José Dumont.

No início do filme, Severino, o operário-símbolo, esfaqueia seu patrão em uma festa organizada para homenageá-lo. Já Deraldo não tem documentos de identidade e é impedido por um fiscal da prefeitura de vender suas poesias no centro da metrópole paulista. O poeta é confundido com José Severino e torna-se foragido da polícia. Deraldo, então, passa a perambular pela metrópole em busca de emprego, conseguindo ofícios em uma zona cerealista, na construção civil, como mordomo e na obra do metrô. Em todos os empregos pelos quais passa, o poeta é explorado e humilhado devido a sua classe e origem nordestina.

Deraldo somente recupera sua identidade e seu trabalho como poeta ao resolver o entrelaçamento de sua vida com a de José Severino. Ao se encontrar com o operário, Deraldo percebe que esse faz parte de seu Ser. Logo após o encontro, Severino, que apresenta uma saúde mental fragilizada, é levado para o manicômio, e o poeta escreve a poesia: “É a história de todo nordestino. Do cara que chega a São Paulo... trabalha, luta e acaba passando fome, virando suco de laranja”.

O motivo da migração apresentado pela obra fílmica é o não acesso à terra e ao dinheiro. Por um lado, a terra que os trabalhadores camponeses possuíam era pequena e eles não tinham capital para comprar as máquinas agrícolas. Por outro, o fazendeiro possuía grandes extensões de terras ociosas e, ainda assim, buscava aumentá-las. Diante disso, os camponeses migram para a metrópole paulista em busca de trabalho e melhores condições de vida.

Esta dissertação busca responder à seguinte questão: quais ideologias geográficas podem ser encontradas nas imagens e falas dos personagens? O objetivo geral é identificar um campo de análise conceitual que permite estabelecer as relações entre cinema e Geografia. Os objetivos específicos são estudar os conceitos de paisagem, imagem, ideologia, ideologia geográfica e indústria cultural, e contrapô-las às abordagens teóricas da cultura nacional e popular.

A metodologia utilizada para a realização desta pesquisa foi a revisão bibliográfica. Ao estudar o filme, observamos, descrevemos, interpretamos e procuramos encontrar nas imagens e falas dos personagens uma estrutura de atitude e referências sobre o espaço geográfico (SAID, 2011). Organizamos o filme em blocos de acordo com o deslocamento do personagem principal pela metrópole paulista (XAVIER, 1983). A seguir, apresentaremos os capítulos que compõem essa dissertação.

No capítulo intitulado “Do conceito de paisagem para imagem: um percurso” procuramos estudar o conceito de paisagem, uma vez que este é a porta de entrada para analisar determinado filme. O objetivo desse capítulo é responder à seguinte questão: o que é paisagem?

Para tanto, fizemos uma revisão bibliográfica a partir dos autores da Geografia Cultural e da Nova Geografia Cultural. No entanto, como nosso principal objetivo é contribuir com o estudo sobre ideologias geográficas, ao lermos o livro de Moraes (1988) chamado *Ideologias geográficas* vimos que o foco não se direciona para as formas criadas em si, mas para a imagem delas dentro da cultura. Dessa forma, partimos do conceito de paisagem para chegar na imagem, uma vez que essas são fundamentais, pois todo filme é formado por uma junção de imagens através da montagem.

No subcapítulo intitulado “Um breve estudo sobre ideologia e ideologias geográficas” objetivamos responder às seguintes questões: o que é ideologia e o que são ideologias geográficas? Para responder a esses questionamentos, recorreremos à leitura de alguns autores sugeridos por Moraes em seu livro *Ideologias geográficas* (1988).

Como descobrimos que as ideologias geográficas são difundidas pelos produtos culturais e como nosso documento de pesquisa é um filme, realizamos no subcapítulo “Encontro entre Geografia e cinema” uma revisão bibliográfica de autoras e autores que fazem uma aproximação entre Geografia e cinema. Nesse tópico, objetivamos encontrar quais eram as semelhanças e quais eram as diferenças entre os autores estudados.

Ao estudar a aproximação entre Geografia e cinema, percebemos que alguns autores entendem o filme como obra de arte, como produto da indústria cultural, como meio de comunicação. Objetivamos responder no subcapítulo intitulado “Cultura, meios de comunicação e indústria cultural” às seguintes questões: o que é cultura? O que são meios de comunicação? O que é indústria cultural? Essas questões são fundamentais, uma vez que as ideologias geográficas são veiculadas pelos produtos da mídia, e esta contribui para a formação da opinião pública sobre temas geográficos.

No subcapítulo “Contextualização, história de vida de João Batista de Andrade e Cinema de Intervenção” apresentamos o filme enquanto obra de arte, pois essa obra está inserida no movimento cinematográfico chamado de cinema de autor, que faz resistência aos produtos da indústria cultural. João Batista de Andrade criou uma dramaturgia cujo nome é Cinema de Intervenção. O filme *O homem que virou suco* trata de temas fundamentais para pensar o Brasil e a Geografia, como região, migração, metrópole paulista, exploração da força de trabalho, identidade e preconceito. Dessa forma, procuramos realizar nesse tópico uma conexão entre o período histórico em que o filme foi produzido (ou seja, a ditadura civil-militar), a história de vida do cineasta e o Cinema de Intervenção.

No capítulo intitulado “Ideologias geográficas na formação territorial do Brasil” procuramos relacionar as ideologias geográficas com a formação do território brasileiro.

Objetivamos responder à seguinte questão: quais são as ideologias geográficas? Essa pergunta é fundamental, pois a partir dessa resposta iremos analisar o filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

Ao estudar no capítulo quais são as ideologias geográficas, descobrimos que os conceitos de região, regionalismo e identidade nacional são temas fundamentais para o estudo das ideologias geográficas. Dessa forma, no subcapítulo “Ideologias geográficas: região, regionalismo e Modernismo”, buscamos responder às seguintes questões: o que é região? O que é regionalismo? O que é modernismo? Essas questões são fundamentais, pois o filme trata da migração de trabalhadores nordestinos para São Paulo. Além disso, o Nordeste é visto como uma região atrasada e rural, enquanto São Paulo é vista como moderna e industrial.

No filme *O homem que virou suco* (1980-1981), o principal motivo da migração é a concentração de terras nas mãos de poucos. Dessa forma, no subcapítulo nomeado “Expropriação da terra e migração forçada” procuramos estudar a relação entre expropriação e migração. Sabe-se que a expropriação da terra e o cercamento estão na origem do capitalismo. Os trabalhadores expropriados migram forçadamente para a cidade e nela são tratados como os outros, os de fora, e acabam compondo o exército industrial de reserva, em busca de serem empregados pelo capital. Muitos trabalhadores que aparecem no filme passam por esse processo.

Ao estudar o capítulo “Ideologias geográficas na formação territorial do Brasil”, constatamos que o conceito de sertão é uma ideologia geográfica. Em diferentes períodos da formação territorial do Brasil, várias áreas receberam essa nomeação, inclusive o Nordeste. Podemos localizar no mapa o Sertão Nordestino, uma vez que esse conceito foi associado principalmente ao bioma da caatinga. Essa associação é uma ideologia geográfica. Dessa forma, no subcapítulo nomeado “Ideologia geográfica: sertão” procuramos responder à seguinte questão: o que é o sertão?

Por fim, no capítulo intitulado “Uma análise geográfica do filme *O homem que virou suco* (1980-1981), de João Batista de Andrade” objetivamos encontrar as ideologias geográficas nas imagens e nas falas dos personagens presentes na película.

2. DO CONCEITO DE PAISAGEM PARA IMAGEM: UM PERCURSO

O objetivo deste capítulo é apresentar o conceito de paisagem na Geografia, uma vez que esse conceito é fundamental para uma aproximação entre Geografia e cinema. Depois de compreender a paisagem, fizemos uma transição para o conceito de imagem, pois todo filme é formado por uma junção de imagens em movimento. A câmera fotográfica registra a paisagem transformando-a em imagens e a montagem irá juntar essas imagens dispersas para que possamos entender a narrativa do filme. Nosso documento de estudo é o filme *O homem que virou suco* (1980-1981), de João Batista de Andrade. Procuramos analisar as falas dos personagens e as imagens a fim de extrair as ideologias geográficas. O ponto de partida para este capítulo é a leitura do artigo do geógrafo Sauer chamado *Morfologia da paisagem* (1925). Começaremos com o nomeado autor, porque os autores posteriores dialogam com ele.

Para Sauer (1925), o objeto de estudo da Geografia deve ser a paisagem. Os fenômenos que existem em determinada área estão conectados e são interdependentes. A tarefa da Geografia é descobrir essa conexão entre os fenômenos em determinada área (SAUER, 1925, p. 17). Os objetos que formam a paisagem se relacionam. A paisagem possui “forma, estrutura e função e daí posição em um sistema e que é sujeita a desenvolvimento, mudança e fim” (SAUER, 1925, p. 22). Para o autor, os conceitos de paisagem, área e região são diferentes:

O termo “paisagem” é apresentado para definir o conceito de unidade da geografia, para caracterizar a associação peculiarmente geográfica de fatos. Em um certo sentido, “área” e “região” são termos equivalentes. É claro que área é termo geral e não é distintivamente geográfico. Região passou a significar, pelo menos para alguns geógrafos, uma ordem de magnitude. (SAUER, 1925, p. 23)

A paisagem é uma área formada por uma associação de formas físicas e culturais. Lugar e paisagem são conceitos diferentes. Os fatos são fatos do lugar; quando esses fatos se relacionam, surge o conceito de paisagem. A paisagem não é uma cena real individual vista por um observador. Ela é o estudo de um conjunto de cenas individuais; dessa forma, a paisagem é uma generalização (SAUER, 1925, p. 24). O geógrafo descreve a paisagem a partir de uma visão antropocêntrica. Através do seu julgamento, o geógrafo descreve paisagens individuais buscando alcançar uma generalização. Esse julgamento deve enfatizar as qualidades da paisagem que são úteis aos seres humanos, uma vez que somos parte da natureza, vivemos na natureza, somos limitados por ela e a modificamos (SAUER, 1925, p. 29). Essa passagem retrata uma concepção racionalista do mundo e utilitarista da natureza. Na concepção do autor, a Geografia Humana inclui o ser humano na paisagem. Sobre o estudo da cultura na Geografia,

o autor diz:

Porque nós estamos primeiramente interessados em “culturas” que se desenvolvem com vigor original a partir do berço de uma paisagem natural, a qual cada um está ligado por toda a sua existência. A geografia baseia-se, na realidade, na união dos elementos físicos e culturais da paisagem. O conteúdo da paisagem é encontrado, portanto, nas qualidades físicas da área que são importantes para o homem e nas formas do seu uso da área, em fatos de base física e fatos da cultura humana. (SAUER, 1925, p. 29)

Estudar a cultura na Geografia é analisar as marcas que o ser humano deixa na paisagem, no entanto, para o autor, não devemos nos preocupar com crenças, costumes e tradições. Nesta pesquisa, buscamos romper com essa concepção, uma vez que nossa preocupação é com as concepções e representações acerca da paisagem, pois elas contribuem para a formação de uma mentalidade espacial coletiva que acaba se materializando nas nossas práticas cotidianas e produzindo o espaço geográfico.

Para Sauer (1925), a paisagem está inserida em um processo de desenvolvimento, dissolução e substituição. Ela é constituída por dois conjuntos. O primeiro é composto por fatos morfológicos que são anteriores à presença humana e o segundo é composto por formas criadas pela ação humana. O primeiro conjunto é chamado de paisagem natural, que já não existe mais, e o segundo é a paisagem cultural.

As ações humanas se expressam na paisagem cultural. O ser humano é considerado como agente distinto de modificação, é ele quem transforma a paisagem através de sua expressão, ou seja, por meio de sua cultura – que é o mesmo que civilização. A cultura, ao ser transformada ou substituída, modifica a paisagem. A Geografia é o estudo da diferenciação da paisagem pelas pessoas. A paisagem é constituída por formas que a caracterizam; essas formas são obras dos seres humanos. Sobre uma paisagem natural se constrói uma paisagem cultural.

A Geografia se preocupa com essas formas culturais, ou seja, com as marcas que os humanos deixam na paisagem. Dessa forma, existe uma paisagem natural, em que um grupo cultural vive; sobre ela esse grupo constrói uma paisagem cultural. Portanto, a ação de moldar encontra-se na cultura. A cultura se transforma; dessa forma, a paisagem também se transformará. A paisagem natural é fundamental, visto que ela fornece os materiais necessários para a formação da paisagem cultural. Nessa concepção, o ser humano possui escolhas dentro de certos limites, ele é visto por meio da adaptação. Essas escolhas são as expressões culturais, fruto da mente humana. Na citação a seguir, o autor traz uma concepção evolutiva da paisagem, isto é, a paisagem passa por fases até chegar no final de seu desenvolvimento e se altera por meio da inserção de outra cultura.

A paisagem cultural é modelada a partir de uma paisagem natural por um grupo cultural. A cultura é o agente, a área natural é o meio, a paisagem cultural o resultado. Sob a influência de uma determinada cultura, ela própria mudando através do tempo, a paisagem apresenta um desenvolvimento, passando por fases e provavelmente atingindo no final o término do seu ciclo de desenvolvimento. Com a introdução de uma cultura diferente, isto é, estranha, estabelece-se um rejuvenescimento da paisagem cultural ou uma nova paisagem se sobrepõe sobre o que sobrou da antiga. A paisagem natural é evidentemente de fundamental importância, pois ela fornece os materiais com os quais a paisagem cultural é formada. A força que modela, entretanto, está na própria cultura. Dentro dos amplos limites do meio físico da área há muitas escolhas possíveis para o homem, como Vidal se cansou de apontar. Este é o significado da adaptação, através da qual, auxiliado por aquelas sugestões que o homem aprendeu a partir da natureza, talvez por um processo imitativo, amplamente subconsciente, atingimos o sentimento de harmonia entre o habitat humano e a paisagem com a qual ele se mistura de forma tão adequada. Mas esses também são oriundos da mente humana, não são impostos pela natureza, daí serem expressões culturais. (SAUER, 1925, p. 59)

O autor Sauer (1925) recebeu diversas críticas de Ducan (1980) e Cosgrove (1983). Para esses autores, Sauer (1925) apresenta uma concepção de cultura determinista, uma vez que é ela quem possui a ação de modelar a paisagem e o ser humano é considerado como um ser passivo, agente e sujeito a adaptação. No decorrer do texto, veremos com mais detalhes essas críticas.

Nesse momento, buscamos compreender de modo sucinto o conceito de paisagem para Milton Santos (1988). De acordo com esse autor, a paisagem é:

Tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons etc. (SANTOS, 1988, p. 21)

A paisagem é aquilo que o olhar alcança, ou seja, aquilo que se apresenta diante do olhar. Aquilo que é visto depende da localização e da escala do observador. Dessa forma, existem diferentes paisagens a depender de localização, escala, subjetividade e percepção do observador. A realidade é apenas uma, porém ela é percebida e vista de modo diverso. O ser humano deforma as coisas materiais por meio de sua visão. Devemos ultrapassar a paisagem enquanto aspecto e alcançar o significado da paisagem. Para alcançarmos o conhecimento é preciso interpretar a percepção. A verdade se encontra na interpretação da aparência ou em sua essência. Para o autor, há uma relação cultural, política, territorial, econômica e histórica entre a humanidade e a natureza. Ao se defrontar com a natureza, o ser humano deixa sua marca. Ao produzir, ele produz espaço. A produção do espaço é “o resultado da ação dos homens agindo sobre o próprio espaço, através dos objetos, naturais e artificiais” (SANTOS, 1988, p. 22).

Existem diferentes paisagens, essas diferenças são derivadas do desenvolvimento das

forças produtivas. Em outras palavras, “cada tipo de paisagem é a reprodução de níveis diferentes de forças produtivas, materiais e imateriais, pois o conhecimento também faz parte do rol das forças produtivas” (SANTOS, 1988, p. 22). Para o autor, existe a paisagem natural e artificial. A paisagem natural é aquela não transformada pelo ser humano, que não existe mais, uma vez que mesmo as paisagens intocadas são alvo de projetos econômicos e políticos. A paisagem artificial é aquela transformada pelo homem.

Para Cosgrove (1983), a transformação do mundo natural em mundo humano ocorre através da ação dos seres humanos pensantes e intencionais. A vida material é produzida e reproduzida através da consciência e sustentada por códigos de comunicação, como a linguagem formal, vestuário, gesto, música, pintura, dança, ritual e construções; nessa sequência, podemos incluir o cinema. Todos esses códigos de comunicação são produções simbólicas.

A cultura é um conceito problemático e ideológico. Contudo, ela serve para unificar os aspectos do ser social, como trabalho e consciência (COSGROVE, 1983, p. 104). Não podemos desvincular o conceito de cultura de suas bases materiais. O objetivo do autor é fazer uma síntese entre a Geografia Cultural e a Geografia Crítica, por isso ele enaltece o método materialista histórico e dialético, o estudo da diferenciação dos lugares e o conceito de formação social e econômica. A relação entre a sociedade e a natureza ocorre por meio de negação e dependência, essa relação é mediada pela produção humana. Dessa forma, os seres humanos intencionais produzem o mundo material por meio de seu trabalho, que é base do modo de produção ou modo de vida.

Cosgrove (1983) aponta que Sauer (1925) apresenta um conceito reificado de cultura. No entender de Cosgrove (1983), a cultura, para Sauer (1925), é uma força determinante de transformação da paisagem. Devemos relacionar a cultura com suas bases reais a fim de não elaborar um conceito reificado de cultura. O mesmo autor defende que precisamos recuperar a dialética e superar a visão deturpada de determinismo entre estrutura e superestrutura. Não há determinismo, mas sim mediações. Por um lado, a cultura possui um papel ideológico de manter as formações sociais e econômicas. Por outro, a cultura, está inserida no processo produtivo.

Cosgrove (1983) entende a cultura como produto da experiência de classe. A cultura da classe dominante é a cultura hegemônica, que cria o senso comum. A cultura hegemônica se espalha pela sociedade penetrando até mesmo nas classes subalternas. A luta de classes também se faz presente em cinema, literatura, música, pintura, fotografia e novela, entre outros produtos culturais. A classe subalterna deve “assumir o controle dos meios de produção simbólica para reconstituí-los e, através deles, a produção material, em seu próprio interesse” (COSGROVE,

1983, p. 126). A tarefa da Geografia cultural é “lutar para criar uma nova cultura – uma cultura que envolverá a produção de novas paisagens e de novos significados nas paisagens que já habitamos” (COSGROVE, 1983, p. 130).

O autor Duncan (1980) também elabora uma crítica a concepção reificada de cultura. Para ele, a Geografia Cultural atribui a cultura o poder de causar os fatos e eventos como se ela fosse uma entidade autônoma e acima dos indivíduos. Para tal concepção, os fatos culturais transcendem os indivíduos e ao mesmo tempo moldam suas ações. Ocorre uma negação do indivíduo e o objetivo disso é separar a sociologia da psicologia. Os indivíduos tornam-se mensageiros da cultura, seres passivos, visto que é a cultura que move suas ações, por isso, ela “torna-se, portanto, reificada” (DUCAN, 1980, p. 73).

Os apontamentos que Ducan (1980) faz a Sauer (1925) se referem a essa passagem: “a cultura é o agente, a área natural é o meio, e a paisagem cultural, o resultado” (DUCAN, 1980, p. 73). Nela, quem possui ação é a cultura, tida como uma força que controla os indivíduos. O autor faz uma crítica ao conceito de cultura de Sauer (1925) e propõe a compreensão de cultura enquanto trabalho da humanidade. A cultura não determina as ações dos seres sociais, uma vez que estes tomam decisões e fazem escolhas.

De acordo com Freilich, “ao abordar a cultura como um processo supra-orgânico, não é necessário lidar com as complexidades das decisões humanas. O animal humano recebeu uma cultura, enxerga a realidade através dos ‘olhos’ de sua cultura e age de acordo com a mesma”. Os indivíduos que fazem escolhas, interação, negociam e impõem restrições uns aos outros são, desta forma, ignorados em grande parte. Quando as instituições são vistas como produtos da cultura, muitas vezes se esquece o fato de que elas são o resultado da interação social e, frequentemente, representam os interesses de alguns grupos em oposição a outros. (DUCAN, 1980, p. 78)

Sobre a teoria da internalização da cultura, Duncan (1980, p. 79) diz:

Sob a égide do supra-orgânico, valores ou normas típicas são postulados como o mecanismo através do qual um objeto transcendental se traduz em uma forma que pode ser internalizada por indivíduos. Estes valores revelam o que Kroeber e Benedict rotularam de “padrões de uma determinada cultura”. Para Kroeber, a cultura está fundamentada em padrões inconscientes.

De acordo com essa perspectiva de internalização da cultura, essa é internalizada por meio dos valores, os quais são padrões inconscientes que criam normas dentro de um determinado grupo. A ação humana é fruto desses padrões culturais, biológicos e físicos. Os indivíduos internalizam os valores e, assim, se comportam de determinada maneira; dessa forma, a cultura produz comportamento. Há uma relação entre internalização dos valores e a criação do caráter nacional:

Zelinsky alega que a internalização dos valores cria um tipo modal de personalidade, que pode também ser chamado de “caráter nacional”. O autor acredita que a visão de mundo mecanicista explica o fato de que os americanos preferem a “eficiência”, a “limpeza”, e “aquilo que é grande”, além de explicar seu “padrão de personalidade fortemente extrovertido”. (DUCAN, 1980, p. 79-80)

Ducan (1980, p. 80) traz um exemplo sobre a relação entre os valores internalizados e a criação do caráter nacional por meio de um estudo sobre o México:

De forma semelhante, Sauer se utiliza de tipos regionais de caráter em “The Personality of Mexico”. Ele identifica dois tipos de caráter modais no México, alegando que, no norte, os homens “nascem para se arriscarem”, enquanto que, no sul, o caráter os predispõe para “o trabalho paciente e perseverante”.

Para Duncan (1980), a teoria da internalização da cultura é uma generalização que possibilita a criação de estereótipos. Essa concepção reduz milhares de indivíduos em poucos traços. Para Moraes (1988), o caráter nacional e regional é um tema importante para o estudo sobre ideologias geográficas.

Ducan (1980) nega essa concepção de cultura como internalização e propõe o conceito de cultura enquanto interação entre os indivíduos, essa interação modela a natureza e o próprio ser dos indivíduos. O indivíduo é “um produto desse contexto, bem como um produtor e um sustentador desse contexto” (DUCAN, 1980, p. 88). Existem vários contextos em dada sociedade, alguns grupos causam mais impactos do que outros a depender do seu poder econômico e político. Esses contextos são heranças e as pessoas muitas vezes os aceitam para suas ações sem contestar. Para o autor, é necessário compreendermos cultura como contexto para ação e abandonarmos a concepção supra orgânica de cultura.

Em outro artigo, os autores Cosgrove e Jackson (1987, p. 136) propõem uma nova Geografia Cultural:

Contemporânea e histórica (mas sempre contextualizada e apoiada na teoria); social e espacial (mas não reduzida a aspectos da paisagem definidos de forma restrita); urbana e rural; atenta à natureza contingente da cultura, às ideologias dominantes e às formas de resistências. Para essa “nova” geografia a cultura não é uma categoria residual, mas o meio pelo qual a mudança social é experienciada, contestada e constituída.

O objeto de pesquisa dessa nova Geografia Cultural é “as qualidades simbólicas da paisagem, que produzem e sustentam seu significado social” (COSGROVE; JACKSON, 1987, p. 137). A paisagem, nessa abordagem, é tida como imagem cultural:

Se a paisagem passa a ser considerada uma imagem cultural, “um meio pictórico de representar ou simbolizar tudo o que circunda o ser humano, então pode ser estudada através de vários meios e superfícies: por intermédio da

pintura sobre a tela, da escrita sobre o papel, das imagens gravadas em filme, e mesmo da terra, da pedra, da água e da vegetação sobre o solo”. (DANIEL; COSGROVE [1987] *apud* COSGROVE; JACKSON, 1987, p. 137)

Pinturas, textos, desenhos e imagens fílmicas ajudam a revelar o significado que os grupos humanos elaboram sobre os lugares. Dessa forma, podemos entender a paisagem “como configuração de símbolos e signos” (COSGROVE; JACKSON, 1987, p. 137). As metodologias mais indicadas para essa compreensão de paisagem são aquelas relacionadas à Linguística e à Semiótica. No entanto, não conseguimos adentrar nessas metodologias devido aos próprios limites da pesquisa.

A abordagem adotada por essa dissertação é a de Moraes (1988), que considera a paisagem como fruto da dialética entre a teoria e a prática de acordo com as condições materiais, ou seja, o espaço produzido é resultado da teleologia e da causalidade. Aqui, o sujeito e o trabalho são fundamentais para pensar as formas espaciais criadas socialmente. Sobre a causalidade, o autor diz:

Esta última implica a sujeição da vontade à materialidade do mundo externo ao homem. Para realizar-se, o trabalho tem de avaliar os meios e os materiais sob os quais incidirá sua ação. As condições naturais são, assim, pressupostos de toda produção, o conhecimento de sua dinâmica e qualidades um fundamento do trabalho. A construção dos lugares expressa uma interação entre teoria e prática. (MORAES, 1988, p. 22)

As paisagens construídas pela sociedade expressam projetos, desejos, fantasias e subjetividades que acabam alimentando a produção do espaço. Além disso, “a paisagem é registro de época e um documento de cultura” (MORAES, 1988, p. 23). É possível ler a paisagem e compreender a cultura e a época na qual essa paisagem foi criada, ou seja, a paisagem expressa concepções e estilo. As formas construídas são produto da apropriação dos sujeitos da natureza. A paisagem é resultado de determinantes econômicos que visa à reprodução do capital e condicionantes culturais. Dessa forma, para entender a produção do espaço ou a valorização objetiva do espaço é preciso adentrar no universo da cultura, do imaginário, da consciência, da subjetividade, uma vez que, ao produzir o espaço, o sujeito histórico materializa suas fantasias no espaço. Para entender as formas criadas é preciso relacionar esses determinantes econômicos e culturais dentro do processo histórico. Nesta dissertação, nossa atenção será direcionada não para a paisagem em si, mas sim para o discurso sobre ela, pois entendemos discurso enquanto elemento importante para a transformação e a destruição das paisagens. Sobre a importância do discurso, o autor diz:

O discurso sobre o espaço em si mesmo apreendido enquanto produto

histórico e cultural, pré-ideação básica na produção do próprio objeto sob o qual se exercita. Resgata-se, então, a consciência do espaço diretamente como tema de análise. Tema cuja compreensão traz luz ao debate maior da valorização do espaço. No específico do presente livro é aqui que vamos nos deter, interrogando não a forma espacial criada (material e objetiva) mas sua imagem no fluido universo da cultura, e da política. O discurso sobre os espaços, revelador da consciência do espaço. Do qual, a Geografia é uma das modalidades. (MORAES, 1988, p. 25)

É importante compartilhar também a concepção de paisagem para Harvey (2005, p. 51), uma vez que o autor apresenta que as formas fixas são a imagem do capital. O capitalismo constrói uma paisagem física com o objetivo de acumular o capital, no entanto, essa mesma paisagem transforma-se em uma barreira e acaba impedindo a própria acumulação de capital. Essas formas criadas pelo capital são a sua própria imagem. Diante desse impedimento, o capital se expande para outras áreas ou destrói as formas existentes.

Nosso objetivo nesta pesquisa é realizar um estudo sobre ideologias geográficas e cultura. Para isso, iremos analisar um filme chamado *O homem que virou suco* (1980-1981), de João Batista de Andrade. Nosso olhar será direcionado para as imagens e para as falas dos personagens, buscando extrair as ideologias geográficas. No próximo tópico, debruçamo-nos sobre o estudo das ideologias geográficas.

2.1. Um breve estudo sobre ideologia e ideologias geográficas

Neste tópico buscamos estudar o conceito de ideologia e ideologias geográficas. Sabe-se que existem diversos autores que estudam esses conceitos a partir de diferentes concepções. Esta pesquisa procura contribuir com esse debate. Dessa forma, ao lermos a obra de Moraes (1988) chamada *Ideologias geográficas* percebemos que o autor traz indicações de leitura sobre o tema e, diante disso, recorreremos a esses autores a fim detalhar o debate. Os principais estudiosos estudados foram Moraes (1988), Marx e Engels (1999), Sodré (1987) e Lacoste (1988).

Antes de entrarmos no estudo acerca da ideologia, é preciso apontar que toda a sociedade ao longo do tempo produz o seu espaço e elabora uma concepção coletiva acerca dele. Essa mentalidade espacial coletiva pode ser expressa através da oralidade, por meio do pensamento geográfico, dos Estados-Maiores e da mídia ou *Mass Media*. As concepções acerca do espaço atuam em sua construção material. Essas concepções são aquilo que chamamos de ideologias geográficas e se expressam na cultura e na política.

Lacoste (1988) busca pensar a Geografia dos Estados-Maiores, a Geografia de *Mass*

Media e a Geografia dos Professores. Para ele, essas geografias se entrelaçam e atuam na formação da opinião pública sobre temas geográficos. A seguir, iremos adentrar no pensamento desse autor.

Para Lacoste (1988), ideologia é uma máscara que oculta o papel político da Geografia. O autor faz uma crítica à concepção de região vidaliana. A região vidaliana é um modo de ver, ou seja, são regiões inventadas pelos pesquisadores. Sua descrição é fruto de escolhas; alguns elementos são descritos e outros são ocultados, além de seus limites e escalas serem desprezados. Esse modo de dividir o espaço foi tido como único modo verdadeiro. Ele foi difundido em escolas, universidades, *Mass Media* e pensamento político, e obteve sucesso perante o público. Até mesmo os movimentos regionalistas utilizaram o conceito de região vidaliana.

A região vidaliana está na base dos geografismos, *i. e.*, metáforas que atribuem características sociais ao espaço, por exemplo, “tal lugar exerce influência sobre outro lugar”, “tal cidade luta”. Essas metáforas ocultam quem de fato luta e quem de fato domina. A etimologia da palavra região vem de *regere*, que significa “dominar” ou “reger”. Portanto, o conceito de região é fundamentalmente político. Utilizá-lo como sinônimo de personalidade/individualidade ou como conjunto de elementos naturais e humanos é mascarar sua origem política. Além do mais, não há nada de homogêneo em uma região, não há nada de igual. O que há é uma intersecção complexa entre vários elementos em área. Ao apontar tal crítica ao conceito de região vidaliana, Lacoste (1988) propõe o conceito de espacialidade diferencial.

Em sua obra *A Geografia: isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra* (1988), o autor diz que a ideologia exerce uma função que é de mascarar o papel político da Geografia. A principal ideologia é a suposta neutralidade geográfica. Desde sua formação, a Geografia é um conhecimento, uma representação ligada ao aparelho do Estado e aos militares a fim de controlar e dominar o território. Transformar esse conhecimento ou mascará-lo em um suposto conhecimento desinteressado ou neutro é uma ideologia.

Lacoste (1988) divide a Geografia em Geografia dos Professores, Geografia dos Estados-Maiores e Geografia de *Mass Medias*. A Geografia dos Estados-Maiores é a dos militares, dos dirigentes do Estado, dos exploradores, das grandes firmas capitalistas que, por meio da cartografia, decidem, controlam e exploram o espaço e a população de acordo com seus objetivos. A Geografia dos Estados-Maiores utiliza-se da Geografia dos Professores a fim de obter seus interesses, por isso Lacoste (1988) diz que a Geografia serve para fazer a guerra. A ideologia entraria para mascarar ou ocultar este verdadeiro interesse.

A Geografia de *Mass Medias* ou Geografia do Espetáculo também mascara a Geografia como instrumento de guerra, por meio da representação da paisagem em pintura, revista, cinema e fotografia entre outros. Nesse sentido, o turismo transformou a Geografia em consumo de massa. As *Mass Medias* apresentam paisagens que antes passavam despercebidas pela população. Elas veiculam mensagens, discursos difíceis de serem decodificados, os quais podem servir para fins estratégicos e políticos, não apenas para contemplação. A ocultação desses fins estratégicos é uma ideologia. Assim, Lacoste (1988) diz que a Geografia dos Professores e a Geografia de *Mass Medias* mascaram a Geografia enquanto conhecimento estratégico e militar, tanto do ponto de vista do Estado quanto do das grandes empresas capitalistas.

Lacoste (1988) sugere para a Geografia dos Professores a “recuperação do drama”, pois, conforme afirma, “não há geografia sem drama”. E o que é o drama? De acordo com autor, “o drama, etimologicamente, é primeiro a ação, é em seguida o ‘relato de uma sucessão de ações, de forma a interessar, a comover espectadores no teatro’” (LACOSTE, 1988, p. 253). A Geografia dos Professores deve recuperar o drama e se aproximar da Geografia de *Mass Medias*, uma vez que esta representa o conhecimento geográfico vinculado à política, além de atuar na formação da opinião pública sobre fatos geográficos.

Lacoste (1988) traz uma importante contribuição para esta pesquisa quando se refere à Geografia de *Mass Media* ou do Espetáculo, pois o papel político e estratégico da Geografia também está presente na representação da paisagem por meio das mídias, por meio da arte e da cultura; ocultar isso é uma ideologia. As mídias apresentam paisagens que não percebemos no cotidiano, além de veicularem mensagens sobre elas que são difíceis de serem lidas e que atuam na formação da opinião pública. Nosso documento de estudo é um filme, ou seja, um produto das mídias, e nosso foco é extrair desse filme as concepções sobre o espaço. No entanto, o problema de Lacoste (1988) é entender ideologia enquanto máscara.

Neste momento, iremos apresentar de modo breve a concepção de ideologia para Marx e Engels (1999), que fizeram críticas aos jovens-hegelianos. Esses autores acreditavam que a vida dos homens é resultado da consciência, portanto, é preciso mudá-la, para então modificar a vida dos homens. Marx e Engels (1999) consideravam os jovens-hegelianos conservadores, uma vez que esses não questionavam a relação entre a filosofia alemã e a realidade alemã. Para Marx e Engels (1999), todo estudo deve partir de seres humanos reais e, para que haja a história, é fundamental a existência desses homens reais vivos.

Os indivíduos são natureza e se relacionam com a natureza. Entretanto, os humanos se diferem dos animais quando começam a produzir seus meios de vida de acordo com sua

organização corporal. Ao produzi-los, “os homens produzem indiretamente a sua própria vida material” (MARX; ENGELS, 1999, p. 11). Os seres humanos necessitam da natureza. A natureza é o mesmo que meio de vida já elaborado pelas pessoas. Os homens precisam do meio de vida para reproduzi-los e para a sua própria reprodução. Aquilo que os indivíduos são depende das condições materiais de vida. Ao produzir, manifestamos aquilo que somos, e o ser dos indivíduos coincide com aquilo que produzem e como produzem. A produção dos meios de vida “só aparece com o aumento da população e pressupõe a existência de relações entre os indivíduos” (MARX; ENGELS, 1999, p. 12). Essa produção depende das forças produtivas e da divisão social do trabalho. Quando uma muda, a outra também se altera e vice-versa. A divisão do trabalho separa o trabalho industrial, comercial e agrícola. Separa também o campo e a cidade. A divisão do trabalho gera formas de propriedade. Chauí (2008) aponta que a divisão do trabalho engendra e é engendrada pela forma de propriedade. A propriedade privada e a divisão social do trabalho separam os trabalhadores de seus meios de vida. Sobre a propriedade privada capitalista, Chauí (2008, p. 63) diz:

Aqui a divisão social do trabalho alcança seu ápice: de um lado, os proprietários privados do capital (portanto, dos meios, condições e instrumentos da produção e da distribuição), que são também os proprietários do produto do trabalho, e, de outro lado, a massa dos assalariados ou dos trabalhadores despossuídos, que dispõem exclusivamente de sua força de trabalho, que vendem como mercadoria ao proprietário do capital.

Os indivíduos vivem e se reproduzem dentro de determinada forma de propriedade e de divisão social do trabalho. Desse modo, há uma relação entre produção de ideias e vida material. As representações surgem do comportamento material dos homens. São os seres humanos que produzem suas ideias de acordo com o desenvolvimento das forças produtivas e das relações que as correspondem. Chauí (2008) diz que a consciência está ligada às condições materiais de produção da existência, ou seja, as ideias nascem da atividade material. As ideias são representações criadas pelos sujeitos sobre a realidade. Desconsiderar a relação entre ideias e realidade é o que caracteriza a ideologia. A realidade é invertida; dessa forma, suas ideias também o são. Na ideologia, os seres humanos e suas relações nos surgem invertidos em consequência do seu processo histórico de vida.

Cabe aqui adentrar, brevemente, em algumas inversões, que podem ser encontradas na obra de Marx chamada *O capital* (1996), principalmente quando o autor explica o processo de produção e circulação de mercadorias. Uma dessas inversões é o fetichismo do dinheiro. As mercadorias são produzidas para a circulação. Nesse processo, a forma relativa (valor de uso de uma mercadoria) expressa seu valor na forma equivalente (valor de uso de outra mercadoria).

A função da forma equivalente é expressar o valor da forma relativa, uma vez que o valor precisa do equivalente para aparecer. No entanto, na troca, parece que quem cria o valor da forma relativa é a forma equivalente e o trabalho concreto. Há, portanto, uma inversão: embora pareça que quem cria valor é o dinheiro e o trabalho concreto, quem o faz é o trabalho abstrato. O dinheiro é a expressão do valor. Além disso, na troca, parece que a forma equivalente é independente da forma relativa.

Outra inversão importante a ser destacada é a transformação dos seres humanos em coisa, coisificação ou reificação e a transformação da coisa em vida. O trabalhador separado da terra e dos meios de vida, produz o objeto a partir da sua força de trabalho. Diante dessa separação, a própria força de trabalho, a terra, os meios de vida e o objeto produzido transformam-se em mercadoria. O resultado dessa separação é a valorização do mundo das coisas e a desvalorização do mundo dos homens. Há uma relação de estranhamento entre o ser humano e o objeto que ele produziu, há uma relação de estranhamento com seu próprio ato ou movimento realizado durante o processo de trabalho, há uma relação de estranhamento entre o ser humano com outros e consigo. O trabalhador, ao produzir um objeto, coloca sua vida nele; dessa forma, a vida concedida ao objeto defronta o trabalhador que lhe deu vida de modo estranho e hostil. O objeto passa a dominar seu produtor. A mercadoria ganha vida e seus produtores se coisificam. Parece que as mercadorias acabam se relacionando com as coisas e com os homens. Desapropriado, a única mercadoria que sobra para o trabalhador é sua força de trabalho. Quem domina o trabalhador é o capitalista, o proprietário dos meios de produção e da terra, para quem o trabalhador venderá sua força de trabalho, sua vida, por um salário (CHAUÍ, 2008; MARX, 2004).

Para Marx, fantasma é trabalho abstrato (que é o valor) e fantasmagoria são representações mentais que criamos na consciência a partir da realidade. Nas palavras dos autores sobre a história:

Parte-se dos homens, da sua atividade real. É a partir do seu processo de vida real que se representa o desenvolvimento dos reflexos e das repercussões ideológicas deste processo vital. Mesmo as fantasmagorias correspondem, no cérebro humano, a sublimações necessariamente resultantes do processo da sua vida material que pode ser observado empiricamente e que repousa em bases materiais. Assim, a moral, a religião, a metafísica e qualquer outra ideologia, tal como as formas de consciência que lhes correspondem, perdem imediatamente toda a aparência de autonomia. (MARX; ENGELS, 1999, p. 21)

Dessa forma, as ideias não possuem autonomia.

Não têm história, não têm desenvolvimento; serão antes os homens que,

desenvolvendo a sua produção material e as suas relações materiais, transformam, com esta realidade que lhes é própria, o seu pensamento e os produtos desse pensamento... Não é a consciência que determina a vida, mas sim a vida que determina a consciência. Na primeira forma de considerar este assunto, parte-se da consciência como sendo o indivíduo vivo, e na segunda, que corresponde à vida real, parte-se dos próprios indivíduos reais e vivos e considera-se a consciência unicamente como sua consciência. (MARX; ENGELS, 1999, p. 22)

A consciência da necessidade de conversar com outros indivíduos faz com que as pessoas tomem consciência de que vivem em sociedade. A consciência se desenvolve e se aperfeiçoa “devido ao aumento da produtividade, das necessidades e da população” (MARX; ENGELS, 1999, p. 35). Porém, com a divisão do trabalho material e intelectual, “a consciência pode supor-se algo mais do que a consciência da prática existente, que representa de fato qualquer coisa sem representar algo de real” (MARX; ENGELS, 1999, p. 36). A divisão do trabalho e a propriedade privada geram contradição entre a família singular e o interesse coletivo. Essa contradição faz com que o interesse coletivo adquira uma característica de independência na forma de Estado destacado das bases reais.

É precisamente esta contradição entre o interesse particular e o interesse coletivo que faz com que o interesse coletivo adquira, na qualidade de Estado, uma forma independente, separada dos interesses reais do indivíduo e do conjunto e tome simultaneamente a aparência de comunidade ilusória, mas sempre sobre a base concreta dos laços existentes em cada conglomerado familiar e tribal, tais como laços de sangue, língua, divisão do trabalho em larga escala e outros interesses; e entre esses interesses ressaltam particularmente os interesses de classes já condicionadas pela divisão do trabalho, que se diferenciam em qualquer agrupamento deste tipo e entre os quais existe uma que domina as restantes. (MARX; ENGELS, 1999, p. 39)

Para Moraes (1988), ideologia significa visão de mundo. Essas ideias são consideradas enquanto realidade mesmo sendo ilusão. Nas palavras do autor:

Em outras palavras: a ideologia passa a ser vista como força histórica, uma “dimensão política” inscrita na práxis. Aqui recupera-se a unidade entre pensamento e ação, onde as ideias cumprem um papel de convencimento e legitimação. A questão posta para o pensamento crítico passa a ser a da eficácia política dos discursos ideológicos. O sujeito, em sua irredutibilidade, vem para o centro da análise. (MORAES, 1988, p. 40)

Nessa perspectiva, há a possibilidade de estudar a relação dialética entre ideologia e cultura. Ainda sobre o conceito de ideologia, Moraes (1988, p. 40) diz: “A ideologia é avaliada em sua positividade, enquanto valor simbólico produzido e consumido socialmente, enquanto combustível intelectual que impulsiona a prática social”.

A fim de estudar as ideologias geográficas, faz-se necessário relacioná-las com a cultura

e a política. A produção do espaço é fruto das concepções e representações acerca dele. Essas são construções culturais, algumas delas são consideradas ideologia. Para estudar as ideias geográficas é necessário historicizar a reflexão.

Moraes (1988) elabora um campo de estudo sobre as ideologias geográficas. Sobre esse campo, o autor diz: “Este campo manifesta no plano das ideias a relação sociedade-espaço, e constitui a via privilegiada de relação do saber geográfico com a prática política” (MORAES, 1988, p. 44). As ideologias geográficas impulsionam a transformação ou a permanência do espaço:

As ideologias geográficas alimentam tanto as concepções que regem as políticas territoriais dos Estados, quanto à autoconsciência que os diferentes grupos sociais constroem a respeito de seu espaço e da sua relação com ele. São a substância das representações coletivas acerca dos lugares, que impulsionam sua transformação ou o acomodamento nele. Expressam, enfim, localizações e identidades, matérias-primas da ação política. Adentrar o movimento de produção e consumo destas ideologias implica melhor precisar o universo das complexas relações entre cultura e política. (MORAES, 1988, p. 44)

As ideologias geográficas estão presentes em alguns discursos, como aqueles que expressam concepções sobre espaço, território, paisagem e lugar, aqueles que veiculam qualidades sociais ao espaço, aqueles que transmitem intenções em transformar o espaço, discursos sobre migração, entre outros. Em suma, as ideologias geográficas são os discursos sobre o território; aqueles discursos que se referem a construção do espaço e sua imagem coletiva devem ser priorizados, é necessário pesquisar a eficácia política desses discursos.

Moraes (1988) diz que poucos geógrafos se dedicaram aos estudos sobre ideologias geográficas e aqueles que realizam o fizeram de modo precário. Dentro desse autores, Moraes (1988) destaca Sodré (1987), um estudioso das ideias deterministas durante a passagem da Monarquia para a República no Brasil. No entanto, Moraes (1988) apontou algumas ressalvas em relação a Sodré (1987), dizendo que este não fez uma elucidação adequada do conceito de ideologia. A seguir, iremos adentrar o pensamento de Sodré (1987).

Para Sodré (1987), o conceito de ideologia possui um sentido negativo, ou seja, ele concebe ideologia como ideias falsas. A Geografia se constituiu enquanto ciência durante o Imperialismo. O Imperialismo utilizou a ideologia para justificar a espoliação de outros povos e territórios. A acumulação capitalista se alimentou da expansão colonial e se armou ideologicamente para justificar a espoliação. Dessa forma, a expansão colonialista fez uso da ideologia para justificar a espoliação dos seres humanos em Ásia, África e América Latina. Há um arsenal teórico ideológico em algumas teses que, “acolhidas pela Geografia na infância, se

constituirão em notórias falsidades” (SODRÉ, 1987, p. 119) – por exemplo, a superioridade racial. A Geografia, ao se constituir enquanto ciência, carregou todo um arsenal ideológico tido como científico. O Imperialismo fez um esforço ideológico para reduzir desigualdade de classe em desigualdade de raça. Nas palavras de Sodré (1987, p. 120): “reduzir a desigualdade da raça àquilo que é apenas, mas essencialmente, desigualdade de classe foi o esforço ideológico do imperialismo, que não cessou”.

O determinismo climático é uma falsidade ideológica criada pelo colonialismo. Havia uma associação entre clima e doenças tropicais e, por sua vez, uma relação entre doenças tropicais e Geografia, por aquelas estarem “ligadas ao conceito de situação e de posição geográfica” (SODRÉ, 1987, p. 120). As doenças recebiam nome de acordo com a posição geográfica. Para o autor, “a associação da doença às zonas geográficas objeto de colonização correspondia a denunciá-las como inferiores, e aos seus habitantes, por mais esse aspecto” (SODRÉ, 1987, p. 121). As doenças tropicais são eufemismo; na verdade, elas são “falsidade de classe, ideológica, destinada a justificar o colonialismo e, depois, o imperialismo” (SODRÉ, 1987, p. 121). Assim, os problemas entre países imperialistas e coloniais eram explicados por meio das doenças tropicais e do racismo.

A humanidade tropical é limitada, em sua atividade física, em sua atividade psíquica, na sua reprodução, pelas doenças graves que aí dominam, unicamente devido ao clima quente e úmido. Dificilmente podemos conceber, nós os habitantes dos países temperados, como a natureza possa ser tão mortífera para o homem, nas águas selvagens pululando de germes perigosos, nos inúmeros insetos sempre prontos para injetar no homem micróbios mortais, ao sugar-lhe o sangue, e nas consequências tão prejudiciais que o contato do próprio solo determina. São geógrafos deste tipo que atribuem ao clima o fato de alcançar a vida média, na Índia, apenas os 30 anos, enquanto alcançavam, na Inglaterra, os 70. Diferença entre metrópole imperialista e colônia, e não diferença de clima. (SODRÉ, 1987, p. 122)

A expansão colonial e imperial produzia e mantinha a desigualdade nos territórios e povos dominados. Foram criadas várias teses a fim de explicar e justificar essa dominação, como as ideias de povos inferiores, vítimas de doenças tropicais e população numerosa. A solução para o atraso era controlar a natalidade. Dessa forma, essas teses justificavam e explicavam a dominação colonial e imperial sobre territórios e povos distantes.

Para explicar e justificar o atraso em que eram mantidas vastas extensões do Globo – suas populações – pela expansão colonial e pelo imperialismo, foram mobilizadas, sucessivas ou simultaneamente, várias teses: tais populações eram racialmente inferiores (como provavam sua preguiça, luxúria, atraso); eram condenadas pelo clima das regiões que habitavam; eram vítimas das doenças tropicais. A última, no tempo, de que tratamos agora, está formulada pouco mais ou menos assim: tais populações são atrasadas e miseráveis

porque são numerosas; daí a solução fácil: controlar a natalidade, visando reduzir o número de indivíduos. O assunto está, quase todos os dias, nos órgãos de difusão do pensamento. É apresentado sob aspectos catastróficos, destinados a atemorizar as vítimas. (SODRÉ, 1987, p. 126)

Defender que os problemas são consequência da explosão demográfica é dizer que não há necessidade de transformações estruturais, sociais e políticas nos países pobres. A causa dos problemas não seria o Imperialismo, a exploração de uma classe sobre outra, mas sim a explosão demográfica. Portanto, bastaria controlar a natalidade.

Trata-se de fazer crer que as estruturas econômicas, sociais e políticas dos países com população numerosa e pobre são justas, não havendo necessidade alguma de alterá-la. O erro reside na existência de gente demais; a miséria não derivaria da exploração – a imperialista como a de classe – mas da explosão demográfica. No fim de contas, a solução estaria na pílula. (SODRÉ, 1987, p. 126)

Conforme Sodré (1987), a Geografia precisa abandonar essas teses falsas e vincular-se   verdade. Constata-se que ideologia, aqui, são ideias falsas. Os problemas que existem em países colonizados são resultado do excesso de exploração, segundo o estudioso.

Em suma, para Lacoste (1988) a ideologia é uma máscara que oculta o papel estratégico da Geografia; a Geografia de *Mass Media* também veicula conhecimentos estratégicos, mas que podem ser ocultos por meio da contemplação da paisagem. Para Marx e Engels (1999) as ideias estão conectadas ou relacionadas com a base material e desconsiderar essa relação   o que caracteriza a ideologia. No entanto, com a divisão social do trabalho, o trabalho intelectual passou a dizer sobre o trabalho material sem ser de fato o trabalho material; dessa forma, parece que as ideias estão deslocadas da materialidade, por isso ideologia. Para Moraes (1988), as ideias são elaborações culturais e históricas que os grupos constroem acerca do espaço e que influenciam na reprodução do espaço. Por fim, Sodré (1987) entende ideologia como ideias falsas, ou seja, o Imperialismo utilizou de ideias deterministas a fim de dominar e justificar a exploração de território e povos.

Diante do que foi exposto, concordamos que as ideias possuem uma base material, por isso é fundamental historiciza-las. Concordamos também que os grupos, ao produzirem o espaço, constroem representações acerca deste e que essas concepções condicionam a reprodução de novas formas espaciais. Essas concepções sobre o espaço são difundidas pelas m dias e acabam atuando na formação das mentalidades, e as ideias deterministas, mesmo sendo falsas, atuam na produção do espaço através dos sujeitos.

Nosso objetivo, nesta pesquisa, é estudar a relação entre ideologias geográficas ou ideologias territoriais e cultura. Para isso, iremos estudar o filme *O homem que virou suco*

(1980-1981), de João Batista de Andrade. Antes de relacionar ideologias geográficas e cultura, faz-se necessário buscar um encontro entre Geografia e cinema. O filme é um produto do cinema, é um artefato cultural, é um documento de cultura, é um produto de *Mass Media* que, nesta pesquisa, será relacionado com o tema das ideologias geográficas. Em outras palavras, nosso objetivo é encontrar nas falas dos personagens e nas imagens as ideologias geográficas. O filme estudado traz imagens da metrópole paulista e a metrópole é uma forma de valorização objetiva do espaço. Para compreender essa valorização é preciso compreender a cultura. Tendo em vista esse objetivo, iremos estudar, a seguir, a relação entre Geografia e cinema.

2.2. Encontro entre Geografia e cinema

Neste subcapítulo buscamos uma aproximação entre Geografia e cinema. Para tanto, selecionamos algumas teses e artigos para leitura; no entanto, não conseguimos abarcar todas as produções que já foram realizadas. Percebemos que existem três principais áreas de pesquisa que fazem essa aproximação: a Geografia do Cinema, a Geografia de Cinema e a Geografia Audiovisual. Dessa forma, procuramos compreender essas “geografias”, suas semelhanças e diferenças.

A autora Azevedo (2009) aponta que a aproximação entre Geografia e cinema ocorreu através do uso dos filmes pelos geógrafos a fim de retratar lugares distantes e exóticos. Nas décadas de 1950 e 1960, o filme era compreendido como uma janela sobre a realidade. A partir de 1980, ele passou a ser entendido como representação da realidade. Com o surgimento da indústria cultural ao longo do século XX, questionava-se a neutralidade cinematográfica, uma vez que tal indústria, muitas vezes, apresenta paisagens de lugares de modo estereotipado a fim de atrair a audiência.

O filme é fruto de escolhas, por isso é produto de um ponto de vista. Ele representa a realidade de acordo com a subjetividade de seus produtores e esta influencia o modo como o público perceberá o espaço geográfico. Os filmes são carregados de significados que podem negar os estereótipos ou afirmá-los. Para a autora, é necessário problematizar as descrições estereotipadas sobre as paisagens e lugares e é preciso se atentar para o conteúdo geográfico presente na película.

A cultura influencia o modo como os indivíduos percebem e organizam o espaço. Há uma relação entre o filme, a memória e o imaginário do receptor, ou seja, há uma relação entre a materialidade da obra e o imaterial: memória e imaginário. Os indivíduos baseados na memória e no imaginário criam imagens sobre paisagens e lugares.

Cabe aqui adentrar, brevemente, sobre o conceito de memória. De acordo com Novais (2013), inspirada em Benjamin (1994), a memória é a “ponte” entre o passado e o presente. Por meio da memória, buscamos “retornar” ao passado de acordo com as necessidades do presente. É preciso curar os traumas do passado para não os repetir no presente, caso contrário eles se repetirão. É preciso recontar o passado através da perspectiva dos vencidos e dos esquecidos. É necessário narrar os acontecimentos do passado que foram esquecidos ou silenciados. O objetivo é cura de traumas. A memória é alvo de disputas por grupos sociais distintos e o cinema também está inserido nessa disputa, porque o cinema ajuda na criação da memória coletiva sobre o passado.

Voltando para Azevedo (2009), o cinema é um veículo que transmite significados sobre lugares e suas relações com os indivíduos. A Geografia do Cinema busca compreender os significados que os indivíduos atribuem sobre lugares e paisagens. Os filmes são produzidos de acordo com determinados objetivos, é preciso compreendê-los a fim de entender os significados consumidos pela audiência. A Geografia do Cinema “proporciona uma perspectiva crítica sobre as políticas culturais subjacentes à construção de um filme e à estruturação enquanto ‘janela sobre a realidade geográfica’” (AZEVEDO, 2009, p. 102). Esse campo de análise “explora o modo como os filmes podem ser usados para elucidar conceitos e problemáticas tratados atualmente em geografia humana” (AZEVEDO, 2009, p. 102). Sobre os filmes como objeto de estudo, a autora diz:

A geografia do cinema como domínio de investigação recai sobre a análise do cinema como produto cultural que interfere na definição da interação entre os indivíduos e o espaço refletindo estruturas sociais e ideologias, sobre a análise da paisagem cinematográfica como representação cultural (Azevedo, 2004), sobre o efeito da indústria cinematográfica e da produção de filmes no desenvolvimento econômico e na promoção de regiões e lugares (Holloway e Millington, 1999), sobre os aspectos geopolíticos dos filmes (Jenkins, 1990; Godfrey, 1993; Klaus, 2004), ou ainda sobre a análise do efeito das forças hegemônicas e contra-hegemônicas na representação dos lugares. (ROSE, 1994 *apud* AZEVEDO, 2009, p. 104)

O filme permite entender a produção do espaço, uma vez que tal produção é fruto de ações dos indivíduos e o cinema as influencia, por isso sua importância na Geografia.

O autor Harvey (1993) procura pensar a transição da Modernidade para o Pós-Modernismo, assim como a transição do Fordismo para acumulação flexível, e se volta para o cinema pós-moderno. Ele afirma que seu estudo sobre a compressão tempo-espaço é representado em obras pós-modernas. Mas por que o autor se interessa por cinema e não por outro artefato cultural pós-moderno?

Preferi, para esse propósito, examinar o cinema, em parte por tratar-se de uma forma de arte que (ao lado da fotografia) surgiu no contexto do primeiro grande impulso do modernismo cultural, mas também porque, dentre todas as formas artísticas, ele tem talvez a capacidade mais robusta de tratar de maneira instrutiva de temas entrelaçados do espaço e tempo. O uso serial de imagens, bem como a capacidade de fazer cortes no tempo e no espaço em qualquer direção, liberta-o das muitas restrições normais, embora ele seja, em última análise, um espetáculo projetado num espaço fechado numa tela sem profundidade. (HARVEY, 1993, p. 277)

Os conceitos de espaço e tempo não são iguais em dada sociedade. Para Harvey (1993, p. 190), “o modo como representamos o espaço e o tempo na teoria importa, visto afetar a maneira como nós e os outros interpretamos e depois agimos com relação ao mundo”. Para o autor, existem contradições na cinematografia: o filme reduz as histórias humanas em um conjunto de imagens e as projetam numa tela sem profundidade, além de manipular e fabricar imagens com finalidades comerciais. No entanto, ele reconhece as qualidades miméticas do cinema.

Ao contrário de Harvey (1993), Hopkins (2009) diz que há profundidade no cinema. O autor diz: “pela mistura de pessoas e tecnologia, tanto na frente como atrás da tela, uma imagem cinematográfica bidimensional de luz e sombra projetada torna-se uma paisagem cinematográfica ilusória, tridimensional” (HOPKINS, 2009, p. 60). E diz mais: “analisar um filme como uma paisagem (*landscape*) é uma porta de entrada lógica para a geografia de cinema” (HOPKINS, 2009, p. 63). Paisagens são construções visuais, uma representação da terra, um ponto de vista sobre o entorno, uma paisagem pode ser representada por fauna, flora, pintura em tela, palavras em um poema, imagem fotográfica e imagem cinematográfica. Esta possui uma aparência de realidade, pois ela é “como uma representação fílmica de um meio ambiente real ou imaginado, visto por um espectador” (HOPKINS, 2009, p. 64). A paisagem fílmica é formada da seguinte maneira:

Por uma rápida sucessão de fotografias estáticas, de volume e de movimento, produz-se uma ilusão de profundidade que, quando combinada com som (diálogo, música e/ou efeitos sonoros), cria um meio ambiente onde as fronteiras entre o real e o imaginário, o fato e a ficção, ficam indistintas. (HOPKINS, 2009, p. 64)

O autor Barbosa (2000) também questiona os estereótipos acerca de lugares e paisagens presentes em alguns filmes. Para ele, o cinema surge juntamente com a Revolução Industrial e é fruto da sociedade ocidental, industrial e moderna. Sua criação produziu uma nova forma de sensibilidade humana. Assim, o cinema nasce com as grandes cidades. A arte cinematográfica é uma arte urbana, sua história se confunde com a história da metrópole. Ao representar o mundo, o cinema filmou mais o espaço urbano do que o rural. Os estúdios recriam cenários e acabam constituindo as cidades, assim como as salas de exibição transformam-se, para as

massas urbanas, em templos de entretenimento e referência da cultura moderna.

Em seu artigo “*Geografia e cinema: em busca de aproximações e do inesperado*” (1999), Barbosa propõe um diálogo entre a Geografia e o cinema por meio da categoria espaço. Barbosa (1999), assim como Azevedo (2009) e Hopkins (2009), compreende o filme como representação da realidade. O autor elabora um diálogo entre Benjamin (1936), Adorno e Horkheimer (1947/1996), além de apresentar a duplicidade intrínseca ao cinema – ou seja, por um lado, o cinema é técnica, por outro, é arte; por um lado, o cinema é obra, por outro, é mercadoria. O cinema faz uso de várias tecnologias para criar imagens sobre o mundo. Sobre essas criações, Barbosa (1999, p. 115) aponta que:

A representação fílmica cria corpos visíveis, porém imaginários, que possuem como referentes imediatos ou distantes, os corpos reais. Estes, por sua vez, nem sempre estão perceptíveis como base ou fonte original das imagens. Ao estabelecer relações entre o visível e o invisível o cinema constitui uma interação entre o ver imediato e sua significação.

Ao assistir a um filme, ocorre uma fusão entre a realidade da obra e o imaginário do indivíduo; este é capturado pela imagem cinematográfica, mas é o receptor quem atribui significado ao filme.

A imagem enquanto representação da realidade atua como símbolo de identidade nacional, por exemplo: “paisagens-tipo do western, esta expõe nas dimensões da imagem cênica o jogo de representações que busca reiterar, permanentemente, os símbolos do passado e da identidade nacional americana” (BARBOSA, 1999, p. 119). A câmera transforma a paisagem capturada em imagem, em signo. Vários filmes apresentam imagens de diversas sociedades permeadas por preconceitos e por uma visão homogênea sobre o mundo.

São expostas por meio de leituras redutoras e reprodutoras de preconceitos que variam dos mais sutis aos mais grosseiros. Elas reificam as sociedades que não partilham dos mesmos valores e objetivos da matriz ocidental e as condena, invariavelmente, a condição de “fora da humanidade”. (BARBOSA, 1999, p. 120)

Essa visão etnocêntrica retrata a África, a América Latina e a Ásia “por meio do olhar aparentemente neutro e realístico da câmera” (BARBOSA, 1999, p. 121), mas não há nada de neutralidade nessa representação. O etnocentrismo é representado por meio de oposições e através do deslocamento das imagens de seu contexto histórico e de suas relações sociais.

Assim, num jogo de oposição distintas – natureza/cultura, barbárie/civilização, bizarro/maravilhoso –, os estereótipos nos filmes documentários e de ficção reproduzem o etnocentrismo sem sutileza, removem a presença das relações sociais do seu contexto espacial e, assim procedendo, retiram das imagens o seu nexos com a história. (BARBOSA,

1999, p. 122)

Os colonizadores representam o colonizado como o outro, sua imagem se dilui na imagem do colonizador.

Às civilizações não ocidentais foi perpetuada a condição de um ser outro da história, contra as quais tudo é permitido, inclusive diluir a sua imagem na imagem do colonizador. Os filmes documentários e os de ficção herdam, fixam e reproduzem arquétipos de dominação cultural e inscrevem-se como práticas sociais profundamente excludentes. (BARBOSA, 2011, p. 122)

Nenhum filme é neutro, ele surge envolvido por um imaginário social e é fruto da subjetividade do autor da narração. A imagem busca produzir efeitos na audiência, esse efeito é desejado pelo realizador da obra. Os enquadramentos e os planos são resultados da subjetividade do realizador da película e representam o espaço geográfico. No cinema, o espaço geográfico ganha uma nova fala de acordo com os sentimentos dos personagens e de suas relações. O espaço “é sentido e força imanente/transcendente da ação cênica” (BARBOSA, 1999, p. 129).

O autor Oliveira Junior sugere a *Geografia de Cinema*. Em seu artigo chamado “O que seriam as geografias de cinema?” (2005) apresenta uma proposta de pesquisa com as imagens e sons do filme: no encontro entre a cultura de cada um com as imagens e sons de cada filme há criação de Geografias. As Geografias de Cinema:

Elas seriam, uma ou outra, construções imaginativas e interpretativas que se dão numa “região nebulosa” em que os universos culturais das pessoas são sugados para o interior da narrativa fílmica e esta ao interior desses universos culturais. Condensação de imagens: memórias adensadas em torno de sentidos, sentidos adensados em torno de imagens. A geografias de cinema seriam os estudos e os encontros com a dimensão espacial na qual os personagens de um filme agem. Um espaço composto de territórios, paisagens e metáforas: dentro e fora, amplo e restrito, subir e descer, movimentos diagonais, fronteiras diversas, percursos por estradas, rios e oceanos interiores, ambientes simbólicos traduzidos em florestas, desertos, montanhas, cidades... (OLIVEIRA JUNIOR, 2005, p. 28)

Os filmes fazem alusões sobre a realidade existente, por isso o autor sugere para o espectador pensamentos sobre o espaço, mas também apresenta outras formas de compreender o espaço enquanto dimensão da existência humana. As Geografias de Cinema também possuem sua materialidade, uma vez que “elas estão amparadas nas imagens e sons do filme, que são objetivas em sua materialidade de imagens” (OLIVEIRA JUNIOR, 2005, p. 28). O espectador interpreta o filme e se projeta nele, contudo, ao estarmos diante da tela, o filme movimenta nossa memória alterando nossa presença.

As pesquisas em Geografia de Cinema devem responder “a que geografia eles dão existência” (OLIVEIRA JUNIOR, 2005, p. 29). O encontro com a Geografia existente nas imagens de um filme ocorre através da interpretação.

Todo filme é constituído por locais e estes constituem outra Geografia. Os locais presentes nos filmes são dispostos por meio da continuidade da narrativa fílmica. Há uma continuidade entre lugares geográficos e locais fílmicos como se um existisse no outro. Os lugares geográficos são materialidades constituídas de formas, movimento e sentido, portanto, são tidos como paisagem e memória. Já os locais narrativos apropriam-se dos lugares geográficos, tornando-se textos destes, criando outra leitura e, por fim, eles se misturam.

No filme, os personagens se deslocam no espaço, cada lugar por onde os personagens passam possui um sentido, uma mensagem. Esse lugar se transforma em locais narrativos, que são organizados de acordo com o tempo de vida do personagem. Os passos e olhares do personagem dão existência aos locais narrativos. Na Cinematografia, há a possibilidade de estudar escalas amplas e pequenas:

Poderíamos dizer que muitos filmes lidam com escalas surrealistas, onde o micro é surpreendentemente maior que o macro, pois é dentro dele – ou a partir dele – que a imensidão concreta do interior se abre para aquilo que é mais vasto... grandes extensões visuais nos são dadas em closes de uma pele, de uma casca de árvore, de uma parede descascada... (OLIVEIRA JUNIOR, 2005, p. 32)

A Geografia de Cinema deve ter um caráter subjetivo e político, ela necessita elaborar outras interpretações e olhares sobre o mundo.

Para que estas geografias de cinema não sejam somente reverberações subjetivas, é preciso dizer onde o sentido que nos ficou do filme acontece. Pesquisar as imagens e sons fílmicos e ver se elas e eles lhe revelam ser verdadeiro o que se intuiu primeiramente. Em seguida, ver de que modo elas o fazem. Enfim, é preciso pesquisar as imagens e sons para descobrir onde elas nos geraram o sentido que nos ficou, o território no qual localizamos os personagens, a geografia na qual estes vivem e agem. É preciso pesquisar as imagens e sons para descobrir se nesta pesquisa elas irão gerar ratificações ou retificações... afinal, as geografias de cinema, sejam elas quais forem, devem estar no filme, terem sido produzidas pelo cinema. (OLIVEIRA JUNIOR, 2005, p. 33)

O autor Queiroz Filho (2007) caminha na mesma direção de Oliveira Junior. O cinema é entendido como linguagem e a Geografia como modo de dizer do mundo. O cinema se utiliza de lugares existentes além-filme; quando estes são capturados pela câmera, transformam-se em locais fílmicos. Queiroz Filho (2007, p. 2) procura entender “como essa ‘geografia’ ganha existência pela narrativa do cinema e, por conseguinte, suas permanências além-filme, seja por

alusão ou verossimilhança”. As Geografias de Cinema são a relação entre lugares além-filme com locais fílmicos:

Essa espécie de “contaminação” mútua é a potencialidade que resolvemos chamar de *geografias de cinema*. Ressonâncias mútuas da espacialidade fílmica e daquela, além filme. São permanências históricas, arquetípicas, simbólicas, são memórias, possibilidades de entendimento que deslizam entre uma imagem e outra e que saltam quando essas percorrem pelo universo cultural que compõe aquele que as vê. E assim elas ocorrem... (QUEIROZ FILHO, 2007, p. 2)

Ao assistir um filme, adentramos em um mundo criado por imagens e sons, que traz consigo um projeto cultural, político e estético. Sendo assim “as *geografias de cinema* seriam os estudos e os encontros com a dimensão espacial na qual os personagens de um filme agem” (QUEIROZ FILHO, 2007, p. 2). No filme, lugares, paisagens e memórias se misturam: uma chuva não é somente um fenômeno meteorológico, ela pode representar a passagem do tempo. O autor sugere uma Geografia interior, uma vez que os locais fílmicos estão mais próximos do espaço da alma.

Queiroz Filho (2011) compreende um filme como: “o entendemos como obra do mundo, que produz ‘mundos’, e isso se faz por meio de uma narrativa e linguagem própria, a linguagem do cinema” (QUEIROZ FILHO, 2011, p. 62). As imagens produzem ideologias, significados e visões de mundo. O filme é um lugar de contaminação, uma mistura entre locais geográficos e locais fílmicos, um microcosmo onde os valores se condensam e se enriquecem.

Ao assistirmos um filme somos tomados pelas imagens fílmicas e pelas imagens mentais, aquelas possibilitam outras compreensões acerca do mundo. Para entender um filme é preciso organizar o encontro entre a imagem fílmica e a imagem mental do espectador. Há um processo de identificação entre o espectador e o filme.

O movimento que fundamenta a pesquisa de Queiroz Filho (2011, p. 63) é “olhar para as imagens de um filme via memórias (espaciais), que minha experiência (geográfica e de vida) me permitiu encontrar”. Faz-se necessário olhar para a imagem com atenção, considerando que o princípio da imagem é a observação. Para tanto, é preciso ter cuidado, perfeição, dedicação e refinamento. No cinema:

Isso vale ainda mais, pois, tudo aquilo que aparece na grande tela, no ato da projeção, se desgarra das intenções primeiras do seu autor para tornarem-se livres e, novamente, se dispõem ao “aprisionamento” dado pelo espectador que, mediado por suas experiências, as toma como suas. Nesse movimento, acontece com aquele que assiste a um filme duas sutilezas que não podemos deixar de enunciar, primeiro, a ideia da apropriação das imagens, depois, o entendimento que é dado às mesmas. (QUEIROZ FILHO, 2011, p. 64)

Para Queiroz Filho (2011, p. 64), “olhamos para o mundo na tela e vemos outros. Mobilizados por aquilo que ‘nos’ acontece, que ‘nos’ toca, imaginamos”. Assim, “memória e imaginação nos são, portanto, as portas de entrada no filme” (QUEIROZ FILHO, 2011, p. 64). O real, ao ser capturado pela câmera, se transforma em imagem, porém o real permanece na imagem. A proposta de estudo de Queiroz Filho (2011) encontra-se na busca de olhar para as imagens e encontrar outras, a partir delas mesmas. O cinema faz uma escrita do mundo, entendemos um filme por meio da educação visual.

Para Ferraz (2012), é importante o uso da palavra para compreensão das imagens cinematográficas. Inspirado em Chauí (1998), o autor, apresenta a etimologia da palavra imagem:

Imagem vem do latim *imago*, termo usualmente entendido como re(a)presentação visual da forma de um objeto ou fenômeno; a matriz etimológica desse termo se origina no verbo grego *eidô*, ou seja, aquele que vê. Este gerou o *eidós*, a forma das coisas vistas, daí o termo *ideia*, que significa a forma própria de uma coisa, sua essência. Ao saber a essência de algo, pode-se fazer uma cópia do mesmo, uma imagem, um *eidolon*. (CHAUÍ [1998] *apud* FERRAZ, 2012, p. 358)

Ferraz (2012) propõe um diálogo entre imagem cinematográfica e discurso geográfico, contudo, há uma relação conflituosa nesse diálogo, uma vez que a palavra limita os significados da imagem. Para ele, a imagem não é a realidade do mundo, tampouco a essência ideal dos objetos. A imagem, para Ferraz (2012), instaura novos sentidos sobre o mundo, ela é uma representificação do real. O objetivo do autor é estudar as imagens através das palavras.

Ferraz (2012) também apresenta a dualidade intrínseca ao cinema: ele é arte e indústria. Por um lado, o filme captura a mente das massas. Por outro, possibilita outro olhar para a realidade, daí sua importância. O filme apresenta imagens escolhidas pelos indivíduos que o produziram, entretanto, o espectador as recria. Essas imagens influenciam o modo como relacionamos com o espaço geográfico, uma vez que elas compõem nossa subjetividade.

A agilidade dos movimentos, os cortes nas sequências das imagens em seus diversos ângulos (aberto, fechado, próximo), o uso do som e da música, da luz, sombras, das cores e das palavras, assim como o emprego correto da montagem e edição, além do recurso de efeitos visuais e de novas tecnologias, permitiram a elaboração de uma linguagem específica que influenciou os processos com os quais cada indivíduo passou a elaborar imageticamente as percepções e representações dos fatos e fenômenos do mundo. (FERRAZ, 2012, p. 366)

O cinema traz outras concepções sobre o mundo, mas essas somente são alcançadas quando o espectador interpreta as imagens. A narrativa fílmica emociona o espectador por meio

da passagem de imagens. O cinema é uma arte viva, ele nos instiga a rememorar situações já vivenciadas.

A audiência, muitas vezes, identifica uma cidade real com aquela apresentada no filme, por isso é importante estudar os filmes em uma perspectiva geográfica. Ao estudar as imagens, precisamos considerá-las como sinônimo de paisagem, essas “são as imagens com as quais qualificamos nosso entendimento de ‘*apropriação dos lugares*’” (BARBOSA, 2004, p. 64 *apud* FERRAZ, 2012, p. 379). As imagens fílmicas se transformam em paisagem quando o espectador entra em contato com essas e passa a ler, refletir e interpretar as imagens por meio das palavras. Mesmo sendo produto da indústria cultural, o cinema nos apresenta uma nova leitura acerca do mundo.

Os autores Pimenta e Ferraz (2014) defendem o estudo da imagem por meio da palavra. A imagem, para os autores, é uma representificação da realidade, pois ela fornece uma nova leitura sobre o mundo, e o cinema é constituído pela dualidade: arte e mercadoria. O cinema educa nossa percepção acerca da realidade de modo fragmentado através dos detalhes. O filme mostra o espaço geográfico por meio das imagens em movimento. Essas imagens são a própria realidade, os fatos se expressam nas imagens, o cinema apresenta o acontecer do mundo.

O cinema é, portanto, uma elaboração sógnica que por meio de seus próprios elementos (planos, enquadramentos, montagens, edições, cortes etc.) organiza as imagens como narrativas imagéticas do real, não relatando assim aos fatos e acontecimentos do mundo por meio de representações, mas apresentando o próprio acontecer do mundo, de maneira a realizar-se enquanto imagem do real em meio ao imaginário do observador (FERRAZ, 2006). É o observador das imagens cinematográficas que dará o sentido às mesmas a partir da relação entre aquilo que vê na interação com o que vivenciou e idealizou do mundo. (PIMENTA; FERRAZ, 2014, p. 98)

A linguagem cinematográfica é formada por imagem, música, som, silêncio, personagem e cor, entre outros. O diretor do filme escolhe ângulos, enquadramentos, edição e montagem, produzindo uma sensibilidade nos espectadores, mas o resultado do filme vai além desta montagem, por isso o filme é obra de arte, mas não podemos esquecer que ele é também mercadoria. A arte cinematográfica é uma arte da Modernidade. Sua produção precisa de especialistas e da divisão social do trabalho, seu objetivo é o lucro: quanto maior o público, maior é o lucro. Por meio de um filme podemos entender o movimento de produção e reprodução do capital.

O estudo do cinema é importante para o pensamento geográfico, pois revela o imaginário social e espacial. A película cinematográfica educa nossa percepção sobre o espaço por meio de fragmentos, detalhes e partes separadas de um todo, com uma aparência de unidade.

O cinema apresenta para o público um mundo harmonioso através da organização das imagens e sons; no entanto, não há harmonia durante a produção de um filme, visto que uma película se forma por meio de um conjunto de imagens recortadas e despedaçadas acerca da realidade. A narrativa cinematográfica direciona nossa percepção para detalhes, objetos, fragmentos e pedaços da vida que passam despercebidos pelo cotidiano, esse mundo que nos envolve e nos ilude “é um ‘inferno de detalhes’ a turvar nossas mentes, cabendo à obra de arte abrir as portas para compreensão do sentido universal presente nesses detalhes individuais” (PIMENTA; FERRAZ, 2014, p. 102).

O autor Neves (2007) sugere uma aproximação entre Geografia e cinema. Ele problematiza a ciência e sua busca pela verdade, pois essa busca pela verdade distanciou a ciência das artes. O desenvolvimento das técnicas de representação e difusão imagética é fruto do modo capitalista de produção. A ciência não incluiu sentimentos, artes e misticismo em seu estudo. A fim de estudar a paisagem, a Geografia utilizou mais a palavra do que a imagem; esta tornou-se ilustração daquela. O capitalismo, buscando controlar a criação de imagens, criou a perspectiva geométrica e desqualificou a subjetividade dos artistas. A imagem cinematográfica expressa uma contradição: nela há tanto a objetividade quanto a subjetividade do realizador. A imagem, em seu caráter contraditório, pode ampliar as leituras a respeito do mundo. Ela é um registro de uma imagem real que fora recortada e a imagem desperta nossa atenção para aspectos despercebidos.

A imagem presente na película fílmica é o registro de uma imagem real recortada e elaborada conforme os recursos técnicos e estéticos pertinentes à linguagem cinematográfica. A imagem cinematográfica, portanto, é um recorte do real a partir de um determinado enfoque e de uma perspectiva visual, de maneira a ampliar nossa visão para certos aspectos do espaço vivenciado. Desta forma, concluímos que: “[...] filmar então pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com a finalidade expressiva. Por isso, diz-se que filmar é uma atividade de análise”. (NEVES, 2007, p. 77)

Neves (2007) também compreende a imagem como representificação do mundo. O cinema é fruto da interação entre o real, a fantasia e a experiência de cada espectador.

Na verdade, o cinema não representa a realidade tal qual ela poderia ser em si mesma, mas como ressalta Menezes a “representifica”, por meio de uma interação entre o “real” (contato com as imagens difundidas), com a “fantasia” (suposta representação do real – o que está sendo mostrado), mais as experiências individuais de cada espectador da obra. O desfecho dessa soma resultaria na construção imagética de uma dada realidade (uma interface entre o real, o representado e o vivido). (NEVES, 2007, p. 77)

A leitura geográfica se instaura no filme a partir dessa interação: “no encontro entre elas

e o que existe em nós, que as imagens e sons fílmicos ‘sugam’ certas memórias em seu entendimento, e ao mesmo tempo em que o faz cria, em imagens e sons, memórias do mundo e da existência” (NEVES, 2007, p. 78). As imagens, ao serem interpretadas, transformam-se em paisagem:

Desta forma, a interpretação da realidade a partir da imagem cinematográfica resulta da leitura que o espectador faz de uma obra fílmica, está por sua vez fruto das interpretações do diretor da obra, com o conjunto de experiências e imagens pessoais que o indivíduo projeta no filme, estabelecendo uma lógica narrativa e interpretativa que acaba por qualificar as imagens cinematográficas e as imagens pessoais, transformando-as em paisagens passíveis de leituras geográficas. Ferraz destaca que “a partir desta relação”, passamos a qualificar ao que estamos vendo em decorrência do que já experimentamos, e vice-versa, de maneira a instaurarmos a possibilidade de acontecimentos criativo do viver humano, na busca de novos significados espaços-temporais. (NEVES, 2007, p. 78)

Em seu artigo “A paisagem geográfica no cinema” (2011), o autor propõe o estudo da paisagem, pois tal conceito possibilita a aproximação entre a ciência e arte, uma vez que durante o processo de criação a ciência e a arte se interpenetram. Ele procura pensar a linguagem cinematográfica para entender a “organização lógica dessa linguagem pautada em imagem” (NEVES, 2011, p. 174). O cinema é uma arte sintetizadora de outras expressões artísticas, assim como é um produto industrial voltado para o consumo de massas. Neves (2011) procura pensar “qual a geograficidade existente em uma obra fílmica e a qual(is) geografia(s) esta obra permite extrair” (NEVES, 2011, p. 174). O conceito de paisagem é apresentado no filme dessa maneira:

A paisagem no cinema é trabalhada a partir de um conjunto de imagens temporais organizadas para se criar uma história, um sentido organizacional para as ações humanas sobre um espaço, o espaço geográfico. É preciso interpretar, qualificar, dar sentido e significado às imagens, essa leitura e interpretação permite compreender o conteúdo paisagístico da organização sócio-espacial da sociedade atual. (NEVES, 2011, p. 175)

Em seu artigo “Geografias de cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico”, Neves (2010, p. 137) apresentou historicamente a concepção de espaço na Geografia “objetivando apontar formas outras de leituras e utilidades atribuídas ao espaço no diálogo com a sétima arte, o Cinema”. Ou melhor, “discutiremos como o cinema se apropria dessa esfera de realização da vida (o Espaço) no sentido de viabilizar suas tramas e narrativas” (NEVES, 2010, p. 145). O cinema desenvolveu um conjunto de elementos que estruturam sua linguagem, contudo, durante o surgimento do cinema, sua linguagem se constituía:

Por uma mera sucessão de “quadros”, entrecortados por letreiros (vide os filmes de Chaplin) que apresentavam diálogos e davam outras informações que a incipiente linguagem cinematográfica não conseguiu fornecer. Com o

desenvolvimento de novas técnicas e tecnologias foi havendo um aprimoramento da linguagem. E, os passos fundamentais para a elaboração e estruturação dessa linguagem recaem, sobretudo, sobre a criação das estruturas narrativas da trama e a sua intrínseca relação com o espaço. (BERNARDET, [1991] *apud* NEVES, 2010, p. 146)

No início do século XX, “o cinema conseguia dizer apenas: agora acontece este fato (primeiro quadro), e logo em seguida: acontece aquilo (segundo quadro), e assim sucessivamente” (NEVES, 2010, p. 146). A conquista da linguagem cinematográfica sobreveio quando “passou a dizer: “ enquanto isso”” (NEVES, 2010, p. 146). Outro fator que possibilitou o desenvolvimento da linguagem cinematográfica foi o deslocamento da câmera, passando a explorar o espaço por meio dos carrinhos e zoom. Diante disso, a câmera passou a filmar e a recortar o espaço.

Em uma obra fílmica o espaço “real” é recortado, decomposto, recriado, sonhado, lembrado e por fim, “vivido como parte de uma experiência que une as histórias cotidianas, as memórias de vida e as histórias de seus personagens”. (BARBOSA, [1991] *apud* NEVES, 2010, p. 147)

Os recortes só ganham sentido no processo de montagem de acordo com a narrativa.

Partindo dos elementos que estão impressos e que compõem a paisagem geográfica, o cinema os recria, à sua maneira, constituindo novas formas de perceber e visualizar os espaços concretamente vivenciados e os explora com o intuito de atribuir sentido à narrativa fílmica. É justamente neste ponto que se dá a interface entre o Cinema e a Geografia. (NEVES, 2010, p. 147)

O autor Moreira (2011, p. 96) propõe uma Geografia Audiovisual:

As Geografias Audiovisuais são uma subárea da Geografia Humana, dentro do âmbito da Geografia Cultural e Geografia da Percepção. Os seus dois objetivos principais são: a realização de pesquisas e análises críticas geográficas das obras audiovisuais, bem como o uso dessas obras no Ensino de Geografia. Os objetos de estudo das Geografias Audiovisuais são as diversas formas de produção audiovisual: cinema, televisão, animação, jogos eletrônicos, videoartes etc. Os métodos científicos a serem utilizados são o método fenomenológico, bem como o método dialético, ficando a escolha, de um ou de outro método, vinculada aos objetivos de cada autor, em função da análise a ser realizada. Esta é uma área interdisciplinar por essência, e deve dialogar com as diversas outras ciências sociais aplicadas.

O cinema é uma arte imagética e geográfica que, através de fotografia, teatro e música, constrói representações acerca do espaço geográfico. A dimensão espacial dos filmes se encontra na composição da imagem (conteúdo de uma cena) e no enquadramento (perspectiva) das imagens registradas. O enquadramento utilizado pelos cineastas causa diferentes sensações no espectador. À medida que os planos se aproximam do personagem, a ênfase é dada a suas emoções e ações, ao passo que, ao se distanciar dele, o enfoque é atribuído ao ambiente da ação.

O filme representa o espaço geográfico de acordo com a concepção de mundo do cineasta. Essa representação influencia o modo como as pessoas concebem o espaço geográfico e sua produção material. Vivemos em um período histórico permeado por imagens, discursos e mensagens. Esses discursos são subjetivos e concretos, ou seja, como afirma Moreira: “Ressalta[m] que os discursos não são apenas subjetivos, mas têm um grau de concretude, na medida em que se perpetuam no imaginário coletivo, que se reproduzem em meio às relações sociais” (FOUCAULT [1996] *apud* MOREIRA, 2011, p. 93).

A imagem enquanto representação do mundo sempre fez parte da Geografia desde as aquarelas dos viajantes, os mapas, as cartas, as fotografias, as maquetes e as imagens de satélites, assim como as imagens cinematográficas. O cinema é arte, linguagem, conjunto de técnicas e produto da indústria cultural inserido na cultura de massas. Contudo, o cinema não é apenas um produto da indústria cultural, uma vez que o cineasta, ao se apropriar das técnicas cinematográficas, imprime seu olhar sobre a realidade. O cinema se apropria dos elementos de literatura, música, teatro, ópera, dança e artes plásticas, além de ser produto de entretenimento. Enquanto tal, o cinema não se preocupa em despertar a crítica sobre a realidade. No entanto, o cinema de autor surge como resistência perante a indústria cultural. Esse cinema de resistência é obra de arte. Para Moreira (2017, p. 5), o “cinema de autor é um cinema no qual o diretor imprime sua marca na obra”. Em 1950 surge o movimento cinematográfico chamado Nouvelle Vague, na França, em oposição ao cinema tradicional. O Cinema Novo Brasileiro recebeu influência desse movimento, seu objetivo era denunciar as contradições sociais e espaciais durante as décadas de 1950 e 1960.

As décadas de 1960 a 1980 foram caracterizadas na historiografia brasileira como momento de ascensão da ditadura militar, com forte repressão aos movimentos sociais e artísticos no Brasil. O “Cinema Novo/Marginal”, ou cinema de autor, apresentou-se como produção material e simbólica “alternativa”, na contramão da visão hegemônica da produção cultural. A grande contribuição desse movimento artístico está em evidenciar as desigualdades sociais brasileiras e a consecutiva resistência ao contexto histórico dominante. Os anos 1960 são caracterizados pela emergência de um novo cinema em diferentes países. O cinema de autor é uma ruptura com o cinema clássico. Se este é a tradição, aquele é a revolução (XAVIER, 1983, p. 64). O cinema de autor nega o cinema clássico e se apropria dele, já que assume uma postura anticolonialista e de resistência perante a invasão de valores da indústria cultural.

A partir dessa breve revisão bibliográfica, constatamos que há mais semelhanças entre os autores do que diferenças. A principal diferença é a concepção sobre a imagem cinematográfica, posto que alguns autores compreendem a imagem fílmica como representação

da realidade e outros a entendem como representificação da realidade. Todos os autores apresentam as contradições que permeiam a cinematografia, isto é, o cinema enquanto indústria, arte, técnica, linguagem. Todos os autores atribuem importância a relação entre a imagem fílmica e o imaginário do espectador, ou seja, o filme é carregado de significados e ideologias, os quais são disseminados para a audiência, mas é o espectador quem irá interpretá-los. Todos concordam que há uma mistura entre o conteúdo do filme com o espaço geográfico, além da película permitir uma nova leitura sobre ele.

Esta pesquisa compreende o filme *O homem que virou suco* (1980-1981) como um documento fundamental para o estudo das ideologias geográficas. Enquanto representificação ou representação, não podemos descolar o filme de suas bases materiais, para tanto, é preciso estudar o contexto no qual a obra cinematográfica fora elaborada. Para Ferraz (2011) as representações são categorias do pensamento; dessa forma, as representações expressam, justificam e explicam a realidade. A representação é uma forma de saber específico elaborado e transmitido socialmente. Por isso, acreditamos que um filme é uma importante fonte e/ou documento a fim de explicar a realidade. As representações sociais são produzidas nos espaços públicos, sempre em contato com o outro. O cinema é um meio de criação e difusão das representações sociais. No próximo tópico iremos estudar o cinema enquanto meio de comunicação, indústria cultural e cinema de intervenção.

2.3. Cultura, meios de comunicação e indústria cultural

Neste subcapítulo procuramos relacionar ideologias geográficas, cultura, meios de comunicação e indústria cultural. Vimos que, para que ocorra a valorização objetiva do espaço, é necessária a valorização subjetiva dele. A valorização subjetiva envolve ideias, valores, concepções e visões de mundo sobre o espaço que se materializam nas nossas práticas cotidianas e que impulsionam a valorização objetiva do espaço. As concepções acerca do espaço são disseminadas através das relações sociais e dos documentos vinculados ao Estado por meio da cultura e dos meios de comunicação. Dessa forma, é fundamental compreender as produções culturais e seus conteúdos a fim de extrair delas as ideologias geográficas, para assim entender a valorização objetiva do espaço.

Sabe-se que há uma relação entre cultura e meios de comunicação. Além desses meios veicularem concepções sobre o espaço, eles também foram criados com o intuito de integrar o território brasileiro no que tange ao imaginário social e propagar ideias ligadas ao governo durante o século XX. O objetivo deste tópico é responder às seguintes questões: o que é cultura?

O que é indústria cultural? Qual a diferença entre cultura de massas e cultura industrial? O que é e qual o papel dos meios de comunicação? Os principais autores estudados são Coelho (1986), McLuhan (1964), Adorno e Horkheimer (1985), Benjamin (1994) e Said (2011).

Antes de tudo, é importante conceituar cultura, para depois adentrarmos os estudos sobre cultura de massas, indústria cultural e meios de comunicação. Este tópico se inspira no conceito de cultura defendido por Said (2011, p. 4), que em primeiro lugar significa:

Quando emprego o termo, ele significa duas coisas em particular. Primeiro, “cultura” designa todas aquelas práticas, como as artes de descrição, comunicação e representação, que têm relativa autonomia perante os campos econômico, social e político, e que amiúde existem sob formas estéticas, sendo o prazer um de seus principais objetivos. Incluem-se aí, naturalmente, tanto o saber popular sobre partes distantes do mundo quanto o conhecimento especializado de disciplinas como a etnografia, a historiografia, a filologia, a sociologia e a história literária.

Em segundo lugar:

Com o tempo, a cultura vem a ser associada, muitas vezes de forma agressiva, à nação ou ao Estado; isso “nos” diferencia “deles”, quase sempre com algum grau de xenofobia. A cultura, neste sentido, é uma fonte de identidade, e aliás bastante combativa, como vemos em recentes “retornos” à cultura e à tradição. (SAID, 2011, p. 5)

Para Said (2011), por um lado, a cultura possui um significado positivo quando relacionado ao conhecimento, no entanto, por outro, ela possui um significado negativo quando associada ao Estado. O autor, em sua obra, faz uma relação entre Imperialismo e cultura. Ao longo da história, os grandes impérios, além de dominar a economia e a política de povos e territórios distantes, dominavam também suas culturas. Esses impérios elaboravam discursos sobre os povos latinos, africanos e asiáticos que os colocavam como subalternos, submissos e inferiores. É importante perceber quem possui o poder de contar uma história e quem não tem o mesmo poder, uma vez que isso define qual versão da história será contada, e é aqui que a relação entre cultura e Imperialismo se encontra.

Sabe-se que é o Estado-Nacional quem cria a infraestrutura necessária para a existência dos meios de comunicação, os quais propagam conhecimentos e representações pelo território brasileiro. A cultura disseminada pelos meios de comunicação é chamada de cultura de massas, porém há um debate acerca de cultura de massas e indústria cultural – ou melhor, a indústria cultural divulga uma cultura de massa. Coelho (1986) prefere dizer que a indústria cultural divulga uma cultura industrializada ou uma cultura industrial, uma vez que essa cultura não é produto das massas, mas sim de grandes corporações. É nesse debate que adentramos a seguir.

Quando surge a cultura de massas ou cultura industrializada? Ela surge na Europa

durante a segunda metade do século XIX, a partir da junção de jornais, romance de folhetim, teatro de revista, opereta e cartaz; todos juntos formaram um sistema. A indústria cultural, os meios de comunicação de massa e a cultura de massa nascem em resposta ao processo de industrialização. Sobre a industrialização, Coelho (1986, p. 11) diz:

É esta, através das alterações que produz no modo de produção e na forma do trabalho humano, que determina um tipo particular de indústria (a cultural) e de cultura (a de massa), implantando numa e noutra os mesmos princípios em vigor na produção econômica em geral: o uso crescente da máquina e a submissão do ritmo humano de trabalho ao ritmo da máquina; a exploração do trabalhador; a divisão do trabalho. Estes são alguns dos traços marcantes da sociedade capitalista liberal, onde é nítida a oposição de classes e em cujo interior começa a surgir a cultura de massa. Dois desses traços merecem uma atenção especial: a reificação (ou transformação em coisa: a coisificação) e a alienação. Para essa sociedade, o padrão maior (ou único) de avaliação tende a ser a coisa, o bem, o produto, a propriedade: tudo é julgado como coisa, portanto tudo se transforma em coisa – inclusive o homem. E esse homem reificado só pode ser um homem alienado: alienado de seu trabalho, trocado por um valor em moeda inferior às forças por ele gastas; alienado do produto de seu trabalho, que ele mesmo não pode comprar, pois seu trabalho não é remunerado à altura do produzido; alienado, enfim, em relação a tudo, alienado de seus projetos, da vida do país, de sua própria vida, uma vez que não dispõe de tempo livre, nem de instrumentos teóricos capazes de permitir-lhe a crítica de si mesmo e da sociedade.

A cultura produzida em série a fim de atender um amplo mercado se transforma em mercadoria; enquanto tal, ela deve ser consumida pelo seu comprador/consumidor. Dentro dessas condições, a cultura perde seus elementos de crítica e conhecimento e se transforma em uma mercadoria, produzida por uma indústria que segue um padrão, a fim de satisfazer a necessidade do público, que foi criada por essa mesma indústria – além de o público não ter tempo livre o suficiente para questionar tal indústria, tendo em vista a longa jornada de trabalho enfrentada pelas trabalhadoras e pelos trabalhadores. Dessa forma, os produtos da cultura enquanto objeto de consumo passam a ser descartados e destruídos como qualquer outra mercadoria. Sobre o surgimento da indústria cultural, Coelho (1986, p. 12) diz:

Esse é o quadro caracterizador da indústria cultural: revolução industrial, capitalismo liberal, economia de mercado, sociedade de consumo. É esse o momento histórico do aparecimento de uma cultura de massa – ou, pelo menos, o momento pré-histórico. É que, de um lado, surgem como grandes instantes históricos dessa cultura os períodos marcados pela Era da Eletricidade (fim do século XIX) e pela Era da Eletrônica (a partir da terceira década do século XX) – quando o poder de penetração dos meios de comunicação se torna praticamente irrefreável. E, por outro lado, na medida em que a cultura de massa está ligada ao fenômeno do consumo, o momento de instalação definitiva dessa cultura seria mesmo o século XX, onde o capitalismo não mais dito liberal mas, agora, um capitalismo de organização (ou monopolista) criará as condições para uma efetiva sociedade de consumo

cimentada, em ampla medida, por veículos como a TV.

A indústria cultural propaga uma cultura que é de massas, projetada através dos meios de comunicação com forte apelo consumista. O autor McLuhan (1964) elabora um importante estudo sobre os meios de comunicação. Ele focaliza nos efeitos que os meios causam nos indivíduos. Sua preocupação não é com o conteúdo que esses meios veiculam, mas com os efeitos gerados pelos próprios meios nos indivíduos; sua famosa frase é “o meio é a mensagem”.

McLuhan (1964) divide os meios de comunicação entre quentes e frios. Os meios de comunicação são a palavra falada, escrita e impressa, o número, o dinheiro, o vestuário, a eletricidade, o carro, a fotografia, o cinema e a televisão, entre outros. Os meios de comunicação são extensões do ser humano, eles criam ambientes que afetam o ser humano – tais ambientes são processos ativos, não passivos. Os meios de comunicação, metaforicamente, são como prolongamentos do sistema nervoso central. Não importa o conteúdo do meio, uma vez que o meio é a mensagem, “porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas” (MCLUHAN, 1964, p. 23). Todo meio é um meio sem mensagem, uma vez que o conteúdo desse meio é outro meio, por exemplo: a escrita é um meio e seu conteúdo é a fala, esse é outro meio. A mensagem de um meio “é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduziu nas coisas humanas” (MCLUHAN, 1964, p. 22).

Há uma relação entre mecanização e cinema: aquela ocorre por meio da fragmentação de um dado processo, depois disso, esses fragmentos são colocados em série. Não há causalidade em uma sequência de fragmentos, o que há, é mudança. A eletricidade acabou com a sequência entre as coisas e estas tornaram-se simultâneas; dessa forma, com a velocidade instantânea, passamos a questionar a causalidade das coisas. O cinema nos tirou de um mundo de sequências e nos apresentou um mundo de estruturas e configurações. A mensagem do cinema é a “transição da sucessão linear para a configuração” (MCLUHAN, 1964, p. 27).

Os meios são prolongamento de nós e causam guerras internas em nós mesmos. Quando recebemos excesso de informação, sofremos com crises de esgotamento nervoso e mental, assim, os efeitos da tecnologia afetam nossa vida psíquica. O efeito do meio é intenso, porque seu conteúdo é outro meio. O conteúdo do filme é um romance, seu efeito não está relacionado ao seu conteúdo. Os efeitos do meio afetam os sentidos e percepções da audiência. Os meios são extensões dos nossos sentidos, eles mudam nossos sentidos, prolongam alguns, mas amputam outros. Quando um sentido é estimulado, os outros também são afetados. Dessa forma, os indivíduos tornam-se servos dos meios e passam a idolatrá-los. Nosso sistema nervoso central, a fim de suportar a irritação social, se expande para fora de si através dos meios.

Isso mostra que o próprio corpo não consegue mais amenizar e proteger o sistema nervoso central. Ao se prolongar, há uma amputação dos nossos sentidos e nos tornamos servos desse prolongamento ou meio.

O rádio e o cinema são meios quentes, o telefone e a televisão são meios frios. Os meios quentes e os meios frios causam efeitos diferentes nos indivíduos. O meio quente é sinônimo de alta definição, o meio frio é sinônimo de baixa definição. O meio quente prolonga apenas um dos nossos sentidos. Nas palavras do autor: “um meio quente é aquele que prolonga um único de nossos sentidos e em ‘alta definição’. Alta definição se refere a um estado de alta saturação de dados” (MCLUHAN, 1964, p. 38). O meio frio ou de baixa definição proporciona pouca informação visual, dessa forma, é necessário que o indivíduo participe e complete a informação recebida. Já os meios quentes fornecem muita informação, por isso os indivíduos pouco participam.

A cultura pode ser quente ou fria. Uma cultura quente é uma cultura letrada, uma cultura fria é uma cultura oral. Ao inserir meios quentes, como o rádio e o cinema, em uma cultura fria, isso provoca um efeito violento nessa cultura e vice-versa. Para o autor, os países subdesenvolvidos, atrasados, são frios; já os países desenvolvidos são quentes. Os indivíduos que vivem nas cidades são quentes, e aqueles que vivem no interior, os rústicos, são frios.

O objetivo do cineasta é transportar o espectador do seu mundo para o mundo do filme. O ser humano letrado aceita essa transposição sem resistência, já o não letrado não aceita essa transposição. Para entender um filme é preciso saber ler e escrever. Uma audiência não letrada não aceita o aparecimento e desaparecimento de repente de objetos na tela, não aceita fixar os olhos na tela em uma visão em perspectiva, não se conforma com a linearidade e a sequência cinematográfica. Contudo, sabemos que atualmente isso acontece de modo diferente. Muitas crianças, antes de saberem ler e escrever, assistem a filmes e conseguem entendê-los. O que acontece, nos dias de hoje, é que somos bombardeados por imagens vindas desses meios de comunicação, estamos inseridos em um processo de aprendizado por imagens.

O cinema possui uma grande capacidade de armazenar e transmitir informações. Um livro necessitaria de páginas para descrever uma cena. Dessa forma, “o cinema levou o escritor à economia verbal e ao simbolismo em profundidade, onde o filme não pode fazer-lhe concorrência” (MCLUHAN, 1964, p. 324). O cinema surge a partir do romance moderno. O filme é resultado de movimentos rápidos; além de produzir sonhos na audiência, ele se aproxima da vida real e a supera por meio da ilusão. O cinema e a publicidade oferecem como produto o sonho. Ambos vendem sonhos, por isso, o filme distribui, aos pobres, o papel de riqueza. O cinema faz parte de uma sociedade do consumo: além de estimulá-lo, ele oferece ao espectador

um mundo de solidão, fantasia e sonho. No entanto, para produzir um filme, é necessária a junção de vários trabalhadores individuais.

Os autores da Escola de Frankfurt, principalmente Adorno e Horkheimer na obra *A dialética do esclarecimento* (1985), também fazem uma relação entre cultura, consumo e publicidade. Ou melhor, a indústria cultural, através dos meios, cria necessidades nos indivíduos durante seu tempo livre. Ninguém consegue escapar da indústria da diversão. Ela dissemina concepções de mundo e os indivíduos se apropriam dessas ideias e, de acordo com ela, agem. A seguir, adentramos na referida obra dos autores da Teoria Crítica.

Para Adorno e Horkheimer (1985, p. 99), “a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto”. O modelo da cultura é “a falsa identidade do universal e do particular” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100). Toda cultura destinada às massas é igual, uma vez que está subordinada ao poder do monopólio.

O cinema e o rádio são negócios que se definem como indústria. O rádio e o cinema utilizam a arte como ideologia a fim de justificar os bens culturais produzidos. A indústria cultural produz bens culturais em larga escala e os disseminam pelo globo terrestre. Os bens culturais produzidos são padronizados e o objetivo é satisfazer as necessidades criadas pela própria indústria cultural, que manipula as consciências individuais criando necessidades. Através da técnica, a indústria cultural domina a racionalidade individual e os economicamente mais fortes dominam tal indústria. O desejo dos espectadores é produzido e a reação da audiência é controlada pela indústria, o público transforma-se em consumidor. Os especialistas planejam e colocam os bens culturais enquanto estatísticas. Dessa forma, constatamos que há uma relação entre cultura e economia, uma vez que o monopólio cinematográfico é dependente do monopólio bancário.

Os indivíduos recorrem às mercadorias produzidas pela indústria cultural durante seu tempo livre, que é dominado por tal indústria. Os produtos vendidos pela indústria cultural são fundamentados na mesmice, na repetição, na imitação, na cópia, ou seja, a diferença é ilusão. Em outras palavras, os bens culturais surgem ciclicamente, eles são a reprodução do mesmo, os consumidores devem se contentar com os produtos ofertados e ninguém consegue escapar da indústria cultural. A fórmula da indústria cultural é fazer filmes de modo mais fiel possível e de acordo com a realidade. O objetivo disso é criar uma ilusão de prolongamento entre filme e realidade. O filme não permite a fantasia e o pensamento espontâneo, o pensamento do espectador é controlado e administrado pelos especialistas e o resultado disso é a “atrofia da imaginação e da espontaneidade” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104).

A indústria cultural, com sua produção em larga escala, acaba criando estereótipos e discursos sociais e espaciais que são apropriados na nossa prática social. Os trabalhadores recorrem aos produtos durante seu tempo livre a fim de se afastarem do trabalho mecanizado, contudo, até seu tempo livre é mecanizado. A arte é reduzida em consumo, entretenimento, diversão, e os trabalhadores se apropriam da ideologia da classe dominante. A ideologia dessa indústria é o negócio, o lucro. Seu poder é procurar satisfazer necessidades criadas por ela mesma – ou seja, a indústria cultural foi quem criou a necessidade de diversão. Para ter prazer é preciso não pensar; diante disso, o pensamento do consumidor é reprimido, destruído, limitado, e somos desacostumados à subjetividade.

O espectador acredita na possibilidade de estar na tela, mas há uma distância entre ele e a tela. A respeito do processo de identificação entre o espectador e a tela, os autores dizem: “A indústria cultural realizou maldosamente o homem como ser genérico” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 120). Isso significa que todos os indivíduos são substituíveis, são mercadorias que podem ser trocadas por outras. A sociedade é reduzida em clientes e empregados, ou seja, objetos. Por conta da padronização, tanto no trabalho como no tempo livre, o indivíduo possui uma falsa identidade, ou seja, a individuação nunca aconteceu, o que há é o ser humano enquanto ser genérico. A arte enquanto mercadoria possui valor de uso, valor de troca e fetiche. Nas palavras dos autores:

O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor. O consumidor torna-se a ideologia da indústria da diversão, de cujas instituições não consegue escapar. É preciso ver *Mrs. Miniver*, do mesmo modo que é preciso assinar as revistas *Life* e *Time*. Tudo é percebido do ponto de vista da possibilidade de servir para outra coisa, por mais vaga que seja a percepção dessa coisa. Tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo. O valor de uso da arte, seu ser, é considerado como um fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – torna-se seu único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam. É assim que o caráter mercantil da arte se desfaz ao se realizar completamente. Ela é um gênero de mercadorias, preparadas, computadas, assimiladas à produção industrial, compráveis e fungíveis, mas a arte como um gênero de mercadorias, que vivia de ser vendida e, no entanto, de ser invendível, torna-se algo hipocritamente invendível, tão logo o negócio deixa de ser meramente sua intenção e passa a ser seu único princípio. O concerto de Toscanini transmitido pelo rádio é, de certa maneira, invendível. É de graça que o escutamos, e cada nota da sinfonia é como que acompanhada de um sublime comercial anunciando que a sinfonia não é interrompida por comerciais – “*this concert is brought to you as public service*”. A ilusão realiza-se indiretamente através do lucro de todos os fabricantes de automóveis e sabão reunidos, que financiam as estações, e naturalmente através do aumento de vendas da indústria elétrica que produz os aparelhos de recepção. O rádio, esse retardatário progressista da cultura de

massas, tira todas as conseqüências que o pseudomercado do cinema por enquanto recusa a este. A estrutura técnica do sistema radiofônico comercial torna-o imune a desvios liberais como aqueles que os industriais do cinema ainda podem se permitir em seu próprio setor. Ele é um empreendimento privado que já representa o todo soberano, no que se encontra um passo à frente das outras corporações. Chesterfield é apenas o cigarro da nação, mas o rádio é o porta-voz dela. Ao integrar todos os produtos culturais na esfera das mercadorias, o rádio renuncia totalmente a vender como mercadorias seus próprios produtos culturais. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 131)

O rádio tornou-se a voz do autoritarismo e da publicidade, que comanda o indivíduo. O locutor anuncia as mercadorias sempre iguais, as propagandas dão a falsa impressão de liberdade de escolha; ele ordena o holocausto, assim como a compra de mercadorias. A entonação do locutor tem que ser a mesma do público. A reação do público é imposta pela indústria cultural, está reificada para ele próprio. A vida psíquica do indivíduo é organizada segundo o modelo da indústria cultural. A cultura é uma mercadoria, mas é uma mercadoria paradoxal, uma vez que a cultura não se troca, tampouco se usa.

A cultura é uma mercadoria paradoxal. Ela está tão completamente submetida à lei da troca que não é mais trocada. Ela se confunde tão cegamente com o uso que não se pode mais usá-la. É por isso que ela se funde com a publicidade. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 134)

No capitalismo monopolista, a cultura se funde com a publicidade. O sistema obrigou todo produto ao uso da publicidade, dessa forma, a publicidade “invadiu o idioma, o ‘estilo’, da indústria cultural” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 134). A publicidade está presente tanto nos prédios novos quanto nos antigos, e um filme se monta de acordo com a publicidade.

Sabe-se que há um intenso diálogo entre Adorno, Horkheimer e Benjamin a respeito da cultura. Para Adorno e Horkheimer (1985), o cinema é um negócio que visa ao lucro, isto é, o cinema não é visto enquanto arte. Para Benjamin (1994), a fotografia e o cinema mudaram a natureza da arte, além disso, a arte do cinema se encontra na montagem. Nesse momento, procuramos conhecer de modo introdutório o pensamento de Walter Benjamin (1994), já que esse autor é fundamental para os estudos sobre as transformações artísticas na era da reprodutibilidade técnica, ou seja, durante a modernidade.

Benjamin (1994) explica que a obra de arte sempre foi reproduzível, todavia, esse processo se modifica com a reprodução técnica da obra de arte, principalmente por meio da fotografia e do cinema. O cinema nasce da fotografia. A reprodução técnica da obra de arte permite colocar no mercado, a reprodução em série do original com um toque de novidade. A partir da fotografia, o olho ganhou destaque em relação à mão, isso resultou em um aceleramento no processo de reprodução da imagem. Com a reprodução técnica do som, ela se

apropriou das obras de artes tradicionais e as transformou, além de tornar-se uma arte específica. A partir da reprodução técnica do original, ocorre a perda da autenticidade, ou seja, perde-se seu aqui e agora. A reprodução se separa da sociedade e da tradição que a criou, resultando na perda da história e do testemunho do original; para reconstitui-la, é preciso retornar ao lugar em que o original se formou.

A reprodução técnica tem mais autonomia do que a reprodução manual devido a dois fatores: a reprodução técnica (por exemplo, a fotografia) acentua aspectos do original que foge ao olhar natural do indivíduo, além de aproximar o indivíduo da obra de arte. Por um lado, a reprodução técnica desvaloriza a autenticidade e a aura do original. Por outro, a reprodução do original e sua disseminação aproximam o público da arte e tal aproximação produz a renovação da humanidade. Na citação apresentada a seguir, o autor traz o conceito de aura, que permite um resumo do conceito de autenticidade. Nas palavras do autor:

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura. (BENJAMIN, 1994, p. 169)

Nossa percepção é condicionada natural e historicamente, alterando-se por conta da destruição da aura. A citação a seguir traz a definição de aura:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (BENJAMIN, 1994, p. 170)

O declínio da aura é resultado de dois motivos, que são ligados ao movimento de massas, ou seja, as massas querem que as coisas fiquem mais próximas delas e querem também que as coisas únicas se multipliquem por meio da reprodução técnica. O resultado da reprodutibilidade é que a obra de arte se separa do ritual. Diante de tal separação, a obra de arte ganha uma nova função, que é a política.

No início da criação artística, a obra de arte possuía um valor de culto: ela servia, primeiramente, à magia e, depois, à religião. Dessa forma, as obras de arte não eram criadas para serem vistas, elas ficavam em lugares secretos e sagrados. Isso se modifica na medida em que a obra de arte se destaca do ritual. Após o surgimento da fotografia e do cinema, ela passa a ser criada para a exposição. Com a fotografia, o valor de exposição se sobressai em relação ao valor de culto; todavia, este resiste no rosto humano, isto explica o porquê de o retrato ser tema principal para os fotógrafos. Quando o rosto se ausenta da fotografia, o valor de exposição supera o valor de culto. Ao retirar o rosto humano da fotografia e ao inserir paisagens, a obra de arte ganha uma função que é a política, uma vez que se transforma em provas para a história, além de orientar a recepção por meio das legendas. O primeiro fotógrafo que deixou de registrar o rosto humano para registrar as paisagens foi Atget, em 1900. Sobre este fotógrafo, Benjamin (1994, p. 175) diz:

Com justiça, escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso está sua significação política latente. Essas fotos orientam a recepção num sentido predeterminado. A contemplação livre não lhe é adequada. Elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas.

As legendas tornam-se mais precisas no cinema, uma vez que para compreender uma imagem é preciso entender as anteriores. O filme é uma obra de arte perfeita, uma vez que vários especialistas interferem nele durante seu processo de produção, buscando justamente sua perfeição; diante disso, o filme é produto de uma montagem, de uma junção de imagens fragmentadas colocadas em sequência. No entanto, para os gregos, que visavam à produção dos valores eternos, a escultura possuía o *status* da mais alta arte, feita a partir de um único bloco. A escultura entra em declínio a partir da criação da arte montável.

A fotografia e o cinema mudaram a natureza da arte. Um quadro é uma obra de arte, a foto desse quadro não é uma obra de arte. O estúdio em que a cena cinematográfica acontece não é obra de arte, sua reprodução também não o é. Mesmo assim, a arte surge na montagem. Para o autor, “A obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte ao ser filmado” (BENJAMIN, 1994, p. 178).

O ator de cinema não se apresenta para o público, mas para o aparelho e para os especialistas que interferem durante a encenação. O montador irá escolher a melhor cena para inseri-la no filme. O ator de cinema se apresenta diante do aparelho, ele não representa. O

diretor controla o ator, que se sente alienado de si e do público. A estranheza que o ator de cinema sente é a mesma que o ser humano sente ao se olhar no espelho durante o período romântico. O ator se transformará em uma imagem que será apresentada para as massas por meio de uma tela de cinema ou televisão. O ator sabe disso desde o início. As massas controlam a ação do ator e a utilização política disso só acontecerá quando o cinema se libertar do capitalismo.

O ator de cinema não é um bom ator, já que ele se apresenta diante do aparelho, o que abre a possibilidade para que pessoas comuns possam fazer cinema – e este emprega mais pessoas do que o teatro. Assim como o ator de teatro, o político profissional também entra em crise na era da reprodutibilidade. O político se expressa também para o aparelho e não para o parlamento, que se atrofia. O parlamento não mais controla o político, quem o faz é o aparelho, disso emerge o ditador na política e o astro no cinema.

No cinema todos podem emitir julgamento como se fossem especialistas. O cinema movimenta as imagens sem esforço e as apresenta para um grande público, mas cada espectador contempla a imagem de modo individual. Não há ilusão no cinema quando participamos do seu processo de montagem, uma vez que é possível ver os aparelhos técnicos necessários para sua produção. No cinema, a ilusão surge como resultado da montagem.

Dessa forma, o filme não é a realidade, mas é o resultado de uma montagem. A imagem no cinema se move e o espectador não pode se distrair: se fizer isso, não entenderá o filme. Ao observar uma imagem, ela já se foi. Dessa forma, para entender um filme é necessário estar atento. As massas entendem as obras de arte enquanto distração ou diversão. Já o conhecedor busca nas obras o recolhimento, as obras são devoção para o conhecedor que mergulha na obra e se dissolve nela. As massas não fazem isso, elas não observam as obras por meio da atenção, mas por meio de distração e diversão.

A função da arte é criar um equilíbrio entre o ser humano e o aparelho. O homem se apresenta diante do aparelho, ao mesmo tempo em que representa o mundo por meio do aparelho. Antes do cinema, as imagens que a sociedade tinha eram aquelas do cotidiano, mas o cinema trouxe imagens além dele. A câmera apresenta um espaço diferente do apresentado pelo olho, ela apresenta um espaço no qual a ação humana é inconsciente.

Diante do que foi exposto, concluímos que a cultura é um tema fundamental para o estudo sobre a valorização subjetiva do espaço. Mas esse estudo não para por aí. O objetivo é a compreensão da valorização objetiva do espaço. A cultura é todo tipo de conhecimento, representações, práticas criadas pela sociedade ao longo do tempo e espaço. Com o surgimento da indústria cultural, por intermédio dos meios de comunicação, a cultura incide a ser produzida

para o mercado, a fim de estimular o consumo e as necessidades, ou seja, a cultura se transforma em mercadoria e passa a estimular a produção de outras mercadorias. Essa cultura industrializada criada pela indústria cultural veicula concepções pejorativas sobre paisagens, lugares e povos não hegemônicos. A arte na Modernidade possui a possibilidade de ser reproduzida em série, isso abre para várias possibilidades, como apontou Benjamin (1994). De acordo com ele, é preciso libertar o cinema do capitalismo para que ele possa ser um instrumento de transformação social. Os autores da Teoria Crítica são fundamentais para o pensamento materialista histórico e dialético, eles escaparam de uma visão economicista do mundo, ou seja, um pensamento que coloca a cultura como resultado dos determinantes econômicos. O que há é uma intensa mediação entre a base material com as representações. No entanto, o próprio capitalismo transforma “tudo” em mercadoria. Defendemos a importância desses autores e dessa temática para o estudo da valorização objetiva do espaço, isto é, de uma Geografia Crítica dentro da proposta criada por Moraes (1988).

Nosso objetivo é rastrear as representações e concepções sobre o espaço através da cultura. Por isso, escolhemos estudar o filme *O homem que virou suco* (1980-1981), de João Batista de Andrade. Para pensar o filme e seu produtor é necessário contextualizá-lo, pois toda interpretação, toda forma de conhecimento e de subjetividade, está inserida em dada cultura e em dado período histórico. Dessa forma, seguimos a orientação metodológica de Moraes (1988, p. 21), isto é, “A necessidade de não dissociar o produtor, o produzido e o contexto de sua produção”. É importante inserir o sujeito no estudo da produção do espaço, pois isso rompe com a interpretação positivista de que a consciência é determinada por causas econômicas (MORAES, 1988, p. 21). São os sujeitos que produzem o espaço dentro de certas condições. São os sujeitos que agem por meio de intenções e finalidades, eles estão inseridos em dada cultura e época histórica. São os sujeitos inseridos em classes sociais que movimentam a história, ou melhor, a luta de classe é o motor da história.

Portanto, no próximo tópico seguimos a orientação metodologia de Moraes (1988), estudando o contexto histórico, a vida de João Batista e o cinema de intervenção. O filme que será estudado está inserido nesse movimento cinematográfico e é um documento de contexto. A obra cinematográfica foi elaborada durante o processo de redemocratização. Esse período é fundamental, pois a indústria cultural no Brasil surge a partir de 1964 por meio da intervenção do Estado, cujo objetivo era a integração do território nacional. A seguir entraremos nesse estudo.

2.4. Contextualização, história de vida de João Batista de Andrade e cinema de intervenção

Começaremos apresentando de modo sucinto o contexto histórico vivido pelo cineasta, que o influenciou na produção do filme *O homem que virou suco* (1980-1981). Para tanto, é preciso recorrer à década de 1920, marcada por uma grave recessão econômica ocasionada pelo baixo preço do café no mercado internacional – muitos camponeses migraram para as cidades. Essa década é caracterizada também pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918), pela Semana de Arte Moderna (veremos isso no próximo capítulo) e pela crise mundial de 1929. No Brasil, a ruptura política ocorreu durante as eleições para presidente entre 1930 e 1935. Nesse momento, a presidência era dividida entre ora os políticos de São Paulo, ora os de Minas Gerais. Era a conhecida política do café com leite. Contudo, houve uma ruptura nessa alternância do poder (FAUSTO, 2006).

O presidente paulista Washington Luís indicou outro paulista, Júlio Prestes, para o cargo. Contrário a essa decisão, o governo de Minas Gerais fez uma aliança com os políticos de Rio Grande do Sul e da Paraíba. Essa aliança se chamou Aliança Liberal e indicou Getúlio Vargas para presidente e João Pessoa para vice-presidente. Ocorreram as eleições e Júlio Prestes venceu. No entanto, a Aliança Liberal afirmou que havia acontecido fraude nas eleições. Diante disso, por meio de um golpe, Getúlio Vargas subiu ao poder em caráter provisório que durou de 1930 até 1934 (FAUSTO, 2006).

Nesse período, Vargas buscou centralizar o poder na sua figura e substituiu os governadores por interventores, o que causou grande insatisfação à população. As oligarquias paulistas organizaram um movimento contrário a Vargas, conhecido como Movimento Constitucionalista de 1932. Houve forte resistência contra o governo autoritário de Vargas, que aceitou elaborar uma Constituição. Diante dessa resistência, vários direitos foram conquistados, como o voto direto, secreto e facultativo a todos os brasileiros maiores de 21 anos, exceto padres, soldados, analfabetos e mendigos, além da criação da Justiça Eleitoral e dos direitos trabalhistas. Em 1934 foi promulgada a nova Constituição e, nesse mesmo ano, Vargas foi eleito pelo Congresso Nacional para ocupar o cargo de presidente. Seu governo constitucional durou de 1934 até 1937. Nesse período houve uma grande instabilidade política, ou seja, um conflito entre os integralistas/fascistas concentrados na Ação Integralista Brasileira (AIB) e os comunistas concentrados na Aliança Nacional Libertadora (ANL) (FAUSTO, 2006).

Em 1937, Vargas deu um golpe de Estado e permaneceu no poder, alegando que estava salvando o país de uma revolução comunista, estabelecendo, dessa forma, o Estado Novo.

Nesse momento, ele dissolveu o Congresso e elaborou uma outra Constituição, inspirado pelo fascismo italiano. Durante esse período ocorreu a centralização do poder na figura do presidente e a tentativa de criar uma nacionalidade por meio do culto aos símbolos nacionais, como bandeira, hino, escudo e armas nacionais, entre outros (ALBUQUERQUE, 2011, p. 37). Foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), concentrando a imprensa escrita, o rádio e o cinema, entre outros, com o objetivo de fazer a propaganda do governo. Além disso, companhias ligadas ao setor de energia foram criadas.

Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o governo ficou ao lado dos Estados Unidos e forneceu matérias-primas, concebendo bases militares no Nordeste e a participação da Força Expedicionária Brasileira (FEB) e da Força Aérea Brasileira (FAB). As lutas democráticas se fortaleceram nesse período e os militares intimaram para que Vargas renunciasse ao cargo. Vargas voltou ao poder por meio do voto direto de 1951 até 1954 (FAUSTO, 2006).

É importante destacar o mandato de presidente exercido por Juscelino Kubitschek entre 1956 e 1961. Ele foi eleito pela coligação entre Partido Social Democrático e Partido Trabalhista Brasileiro (PSD-PTB). Seu governo foi marcado por grandes projetos, com o objetivo de realizar 50 anos de progresso em cinco anos de governo; a frase que marcou seu governo foi “50 anos em 5”. Juscelino, por meio de incentivos, atraiu a instalação de indústrias automobilísticas para o país, com o discurso de desenvolvimento econômico. Seu governo foi o maior responsável pelo aumento da dívida externa. Em 1950 surgiu a primeira emissora de televisão da América Latina sediada em São Paulo, chamada TV Tupi. Nesse período, nasceu também o ritmo chamado bossa-nova, tendo Tom Jobim e João Gilberto como principais representantes. Isso proporcionou novos hábitos de consumo, principalmente entre a classe média (FAUSTO, 2006).

O Plano de Metas privilegiou os setores de energia, transporte, criação de estradas e indústria de base, além da criação da capital em Brasília; seu objetivo era a integração territorial diante de um país com dimensões continentais. O Plano de Metas recebeu diversas críticas, uma vez que havia poucos recursos para colocá-lo em prática, mas também devido à uma crise na agricultura, que era vista como atrasada. A fim de dar respostas aos problemas vinculados à agricultura, Juscelino recorreu a empréstimos junto ao Fundo Monetário Internacional (FMI). No entanto, houve um rompimento entre o governo e o FMI, e Juscelino recorreu à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) em 1957 (FAUSTO, 2006).

A política desenvolvimentista não alcançou todas as regiões e todas as classes sociais. O Nordeste apareceu como uma das regiões mais pobres do mundo e a Igreja Católica declarou

apoio à reforma agrária em 1959. Nesse mesmo ano ocorreu a criação da Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), administrada por Celso Furtado. O objetivo da SUDENE era estudar os problemas do Nordeste e propor soluções para eles; no entanto, a reforma agrária foi ignorada. Os trabalhadores rurais enfrentavam o problema da concentração da propriedade da terra e os pequenos produtores tinham dificuldades de sobreviver diante dessa estrutura fundiária (FAUSTO, 2006). Veremos essa questão no próximo capítulo.

Ao longo da década de 1950 aumentaram os conflitos no campo. Os trabalhadores rurais, excluídos das reformas desenvolvimentistas, sofreram com o processo de industrialização, que provocava desemprego e rebaixamento salarial. Dessa forma, a luta pela reforma agrária tornava-se indispensável. As Ligas Camponesas foram fundadas em 1955, em Pernambuco, e no início atuavam a partir de uma perspectiva assistencialista, lutando para que os camponeses pudessem ter uma morte digna e depois em uma perspectiva política em defesa dos trabalhadores rurais. Contudo, havia conflitos entre a atuação da Liga e os grandes proprietários rurais (MARTINS, 2010, p. 77).

O governo de Juscelino foi marcado por intensas lutas no campo, alta taxa de inflação, aumento da dívida externa, construção de estradas, construção da capital em Brasília, ampliação de rede de energia e migração de nordestinos para o Centro-Oeste, onde muitos morreram, entre outros. Com o término de seu governo, ocorreram eleições e Jânio Quadros, apoiado pela coligação entre Partido Democrata Cristão e União Democrática Nacional (PDC-UDN) tornou-se o presidente eleito junto de João Goulart, do PTB, que havia sido ministro do Trabalho de Vargas (FAUSTO, 2006).

Jânio Quadros iniciou seu mandato em 1961, mas este durou apenas sete meses, pois ele renunciou. Jânio herdou um país com alta taxa de inflação e uma crescente dívida externa. Sua política econômica fora marcada pela tentativa de diminuir os gastos públicos, com isso, ele diminuiu os gastos sociais na tentativa de conter a inflação. Jânio adotou uma política econômica austera ditada pelo FMI, limitou o crédito e congelou os salários. Em meio à Guerra Fria, Jânio buscou se relacionar com países capitalistas e com aqueles chamados de socialistas. Em 25 de agosto de 1961, Jânio renunciou à presidência; nesse momento, o vice-presidente, João Goulart, encontrava-se na China (FAUSTO, 2006).

Por ter sido ministro do Trabalho no governo Vargas e por ter visitado a China, João Goulart não era visto com bons olhos por alguns políticos e pelas Forças Armadas, que os associavam ao comunismo. O Congresso Nacional não queria que Goulart ocupasse o cargo de presidente e nomearam Ranieri Mazzilli como presidente provisório. O governador do estado do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, iniciou uma campanha exigindo a posse de Goulart.

Diante desse conflito, Goulart, antes de chegar ao Brasil, visitou os Estados Unidos, a fim de desvincular sua imagem do comunismo. Ele assumiu a presidência do Brasil em 1º de setembro de 1961, mas em um regime parlamentarista. Com seus poderes limitados pelo Congresso, Goulart elaborou um plano de governo chamado Plano Trienal. Por meio de um plebiscito, no dia 6 de janeiro de 1963, o Brasil voltou a ter um regime de governo presidencialista (FAUSTO, 2006). Nesse ano, Goulart, com o apoio da esquerda e dos nacionalistas, lançou as reformas de base. No entanto, a classe dominante, representada por grandes proprietários de terras, empresários e militares, não apoiou as reformas e passou a tramar um golpe para destituir o então presidente. As reformas de base buscavam promover reforma agrária, urbana e política. Dessa forma, civis e militares organizaram-se contra as reformas de base, que foram associadas ao comunismo (FAUSTO, 2006).

As forças contrárias a Goulart se organizaram em torno do Instituto de Pesquisas Estudos Sociais (IPES), criado em 1961; do Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), criado em 1950; e da Escola Superior de Guerra (ESG), criada em 1949. As forças que apoiaram Goulart se organizaram em PTB, setores nacionalistas, líderes sindicais e partidos de esquerda. Com esse apoio, o então presidente organizou vários comícios a fim de que as reformas de base ganhassem o apoio da população (FAUSTO, 2006).

Sem apoio do Parlamento, Goulart se aproximou dos movimentos sociais. Em 1964, no Rio de Janeiro, em frente à estação Central do Brasil, ele comunicou a assinatura de um decreto que nacionalizava as refinarias de petróleo particulares e comunicou também a assinatura de outro decreto que desapropriava as terras com mais de cem hectares próximas à faixa de dez quilômetros às margens das rodovias e ferrovias federais para a reforma agrária. Contra esses decretos, civis e militares organizaram uma passeata chamada Marcha da Família com Deus pela Liberdade. No dia 31 de março de 1964, os militares, com apoio dos civis, aplicaram um golpe e retiraram Goulart da Presidência, o que colocou fim à república populista e iniciou o regime militar. Os militares, ao assumir o poder, afirmavam que estavam salvando o país do comunismo e do anarquismo em nome da segurança nacional (FAUSTO, 2006).

Logo no início da ditadura militar, houve uma forte repressão e violência contra a oposição. Os militares tomaram o poder com apoio dos Estados Unidos e dos políticos ligados ao partido UDN, no entanto, eles não entregaram o poder para esse partido, ocupando o aparelho do Estado. Em 1964, os militares editaram o Ato Institucional (AI) nº 1 durante o mandato de marechal Humberto de Alencar Castelo Branco. Entre várias medidas importantes, cabe citar que, através desse ato, as eleições tanto para presidente quanto para vice-presidente da República passariam a ser realizadas apenas pelo Congresso Nacional. Esse ato atribuía maiores

poderes ao Executivo e menores poderes ao Legislativo, possibilitando ao Executivo perseguir e torturar pessoas contrárias à ditadura (FAUSTO, 2006).

Com a criação do Serviço Nacional de Informações (SNI) em 1964, o controle aumentava. Por meio do discurso de segurança nacional, esse órgão objetivava coletar informações consideradas subversivas pelos militares. Esse órgão buscava monitorar as ações daqueles que eram considerados os inimigos da Nação, ou melhor, as pessoas que trabalharam nesse órgão ditavam quem eram os inimigos da Nação – no caso, aqueles que faziam oposição ao regime (FAUSTO, 2006).

Em 1966 a oposição venceu as eleições para governador em Minas Gerais e Guanabara. Diante disso, os militares reagiram com o Ato Institucional nº 2, que permitia a existência de apenas dois partidos: a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), que apoiava a ditadura, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), que fazia uma oposição moderada ao regime. O AI-2 permitia também que o Executivo governasse por meio de decretos-leis a respeito de assuntos ligados à segurança nacional, aumentando, dessa forma, o poder do Executivo. Diante disso, aconteceram muitas manifestações nas ruas, mas elas foram reprimidas pelos militares. No que tange às políticas econômicas, o objetivo era o combate à inflação e o incentivo aos investimentos externos. Houve uma aproximação com o capital estrangeiro, sobretudo estadunidense; também aconteceram redução de gastos públicos, congelamento salarial e repressão aos movimentos dos trabalhadores, impossibilitados de organizar greves. Em relação ao campo, houve uma forte repressão contra as lutas camponesas e, ao mesmo tempo, o Congresso aprovou o Estatuto da Terra, do qual trataremos mais adiante (FAUSTO, 2006).

O Poder Executivo, durante a ditadura militar, foi marcado por governar através dos AI. Eles elaboraram vários atos, sendo o mais violento de todos o AI-5, de 1968, que permitiu ao presidente da República o fechamento do Congresso e das assembleias estaduais e municipais, cassar mandatos e demitir funcionários públicos, além de suspender o direito de *habeas corpus* em caso de crime contra a segurança nacional, entre outros. A fim de resistir a esse ato, vários movimentos se organizaram, como Partido Comunista Brasileiro (PCB), Partido Comunista do Brasil (PC do B), Aliança Libertadora Nacional (ALN), Vanguarda Armada Revolucionária (VAR-Palmares), Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e a Ação Popular. O governo militar, objetivando o aumento do controle e a repressão, juntamente com o financiamento por parte de alguns empresários, criou a Operação Bandeirante (OBAN) e os Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi). Nesses órgãos, muitas pessoas foram torturadas e muitas morreram e desapareceram (FAUSTO, 2006).

Além da resistência citada no parágrafo anterior, esse período foi marcado também por uma grande resistência e criatividade oriunda dos artistas brasileiros. Grandes artistas também contestaram, como Tom Jobim, Geraldo Vandré, Chico Buarque e Elis Regina, entre outros. Os principais ritmos eram o samba, a bossa-nova e o tropicalia. O teatro também contestou a ditadura, principalmente com o Teatro de Arena e o Teatro de Oficina. O cinema brasileiro também resistiu, sobretudo com o Cinema Novo. Filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, e *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, são produções fundamentais que marcaram esse período.

Sobre o Cinema Novo, Xavier (1983) diz que, no início dos anos 1960, criou-se um estilo de fazer cinema. O subdesenvolvimento, a pobreza, a fome e a falta de recursos não impediram os cineastas de realizar filmes, muito pelo contrário: essa condição de subdesenvolvimento passou a constituir a própria produção dos filmes. Nesse período, muitos artistas tomaram para si o papel de produzir arte e política. A arte tinha o papel de mobilizar a política, tinha o papel de problematizar, de criticar a realidade e de conscientizar os trabalhadores a respeito de sua exploração. Além disso, havia o desejo entre os artistas de contribuir para a construção de uma cultura nacional popular. Os cineastas ligados ao Cinema Novo e aqueles que foram influenciados por esse movimento assimilaram a produção do Cinema Clássico, marcado pelas produções da Vera Cruz, mas também as negaram, ou seja, a superação ocorreu por meio da assimilação e da negação.

Esses cineastas do Cinema Novo mudaram o papel do narrador. Em muitos filmes do Cinema Clássico, o narrador era naturalizado, ou seja, ele não era percebido, estava ausente. O narrador é aquele que conta a história, ele faz a mediação entre o leitor e os personagens. No Cinema Clássico, o narrador “se esconde por trás do seu próprio ato” (XAVIER, 1983, p. 13). Parece que o narrador não existe e que os fatos se desenrolam naturalmente, ou seja, parece que o narrador está separado daquilo que é narrado, por isso ele tem uma posição de autoridade em relação ao narrado. Os cineastas do Cinema Novo, principalmente Glauber Rocha, romperam com essa separação e com essa autoridade do narrador, que se mistura ou se contamina com o narrado. O narrador passa a respeitar a experiência dos personagens. Ele deixa de ser naturalizado, omitido, neutro. Em vez de produzir filmes organizados por meio de sequências e em estúdios, esses filmes revolucionários fazem o contrário: eles mostravam o desequilíbrio, a ruptura, o choque, a desconexão entre as sequências fílmicas, a imagem da rua, a câmera na mão, atores comuns e temas de grande relevância para a transformação social.

O objetivo do Cinema Novo era lutar contra a invasão de obras estrangeiras. Era um projeto anticolonialista e anti-imperialista, por isso a tentativa de construir uma cultura nacional

popular. Esses cineastas revolucionários entraram em defesa daquilo que é chamado de cinema de autor, contrário ao cinema mercadológico ou industrial. Eles reivindicavam autonomia, expressão e liberdade para o cineasta no que tange à produção, à temática da obra e à distribuição. No entanto, o problema é que muitos desses cineastas acreditavam que a burguesia nacional era uma burguesia nacionalista, portanto, anti-imperialista. Essa crença desmoronou com o golpe militar, visto que a burguesia apoiou tal projeto.

O cineasta João Batista se inspirou no Cinema Novo brasileiro e em outros movimentos cinematográficos. Ele é um integrante daquilo que o cineasta nomeia de Cinema Novo Tardio paulista. Seus filmes também fazem oposição à ditadura civil-militar. A película que esta pesquisa se propôs a estudar, *O homem que virou suco* (1980-1981), tem como protagonista Deraldo, um poeta de cordel que é impedido de vender poesias em São Paulo por um fiscal da prefeitura, sob a justificativa de não possuir documento de identidade. No final do filme, Deraldo vence e volta a ser poeta; ele representa a luta pela democracia. Além disso, o filme retrata os nordestinos que migraram para São Paulo devido à concentração fundiária. Dessa forma, acreditamos que o filme é produto da década de 1970; em outras palavras, o filme é um fragmento desse contexto. Sobre essa década, Ruy Campos (2001, p. 8) afirma:

Na segunda metade dos anos 70, ocorreram o fim do período chamado de *Milagre Brasileiro*, as greves do ABC, a revogação do AI-5 e a aprovação do projeto do governo sobre a anistia. O Brasil havia adotado um modelo que propunha a criação das melhores condições possíveis para o investimento, sobretudo do capital estrangeiro, não tendo como objetivo a melhoria imediata das condições de vida da maioria da população. Enfatizou o aumento da produção, voltada à exportação e à ampliação da concentração de renda. Um modelo estruturalmente dependente acabou sofrendo os efeitos da crise iniciada no final de 1973, chamada de *crise do petróleo*. O país começou a década de 80 com uma grave recessão econômica, que reforçava a concentração de renda e provocava maior instabilidade social. O Brasil pós-milagre se descobriu com um elevadíssimo desnível social e regional e com a propriedade da terra mais concentrada: descobriu também que essas características eram as previstas pelo próprio modelo adotado. A população, que sofria o agravamento da situação de pobreza e deterioração dos serviços públicos, passou a sofrer também com o aumento da inflação. Ainda em plena ditadura, ocorreram algumas greves, sendo as mais famosas as de 1978 e 1979 ocorridas no setor metalúrgico do ABC paulista – na época, a principal região industrial do país –, que resultaram em intervenção nos sindicatos pelo Ministério do Trabalho e em prisões de líderes sindicais. Muitos trabalhadores redescobriram seus direitos e a importância do sindicatos.

O cineasta João Batista de Andrade produziu diversas obras nesse período, como *Liberdade de imprensa* (1966-1967), *Greve* (1979), *Trabalhadores: Presente!* (1979), *Migrantes* (1972-1973), *Doramundo* (1977), *Caso Norte* (1978) e *Céu Aberto* (1985), entre outras. Muitas de suas obras tratam da temática da migração. A obra chamada *Caso Norte* é um

misto de documentário e ficção, assim como a obra intitulada *Wilsinho Galileia* (1978). Essas produções exerceram grande influência sobre o filme estudado, tanto no modo de filmar quanto na temática do filme. Sobre a criação do filme *O homem que virou suco*, João Batista Andrade (2004, p. 281) diz:

Como acontece muito em minha carreira, uma espécie de alternância, os dois filmes seguintes, um para TV, o *Wilsinho Galiléia* e outro já sob o patrocínio do Pólo de São Paulo, *O Homem que Virou Suco* quebraram a estrutura um tanto acadêmica de *Doramundo*, buscando linguagem mais livre, narrativa mais aberta, apesar do controle sobre o que eu estava narrando. Depois de *O Homem que Virou Suco*, acabei voltando a uma estrutura mais clássica, em *A Próxima Vítima*. E assim por diante, não por qualquer capricho, mas, quem sabe, numa espécie de compensação, de equilíbrio pessoal.

O modo como João Batista produziu o filme *O homem que virou suco* tem relação com sua experiência na televisão e com o filme *Liberdade de imprensa*. Nas palavras do cineasta: “A busca de um cinema mais livre, câmera na mão, como se vê em *O homem...*, tem muito a ver, de novo, com minha passagem pela TV e também com minha própria origem, anterior à experiência de TV, com o *Liberdade de imprensa*” (ANDRADE, 2004, p. 281). Ele filmou o filme como quem produz documentários. O trabalho foi bem recebido pelo público, mesmo diante da dificuldade em concorrer com os filmes norte-americanos. O filme circulou dentro do Brasil e pela Europa, ganhando o prêmio Medalha de Ouro de melhor filme em Moscou em 1981. Muitos nordestinos assistiram ao filme, se emocionaram e se identificaram com a tela.

João Batista escreveu um folheto e depois transformou o folheto no filme *O homem que virou suco*. Sobre o folheto, João Batista (2004, p. 281-282) diz:

O homem que virou suco foi concebido, primeiro como um cordel, que escrevi por volta de 1974. O cordel contava a história de um nordestino perseguido por três demônios na metrópole paulistana. O personagem, Deraldo, em vão tenta lutar com eles, mas acaba vencido, jogado numa rede e retorcido:

O final dessa história
É pra se ouvir e contar
Deraldo foi jogado
Numa rede e retorcido
Seu sangue foi recolhido
E em garrafas de vidro fino
Virou suco de nordestino.

João Batista não publicou essa história por não ser nordestino. No entanto, o cineasta escreveu o roteiro do filme em menos de uma semana, a fim de participar do concurso nomeado de Polo Paulista. O projeto de *O homem que virou suco* foi aceito em 1978, mas o cineasta só gravou o filme em 1979, depois de ter feito o documentário *Greve* (1979). Sobre a relação entre

o cordel, o filme *O homem que virou suco* e o documentário *Greve*, João Batista Andrade (2004, p. 284) diz:

Essa defasagem foi fundamental para o filme. No roteiro inicial, o personagem do poeta, que era, na verdade, violeiro, era perseguido, passava o tempo procurando escapar da polícia por ser confundido com um outro nordestino, o assassino do patrão. Tudo isso acontece no filme, mas há como que uma reviravolta no sentido da história. Se no roteiro o poeta acabava espremido numa rede, no filme sua história se torna uma espécie de redenção. Eu explico: em vez de um personagem vítima, fugitivo, desses com os quais a gente se identifica por denunciar, na derrota, a opressão do sistema – eu acabei fazendo um personagem que convive agressivamente com o espectro de sua derrota, sem aceitá-la. O personagem assim parece levado pela força da luta democrática do momento, a luta pela anistia (que se deu no mesmo ano da filmagem), pelos direitos civis, pela liberdade. Isso torna o personagem valente, brigador, anárquico, do tipo que não abre mão de sua identidade e por ela vai lutar até o fim, conseguindo mesmo se libertar da condenação a que estava sujeito pelo fato de ser nordestino em São Paulo.

Sobre o personagem Deraldo, que é poeta e nordestino, o cineasta diz:

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

A mudança no final do filme é resultado do documentário *Greve*. Esse documentário registrou a greve organizada pelos trabalhadores metalúrgicos em São Paulo, mais precisamente no ABC. O cineasta entrevistou os trabalhadores que narraram os motivos e o desenrolar do movimento; depois os trabalhadores que participaram desse documentário assistiram e se viram representados na obra e se identificaram com ela. Nessa greve, o sindicato sofreu com a intervenção do Ministério do Trabalho. O líder do sindicato no período foi preso: ele era Luiz Inácio Lula da Silva. Além disso, o período histórico de realização do filme foi um momento esperançoso, uma vez que o AI-5 fora revogado, o projeto de anistia fora aprovado pelo Congresso Nacional em 1979, muitos exiliados retornaram ao Brasil e o pluripartidarismo fora aprovado. No entanto, os militares responsáveis pelas torturas não foram criminalizados por seus atos. A respeito de *O homem que virou suco*, o cineasta diz:

Este é meu filme-síntese de todo esse auto-retrato, no qual se pode ver a identificação política com a luta social e a vitória do personagem Deraldo (José Dumont), intelectual que vence, depois de procurar e se encontrar com seu sócia (na verdade seu outro lado “pura emoção”, como em Gamal), o operário Severino (também vivido por José Dumont). (ANDRADE, 2004, p. 16)

Nesse momento, é importante adentrar brevemente a vida do cineasta a fim de conhecer

sua história. Ao longo de sua vida, João Batista se dedicou a cinema documentário, ficção, televisão, literatura e política. Teve uma vasta produção cinematográfica, além de ter trabalhado como documentarista na televisão no canal da Cultura de 1972 até 1974, junto com o jornalista e amigo Vladimir Herzog (1937-1975), que foi morto pelos militares durante a ditadura civil-militar, e com Fernando Pacheco Jordão (1937-2017).

O jornalista Vladimir Herzog escreveu o roteiro do filme chamado *Doramundo* (1978), de João Batista, e em 2005 o cineasta produziu a obra *Vlado: 30 anos depois*, focalizando as memórias dos amigos sobre esse contexto marcado por medo, violência, tortura, luta e acerca da morte do amigo, Vlado. Em 2009, João Batista produziu o documentário *Travessia*, que também focaliza a temática de ditadura, tortura e luta. Em ambas as produções o cineasta colocou uma cadeira de cineasta no centro de São Paulo e elaborou perguntas para as pessoas sobre a ditadura; algumas desconheciam a temática e outras lembraram desse período.

João Batista desenvolveu um projeto estético chamado cinema de intervenção ou dramaturgia de intervenção, cujo objetivo era revelar problemas sociais que não poderiam ser mencionados durante a ditadura militar, ou seja, o cineasta provocava uma situação e era essa situação que revelava os problemas sociais. Ele trabalhou também na TV Globo, no programa Globo Repórter, de 1975 até 1978 sob a supervisão do cineasta Paulo Gil Soares e fez parte do Cinema de Rua de 1975 até 1976. De acordo com Fortes (2007), nesse período, a Rede Globo contratou cineastas, escritores e dramaturgos de esquerda, visando aumentar seu prestígio, que se encontrava em declínio devido ao seu apoio à ditadura civil-militar. Motivada pelo desejo da sociedade pela abertura política, essa emissora procurou outras perspectivas e posicionamentos políticos.

É importante destacar que os meios de comunicação são fundamentais para a integração¹

¹ O autor Renato Ortiz (1985) traz uma relação entre Estado e cultura. Para o autor, tal relação é antiga. Ele chama a atenção para os anos 1930 e para o ano de 1964. O golpe de 1964 trouxe mudanças políticas e econômicas no Brasil. Nas palavras do autor: “Acredito que 64 pode ser considerado um marco na história brasileira. Na verdade, o golpe possui um duplo significado: por um lado ele se define por sua dimensão essencialmente política, por outro aponta para transformações mais profundas que se realizam no nível da economia. Os economistas mostram que a partir do governo de Juscelino se instaura uma segunda revolução industrial no Brasil na medida em que o capitalismo atinge formas mais avançadas de produção. 64 é visto, tanto pelos economistas quanto pelos cientistas políticos, como momento de reorganização da própria economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital” (ORTIZ, 1985, p. 80). Ainda sobre o golpe de 1964, Ortiz diz: “O golpe militar tem evidentemente um sentido político, mas ele encobre também mudanças econômicas substanciais que orientam a sociedade brasileira na direção de um modelo de desenvolvimento capitalista bastante específico. Tal modelo, geralmente descrito através de seus traços genéricos, concentração de renda, crescimento do parque industrial, criação de um mercado interno que se contrapõe a um mercado exportador, desenvolvimento desigual das regiões, concentração da população em grandes centros urbanos, reorganiza a sociedade brasileira como um todo. O processo de ‘modernização’ adquire assim uma dimensão sem precedente. Octávio Ianni, por exemplo, quando estuda o planejamento estatal, afirma que a política governamental pós-64 possui uma nova sistemática e organização que a individualiza em relação a todas as outras políticas adotadas desde 1930. Outro economista, procurando por indicadores não convencionais para apreender a especificidade

desta nova realidade brasileira, vai insistir no aspecto da difusão de um *ethos* capitalista, o que significa que o processo de racionalização não se confina aos limites da esfera administrativa, mas se estende, como comportamento, aos próprios indivíduos” (ORTIZ, 1985, p. 81). A relação entre Estado e cultura se altera após 1964. O processo de racionalização que se manifesta principalmente nas políticas governamentais, corresponde a um momento de desenvolvimento do capitalismo brasileiro (ORTIZ, 1985, p. 81). As técnicas do planejamento são aplicadas a todas as esferas governamentais. Essas transformações pelas quais a sociedade passa chega também na cultura. “Pode-se afirmar que, no período em que a economia brasileira cria um mercado de bens materiais, tem-se que, de forma correlata, se desenvolve um mercado de bens simbólicos que diz respeito à área da cultura” (ORTIZ, 1985, p. 81). O autor faz uma diferenciação entre o mercado simbólico dos anos 1930 e do ano de 1964. Nas palavras de Ortiz (1985, p. 81-82): “É bem verdade que Sergio Miceli pode, por exemplo, analisar a produção intelectual dos anos 30 em termos de mercado. Rigorosamente falando, a noção de mercado simbólico emerge no momento em que a esfera cultural adquire uma autonomia em relação ao mundo material. Habermas vai localizar este momento no início da sociedade burguesa, quando os homens, individualizados e universalizados, trocam no mercado seus produtos materiais. No entanto, o que caracteriza o mercado cultural pós-64 é o seu volume e a sua dimensão. Nos anos 30 as produções culturais eram restritas e atingiam um número reduzido de pessoas. Hoje elas são cada vez mais diferenciadas e atingem um grande público consumidor; isto confere ao mercado cultural uma dimensão nacional que ele não possuía anteriormente”. Diante disso, aparece para o Estado a questão da integração territorial, ou seja, a necessidade de integrar as diferenças regionais a partir de um Estado centralizado. A cultura será um instrumento ou um meio para a interação do país. Sobre a integração territorial, Ortiz (1958, p. 82-83) diz: “O problema da integração deste espaço público, diferenciado e nacional, se coloca imediatamente para o Estado. Veremos mais adiante que um dos aspectos com que se defronta o discurso ideológico governamental é o de como integrar as diferenças regionais no interior de uma hegemonia estatal. O conceito de integração nacional forjado pela ideologia de Segurança Nacional e aplicado ao período que estamos estudando procura, no nível do discurso e da prática, resolver esta questão. Ao definir a integridade nacional enquanto ‘comunidade’, o Manual da Escola Superior de Guerra retoma os ensinamentos de Durkheim e mostra a necessidade da cultura funcional como cimento de solidariedade orgânica da nação. A noção de integração, trabalhada pelo pensamento autoritário, serve assim de premissa a toda uma política que procura coordenar as diferenças, submetendo-as aos chamados Objetivos Nacionais. No entanto, a ideologia autoritária não se contenta com as categorias durkheimianas e vai além; aqui vale a pena citar: ‘No Estado de Segurança Nacional, não apenas o poder conferido pela cultura não é reprimido, mas é desenvolvido e plenamente utilizado. A única condição é que esse poder seja submisso ao Poder Nacional, com vistas à Segurança Nacional’. Isto significa que o Estado deve estimular a cultura como meio de integração, mas sob o controle do aparelho estatal. As ações governamentais tendem assim a adquirir um caráter sistêmico, centralizadas em torno do Poder Nacional. Daí a busca incessante pela concretização de um Sistema Nacional de Cultura (o que não é conseguido) e a efetiva consolidação de um Sistema Nacional de Telecomunicações. O Estado procura, dessa forma, integrar as partes a partir de um centro de decisão. Dentro deste quadro a cultura pode e deve ser estimulada”. O mercado de bens simbólicos aumenta com o crescimento da classe média e com o crescimento da população nos centros urbanos. O período conhecido como ditadura civil-militar é marcado por uma forte repressão aos produtos culturais, mas também é caracterizado pelo aumento do consumo dos bens culturais. Durante o período de 1964 a 1980, ocorre uma formidável expansão, em nível de produção, da distribuição e do consumo de bens culturais. É nessa fase que se dá a consolidação dos grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação de massa (TV Globo, Ed. Abril etc.). Gabriel Cohn associa este processo de monopolização à centralização de poder no plano nacional. Um rápido apanhado das diferentes áreas culturais mostra a evidência do processo de expansão – *boom* da literatura em 1975, advento dos *best-sellers*, crescimento da indústria do disco e do movimento editorial (ORTIZ, 1985, p. 83). Dessa forma, houve um aumento do mercado consumidor de bens culturais neste período de ditadura civil-militar, isso é resultado do incentivo controlado do Estado. Para tal incentivo são criados em 1975 o Plano Nacional de Cultura e a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), e a EMBRAFILME é reformulada. Dessa forma, o Estado manifestou um interesse pela cultura desde o golpe militar. A cultura acaba recebendo incentivos do Estado devido àquele período chamado de “milagre econômico”, no entanto, os setores culturais sofrerão com a crise econômica pós-milagre. O Estado é aquele que faz a infraestrutura para que as empresas privadas de telecomunicações possam existir, mas é o Estado que exerce o controle sobre as telecomunicações. Para o autor: “A ideologia da segurança nacional, que está na origem da política de telecomunicações no Brasil, se prolonga, desta forma, enquanto controle ideológico e político. O espaço de atuação das empresas privadas encontra-se, assim, delimitado pelos critérios que orientam as atividades do Estado autoritário (o que muitas vezes implica choques entre os interesses da empresa em relação ao Estado)” (ORTIZ, 1985, p. 89). Além desse controle citado, o Estado também exerce seu controle por meios de leis, decretos e portarias, a fim de disciplinar o trabalho dos artistas. Todo esse controle leva as pessoas a lutarem contra a censura. São censurados pelo Estado tipos de artes e tipos de concepções, ou seja, tipos de filmes, tipos de peças de teatro, tipos de músicas; esses tipos são contrários ao Estado. Para o autor: “O

do território brasileiro no que tange ao imaginário. A TV Globo teve papel fundamental para tal integração, pois é dela que saíam as informações para o território nacional. A televisão estava e está subordinada a interesses econômicos e políticos. A TV e outros meios de comunicação estão presentes no cotidiano das pessoas. Muitos cineastas que sofreram com a censura recorreram à televisão, como João Batista. No entanto, com o AI-5, a censura, que já atuava em cinema, teatro e rádio, também atingiu a televisão. O trabalho de João Batista na TV influenciou sua carreira cinematográfica e vice-versa: ele é considerado um cineasta que trabalhou na TV.

João Batista já foi secretário de cultura do estado de São Paulo durante o mandato do então governador Geraldo Alckmin, entre 2005 e 2006, e foi também presidente da Fundação Memorial da América Latina (2012-2016). Como secretário, o cineasta criou junto aos movimentos sociais o Programa de Apoio à Cultura (PROAC). Para ele, o que mais marcou sua gestão foi a tentativa de convencer o movimento cultural de que suas ideias não estavam atrasadas. João Batista se exilou em Goiás e ficou distante do movimento cultural por 12 anos, depois que o presidente Collor acabou com a Embrafilme. Em 1989, no auge da carreira do cineasta (que estava se preparando para filmar a história de Vladimir Herzog), ele deparou com o encerramento da Embrafilme; desconsolado, João Batista se exilou. Com seu retorno, o cineasta buscou uma aproximação com o movimento cultural. Ele já foi também ministro da Cultura em 2017, durante o governo de Michel Temer; no entanto, pediu demissão do cargo, que ocupava de modo interino.

João Batista renovou o cinema documentário brasileiro: ele é cineasta, professor, escritor e desenhista. Nasceu em 1º de dezembro de 1939, na cidade de Ituiutaba, em Minas Gerais. Com 16 anos de idade, migrou com seu irmão mais velho para Uberaba, a fim de estudar na escola Mário Palmério. João Batista era um excelente aluno e gostava de Matemática e Física. Sua mãe era professora e seu pai lavrador; ela era quem sustentava a família. O desejo de sua mãe era proporcionar estudos para seus filhos, a fim de que eles progredissem na vida.

Esse período em que viveu na cidade de Uberaba não foi fácil para o cineasta. Longe dos amigos e de sua família, morou em uma pensão tendo que ser adulto e melhor do que todos. Contudo, João Batista se via, nesse período, como uma criança emocionalmente imatura e com

movimento cultural pós-64 se caracteriza por dois momentos que não são na verdade contraditórios: por um lado ele é um período da história onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais, por outro ele se define por uma repressão ideológica e política intensa. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada. Por isso a censura encontrará resistência até mesmo na área empresarial. O Congresso Nacional da Indústria Cinematográfica (1972) e a Associação Carioca de Empresários Teatrais (1973) vão assim se pronunciar, embora timidamente, contra a censura. O rigor excessivo do censor acarreta também, para os empresários, consequência negativas para o funcionamento do mercado cultural” (ORTIZ, 1985, p. 89).

uma sensibilidade reprimida diante dos deveres; essa condição é um traço de sua personalidade que o afeta até hoje.

De Uberaba, o cineasta migrou para Belo Horizonte em 1958, a fim de morar com seu outro irmão. Aos 18 anos de idade, ele se vê envolvido em conflitos e crises emocionais devido a sua adolescência e um amor não correspondido. Durante sua juventude, o cineasta vivia em uma mistura de amor intenso, questões filosóficas e busca por explicar o mundo através da Matemática. Teve contato com a Filosofia Materialista ao ler o livro *Oparin: a origem da vida*. Nesse período, João Batista frequentava o ensino médio no colégio Batista Mineiro; aqui já não era bom aluno, o que lhe trazia culpa e frustração.

De Belo Horizonte, aos 18 anos de idade, o cineasta migrou para São Paulo em 1959, completando seu percurso enquanto migrante. Dessa forma, viveu em Ituiutaba, Uberaba, Belo Horizonte e São Paulo. Mudou-se para São Paulo com o objetivo de se preparar para o vestibular de Engenharia na Politécnica da Universidade de São Paulo (USP). Com a mesada enviada por sua mãe e com uma bolsa de estudo do curso Anglo-Latino, que seu professor de Matemática chamado Bloch o arrumou, João Batista conseguiu se manter na cidade grande. Nesse período, viveu numa pensão no bairro do Paraíso e passou no vestibular para o curso de Engenharia de Produção na Escola Politécnica da USP. Nesse contexto, o cineasta foi obrigado a frequentar por dois anos o Centro de Preparação de Oficiais da Reserva (CPOR), destinado aos universitários. Essa experiência não foi agradável, uma vez que ele não concordava com a cultura militar de autoritarismo. João Batista foi identificado como comunista pelos policiais devido a sua admiração pelo socialismo e pela Revolução Cubana; com isso, sofreu com repressão e humilhação por parte dos policiais, mas revidou organizando uma greve contra o comando militar.

Desde a juventude, a política possui um papel fundamental na vida de João Batista. Durante seu período universitário, ele viveu na casa da Politécnica da USP, destinada aos alunos de baixa renda. Nessa casa, apaixonou-se pela cultura e pela política, que insurgiram em sua vida em um misto de revolta e dificuldades que viveu durante sua trajetória. João Batista se filiou ao Partido Comunista Brasileiro em 1962 e participou do Congresso Estadual do Partido Comunista com Carlos Marighella (1911-1969) e com Luiz Carlos Prestes (1898-1990), mas só soube da presença desses líderes no congresso depois da leitura do livro de Emiliano José. O cineasta já foi vinculado ao Partido Popular Socialista (PPS), mas em 2011 ele se desligou do partido.

Na militância, junto ao movimento estudantil, João Batista descobriu que suas inquietações, desejos e sonhos de um mundo melhor e mais igualitário poderiam se juntar com

os sonhos coletivos e que esses poderiam gerar movimentos maiores, justamente por serem coletivos, e não individual, e assim, mudar a História. Dessa forma, a trajetória de João Batista foi constituída por política e cinema. Ele se inspirou no cinema polonês, no Neorrealismo italiano, na Nouvelle Vague francesa, no cinema latino-americano, no cineasta argentino chamado Fernando Birri e no cineasta japonês chamado Nagisa Oshima, entre outros. Descobriu o cinema na USP quando participava do PCB e quando era diretor da União Estadual de Estudantes (UEE-SP). Dessa forma, a participação do cineasta na UEE, no PCB e no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE) foi fundamental para sua formação política e artística.

Durante os dois primeiros anos de universidade, João Batista estudava muito. Seu objetivo era suprir uma falta em sua formação em relação à literatura, ao cinema e ao teatro. Neste ínterim, o cineasta se dedicou à leitura dos clássicos da literatura brasileira. Nos anos 1960, o cinema era uma das paixões nascentes na juventude brasileira. Em 1962, criou um jornal literário junto com os estudantes da casa da Politécnica da USP. Em 1963 iniciou sua carreira cinematográfica no Grupo Kuarto, ao lado dos cineastas Francisco Ramalho Júnior, José Américo Vianna e Clóvis Bueno. Em 1964, casou-se com a cineasta Assunção Hernandez. Junto com sua esposa, criou a produtora Raiz, que filmou muitos filmes do Movimento Cinema de Rua, distribuídos pela Dinafilmes.

Em 1966, João Batista dirigiu seu primeiro documentário solo, chamado *Liberdade de imprensa* (1966-1967), que fora apreendido pelos militares durante um congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE). Esse filme é fundamental para a história do documentário brasileiro, pois o cineasta não trata o real como um fetiche, uma vez que, ao entrevistar pessoas na rua, João Batista se mostrou diante da câmera. Além disso, o cineasta abriu a possibilidade de os entrevistados elaborarem perguntas para o entrevistador, algo inédito até então, isso porque o papel dos entrevistados era responder às questões preparadas pelo entrevistador. Essa sua técnica de gravar foi aprimorada no documentário chamado *Migrantes* (1972), em que o cineasta apenas posicionava o microfone próximo aos participantes, que dialogavam perante a câmera. Com esse documentário, ele ganhou o prêmio de melhor filme no Festival de Documentários de Salvador, em 1973.

O cinema de João Batista é marcado por dramas emocionais, conflitos existenciais e um desejo por justiça social a partir das narrativas dos oprimidos. Ele buscava ouvir as vozes do povo. Em outras palavras: é o povo quem deveria falar de assuntos silenciados pela ditadura. O objetivo era revelar aquilo que estava escondido pela censura, mostrando o Brasil “real”, ou seja, a pobreza e miséria social. O cineasta defendia que era impossível manter a neutralidade

diante da câmera: ela própria já alterava a realidade. Para João Batista, o cineasta tinha que aproveitar essa condição e filmar tal alteração. O objetivo é transformar a realidade, e não a manter. O cineasta sugeria para o cinegrafista o posicionamento da câmera na altura do ombro; dessa forma, todas as pessoas eram filmadas a partir da mesma altura, impedindo a criação de uma representação de hierarquia. Além disso, em suas obras ele misturava ficção com documentário e vice-versa. Filmar, para o cineasta, é um ato de pesquisa, de estudo, de investigação, de revelação.

Ao começar a produção de um material, João Batista recorria à realidade concreta, que buscava encontrar através das câmeras, e não por meio de uma pesquisa extensa sobre o tema. O cinema, para ele, é um diálogo entre sua concepção de mundo a partir de seus estudos com a realidade concreta. Ele filmava os documentários acreditando que as pessoas que participavam de sua produção iriam assisti-los e seriam motivados a questionar sobre o mundo concreto. João Batista juntava seu desejo artístico e político e assim produzia suas obras cinematográficas. Em outras palavras, ele criou um projeto estético chamado de cinema de intervenção a fim de atender suas necessidades e inquietações políticas. Os filmes de Batista expressam a dificuldade da política e da consciência em mudar a História diante dos fatos e das manipulações. No entanto, o filme aqui estudado é um filme esperançoso, que expressa a possibilidade de mudança após o encontro entre os personagens opostos, mas que, contraditoriamente, são o mesmo.

Antes de se filiar ao PCB, João Batista já participava da política. Sua primeira participação aconteceu em 1961. Com a renúncia do então presidente Jânio Quadros (1917-1992), os militares estavam planejando um golpe contra o então vice-presidente, João Goulart (1919-1976), o qual iria ocupar o cargo de presidente. Dessa forma, João Batista participou da manifestação contra esse golpe. Os militares não aceitavam a posse de João Goulart, pois sua imagem era associada ao comunismo devido a sua ligação com os sindicatos. João Goulart, antes de ser vice de Jânio Quadros, também foi ministro do Trabalho durante o governo de Getúlio Vargas (1882-1954) e vice-presidente junto com Juscelino Kubitschek (1902-1976). Sobre a renúncia de Jânio Quadros e as manifestações contra o golpe, João Batista diz:

Foi um momento importante de minha formação e, na verdade, da formação de toda minha geração. Ali explodia, com grande visibilidade, o conflito básico entre um projeto democrático e popular de governo e sociedade contra o tradicional golpismo militar, golpismo que sempre foi apoiado pelos imensos interesses norte-americanos no Brasil, nessa época de guerra-fria. O movimento estudantil, nas ruas, defendendo a democracia, exigindo a posse legítima do vice-presidente eleito (que àquela época era votado independentemente do candidato à presidência) – essa paisagem nova nas

grandes cidades marcava o início de um turbulento e rico período de participação estudantil, participação que cresceria, e muito, até o golpe de estado em 64 e que, depois de se retrair por dois anos, renasceria, de forma trágica, na luta contra a ditadura militar. Naquele momento, velhas e novas denúncias de nosso subdesenvolvimento, do arcaísmo da estrutura agrária, do elitismo da universidade, passaram a ganhar as ruas e repercutir na opinião pública. (ANDRADE, 2004, p. 38)

Ainda sobre esse contexto, o cineasta diz:

Inflados pelo desenvolvimentismo dos anos cinquenta, com a entrada do capital estrangeiro e pelo sonho de modernização, os setores médios da sociedade brasileira assumem bandeiras públicas importantes, principalmente através dos gritos dos estudantes. O Brasil arcaico, rural, dos velhos coronéis e suas oligarquias, dos jeca-tatus, tudo isso ofendia a esperança de futuro da juventude e merecia nosso repúdio. Um repúdio à imagem do atraso e às forças conservadoras que preferiam esse atraso à modernização dominada por novas forças sociais. O movimento estudantil entra de vez na trajetória da revolução brasileira, desenhando, pouco a pouco, o cenário de um país liberto, democrático, moderno e justo e, quem sabe, socialista. (ANDRADE, 2004, p. 38-39)

João Batista participou dessas lutas enquanto filiado ao PCB, juntamente com outros líderes de outros partidos e movimentos sociais. Após o golpe civil e militar de 1964, os sonhos revolucionários da casa da Politécnica e do PCB se desmancharam e o cineasta ficou sem perspectiva, andando pelas ruas de São Paulo, ao redor da Boca do Lixo, onde encontrou novos companheiros para sua caminhada firme na militância comunista. Foi após essa ruptura que o cineasta passou a trabalhar na TV. Nela, produziu filmes e documentários com objetivo de revelar o verdadeiro Brasil. Ele buscava mostrar por intermédio desse meio um Brasil ocultado pelas produções institucionais ligadas ao regime militar.

Para finalizar este capítulo, concluímos que João Batista de Andrade procurou, ao longo de sua carreira, ouvir as vozes dos oprimidos, dos explorados diante de uma sociedade estruturada entre classes sociais opostas e dialéticas. Em vários de seus filmes de ficção e documentário, buscou a voz do outro, a voz não ouvida, a voz silenciada. As vozes de seus filmes são as vozes silenciadas dentro do período histórico vivido pelo cineasta. A versão da História contada pelo cineasta é a versão da luta, da opressão, da miséria, da migração, da tortura, da periferia, da violência e da resistência.

João Batista gravava as vozes daqueles que não possuíam oportunidade de expressá-las. O cineasta emprestava sua câmera e seu microfone para as pessoas reais, cujo objetivo era revelar as problemáticas sociais. O intuito era fazer com que esses problemas e essas vozes fossem ouvidos em âmbito nacional. João Batista transformava questões tratadas pela grande mídia através de uma perspectiva policial em social. O objetivo do cineasta era historicizar a

narração; depois disso, ele encontrava, por trás da violência, a miséria social. O microfone e a câmera levavam o pensamento de pessoas reais para milhares de outras pessoas. Dessa forma, o cineasta atuou a fim de criar uma comunicação entre as pessoas reais e a opinião pública em um momento histórico de ditadura civil-militar no qual não se podia falar, questionar, argumentar. O cineasta criava situações a fim de que a História fosse contada, o intuito era a libertação da fala dos oprimidos.

3. IDEOLOGIAS GEOGRÁFICAS NA FORMAÇÃO TERRITORIAL DO BRASIL

O objetivo deste capítulo é pensar sobre o conceito de ideologias geográficas. As ideologias geográficas não são falsidades, tampouco máscara, mas sim os discursos sobre o território; aqueles que se referem à construção do espaço e sua imagem coletiva devem ser priorizados. As ideologias geográficas são os discursos mais orgânicos que são propagados pela oralidade, pelo pensamento geográfico, pelos Estados-Maiores e pela *Mass Media* ou mídia. A indústria cultural, através de seus produtos culturais, difunde concepções sobre territórios, paisagens e lugares que acabam manipulando as consciências individuais. Esses discursos atuam na produção do espaço por meio dos sujeitos, ou seja, movimentam as práticas sociais. Por trás da produção objetiva do espaço existem projetos, cultura, política e ideologia, enfim, formas de consciência do espaço. O objetivo do estudo sobre as ideologias geográficas é rastrear sua eficácia política.

O foco deste capítulo é responder à seguinte pergunta: quais são as ideologias geográficas? Essa pergunta é fundamental para a análise do filme *O homem que virou suco* (1980-1981), de João Batista de Andrade, visto que esta pesquisa busca encontrar nas imagens e nas falas dos personagens os discursos sobre o espaço. A fim de estudar as ideologias geográficas, faz-se necessário relacioná-los com a formação territorial do Brasil.

Para Moraes (2011), a formação do território brasileiro é marcada por um processo de expansão territorial desde a colonização até os dias de hoje. O país é visto como um território inacabado, um território a ser conquistado através da violência. É importante frisar que, durante o processo de colonização, a economia brasileira respondia aos interesses da Metrópole portuguesa, dessa forma, a dependência e a subordinação estruturam a sociedade brasileira. O convívio social se deu a partir da exclusão do escravizado e a produção era realizada através do trabalho forçado. Tanto o colonizador quanto as elites atuais possuem a concepção de Brasil enquanto um espaço a conquistar e a população é vista como dado natural ou atributo dos lugares. Caso essa população aja com empecilho, ela é eliminada pelas elites e pelo Estado. Isso pode ser exemplificado na defesa da integridade territorial: o maior interesse era manter o território, mesmo que isso prejudicasse o povo. Muitos movimentos separatistas foram reprimidos pelo Império ao longo da história brasileira. Dessa forma, o Brasil é concebido como uma porção do espaço e a identidade nacional é forjada através dessa integridade territorial e do escravismo.

Sobre as identidades regionais, Moraes (2011) diz que estas são uma ideologia geográfica. A criação de relações entre as pessoas fundamentada pela localização é uma ilusão,

uma vez que essa identidade não tem sustentação social ou de classe. As desigualdades de classes ficam ocultas perante as identidades regionais. A respeito do regionalismo, Moraes (2011) afirma que ele atua na fragmentação da organização popular, pois o regionalismo é um instrumento de separação e diferenciação.

O discurso regionalista aparece atribuindo qualidades sociais ao espaço. Esse discurso toma as relações entre classes e as coloca como relações entre lugares; são os geografismos ou metáforas que Lacoste (1988) já apresentou. Os geografismos se expressam na seguinte frase: “São Paulo explora o Nordeste” (MORAES, 1988, p. 102). Não são os lugares que exploram os outros, mas sim as pessoas, já que os lugares não são sujeitos. Ainda sobre o discurso regionalista, Moraes (2011) diz que este atua como preconceito. A identidade regional é um problema, pois ela dificulta a construção de uma consciência de classe. O regionalismo cria laços ilusórios entre as pessoas que, embora de uma mesma região, são de classes sociais distintas, atuando, dessa forma, como veículo de manipulação política das massas. A concepção de regionalismo para Moraes (2011) é parecida com as colocações de Albuquerque Junior (2008), que apresentaremos mais adiante.

Sobre o conceito de região, Moraes (2011) defende que ele se transformou de fato empírico em uma representação simbólica, ou seja, em ideologia, visto que, atualmente, não podemos mais falar de economia brasileira a partir de seus quadros regionais fechados, uma vez que o capital tende a circular entre as regiões. Tanto o regionalismo quanto a visão do Brasil associada mais com seu território do que com a sociedade ou Nação são ideologias geográficas.

A identidade nacional e sua unidade foram construídas pela integridade territorial. A formação territorial do Brasil é fruto de um processo de incorporação de novos espaços, da exploração de recursos naturais e da subordinação de povos originais e africanos. O colonizador é um elemento de identidade no Brasil. O que unifica esse país é nosso passado colonial enquanto território dependente de Portugal.

As fronteiras brasileiras se expandiram do litoral para o interior. O que aconteceu foi a transformação dos espaços em regiões produtivas para a metrópole portuguesa. A história do Brasil é marcada pela expansão territorial por meio de conquista, violência e expulsão dos povos originários. Diante disso, é importante conceituar território e território usado:

O território diz respeito à área do domínio político internacionalmente reconhecido como de soberania legítima de um Estado, principalmente pelos Estados vizinhos. O território usado, uma fração desse espaço, compreende os lugares economicamente integrados na lógica do sistema colonial, dotados de estruturas produtivas incorporadas pela colonização. (MORAES, 2011, p. 86)

O território não usado são os fundos territoriais ou sertões, esses são espaços de

ocupação futura que serão anexados por meio de políticas conduzidas pelo Estado. A formação territorial do Brasil carrega a visão de país a ser construído; esse projeto nacional é uma ideologia geográfica e seu objetivo é transformar os sertões em territórios usados. Nesse projeto, a população é vista como um meio para a construção do país, o povo é um instrumento para atingir os interesses das elites e do Estado. A seguir, Moraes (2011, p. 89-90) nos apresenta a definição da ideologia geográfica sertão:

O conceito de “sertão”, bastante utilizado na literatura do período, é bastante revelador da concepção em tela. Tal qualificação genérica servia a denominação, por oposição aos lugares civilizados, daquelas regiões do território brasileiro que ainda não haviam sido incorporadas pela “conquista produtiva do solo”, que não se inseriam na dinâmica mercantil nacional. Seriam, assim, os lugares da expansão futura, onde dominavam as características da originalidade natural, espaços habitados pelos “povos selvagens” e pelas populações isoladas que “vivem à margem da civilização”. Ao atribuir a condição de sertão a uma dada localidade já se assinalava o desejo de apropriá-la e inseri-la nos circuitos de produção de mercadorias, rompendo com seu isolamento e destruindo seus modos de vida tradicionais. E esse ato de conquista, violento por excelência, era justificado como parte da missão civilizadora de construir o país, sedimentando a civilização nessas terras ainda submetidas à barbárie.

Mais adiante voltaremos a pensar sobre o conceito de sertão, por ora, falaremos de uma outra ideologia geográfica, que é o desejo em construir um país moderno. No final do século XIX, o projeto de construção do país ganha um novo elemento: fala-se em construir um país moderno. O foco da modernização é o território, isso é uma consequência do avanço da urbanização, da industrialização, do conhecimento técnico, do fluxo de pessoas e informação. O objetivo das elites é construir formas espaciais modernas; para tanto, seria preciso destruir as formas espaciais arcaicas. Nesse projeto de modernização, a população não foi incluída, somente o território foi pensado. Em outras palavras, era preciso modernizar o espaço, construindo “ferrovias, iluminação elétrica, água encanada, estruturas metálicas, máquinas, motores, etc.” (MORAES, 2011, p. 90).

Durante todo o século XX, o projeto de modernização esteve presente e se expressou nos discursos políticos, na literatura, nas artes. O Estado possuía um papel fundamental para a construção do Brasil moderno. Ele é aquele que, por meio de sua intervenção, de seu planejamento, conduziria tal projeto. A divisão do território em regiões e a atuação do Estado de acordo com uma dada regionalização também é uma ideologia geográfica.

Durante o governo de Getúlio Vargas, ocorreu um período de afirmação da identidade nacional e das regionais. Nesse contexto, surgiram os movimentos regionalistas. O Brasil foi definido como a somatória das culturas regionais e a verdadeira brasilidade se localizava nos

sertões. O Estado centralizou o poder no âmbito federal e objetivava construir a Nação através das diferentes regiões; essas diferenças eram vistas com positividade. A ideologia chamada de nacional-desenvolvimentismo foi inaugurada pelo Estado Novo, que por meio do planejamento conduziria o progresso enquanto sinônimo de industrialização. Nesse projeto, a questão social começa a ser colocada. Contudo, as diferenças regionais foram vistas com negatividade durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961). As disparidades regionais foram concebidas enquanto resultado do subdesenvolvimento, ou seja, como um problema para a construção de um mercado nacional integrado. Através do progresso, as desigualdades regionais iriam desaparecer, por meio dele viria a igualdade social; por intermédio da modernização espacial, os lugares se tornariam homogêneos.

Segundo essa visão o Brasil moderno, com o estímulo do Estado, deveria exportar seu dinamismo para as regiões do interior alterando suas “estruturas arcaicas” (para alguns autores “feudais”). Nesse equacionamento o Brasil positivo era o litorâneo, cosmopolita e articulado com os fluxos internacionais. (MORAES, 2011, p. 94)

Nesse contexto, havia a concepção de dois países no Brasil: um civilizado e moderno e outro de barbárie e sertão. Esse projeto nacional-desenvolvimentista foi expresso no Plano de Metas de Juscelino Kubitschek. A construção de Brasília, a transferência da capital e a construção de hidrelétricas e de rodovias são exemplos das políticas territoriais elaboradas durante o governo referido. Nesse período, houve o desejo de construir um país moderno, mais associado à ideia de Nação, e não somente associado ao território. No entanto, esse projeto de construir um país moderno associado à ideia de Nação retrocedeu a partir do golpe militar em 1964, e a lógica territorialista foi retomada, permanecendo durante o processo de redemocratização, além de identificar algumas pessoas como inimigas da Nação. No entanto, com a elaboração da Constituição Federal de 1988, o povo foi colocado como sujeito da soberania popular sobre o território, uma vez que o voto representativo foi universalizado entre a população adulta. Mais adiante voltaremos a pensar sobre a identidade nacional e regionalismo.

Em suma, diante do que foi exposto, as ideologias geográficas apontadas por Moraes (2011) são: 1) a visão de Brasil enquanto um território inacabado; 2) a identidade nacional associada a integração territorial; 3) a população é vista como instrumento para a construção do país; 4) as identidades regionais; 5) o conceito de região; 6) o conceito de sertão; 7) o desejo em construir um país moderno; 8) considerar determinadas pessoas como inimigas da Nação; e 9) a própria regionalização e a atuação do Estado de acordo com ela são ideologias geográficas.

3.1. Ideologias geográficas: região, regionalismo e Modernismo

O filme estudado apresenta os temas da migração e da região. Os personagens principais da película são nordestinos que migraram para São Paulo. Sabe-se que existem diversos motivos que levam populações e sujeitos a migrarem, desde causas econômicas até as subjetivas. Nesse filme, o personagem principal é um poeta de cordel que migra para São Paulo para morar em uma favela e trabalhar vendendo poesias no centro da metrópole paulista, mas, por não ter documentos de identidade, Deraldo é confundido com outro migrante, Severino.

Diante dessa confusão, o poeta trabalha carregando sacos de legumes, na construção civil, como mordomo e na construção de um metrô, até que, no final, ele volta a ser poeta. Ou seja, ele é um migrante, pois sai da Paraíba para morar em São Paulo, mas continua sendo migrante na própria metrópole, visto que se desloca por ela em busca de trabalho. Por onde Deraldo passa, ele sofre preconceito por ser nordestino e poeta, sendo tratado como o de fora, como outro. Nesse deslocamento de Deraldo pela metrópole, o poeta acaba conhecendo outros migrantes nordestinos e as causas de suas migrações são a concentração fundiária na mãos de poucos e o não acesso ao dinheiro para a compra das máquinas agrícolas. Diante disso, esses personagens migram para São Paulo em busca de trabalho na indústria e na construção civil, mas acabam sofrendo com a exclusão socioespacial.

O conceito de região é muito trabalhado no filme. Os personagens, em muitas cenas, tratam o Nordeste e o Norte como se fossem a mesma região e os nordestinos são associados aos sertanejos. O filme traz em uma cena uma crítica ao regionalismo ao mostrar o confronto entre Deraldo e o Coronel, ambos da Paraíba. Sobre o coronelismo, essa é uma prática existente durante a República Velha, de 1889 a 1930, utilizada por grandes fazendeiros, que possuíam poder político e econômico e mandavam, por meio da violência, as pessoas votarem no candidato indicado por eles. O coronel é aquele mandão local que determina o voto das pessoas que estão sob seu poder. Mas essa figura perde força durante o governo de Getúlio Vargas (ALBUQUERQUE, 2011, p. 36).

Dessa forma, procuramos neste capítulo pensar a respeito dos conceitos de região, regionalismo, Nordeste e Modernismo. Vimos que, para Lacoste (1988), o conceito de região enquanto personalidade e individualidade é uma ideologia e o papel desta é mascarar o conceito de região enquanto dominação. No entanto, o conceito de região enquanto personalidade foi difundido pela *Mass Media* e pela Geografia dos Professores, e até o movimento regionalista se apropriou desse conceito de região enquanto individualidade. Vimos também que, para Moraes (2011), a região é uma representação simbólica, uma ideologia geográfica, e que o

regionalismo também o é e dificulta a formação de uma identidade a partir das classes sociais. A seguir, iremos adentrar o estudo sobre esses conceitos.

Para Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2008) o conceito, a formação de uma região e seus limites são pouco discutidos entre os historiadores, ou seja, a história regional seria composta pelos acontecimentos ocorridos dentro dos limites das regiões. Os discursos sobre as regiões legitimam projetos e ações sobre elas. Quanto ao conceito de região, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2008, p. 57) diz:

A noção de região, por exemplo, tem origem militar, vem do latim *regione*, e nomeava originalmente uma área sob o comando, que vem da palavra latina *regere*, de uma dada força militar, de uma dada legião romana, de um regimento. Ela se confunde, muitas vezes, com a noção de província, que vem do latim *vincere*, ou seja, território vencido ou habitado por povos vencidos, submetidos ao domínio romano. Mais tarde, nos finais da Idade Média, com a progressiva centralização do poder, região passa a ser o território, a área sob o domínio do rei, do latim *regio*, aquele que rege, que comanda, que governa. A palavra região remete, pois, a comando, a domínio, a poder. A região é um espaço sob um dado comando, sob um dado domínio, um espaço regido por alguém, governado por alguma força, a demarcação de um espaço sob controle, um espaço em que se exerce uma soberania, em que se estabelece uma dominação após uma vitória sobre um oponente: a região é espaço de luta, é fruto de uma conquista, fronteiras nascidas da implantação de um governo, de uma dominação. A região é fruto de operações estratégicas, políticas, administrativas, fiscais e militares. As regiões nascem, na antiguidade, à sombra dos exércitos.

Ao estudar uma região, é preciso se atentar para os conflitos e interesses que a formaram, uma vez que esse conceito é um acontecimento histórico, político, estratégico, militar e diplomático. Para o historiador, estudar uma região é:

Falar em região implica em se perguntar por domínio, por dominação, por tomada de posse, por apropriação. Falar em região é também falar em subordinação, em exclusão, em desterramento, em banimento. Falar em região é se referir àqueles que foram derrotados em seu processo de implantação, àqueles que foram excluídos de seus limites territoriais ou simbólicos, àqueles que não fazem parte dos projetos que deram origem a dado recorte regional. Falar de região implica em reconhecer fronteiras, em fazer parte do jogo que define o dentro e o fora: implica em jogar o jogo do pertencimento e do não pertencimento. Fazer história da região é cartografar as linhas de força, o diagrama de poderes que conformam, sustentam, movimentam e dão sentido a um dado recorte regional. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p. 58)

Toda dominação sobre uma região é sustentada por um conhecimento, por um discurso, por uma política que nada mais é do que a arte de governar. Em outras palavras, para dominar uma região é preciso de um conhecimento sobre ela; dessa forma, poder e saber caminham juntos. Por isso, é preciso investigar os saberes que ajudaram a formar uma região. A região

Nordeste, por exemplo, foi formada através do discurso da seca.

Além disso, é preciso “desnaturalizar” as identidades regionais e o regionalismo, fazendo-se necessário questionar os discursos que as formaram. A região e sua reprodução são defendidas por grupos que possuem um interesse nessa delimitação. Esses conceitos passam a existir nas subjetividades daqueles que vivem na região e naqueles que discursam em seu favor. O indivíduo que vive em uma região se apropria de um modo regional de ser e, portanto, de agir no mundo. A região é subjetivada pelo indivíduo. Sobre a construção de uma identidade regional, o autor diz:

A região ao ser subjetivada, ao ser encarnada, ela conformará os corpos e os processos subjetivos. A construção de uma dada identidade regional passa pela produção de subjetividades que a reconheçam e a incorporem não só como verdade e unidade externa ao ser, mas como aquilo que é a verdade e que dá unidade ao próprio ser. A regionalidade passa a ser vista como elemento ontológico dos próprios sujeitos que aí habitam. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p. 61-62)

Esse discurso de identidade regional significa que o lugar de nascimento atuaria na definição do ser de um indivíduo. Há aqueles que pertencem e aqueles que não pertencem a uma região. A apropriação da identidade regional faz com que os indivíduos ditos regionais sofram com a subordinação, a exclusão, a separação e um complexo de inferioridade.

A região é uma invenção humana e, de acordo com critérios escolhidos pelos inventores, essas invenções dominam, separam e juntam elementos. A região é uma invenção produzida também pelas artes através de pintura, fotografia, cinema, literatura e canções, entre outros. Ela está em transformação e construção, apesar de sua aparente imobilidade. Ao estudar uma região, é preciso historicizá-la, uma vez que ela foi naturalizada. É necessário também questionar os discursos que a criaram, “por ele ser um discurso de produção, de invenção de uma dada versão para o regional” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p. 66). Devemos negar os discursos que excluem os indivíduos por conta do seu lugar de nascimento, discursos esses permeados por preconceito, estereótipo, ódio e violência. Para Castro (1994, p. 164-165):

Sinteticamente, o regionalismo é a expressão política de grupos numa região, que se mobilizam em defesa de interesses específicos frente a outras regiões ou ao próprio Estado. Esse é um movimento político, porém vinculado à identidade territorial. Se eliminamos do conceito a ideia purista de defesa de interesses “da região”, percebemos que se trata, na realidade, de uma mobilização política em torno de questões e interesses de base regional, embora sua ideia-força possa ser, e quase sempre é, explicitada como defesa da sociedade regional.

O discurso regionalista apresenta uma região como se internamente não houvesse

conflitos. O regionalismo aparece como se houvesse coesão nas relações sociais, como se em uma região não houvesse conflitos entre classes sociais opostas e dialéticas. O discurso regionalista defende uma região, mas cria uma competição com outras. Diante disso, para o discurso regionalista é preciso reservar condições vantajosas para determinada região, enquanto para outra não é necessária essa reserva. O regionalismo se expressa sobre uma base territorial que é a região. O conceito de região, para a autora, se define por meio de uma relação entre o ser humano e o meio, além da criação dos símbolos. Sobre esses símbolos, a autora diz:

A elite se apropria desses símbolos, reelaborando-os ideologicamente na identidade regional, conferindo visibilidade e valor simbólico aos traços singulares da sociedade local, como tipo físico, sotaque, terminologia, hábitos etc. É na utilização desses aspectos simbólicos como recurso político que se estrutura o discurso regionalista do poder local. O território passa a ser tratado como sujeito do processo histórico, substituindo e reduzindo a visibilidade das relações sociais, que se diluem nos problemas territoriais. (CASTRO, 1994, p. 165)

O regionalismo nordestino é um exemplo disso. Sobre esse regionalismo, a autora aponta que:

Sua visibilidade se dá no aparato político de representação nacional, onde os discursos da sua classe política revelam a transparência de seus instrumentos e argumentos, constituindo um indicador do processo de “construção regionalista”. (CASTRO, 1994, p. 165)

Ao analisar os discursos políticos de alguns deputados federais durante 1964-1985, a autora constatou que os representantes se identificam mais com eles do que com seus representados. Esses discursos apresentavam um conteúdo de reivindicações de recursos para a região Nordeste; a argumentação era de que o Governo Federal não se importa com os problemas regionais, como seca, pobreza e dependência em relação a outras regiões, entre outros. Nessas reivindicações, os conflitos internos da região são ocultados. Para Castro (1994, p. 166), esse discurso é estratégico:

Essa estratégia pode ser percebida na forma como a elite política, que é também a elite econômica, define sua identidade regional, colocando-se no mesmo nível de toda a massa nordestina, tratando a sociedade regional como um todo homogêneo, em que todos são igualmente vítimas de condições naturais e históricas perversas.

A elite utiliza para si o discurso regionalista, cujo objetivo é a acumulação de capital. O geógrafo Aziz Ab’Sáber também procura pensar sobre a região Nordeste em sua obra *Dossiê Nordeste seco* (1999). O autor se baseia no conceito de região de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). O Nordeste seco é o mesmo que sertão e a

população é denominada de sertanejos. A seguir, iremos apresentar brevemente as colocações do geógrafo sobre essa temática.

Para Aziz Ab'Sáber (1999), o Nordeste seco do Brasil é uma das três grandes áreas semiáridas da América do Sul e é a região semiárida mais povoada do mundo. Seu bioma é a caatinga e a sua temperatura média anual é elevada e constante, possui baixos níveis de umidade, precipitações irregulares ao longo do ano, rios intermitentes e solos problemáticos. O Nordeste seco necessita de soluções, uma vez que é considerado como “uma das mais regiões socialmente mais dramática das Américas” (AB'SÁBER, 1999, p. 7). Muitos camponeses vivem no Nordeste seco sem acesso à terra. O autor procura compreender as causas dos dramas das populações que vivem no Nordeste seco, que são resultados de fatores físicos, ecológicos e sociais.

No Nordeste seco existe a convivência de elementos arcaicos e modernos. Essa região, diz o autor: “por outro lado, é uma *região sob intervenção*, onde o planejamento estatal define projetos e incentivos econômicos de alcance desigual, mediante programas incompletos e desintegrados de desenvolvimento regional” (AB'SÁBER, 1999, p. 8). O Nordeste seco é sinônimo de sertão e a população que ali vive são chamados de sertanejos. Muitos deles são sofridos, fortes, bravos, e apenas possuem sua força de trabalho a oferecer para os donos das terras. Essa população é constituída por vaqueiros e camponeses, que sofrem com o problema da fome. Essa região é considerada como a maior reserva de trabalho braçal das Américas. O problema do Nordeste seco é o alimento. O meio rural e a produtividade não dão conta de fornecer alimentos para todos que ali vivem (AB'SÁBER, 1999, p. 26). O problema é que existe gente demais, as relações de produção não conseguem suportar tantas pessoas. As secas atrapalham a produção rural, causando desemprego para aqueles que não possuem terras – estes tornam-se retirantes. A migração é a saída para a sobrevivência; no entanto, esses migrantes, ao chegarem ao lugar de destino, deparam com precárias condições de vida, passando a morar em favelas e periferias. Aqueles que não possuem terras migram devido à “alta fertilidade humana, forte seleção biológica e ausência de oportunidades de emprego” (AB'SÁBER, 1999, p. 26). Dessa forma, o Nordeste seco passou a fornecer força de trabalho para as outras regiões ao longo da história – por exemplo, para o Sudeste e o Norte. Muitos abandonam a região em momentos de crises climáticas. Os brejos são considerados como oásis, os alimentos produzidos vêm desses brejos e a população se concentra próximo a eles.

Os planos do governo são impotentes para resolver os problemas do Nordeste seco e fornecer uma vida melhor para o sertanejo. A região é vista com graves problemas, sendo assim, necessita de soluções através do planejamento do Estado e o autor propõem várias soluções.

Essa região é uma das mais críticas das Américas (AB'SÁBER, 1999, p. 30). É uma área sofrida. O governo federal não consegue resolver os problemas, porque desconhece o Nordeste (AB'SÁBER, 1999, p. 34). É preciso mapear o sertão, ou seja, o Nordeste seco. É necessário incluir nesse mapa todos os problemas da região. É preciso realizar o Censo por meio de outra metodologia. É preciso atender os pequenos e médios produtores por meio de um “*banco do povo*” (AB'SÁBER, 1999, p. 36). É preciso ter melhor produtividade, por isso é necessário um “*banco de sementes e de mudas*” (AB'SÁBER, 1999, p. 36). Só é possível uma reforma agrária ao transformar a estrutura agrária regional. Os camponeses precisam de seguridade social. Nas cidades centrais do sertão é preciso instalar armazéns ou mercados com preços baratos, a fim de atender as necessidades básicas dos sertanejos. Nas palavras do autor “a intenção é a de reinventar um modelo de supermercado, adaptado às exigências de uma região-problema” (AB'SÁBER, 1999, p. 38).

O geógrafo defende também a proposta de renda mínima sugerida pelo então senador Eduardo Suplicy, do Partido dos Trabalhadores (PT- SP). Para que a família possa receber essa renda mínima é preciso que os filhos frequentem a escola. O autor sugere várias propostas ao longo do texto a fim de solucionar os problemas de uma das regiões mais dramática da América. Todas essas medidas ajudariam a evitar as migrações para as metrópoles, uma vez que nelas já existe gente demais. Os migrantes Nordestinos se deslocaram para o Sudeste e ajudaram na edificação de formas espaciais como prédios, hospitais, casas e indústrias, entre outras construções, ou seja, eles ajudaram a construir a cidade.

Sobre o problema da seca no Nordeste, o autor Albuquerque (2011), inspirado em Durval de Albuquerque Júnior, diz que, a partir de 1877, a seca transformou-se num problema discutido em âmbito nacional. Esse discurso sobre a seca justificou a transferência de recursos para as oligarquias regionais, tornando-se algo lucrativo para os estados do Norte. Todos os problemas eram explicados através da seca e os discursos regionais defendiam a solução deles. Todos sentiam pena dessa região sofredora; no entanto, as elites regionais se beneficiavam desse discurso e desse sentimento. Toda violência era explicada pela falta de investimentos na região (ALBUQUERQUE, [2006] *apud* ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

O Brasil, antes do século XX, era dividido em Norte e Sul. A região Nordeste se separou da região Norte no final de 1910. Muito já se escreveu sobre o Nordeste, muitas imagens já foram pintadas e gravadas sobre a região. Dessa forma, o Nordeste é produto dessas elaborações e do discurso da seca. No início, a palavra Nordeste foi usada institucionalmente para nomear a área onde a Inspeção Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS) iria atuar em 1919. O Nordeste era a parte seca do Norte, que precisava de intervenção do Estado Nacional

(ALBUQUERQUE, [2006] *apud* ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Nesse período histórico ocorreu a tentativa de criar uma identidade nacional a partir de São Paulo. A cultura produzida nas regiões era considerada negativa, portanto, tinha que ser escondida ou apagada. Havia um conflito entre aqueles que defendiam a criação de uma identidade nacional e aqueles que defendiam movimentos regionalistas. Estes acreditavam que para construir uma identidade nacional é preciso partir das diferentes regiões. Diante disso, os modernistas, durante a exposição em São Paulo em 1922, recusavam as produções culturais elaboradas no Norte e Nordeste: para eles, era preciso uniformizar a cultura. Assim, eles elaboraram e produziram livros, pinturas e canções sobre outras regiões a partir de suas concepções, que geralmente infamavam o Nordeste (ALBUQUERQUE, [2006] *apud* ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

O Nordeste, por meio desses discursos, ocupou o lugar de periferia, ou seja, uma região sem importância tanto econômica quanto politicamente. Seus habitantes são vistos como marginais dentro da cultura nacional e, enquanto o Nordeste era inferiorizado pelos modernistas, São Paulo era superiorizado. O Nordeste era visto como a região da saudade, do antigo, do atraso, do arcaico, do subordinado e dependente de outras regiões. Nessa concepção, surge o homem nordestino, aquele que é valente e capaz de suportar as piores condições a fim de que sua família sobreviva. O Sudeste era visto como o modelo de nacionalidade e desenvolvimento econômico. Aqueles que viviam no Sudeste possuíam o poder de dizer sobre aqueles que não viviam. O Nordeste era inferiorizado e o Sudeste, superiorizado.

Todo esse discurso buscava sustentar a formação de um Estado centralizado durante o mandato de Getúlio Vargas. No entanto, o discurso regionalista buscava defender as elites regionais que estavam perdendo poder econômico e político nesse período. Diante disso, Gilberto Freyre escreveu em 1926 o *Manifesto Regionalista* e fez sua leitura em Recife, durante o Congresso Brasileiro de Regionalismo. Esse discurso pregava que a identidade nacional deveria ser construída a partir das regiões, defendendo a região e os valores criados nela (ALBUQUERQUE, [2006] *apud* ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Gilberto Freyre é um estudioso defensor da região e do regionalismo. Para Ortiz (1985), Freyre foi um importante pensador, pois substituiu o debate de raça por cultura, mas para ele não havia conflitos entre as raças. Na virada do século XIX para o XX, com a abolição da escravidão e com a Proclamação da República, foi preciso elaborar a identidade do brasileiro. Freyre inseriu o negro na formação do brasileiro, coisa que os românticos não fizeram. No romantismo havia um grande silêncio em relação a isso. Mas, ao inserir o negro nessa formação, Freyre negou o conflito e defendeu que o brasileiro é a mistura de branco, indígena e negro. A

seguir, iremos adentrar o pensamento de Freyre em seu *Manifesto Regionalista* (1996).

No Congresso Regionalista, Freyre (1996), em seu manifesto, diz que o Brasil deve ser organizado através das regiões, e não dos estados. Esse Congresso reuniu homens práticos, poetas, de esquerda e de direita. O objetivo do regionalismo do Nordeste era fazer com que florescessem mais regionalismos pelo Brasil e que esses outros regionalismos se juntassem com regionalismo do Nordeste, “dando ao movimento o sentido organicamente brasileiro e, até, americano, quando não mais amplo, que ele deve ter” (FREYRE, 1996, p. 2). O regionalismo de que fala Freyre (1996) não propõe um separatismo. Esse regionalismo é contrário ao estadualismo desenvolvido pela República. O estadualismo é sim um separatismo. As regiões são mais importantes do que os estados. A finalidade do movimento regionalista é argumentar que as regiões “se completem e se interagem ativa e criadoramente numa verdadeira organização nacional” (FREYRE, 1996, p. 2). Todas as regiões são modos de ser ou são formas regionais de expressão.

O movimento regionalista defende uma nova organização do Brasil, que deve ser realizada a partir dos costumes nacionais. As regiões estão sendo esquecidas pelos estadistas e pelos legisladores brasileiros: uns se preocupam com os estados e outros, com a União. A preocupação deveria ser a articulação inter-regional, pois o Brasil é feito sociologicamente de regiões. Em outras palavras, sobre as regiões naturais se colocam as regiões sociais. O conjunto de regiões formam o Brasil: somos um conjunto de regiões antes de sermos estados. Os estados estão em guerra, e essa guerra é um perigo para a unidade nacional. (Vimos que não são os estados que estão em guerra, mas sim os sujeitos).

O Brasil deve ser administrado regionalmente, mas sem esquecer que o regionalismo está sob a bandeira da União. O autor propõe uma mudança no mapa do Brasil, que deveria ser colorido de acordo com as produções e os trabalhos. Para Freyre (1926), a terra do Nordeste é pobre, árida, devastada pelo cangaço, pela malária e pela fome. O autor procura defender as tradições e os costumes criados sobre essa terra. O objetivo é lutar contra seu abandono. Ele defende também a tradição contra a novidade estrangeira – o Rio de Janeiro também entra nessa concepção de estrangeiro.

A região Nordeste é a mais rica em nitidez e em caráter. Alguns valores regionais tornaram-se nacionais. O Nordeste tem o direito de se considerar uma região, uma vez que contribuiu com a civilização brasileira, dando autenticidade e originalidade ao Brasil. Freyre (1996) defende a manutenção dos *mucambos* e das ruas estreitas. Entre vários problemas com os quais os regionalistas devem se preocupar, está a culinária. É preciso preservar a culinária Nordestina contra a invasão estrangeira de franceses e norte-americanos.

O autor destaca três regiões culinárias no Brasil: Baiana, Nordestina e Mineira. Ele sugere um mapa com cores de acordo com a culinária. As culturas portuguesa, ameríndia e africana influenciaram a culinária brasileira. No Nordeste agrário, essas culturas melhor se equilibraram ou se harmonizaram. Para Freyre (1996), a Bahia não faz parte do Nordeste. Onde não há excesso, há equilíbrio. No Rio de Janeiro, há excesso da cultura portuguesa. Na Bahia, há excesso da cultura africana. No extremo Norte, há excesso da cultura ameríndia. No Nordeste, há equilíbrio. Esse equilíbrio vem da própria natureza pernambucana, segundo Freyre (1996, p. 6), inspirado em Joaquim Nabuco. Sem o forno e o fogão português, não haveria unidade nacional diante da diversidade regional. O português tem a capacidade de assimilação cultural e se apropriou de ritos alimentícios das civilizações do Oriente e do Norte da África, trazendo para o Brasil essa culinária que se misturou com a culinária americana e a africana. Os mosteiros foram importantes laboratórios de invenção culinária. Dos engenhos, sempre com a mesa farta, também surgiu uma importante culinária. O autor defende a manutenção dos pratos tradicionais do Nordeste, porque estes estão prestes a desaparecer pelos pratos estrangeiros e do Rio de Janeiro.

Freyre (1996) defende que os pratos regionais e a culinária são uma arte de mulheres. Não se vê mais pratos regionais nas casas e nos restaurantes. Nas casas de usineiros e dos novos ricos, não se vê a culinária da região. A comida regional está sendo trocada por comidas em conserva ou em latas. Freyre (1996) diz que sente saudades das comidas dos engenhos preparadas por mulheres, sinhás e escravas. A tradição está em declínio ou em crise no Nordeste, e uma cozinha em crise é uma civilização em crise, que corre o risco de perder suas características. As moças não sabem mais fazer um doce regional e isso é um problema para o autor. As mulheres devem ler de modo atento os livros das missas e os de receitas familiares. Cabe à mulher a preservação dos bons costumes e da culinária, ou seja, da civilização ou cultura.

O autor passou um tempo fora do Brasil e, ao retornar para Recife, sentiu saudades do velho Recife, aquele ligado ao seu passado. Freyre (1996), ao longo do manifesto, traz várias sugestões a fim de preservar a tradição, o antigo, o passado. É preciso preservar remédios, animais, brincadeiras, artesanato, música, danças, festas e comidas da região. É preciso se aproximar do povo, uma vez que mesmo o mais letrado aprende com essa aproximação.

Aquilo que é brasileiro é marcado por um equilíbrio entre a cultura portuguesa, a africana e a ameríndia. O Brasil é “combinação, fusão, mistura” (FREYRE, 1996, p. 10). O Nordeste é uma bacia na qual se misturam as culturas de diversos povos. A culinária é fruto dessa fusão. Há no Nordeste um franciscaníssimo que aproxima pessoas, animais e árvores (FREYRE, 1996, p. 10). As árvores acabam tornando-se membros das famílias e trazem

benefícios para elas. Isso acontece também com os animais, que parecem ter sentimentos humanos, como alegria, e ficam próximos em dias de dor. Todo tipo de arte deve registrar a cultura da região. Freyre (1996) exalta a região. Em suma: a cultura e a tradição da região devem ser preservadas e defendidas contra a invasão estrangeira.

O *Manifesto Regionalista* fez oposição ao movimento Modernista criado na década de 1920 em São Paulo e Rio de Janeiro. O contexto histórico de sua criação é a modernização capitalista, a urbanização, a industrialização no Sul e Sudeste e a decadência da cana-de-açúcar no Nordeste. O autor faz uma crítica a modernização excludente. O autêntico Brasil encontrava-se no Nordeste do engenho, e não na cidade. O autêntico Brasil é aquele dos tempos da Monarquia, do Império, da colonização, do escravismo, da cana-de-açúcar, do patriarcado, do coronelismo, do patrimonialismo. Por isso, a necessidade de preservação cultural criada no Nordeste, uma vez que a identidade nacional se encontra ali. Para entendê-la, é preciso compreender esse passado colonial. A crítica que os regionalistas fazem aos modernistas se refere à imitação. Para eles, os modernistas apenas copiaram as vanguardas europeias, não há autenticidade. Por meio de uma ótica estrangeira, os modernistas interpretaram o Brasil. No entanto, para Santos (2011), o regionalismo é também uma cópia, uma imitação do passado. O Modernismo possui o desejo de destruição daquilo que é arcaico. Em suma: o *Manifesto*, mesmo diante de suas contradições, influenciou a produção cultural brasileira durante o século XX (SANTOS, 2011).

Sobre a Semana da Arte Moderna em 1922 e a problemática da imitação, Moraes (1988) diz que as ideias não são simplesmente uma cópia daquilo que se produz no exterior. As ideias trazidas do exterior para o interior são selecionadas, são escolhidas dentro das condições do interior. O contexto de apropriação das ideias de fora explica sua importância e o porquê de sua apropriação. Os modernistas de 1922 defendiam a importação das ideias de fora, mas sua transformação de acordo com a realidade brasileira.

A Semana da Arte Moderna aconteceu em São Paulo, nessa cidade que se destacava com o processo de urbanização, industrialização e imigração europeia. O movimento modernista se iniciou com as exposições expressionista de Anita Malfatti em 1917, mas seu apogeu ocorreu durante a Semana de Arte Moderna em 1922, e seu término em 1945. Os principais artistas que participaram dessa Semana de Arte foram Anita Malfatti (1889-1964), Oswald de Andrade (1890-1954), Maria de Andrade (1893-1945) e Graça Aranha (1868-1931), entre outros. O escritor Monteiro Lobato (1882-1948) elaborou críticas à exposição de Anita Malfatti, enquanto Oswald de Andrade a defendeu. Esses artistas viajavam, principalmente para a Europa, mas também para os Estados Unidos, e entravam em contato com as vanguardas

européias, isto é, Expressionismo, Cubismo, Futurismo e Dadaísmo. Os artistas do movimento Modernista negavam a arte enquanto reprodução da natureza, negavam a arte do passado, romperam com a tradição e se voltaram para a prospecção, para a tecnologia, e escreviam por meio da associação livre. Os modernistas procuraram romper com o Parnasianismo e Simbolismo. O primeiro livro moderno é *Pauliceia desvairada* (1921), de Mário de Andrade.

A Semana da Arte Moderna foi sugerida por Di Cavalcanti e Graça Aranha, com o objetivo de festejar os cem anos de independência do Brasil frente a colonização portuguesa, mas também tinha por finalidade festejar a independência cultural brasileira. No entanto, não havia independência cultural, uma vez que a cultura brasileira defendida pelos modernistas era dependente das vanguardas europeias. Os artistas, ao se aproximarem das vanguardas, romperam com o sistema tradicional da cultura brasileira. Os grandes fazendeiros e industriais paulistas se interessavam nessa aproximação com a Europa, por isso os artistas tiveram condições de organizar a Semana de Arte e, assim, inovar suas obras. Em 1923, Oswald de Andrade viajou para Paris e, a partir de Cubismo, Dadaísmo, Fauvismo e Futurismo descobriu o Brasil, ou seja, de fora ele descobre a suposta identidade nacional, que é o primitivismo, ou seja, os elementos indígenas e africanos – em outras palavras, os elementos populares da cultura brasileira. Oswald de Andrade diz que a nacionalidade brasileira é ser antropófago. A autenticidade do brasileiro é ser antropófago, ou seja, a cultura nacional como fruto da cultura do outro, o que nos interessa é aquilo que não temos. Esse autor escreve o *Manifesto Antropófago* em 1928, no qual defende que aquilo que nos une é a antropofagia. Os modernistas também eram chamados de futuristas. Alguns artistas não concordavam com essa denominação, uma vez que um dos artistas mais conhecido do futurismo foi Marinetti (1876-1944), um apoiador do fascismo na Itália (NASCIMENTO, 2015).

O autor Ortiz (1985), estudando a identidade nacional e a cultura brasileira, traz o conceito de sincretismo. Acontece um sincretismo quando uma cultura entra em contato com outra. Para o autor, o sincretismo acontece da seguinte forma: “o sincretismo se dá quando existe um sistema-partida (memória coletiva) que comanda a escolha e depois ordena, dentro do seu quadro, o objeto escolhido” (ORTIZ, 1985, p. 32).

Da Semana de Arte Moderna em 1922 surgiram dois movimentos. O primeiro, chamado de Movimento Regionalista, fez oposição ao modernismo, como já apresentamos anteriormente; e o segundo movimento foi chamado de Segunda Geração Modernista ou Geração de 30. Os principais autores dessa Segunda Geração são Jorge Amado (1912-2001), Graciliano Ramos (1892-1953), Rachel de Queiroz (1910-2003), José Américo de Almeida (1887-1980) e José Lins do Rego (1901-1957). Eles produziram obras, principalmente, sobre o

Nordeste, mas a respeito de um Nordeste diferente daquele de Freyre (1996). Enquanto este apresentava uma exaltação do Nordeste, os autores da Geração de 30 faziam uma crítica à realidade socioespacial da região (SANTOS, 2016).

É importante destacar que durante a década de 1920 o cinema brasileiro era marcado por ciclos regionais, que retratavam a realidade sociocultural das regiões. Dessa forma, os ciclos regionais eram contrários aos filmes estrangeiros. Um dos ciclos fundamentais foi o Cinema Novo, do qual já falamos no capítulo anterior. Os artistas e escritores citados influenciaram o cinema brasileiro, principalmente o Cinema Novo. Por exemplo, o cineasta Nelson Pereira dos Santos (1928-2018) criou o filme *Vidas secas* a partir do livro de Graciliano Ramos. Esse escritor escreveu o livro em 1937-1938, enquanto Nelson Pereira produziu o filme em 1963. Muitos filmes brasileiros se inspiraram nesses escritos literários. João Batista de Andrade, cineasta que produziu o filme *O homem que virou suco* (1980-1981), ao entrar para o curso de Engenharia na USP se debruçou em estudar os clássicos da literatura brasileira – ele mesmo, além de ser cineasta, também é escritor. Dessa forma, essas duas artes andam entrelaçadas: o próprio filme estudado é baseado na poesia de cordel criada pelo cineasta. Há uma aproximação entre cinema e romance, porém, o cinema é um meio quente e o romance, um meio frio. O cinema surge do romance moderno. O conteúdo do cinema é o próprio romance, como vimos em McLuhan (1964), e para Benjamin (1994) o cinema nasce da fotografia.

3.2. Expropriação da terra e migração forçada

Como vimos anteriormente, o filme estudado apresenta a migração do Nordeste para o Sudeste. Vimos também que esses deslocamentos são causados pela seca, pela concentração de terras pelos coronéis e/ou fazendeiros e pelo uso das máquinas agrícolas. Os migrantes se direcionavam para o Sudeste, principalmente para São Paulo, visto que durante o século XX houve incentivos do Estado para industrialização, urbanização, imigração e criação de infraestrutura dos meios de comunicação. Muitos filmes produzidos nesse período trabalharam com a temática da migração e neles a causa desse fenômeno é a concentração de terras nas mãos de poucos. Sem acesso à terra, o camponês migra para a cidade grande a fim de vender sua força de trabalho na indústria, na construção civil e no campo. O livro de Bernardet chamado *Cineastas e imagens do povo* (2003) é uma obra fundamental para esta pesquisa, pois o autor estudou vários documentários elaborados nesse período e constatou que a temática desses documentários são o não acesso à terra, a migração, o trabalho no campo, o trabalho na indústria e as greves.

João Batista de Andrade está inserido nesse contexto: ele trabalha com todos esses temas, além de transformar o modo de produzi-los. Por isso, neste subcapítulo, o foco é pensar a expropriação da terra, pois essa condição é o principal motivo da migração forçada. No próprio filme estudado, Deraldo, ao se juntar com outros trabalhadores, descobre que o motivo da migração são os problemas do campo.

Para pensar o processo de expropriação de terras e a migração forçada recorreremos à leitura do capítulo “A assim chamada acumulação primitiva”, de Marx (1999). O autor explica que o processo de acumulação primitiva do capital aconteceu na Inglaterra, no final do século XV até o XVIII, mas que persiste até hoje, e que a mobilidade da força de trabalho é fruto do cercamento das terras comunais e da transformação destas em propriedade privada, em terras para pastagem.

O trabalhador, o produtor direto, foi separado da terra e de seus meios de vida, ambos se tornaram capital. Dessa forma, o trabalhador torna-se livre a fim de vender sua força de trabalho para os capitalistas em troca de salário. A mobilidade do trabalho vem dessa redução do trabalhador em alguém livre, mas obrigado a migrar atrás do capital, que se valoriza por meio dessa mobilidade.

Os trabalhadores, denominados de povos do campo, foram expulsos e transformados em força de trabalho para o capital industrial e urbano, sendo que muitos foram transformados em vagabundos ou submetidos à disciplina por meio da violência e da tortura. O trabalhador é aquele que leva sua força de trabalho ao mercado. Contudo, os trabalhadores não empregados formam um exército industrial de reserva ou superpopulação relativa que perambula pela cidade a fim de ser empregado pelo capital industrial. A superpopulação relativa e o Estado acabam regulando os salários de modo que permita ao capital sua valorização. O capitalista passa a dominar o trabalhador. Na indústria, ele concentra a riqueza e faz os outros trabalharem para ele. Os meios de produção comandam o trabalhador e extraem deles o trabalho não pago.

O representante do capital é quem disciplina o trabalhador, seu objetivo é fazê-lo trabalhar durante toda a jornada de trabalho; o lucro do capitalista é composto pelo trabalho excedente. A criação do mercado interno vem dessa expulsão dos trabalhadores do campo, que devem recorrer ao mercado a fim de obter os meios necessários à sua subsistência, afinal, no capitalismo tudo é reduzido a mercadoria. Eles recorrem ao mercado porque aconteceu a separação da agricultura e da indústria doméstica. O capital monetário surge do capital usurário e comercial, convertendo-se em capital industrial. Os capitalistas acabam expropriando os próprios capitalistas. O desenvolvimento das forças produtivas exige mais meios de produção do que a força de trabalho; essa é uma contradição do capitalismo, uma vez que só o trabalhador

cria mais valor.

Esse processo de acumulação primitiva continua acontecendo atualmente e no Brasil. A socióloga Silva (1999) estuda o processo de expropriação dos trabalhadores do campo localizados no Vale do Jequitinhonha (MG) e no sul da Bahia (BA) durante o processo de modernização em 1960-1970. Os camponeses foram expropriados de suas terras por meio das leis elaboradas pelo Estado, que visavam modernizar essa região. Esses camponeses expropriados migraram para a região de Ribeirão Preto (SP) para trabalhar nas usinas de cana-de-açúcar, passando por um processo de proletarização. O sujeito é visto pela autora em uma abordagem que engloba e entrecruza classe, etnia/raça e gênero; estes formam um nó (SILVA, 1999, p. 16).

Depois de expropriados, esses homens e mulheres proletarizados ficaram subordinados às leis das usinas, que objetivavam disciplinar e controlar o trabalhador dentro das regras capitalistas. A autora constatou que, por meio da atuação do Estado, os antigos coronéis e fazendeiros foram substituídos por usineiros. Os migrantes camponeses transformaram-se em exército de reserva para ser explorado e dominado pelo capital. No entanto, esse exército não é homogêneo. São homens e mulheres racializados e racializadas, migrantes temporários ou permanentes que deixaram seus lugares de origem e passaram a viver em seus lugares de destino, excluídos social e espacialmente.

O processo de expropriação no Vale do Jequitinhonha (MG) e no Sul da Bahia (BA) é semelhante ao processo de acumulação originária na Inglaterra trazida por Marx (SILVA, 1999, p. 28). Ou seja, há a transformação através da violência do Estado do camponês em proletário, vagabundo ou indigente e a concentração da propriedade da terra nas mãos de poucos e a perseguição daqueles que não queriam vender suas forças de trabalho.

No Brasil, a apropriação privada da terra acontece a partir da Lei das Terras em 1850. Depois dessa lei, a terra somente poderia ser apropriada por meio de sua venda em dinheiro pelo Estado. Objetivo da lei era impedir a posse livre da terra. No período histórico de sua criação ocorria a vinda de imigrantes externos para trabalharem nas plantações de café. O preço da terra devoluta estipulado pelo Estado deveria limitar sua compra pelos trabalhadores nacionais e imigrantes. A terra transformou-se em mercadoria. Veremos isso mais adiante.

A propriedade privada da terra no Brasil foi assegurada pelo Estado por meio de seu reconhecimento, ou seja, através do “título *legítimo* regulamentado pela lei” (SILVA, 1999, p. 33). As terras sem títulos eram consideradas devolutas. A necessidade de ter um título é para a autora uma “imposição que esconde a violência da tomada das terras dos camponeses pobres dentro da lei e da ordem” (SILVA, 1999, p. 33). É preciso que a lei apareça como justa e

universal, já que ela é a expressão de uma sociedade de classes. Enquanto justa, ela mascara a desigualdade e contribui com esta (SILVA, 1999, p. 34). O Brasil seria modernizado por meio da modernização das leis. Aqui, o Estado é aquele que intervém. O governo, durante a ditadura civil-militar, objetivava a modernização do campo por meio do aumento da produção e da produtividade (SILVA, 1999, p. 35). Aqueles que não tinham documentos perderam suas terras para a empresa de reflorestamento Acesita, que passava o trator e jogava fogo nelas, e aqueles que tinham documentos venderam suas terras para os paulistas a preços baixos por medo de perdê-las para o Estado. Dessa forma, esse processo resultou na migração forçada desses camponeses para a região de Ribeirão Preto (SP).

A modernização agrícola em São Paulo, em especial na região de Ribeirão Preto, aconteceu de modo diferente em relação à Chapada. O que há de igual é que a expropriação foi impulsionada pelo Estado, movido pela modernização trágica e pela ideologia desenvolvimentista que concebia o campo brasileiro como atrasado. Na Chapada, a expropriação transformou a terra em propriedade privada. No Estado de São Paulo, aconteceu que, por meio de leis como o Estatuto da Terra de 1963, criado pelo governo de João Goulart, o Estatuto do Trabalhador Rural de 1964 e o Proálcool de 1975, elaborados pelo governo militar, os trabalhadores rurais foram transformados em “boias-frias” ou volantes, sem direitos trabalhistas e tendo sua identidade negada. Somente os trabalhadores permanentes tinham acesso aos direitos trabalhistas, no entanto, muitos deles passaram a ser volantes, desempregados, andarilhos. Essas leis resultaram no fim do colonato.

Desenraizado do seu modo de vida, esse trabalhador circula, através dos meios de transporte e das estradas, em busca de trabalho. Ao chegar em seu lugar de destino, esse é tido como o outro, aquele que se encontra fora do lugar, sua identidade é reduzida a trabalhador livre para vender sua força de trabalho, o indiferenciado, mas, ao mesmo tempo, esse mesmo indiferenciado é o diferente em relação aos trabalhadores “do lugar”. A modernização agrícola da região de Ribeirão Preto passou a atrair trabalhadores que foram expulsos de suas regiões para trabalharem no corte de cana-de-açúcar e nas plantações de café, entre outras atividades. A migração foi a grande responsável pelo crescimento populacional entre 1970 e 1980. A alienação do trabalho é resultado dessa separação do trabalhador em relação à terra e aos instrumentos necessários para seu trabalho.

A autora Damiani (2019) também se refere aos movimentos de migração, destacando os deslocamentos de europeus para América do Norte, Brasil e Argentina durante o século XIX. Damiani (2019) diz que a migração é também um espalhamento geográfico de determinado sistema econômico e de dada estrutura social. A migração é um ato político, uma vez que ela é

um instrumento de uma política imperialista.

No Brasil, a migração italiana é resultado do fim do campesinato e sua transformação em proletariado. Na metade do século XIX, o regime de trabalho escravo é substituído pelo trabalho livre. Os movimentos migratórios para o Brasil e dentro dele foram impulsionados pela posse da terra. As migrações externas e internas “comprovam o processo de expropriação (a concentração da propriedade), e de exploração, que marcam o desenvolvimento do capitalismo em países como o Brasil” (DAMIANI, 2019, p. 41). Os grandes fazendeiros, em alguns momentos, impulsionam a migração por meio da expropriação das terras dos camponeses, em outros momentos, atuam para impedir tal movimento ao perceber que ficariam sem trabalhadores baratos para trabalharem nas fazendas. A migração interna e externa é fruto da reprodução da grande propriedade no Brasil. As grandes empresas nacionais, multinacionais e transnacionais substituíram o latifúndio, essas empresas recorrem ao Estado e buscando assistência técnica gratuita e empréstimos bancários com taxas de juros abaixo do mercado.

A migração do campo para a cidade cria a expectativa no trabalhador de que nela seria empregado e conseguiria reproduzir a si e sua família. No entanto, muitos daqueles que migraram foram colocados na condição de exército industrial de reserva. Além disso, há uma migração de camponeses de solos férteis para os menos férteis. Os solos férteis foram ocupados pelos latifundiários e o menos férteis, pela agricultura de subsistência. Muitos migrantes se deslocam para as cidades de modo temporário ou permanente, buscando ocupação na indústria, na construção civil e no setor terciário. Esses trabalhadores acabam recebendo salários baixos e vivendo em precárias condições de vida no que tange à moradia, alimentação, transporte, saúde, lazer, educação e entre outros. Inspirada em Martins (1988), Damiani (2019, p. 46) diz:

José de Souza Martins define três grandes correntes internas de migração: a mais antiga, a de trabalhadores do Nordeste para o Sul, “particularmente São Paulo, Rio e Paraná, procedentes sobretudo do Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia. Do Nordeste particularmente Ceará, Piauí e Maranhão sai um outro fluxo migratório em direção ao Norte e ao Centro Oeste, ou Amazônia Legal. Uma outra mais recente é a que se dirige do Rio Grande do Sul e do Paraná para o Mato Grosso e Rondônia”. Atrás delas está a história da reprodução do capitalismo no Brasil, seu significado violento, depredador e superexploratório, de amplas camadas da população.

Martins (1980) procura pensar sobre os motivos da expropriação e da migração. O problema, para o autor, gira em torno das diferentes concepções de propriedade da terra. Enquanto existe a concepção dominante de propriedade privada capitalista, há também formas alternativas de propriedade.

Os problemas do campo são diversos, portanto, suas lutas também o são. As lutas do

campo devem ser ouvidas pelos trabalhadores da cidade. Além disso, as lutas do campo e as lutas da cidade devem se unir – no entanto, é preciso preservar suas diferenças. A luta dos trabalhadores da cidade é contra a exploração da sua força de trabalho, uma vez que já foram expropriados. A luta dos trabalhadores do campo é principalmente contra a expropriação da terra, fundamental para a reprodução ampliada do capital. No entanto, muitos trabalhadores do campo, embora sejam proprietários de suas terras, acabam ficando subordinados ao sistema financeiro, pois esse financia a produção. O capital explora o resultado do trabalho do trabalhador do campo. O capital explora o trabalhador urbano e rural de maneira distinta, mas de modo simultâneo.

O que vem acontecendo no campo, diz o autor, é a concentração da propriedade privada capitalista, a subordinação do campo ao grande capital e a expropriação dos trabalhadores da terra através da violência e dos agentes ligados ao Estado. Os expropriados migram para as cidades, onde não encontram empregos por causa da modernização do processo produtivo e, quando encontram, esses não oferecem condições dignas de sobrevivência. Os expropriados também migram para as terras devolutas, que são sinônimo de sertão, iniciando um novo processo de expansão que se transformará em frentes pioneiras através das grandes empresas ligadas à agropecuária, que recebem incentivos fiscais por parte do Estado. Mas há aqueles que resistem à expropriação da terra e lutam diante desse conflito.

Diante disso, é preciso uma reforma agrária elaborada pelos povos do campo, que são diversos. Outra questão a ser levantada é a transformação da lavoura em pasto, pois isso gera a diminuição da oferta de trabalho no campo e a redução da oferta de alimentos. Para o autor, existe a terra de negócio e a terra de trabalho. O grande capital quer a terra para negociar ou para explorar o trabalho do outro e assim obter o lucro; aqui, a terra é um instrumento de exploração. Todavia, existem aqueles que querem a terra para trabalhar e assim viver com sua família sem explorar o trabalho do outro; aqui, a terra é um bem comum ou uma dádiva de Deus (MARTINS, 1980, p. 60-61).

O dono da terra extrai dela uma renda ao alugá-la ou ao vendê-la. Muitos posseiros são expulsos da terra por não conseguirem pagar por esse aluguel, e dessa forma vão em busca de terras e muitas vezes acabam se apropriando de territórios indígenas. Mas o que acontece de fato é a apropriação de terras indígenas e de posseiros pelos grandes fazendeiros, pelas grandes empresas e pelo Estado. Existe o conflito em torno das diferentes concepções de propriedade. Depois de elaborada a Lei de Terras, só terá acesso à terra quem pagar por ela. Essa lei surgiu de modo simultâneo com a abolição da escravatura, cujo objetivo é tornar cativa a terra.

O geógrafo Ariovaldo Umbelino de Oliveira (2001) também se preocupa com o campo

e com os trabalhadores camponeses. Para o autor, o campesinato brasileiro se constitui em uma classe social e sua história é uma história de luta. Esses trabalhadores não estão fora do capitalismo, mas inseridos nesse modo de produção que é desigual e contraditório.

No Brasil, por um lado, o capital desenvolve na cidade relações de trabalho assalariado; por outro, esse mesmo capital desenvolve no campo a produção camponesa. O que ocorre no Brasil é a fusão do capitalista e do proprietário de terras na figura de uma só pessoa. Os capitalistas do Centro-Sul tornaram-se latifundiários. O resultado disso é que o mesmo capitalista pratica relações de trabalho assalariado no Centro-Sul e relações de trabalho baseado na peonagem na Amazônia. Essa fusão possibilitou a concentração da propriedade privada da terra na figura do latifundiário, condição que faz parte do modo de produção capitalista, o qual possui duas faces: uma “moderna” e outra “atrasada”.

A tese defendida pelo autor é que a concentração fundiária no Brasil possui características próprias em comparação com outros Estados-Nacionais. Somente no Brasil há a existência de grandes terras improdutivas. E o objetivo é que essas terras continuem sendo improdutivas, pois são usadas como reserva de valor ou como reserva patrimonial por grupos econômicos. A terra serve para garantir financiamentos bancários ou incentivos fiscais.

A concentração da estrutura fundiária gera muitos miseráveis, indigente, pobres. No capitalismo, ao mesmo tempo em que há concentração de terra na mãos de poucos, há também o movimento de migração de camponeses em direção as cidades, nas quais viverão em situação de miséria e pobreza. Ocorre também que os filhos dos camponeses não conseguirão se tornar camponeses nas terras de seus pais, e a solução encontradas por eles é migrar para a cidade ou lutar pela reconquista de suas terras. Muitos lutaram e permaneceram em suas terras ou retornaram para o campo por meio dos movimentos sociais rurais e pela luta da reforma agrária, mas a batalha contra a concentração fundiária continua.

Ao longo do século XX, o campo brasileiro é caracterizado pela seguinte estrutura: predomínio de trabalho familiar nas unidades camponesas e predomínio do trabalho assalariado nas unidades capitalistas. A agricultura camponesa vem ganhando importância no país, contudo, poucos têm acesso ao crédito rural e a tecnologias como trator, fertilizantes e máquinas de colheitas. Entretanto, infelizmente, o agrotóxico chega em algumas produções camponesas. Diante disso, os camponeses são os responsáveis pela produção de alimentos no Brasil. Eles lutam para se tornarem proprietários, a fim de permanecerem na terra e continuarem produzindo alimentos.

A luta pela terra se iniciou com indígenas, africanos escravizados e posseiros contra o grande proprietário de terras. As Ligas Camponesas abalaram o campo nordestino durante as

décadas de 1950 e 1960. No governo de João Goulart, iniciou-se um processo de reforma agrária; para tanto, foram criadas a Superintendência Regional de Política Agrária (SUPRA) e a Confederação dos Trabalhadores da Agricultura (Contag). Contudo, houve um retrocesso no processo de reforma agrária depois do golpe militar de 1964. Em outras palavras:

Entretanto, a violência do golpe militar de 64 sufocou o anseio de liberdade do morador sujeito dos latifúndios armados do Nordeste brasileiro e de muitos camponeses sem terra que a crise do café e o início da industrialização estavam gerando. Os militares extinguiram a SUPRA e criaram o Instituto Brasileiro da Reforma Agrária (IBRA), mas Reforma Agrária, nunca fizeram, mesmo depois de promulgarem o Estatuto da Terra, em novembro de 1964. (OLIVEIRA, 2001, p. 190)

A luta pela terra no Brasil é marcada pela violência, visto que muitos morreram diante desses conflitos. A citação a seguir expressa a violência no campo em diferentes regiões do país:

No período entre 1964 e 1971, a maior parte das mortes ocorreram na região Nordeste, na intenção dos latifundiários de frear, pela violência, os ideais semeados pelas Ligas Camponesas. A partir de 1972 foi na Amazônia que se concentrou o maior número de assassinatos no campo, embora continuassem presentes também no Nordeste e no Centro-Sudeste. A década de 70 foi marcada sobretudo pela luta dos posseiros na Amazônia. O governo militar com sua política territorial voltada para os incentivos fiscais aos empresários, de um lado, e de outro fomentando, também na Amazônia, a colonização como alternativa à Reforma Agrária nas regiões de ocupação antiga (NE, SE e S), criou o cenário para a violência. Os empresários, para ter acesso aos incentivos fiscais, tinham de implantar seus projetos agropecuários na região, que estava ocupada pelos povos indígenas e, em determinadas áreas, pelos posseiros. Muitos foram os conflitos violentos. Os povos indígenas foram submetidos ou ao genocídio ou ao etnocídio. Aos posseiros não restou melhor sorte: ou eram empurrados para novas áreas na fronteira que se expandia, ou eram expulsos de suas posses e migravam para as cidades que nasciam na região. Os estados que receberam projetos de colonização pública foram Pará, Rondônia, Acre, Roraima e, em parte, Mato Grosso, que se caracterizou pela presença da colonização privada. Dessa forma, índios, posseiros, colonos e grileiros passaram a constituir personagens dos conflitos. Em defesa dos índios nasceu o Conselho Indigenista Missionário (CIMI) e na dos posseiros e dos colonos, a Comissão Pastoral da Terra (CPT). A violência, que se voltava indistintamente contra os posseiros, colonos e índios, passou a atingir também seus defensores: padres, agentes pastorais, advogados e lideranças sindicais ou não. (OLIVEIRA, 2001, p. 192-193)

A década de 1980 foi marcada por um aumento da violência. A modernização agrícola gerou o seu oposto, que é a luta dos camponeses pela terra. Ao mesmo tempo em que há violência, há resistência. Esse contexto histórico é marcado pela organização a favor da democracia, pelo surgimento do PT, pela Central Única dos Trabalhadores (CUT), pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e pelos movimentos organizados dos

membros da Igreja Católica. Todos esses apoiavam a reforma agrária. A luta continua nos assentamentos e acampamentos, na luta dos povos indígenas para o reconhecimento do seu território, na luta dos posseiros contra a expropriação, além da luta contra as desapropriações por parte das obras elaboradas pelo Estado.

O filme estudado não traz as questões do campo, como reforma agrária e Liga Camponesa, como assuntos principais. A obra apresenta os problemas do campo como motivo da migração. A causa da migração de nordestinos para São Paulo é a concentração de terras nas mãos de poucos. O foco do filme é tratar do trabalhador camponês expropriado e sua transformação em exército industrial de reserva que se desloca a fim de ser empregado na metrópole paulista. Outra questão que o filme apresenta é a cultura: os trabalhadores devem se inserir na cultura da metrópole paulista industrial e deixar suas raízes nordestinas. Veremos isso com mais detalhes ao analisar o filme.

3.3. Ideologia geográfica: sertão

Ao longo da formação territorial do Brasil várias áreas receberam a designação de sertão, como Nordeste, Amazônia e Oeste Paulista. A área que abrange o bioma da caatinga no Nordeste recebe o nome de sertão, tanto é que podemos localizá-lo no mapa. O Nordeste enquanto sertão compõe nosso imaginário social. Muitos filmes, romances, pinturas, novelas, músicas e mapas representaram a caatinga e a nomearam de sertão e a população que ali vive como sertanejos. No entanto, tratar a caatinga como sertão é uma ideologia geográfica, uma vez que o próprio conceito de sertão o é.

O filme *O homem que virou suco* (1980-1981) apresenta em uma cena a caatinga enquanto sertão e o sertanejo vestido de cangaceiro. Nessas imagens aparecem a terra, o sol forte e o homem nordestino com sua roupa de cangaceiro ao lado de um asno. No filme, o nome do cangaceiro é Virgulino. Ele é representado como um selvagem, ou seja, um homem não civilizado, que ao migrar para São Paulo não respeita as regras e a disciplina durante o trabalho. Sem conseguir se adaptar, Virgulino retorna para Nordeste. Veremos essas cenas com mais detalhes mais adiante nesta dissertação. Por ora, é fundamental compreender o que é sertão, pois essa ideologia aparece no filme.

O autor Gomes Neto (2011) lembra que a palavra sertão foi criada pelos portugueses no século XV durante o processo de colonização. O termo foi, então, usado para nomear áreas

distantes das mais povoadas.

A palavra “sertão” tem origem no século XV no período da colonização do Brasil pelos portugueses. O termo fora usado para designar áreas distantes das terras da região agreste mais densamente povoadas e cultivadas (Cunha, 1986). Desta forma, percebe-se que o sertão corresponde a uma tipologia relativa criada por povos exógenos às áreas classificadas como sertanejas, não se configurando como um atributo natural e/ou social de uma localidade. (GOMES NETO, 2011, p. 56)

Moraes (2011), a fim de definir o sertão, primeiramente aponta aquilo que ele não é. O sertão não é obra da natureza, não é fruto do meio ambiente, tampouco é o resultado da conexão entre relevo, clima, vegetação e topografia. O sertão não é consequência de uma paisagem natural. Entretanto, uma área na qual predominam elementos naturais pode ser associada à imagem de sertão. O sertão também não é fruto do trabalho humano materializado na superfície terrestre. O sertão não é uma individualidade do espaço criada pelo uso social. O sertão não é uma região, enquanto personalidade/individualidade criada pela transformação dos seres humanos sobre a natureza. No entanto, são precisamente as ausências de tais elementos que caracterizam o sertão. Um elemento dos espaços qualificados como sertão é a inviabilidade da presença humana. Sertão é sinônimo de vazios demográficos, terras desocupadas e fundos territoriais. Em suma, o sertão não é resultado da natureza, não é obra humana, tampouco é uma singularidade da paisagem, por isso não é possível realizar um estudo preciso das localidades sertanejas. O sertão não é empírico, portanto, não podemos confundir-lo com *habitat*, ambiente, região e território.

Depois de ter apontado aquilo que não é sertão, Moraes (2011) define aquilo que ele é. O sertão é uma condição que pode ser atribuída a diferentes lugares, de acordo com o contexto histórico. O sertão é um símbolo imposto a determinados locais no processo de sua valoração. Ele é um discurso orgânico sobre o espaço que o qualifica de acordo com os interesses da classe reinante. O sertão é uma construção de imagem e os valores culturais associados a ele são geralmente negativos. Quando um lugar recebe a adjetivação de sertão, isso significa uma forma de apropriação simbólica desse lugar. Além disso, tal adjetivação já indica o interesse em ocupar, em anexar, em se apropriar materialmente do sertão. O objetivo de qualificar um lugar de acordo com o imaginário do sertão almeja seu uso futuro, uma vez que esse adjetivo traz uma valoração crítica de sua condição atual ou uma intenção para sua transformação. Assim, designar um espaço enquanto sertão aponta para sua valorização futura. O sertão é uma ideologia geográfica usada como argumento “no processo de hegemonização de políticas e práticas territoriais do Estado ou de segmentos da sociedade” (MORAES, 2011, p. 100). O

sertão é alvo de projetos.

O sertão é comumente concebido como um espaço para a expansão, como o objeto de um movimento expansionista que busca incorporar aquele novo espaço, assim denominado, a fluxos econômicos ou a uma órbita de poder que lhe escapa naquele momento. Por isso, tal denominação geralmente é utilizada na caracterização de áreas de soberania incerta, imprecisa, ou meramente formal. No geral, utiliza-se o termo sertão para qualificar porções que se quer apropriar dos fundos ainda existentes no território nacional em cada época considerada. Nesse sentido, trata-se de um qualificativo que induz um novo processo de domínio territorial sobre os espaços enfocados, isto é, que introduz um novo surto de dominação política no âmbito espacial delimitado pela qualificação proposta. (MORAES, 2011, p. 100)

Para que um espaço receba a qualificação de sertão, é preciso que haja outro que o negue, ou seja, seu oposto, um não sertão. O oposto do sertão é o litoral; dessa forma, há uma dualidade que se nega. O lado sertanejo recebe valores culturais negativos, o litoral é permeado por valores culturais positivos. Assim, o sertão precisa ser superado.

Mesmo não sendo obra da natureza, tampouco materialidade do trabalho humano, existem algumas características que fundamentam a adjetivação de algumas localidades como sertão – por exemplo, a imagem do sertão enquanto terra desconhecida: sua divulgação aponta para seu fim. Outra característica associada ao sertão é aquela imagem de lugar distante e isolado de acordo com o horizonte geográfico do qualificador. Descobrir esse lugar aponta sua superação. O sertão é tido como lugar diferente, seus habitantes são considerados estranhos, selvagens, exóticos, os excluídos, os outros, em relação aos tipos nacionais. O universo sertanejo é caracterizado pela ruralidade, pela vida agrária e pela atividade extrativa. Morar fora da cidade/zona urbana é o que caracteriza o sertanejo. Em outras palavras, “a ‘roça’, o ‘bairro rural’, o habitat disperso, são imagens que se associam a este mundo estranho à cidade e às perspectivas citadinas” (MORAES, 2011, p. 104). O sertão é a morada das populações tradicionais. Nas palavras de Moraes (2011, p. 105), o sertão recobre:

Áreas economicamente estagnadas ou decadentes, onde os ciclos produtivos do passado resultam em assentamentos e instalações abandonadas. Tratam-se de lugares esquecidos, compostos de “cidades mortas” e fazendas arruinadas onde predominam lavouras de subsistência e atividades de extrativismo animal e vegetal. Espaços de esquecimento na ótica do padrão territorial hegemônico, imersos numa vida autárquica, de fluxos majoritariamente locais.

Como já foi apresentado, o sertão é sinônimo de fundos territoriais e transformar tais fundos em território usado é uma finalidade presente em toda formação histórica do país.

No período imperial, os sertões brasileiros foram definidos como lócus da

barbárie, sendo sua apropriação legitimada como uma obra de civilização. Conhecer, conectar, integrar, povoar, ocupar, são metas que contrapõem a modernidade ao sertão, qualificando-o como o espaço-alvo de projetos modernizantes, recebendo destaque o estabelecimento de meios de comunicação, notadamente por intermédio do telégrafo e de ligação ferroviária. A ordem republicana se instala com esse objetivo de modernização, que novamente qualifica o sertão como manifestação do arcaísmo e do atraso. Situação que – na ótica de seus ideólogos – deveria ser superada com a alocação de sistemas de engenharia e de objetos técnicos integradores do território. (MORAES, 2011, p. 105)

O Brasil, durante os séculos XX e XXI, continua incorporando novos espaços. A imagem do país em construção está presente durante o todo o século XX, é uma constante histórica. O sertão, em uma perspectiva da globalização, é aqueles lugares não integrados aos fluxos e redes internacionais, assim como são os espaços vistos como patrimônio natural e a biodiversidade. Por fim, o sertão:

Tem-se o sertão como um qualificativo de lugares, um termo da geografia colonial que reproduz o olhar apropriador dos impérios em expansão. Na verdade, tratam-se de sertões, que qualificam caatingas, cerrados, florestas, campos. Um conceito nada ingênuo, veículo de difusão da modernidade no espaço. (MORAES, 2011, p. 106)

Diante do que foi exposto, considerando que esse conceito é fundamental, iremos analisar o filme e tentar encontrar nele as ideologias geográficas apresentadas neste capítulo.

4. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Como já apontamos, esta dissertação procura contribuir com o campo de estudo sobre ideologias geográficas, esse é o principal conceito desta pesquisa. Diante disso, buscamos relacionar o conceito de paisagem com o de imagem. Para tanto, realizamos uma pesquisa bibliográfica sobre os autores da Geografia Cultural que pensaram esse conceito. Em seguida, adentramos o tema da ideologia e da ideologia geográfica, também buscando autores que estudam esses conceitos. Como as ideologias se expressam na cultura e nosso documento de pesquisa é um filme, fizemos a leitura de autores e autoras que estudam a relação entre Geografia e cinema. Como o filme é uma obra de arte, uma linguagem, uma técnica e um produto da indústria cultural, recorremos aos autores que elaboraram esse conceito de indústria cultural, que são os autores da Teoria Crítica. As representações sobre o espaço, paisagem, território e lugar são difundidas pelos produtos da indústria cultural, esses produtos são voltados para o consumo, são mercadorias que visam ao lucro. No entanto, o filme que analisamos está inserido no movimento cinematográfico chamado cinema marginal ou de intervenção que fez oposição e resistência aos produtos da indústria cultural.

Dessa forma, a fim de estudar o filme *O homem que virou suco* (1980-1981) e as ideologias geográficas, seguimos a orientação metodológica de Moraes (1988), ou seja, estudamos o contexto histórico em que o filme foi produzido e a história do cineasta João Batista de Andrade. Em seguida, buscamos relacionar as ideologias geográficas e a formação territorial do Brasil com o intuito de descobrir quais ideologias geográficas existem e constatamos que os conceitos de região, regionalismo, identidade nacional e sertão são importantes para o estudo das ideologias geográficas. Diante disso, realizamos uma procura por autores que estudam esses assuntos. Por fim, estudamos alguns autores que tratam da expropriação da terra e da migração forçada, visto que essa situação é o principal motivo da migração que o filme *O homem que virou suco* (1980-1981) apresenta.

Ao analisar o filme, buscamos encontrar as ideologias geográficas a partir da orientação metodológica de Said (2011), que, ao analisar os romances, se atentou para a estrutura de atitudes e referências sobre o espaço geográfico. Dessa forma, por meio de observação, descrição e interpretação, buscamos encontrar nas imagens e nas falas dos personagens uma estrutura de atitudes e referências sobre as ideologias geográficas. Para melhor organizar a análise do filme, dividimos a obra em diversos blocos; dentro de cada um deles existem sequências que são constituídas pela duração das cenas. Esses blocos foram criados de acordo com o deslocamento de Deraldo pelo espaço fílmico, ou seja, pela representação da metrópole

paulista. A vida do personagem principal é formada por permanências e mudanças, que orientam a criação dos blocos. Essa organização do filme foi inspirada no livro *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (XAVIER, 1983). Por fim, defendemos o filme como um importante documento ou fonte de estudo para o pensamento geográfico.

Já adiantamos aqui que o filme trata da relação entre patrão e trabalhador, uma relação de opressão, de dominação, de identificação, de destruição do outro e de si. O trabalhador mata o patrão, aquele que o oprime; contudo, ao destruir o patrão, o trabalhador se destrói conscientemente. Ao matar o opressor, o oprimido fica “preso” ao ato que colocou fim ao opressor. O patrão é o dono de uma multinacional, o trabalhador é um migrante do Ceará cujo nome é Severino. No entanto, existe um outro nessa relação, esse outro é ele mesmo, esse outro é o poeta e migrante chamado Deraldo. O próprio Severino e Deraldo são polos contrários de uma mesma unidade.

Durante o desenrolar do filme, Severino e Deraldo não se encontram, eles ficam separados e o poeta é impedido de ser aquilo que ele é, ou seja, poeta. Deraldo só volta a Ser poeta ao se encontrar com seu outro lado, Severino. Desse encontro, o poeta fortalece seu Ser e escreve a poesia *O homem que virou suco*. O poeta declama essa poesia no centro da metrópole paulista para muitos outros trabalhadores. Ele passa a dizer e ser poesia e se transforma no “porta-voz” da luta. O Ser do poeta só se unifica a partir do encontro com o trabalhador destruído, que é fruto da destruição do patrão. Deraldo, ao dizer para todos, diz: a força que o povo tem é a união. Esse é o desenrolar do filme e no próximo capítulo, então, o adentraremos.

5. UMA ANÁLISE GEOGRÁFICA DO FILME *O HOMEM QUE VIROU SUCO* (1980-1981), DE JOÃO BATISTA DE ANDRADE

Neste capítulo iremos analisar as imagens e as falas dos personagens buscando encontrar as ideologias geográficas. Os capítulos anteriores são fundamentais para o entendimento do filme, pois muitos temas que foram trabalhados acima são retomados nesse capítulo. Dividimos o filme em blocos para melhor organizá-lo, esses blocos foram criados de acordo com o deslocamento de Deraldo por São Paulo. As cenas são formadas por um conjunto de imagens em movimento, além da atuação dos atores, da música, do silêncio, da luz e sombra. A seguir, iremos adentrar na análise do filme.

Bloco I: José Severino da Silva esfaqueia o patrão (duração: 1min 43s até 3min 41s). O primeiro bloco do filme é constituído por personagens masculinos vestidos de ternos e gravatas. Eles estão entrando no prédio que, no período de realização do filme, era da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP). Estas cenas são filmadas por João Batista de Andrade² numa reunião organizada pela FIESP.

O cenário é pouco iluminado, o que faz com que o terno branco de um dos personagens se destaque. Além da presença desses personagens, há jornalistas que querem entrevistá-los. De fato, eles querem entrevistar uma pessoa específica, o dono da multinacional, o personagem de terno branco.

Enquanto o personagem vestido de terno branco caminha em direção ao auditório, os jornalistas procuram entrevistá-lo, mas são impedidos por outros personagens. Desta forma, tais cenas são marcadas por um tumulto entre jornalistas e os homens engravatados.

O personagem de terno branco é o dono da multinacional, que consegue passar pelos jornalistas e entrar no auditório. Ao adentrar ali, o locutor off informa que o personagem é o Mr. Joseph Losey da Ashby Losey do Brasil S.A, interpretado pelo ator Renato Master. Ele é o dono da empresa empregadora do operário símbolo 79 que, neste momento, não possui nome. Nas palavras do locutor: “neste momento anunciamos a presença de Mr. Joseph Losey da Ashby Losey do Brasil S.A, empresa empregadora do nosso operário símbolo número 79”. Nessa fala,

² O cineasta Batista de Andrade explica para a revista *Aplausos* (2005) como aconteceu a gravação: “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” (ANDRADE, 2005, p. 159).

há o uso do pronome possessivo “nosso” dando a entender que tanto o locutor como Mister José “possuem” o operário símbolo.

Enquanto o dono da multinacional entra no auditório permeado de pessoas, o locutor off informa que aquela reunião foi organizada em 1979 para homenagear nosso operário símbolo e diz que aqueles são “os operários mais responsáveis, mais conscientes de seu papel perante a Nação”.

A reunião descrita foi organizada por personagens homens sentados numa grande mesa com papéis diante do público. Entre tais personagens, há o orador, o presidente da FIESP, Teobaldo de Negris.

O operário símbolo é interpretado por José Dumont. Nessas cenas, a câmera focaliza seu rosto. Primeiro, a câmera filma o rosto do operário símbolo; a seguir, a câmera filma o rosto de Teobaldo de Negris; depois, a câmera filma o rosto do dono da multinacional. Por fim, a câmera volta em direção ao orador da cerimônia. Enquanto a câmera se move, o locutor off fala e em seu discurso encontramos uma ideologia geográfica³. Nas palavras do orador:

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, da disciplina ao princípio e às leis que regem nosso país.

A fala do locutor off termina sob aplausos do público, que direciona o movimento da câmera. Nesse momento, o locutor revela o nome do operário símbolo 79, que é José Severino da Silva, em homenagem ao poema *Morte e Vida Severina* (1954-1955) de João Cabral de Melo Neto (1920-1999).

O orador, Teobaldo de Negris, convida José Severino para receber o prêmio de operário símbolo. Este se levanta, cumprimenta sua esposa e se direciona para o centro da cerimônia, enquanto o público aplaude. O locutor narra os movimentos de José Severino e diz “e vai ser cumprimentado pelo seu empregador”.

³ A ideologia geográfica que encontramos no fala do locutor off diz respeito à importância da disciplina do trabalhador para a Nação. Nesta fala, há a visão de mundo de país em construção e o povo como instrumento para tanto. Encontramos neste discurso, o desejo, a aspiração de tornar o Brasil uma grande Nação através do trabalho disciplinado e responsável. O povo é instrumento para tal projeto, contudo, a melhoria não é para o povo.

Figura 1: José Severino da Silva se direciona para cumprimentar o patrão



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

O operário símbolo caminha em direção ao seu patrão. Em primeiro lugar, a câmera filma o patrão se levantando e estendendo sua mão para cumprimentar José Severino. Em segundo lugar, a câmera filma o rosto sério e apático do operário. A seguir, a câmera filma a barriga do patrão, sua camisa, terno e gravata. Por fim, a câmera filma a mão de José Severino esfaqueando o patrão.

Esta cena é marcada por sangue e gritos de mulheres. O público da cerimônia é constituído por homens, mas só ouvimos gritos de mulheres. Ao término deste bloco, a câmera mostra o rosto do patrão e depois o rosto de José Severino colocando a faca com mais força.

Bloco II: Abertura do filme (duração: 3min 42s até 5min 44s). Após essa introdução, começa a abertura do filme, representando a periferia da metrópole paulista, por meio de imagens de gravuras de prédios com cores pastel, preto e tijolos. A música presente nesta abertura é de Vital Faria e Gavião chamada “Tema de Beija-Flor”.

Bloco III: Discussão entre Deraldo, Maria e Ceará (duração: 5min 45s até 10min 19s). Estas cenas se iniciam com uma mulher, seu nome é Dona Mariazinha, personagem interpretada pela atriz Célia Maracajá. Dona Mariazinha está estendendo roupa no varal. Tanto Dona Mariazinha como Deraldo vivem num bairro periférico de São Paulo. Enquanto a personagem estende sua roupa no varal, um avião da Boeing sobrevoa o céu e ouvimos seu som. Ao terminar de estender, Dona Mariazinha espia Deraldo pela janela, personagem

interpretado também por José Dumont.

Figura 2: Dona Mariazinha espia Deraldo enquanto ele dorme



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

Deraldo está dormindo no chão de seu barraco de tijolo e cimento: o que vemos é o concreto. A câmera filma Dona Mariazinha espiando Deraldo, depois filma Deraldo dormindo e, a seguir, Dona Mariazinha descendo as escadas.

Deraldo acorda, levanta-se, pega seus folhetos de cordel, arruma-se para trabalhar, fecha a porta de seu barraco e desce as escadas. A câmera acompanha os movimentos do personagem.

A próxima cena mostra um diálogo entre Dona Mariazinha e Deraldo. Nele, constatamos a concepção de trabalho dos personagens⁴. Este diálogo ocorre enquanto Dona Mariazinha rega suas plantas. A câmera acompanha as falas dos personagens.

Dona Mariazinha: já vai, é seu Deraldo?
Deraldo: já, já vou.

⁴ Na fala de Dona Mariazinha, notamos o quanto Deraldo sofre com a pressão de ter que arrumar emprego, mesmo sendo poeta. Nesta passagem, emprego e trabalho são sinônimos. A profissão de Deraldo não é reconhecida como trabalho, mas sim diversão, poesia não tem importância. Dona Mariazinha, entende trabalho como dureza, sofrimento e cansaço. Para que uma atividade seja reconhecida como trabalho, é preciso uma longa jornada, isto é, tem que sair cedo de casa e voltar tarde, cansado. A concepção de trabalho para Deraldo é diferente. Ser poeta é uma profissão, é trabalho. No término do diálogo, Deraldo, questiona a concepção de trabalho de Dona Mariazinha, uma vez que o trabalho duro de seu marido Zé não traz melhores condições de vida para sua família. Nesta passagem, também notamos a divisão do trabalho entre homens e mulheres. O trabalho de Dona Mariazinha é cuidar da casa e do filho, ou seja, ele se dá na esfera privada, já o trabalho de seu marido Zé acontece na rua, na esfera pública. A função dele é trazer o sustento para a família.

Dona Mariazinha: Senhor conseguiu emprego, seu Deraldo?
 Deraldo: Ah, olha, se soubesse quem inventou o emprego eu mandava era fuzilar.
 Dona Mariazinha: Senhor pensa que a vida é só cantar, seu Deraldo? A vida é dura, é agarrar no batente.
 Deraldo: Dona Mariazinha, na sua concepção... isso aqui não é emprego não, não é trabalho não? (Deraldo aponta os folhetos).
 Dona Mariazinha: isso é diversão seu Deraldo. Se o senhor fosse cego, está certo né, mas com uns olhinhos desses tão vivos, seu Deraldo, isso é diversão homem. Porque não faz igual a Zé meu marido hein, que pega no batente desde 6 horas da manhã e só volta à noite, seu Deraldo, cansado?
 Deraldo: tai, descobri, vocês vivem tão bem por isso né?

Figura 3: Deraldo aponta para sua poesia



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

No término desse diálogo, há um corte em direção a outro. Neste momento, a conversa acontece entre Deraldo e Ceará, que é o dono do bar, personagem interpretado por Barros Freire. Ambos vieram da Paraíba para São Paulo, são, portanto, contrerrôneos.

O diálogo revela a concepção de trabalho de Ceará, por isso sua importância. Tanto Dona Mariazinha como Ceará possuem tal visão de mundo que designa Deraldo como um vagabundo.

Figura 4: Deraldo e Ceará discutem



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

Deraldo entra no bar. Nele, existem outros clientes que presenciam a discussão entre Deraldo e Ceará. O poeta está com fome e faz um pedido ao dono do bar, que se recusa a realizá-lo. O cordelista está devendo para Ceará. Aquele diz que pagará sua conta por meio da venda de suas poesias. O dono do bar debocha do poeta⁵.

Neste diálogo, a câmera fica atrás de Ceará e vemos Deraldo de frente. Contudo, a câmera muda de posição no momento em que Deraldo diz que pagará sua conta através de poesia. Nesse momento, a câmera coloca Deraldo de perfil e Ceará de frente, a fim de nos mostrar a reação do dono do bar⁶ diante da fala do poeta.

Deraldo: Opa, conterrâneo, vai salvar a minha fome viu rapaz. Olha, bota uma média para mim, pão, manteiga, bem caprichadinha, tá?

Ceará: O senhor sabe quanto o senhor está me devendo, seu Deraldo? Deraldo: Não, não sei não, mas eu pago, viu?

Ceará: Vai pagar seu Deraldo? Vai pagar com que?

⁵ Nesta passagem, mais uma vez, aparece, a visão de mundo sobre trabalho enquanto esforço pessoal, dureza, exploração. Ceará diz que “conquistou” seu bar com muito esforço, sofrimento e fome. O dono do bar defende que o sucesso é resultado do esforço pessoal. Ou seja, quem se esforça conquista, porém, quem não se esforça não conquista.

⁶ Notamos que Ceará se apropria da ideologia da meritocracia, ou seja, da ideologia burguesa. Mais uma vez, Deraldo é considerado um vagabundo. Ceará e Dona Mariazinha não reconhecem a intelectualidade, habilidade, sensibilidade e afinidades de Deraldo com as artes. Para Ceará, a pobreza é resultado do não esforço pessoal. Este não questiona sua origem, ou seja, a concentração de terras em poucas mãos, a concentração dos meios de produção e uma massa de trabalhadores livres para vender sua força de trabalho ao capitalista que pagará um salário, a fim de reproduzir a força de trabalho. Depois dessa discussão, há um corte nesta cena.

Deraldo: Poesia

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

Deraldo: Sabe o que o senhor faz? Pega seu pão, sua manteiga e a sua média e vai para o inferno viu?

Ceará: Seu Deraldo, vai trabalhar seu Deraldo, vai trabalhar seu vagabundo. Invés de ficar pensando o dia todo aí em poesia.

Deraldo: Bem dizia 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: Seu Deraldo, vá trabalhar, seu vagabundo. Tá pensando que eu consegui isso tudo com quê? Foi com o suor do meu trabalho. 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!

Bloco IV: Discussão entre Deraldo e o Fiscal da Prefeitura (duração: 10min 19s até 12min 25s). Nas próximas cenas, o cordelista localiza-se na Praça no Brás. Notamos que o personagem se desloca pela metrópole paulista. Ele mora na periferia de São Paulo, mas trabalha no centro da metrópole. O filme não mostra o deslocamento de Deraldo. Na cena anterior, Deraldo e Ceará estavam discutindo, há um corte e, na cena seguinte, o poeta, localiza-se no centro da cidade. Percebemos o deslocamento de Deraldo através das mudanças das imagens. Aqui, há uma contaminação entre a metrópole paulista com sua representação por meios dessas imagens. Essa contaminação fará parte do imaginário da audiência, mas é o espectador quem irá interpretá-la (vimos isso quando estudamos a relação entre geografia e cinema). A metrópole paulista não mais existirá sem sua representação e vice-versa no imaginário social.

Neste caminhar de Deraldo pela metrópole paulista, as paisagens/imagens⁷ se transformam. O poeta vive na favela que é constituída por casas pequenas, uma próxima à outra, vielas, concreto, tijolos e cimentos. No centro da cidade, observamos ruas largas, asfaltadas, trânsito, carros, som dos carros, pessoas andando nas ruas, árvores, prédios, ônibus. O poeta sai de sua casa e chega ao local de seu trabalho na Praça no Brás. Deraldo escreve poesias de cordel

⁷ A paisagem é produto e revela a desigualdade socioeconômica. Vale notar, de passagem, a percepção da paisagem. De acordo com Cosgrove (1983), a transformação da paisagem ocorre a partir do trabalho e da consciência. Os seres humanos intencionais produzem o mundo material através de seu trabalho, que é base do modo de produção, ou seja, modo de vida. Os seres humanos deixam suas marcas na paisagem. Ela possui forma, estrutura, função. A paisagem está inserida num sistema e se transforma ao longo do tempo. Atualmente, não existe paisagem intocada pela ação humana.

e vive de sua venda. Ele estende um lençol branco no chão, organiza seus folhetos e os oferecem ao público assim: “olha aí minha gente, poema da inflação, o homem que trocou duas pernas por pão”. Esta cena é cortada.

Na próxima cena, Deraldo encontra-se vendendo poesias⁸, rodeado de pessoas.

Figura 5: Deraldo e o fiscal da prefeitura discutem



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

O público segura nas mãos os folhetos, porém, um fiscal da prefeitura impede Deraldo de continuar seu trabalho. Nesta passagem, existe uma importante discussão, pois revela o preconceito aos quais os nordestinos estão submetidos.

Fiscal: Rapaz, tem documento aí?

Deraldo: Não tenho documento, não, senhor.

Fiscal: Como não tem documento, rapaz?

Deraldo: Não tenho documento.

Fiscal: Mas como, 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. Está pensando o que? Vamos conversar direito. Isto aqui é São Paulo não é Nordeste. Tem outra coisa e digo mais... se você vai ficar fazendo baderna, isto não é Nicarágua, rapaz. Vem cá, menino. Aqui todo mundo tem documentos.

⁸ No sistema capitalista de produção, poesia é mercadoria, por isso, possui valor de uso e valor de troca. Ela é para Deraldo valor de troca, mas para seu comprador, é valor de uso. O preço expressa o valor da poesia de Deraldo, que custa 10 cruzeiros.

Deraldo: Que Nicarágua, Nicarágua é outra conversa.

Nesta discussão, descobrimos que Deraldo não possuía documentos⁹. Ele chegou do Norte faz pouco tempo, por isso, não teve tempo e nem dinheiro para arrumá-los. Em várias passagens, no filme, Norte e Nordeste aparecem como sinônimos.

O fiscal da prefeitura¹⁰ chama alguns hippies que se encontram no lugar e pede para que mostrem seus documentos. O fiscal usa os hippies como exemplo. Ele se refere aos hippies a fim de confirmar e justificar suas ações e falas. Todos possuíam documentos, menos Deraldo. Enquanto isso, o público presencia o conflito entre Deraldo e o fiscal. O poeta se defende, diz que é trabalhador e que documento não prova nada. Ao longo do filme, Deraldo irá se afirmar e se negar enquanto trabalhador. A discussão continua:

Deraldo: Eu sei que são documentos, pois não sou cego. Agora você pega isso daí e chega aqui esculhambando. Então leva isso aí, tudo bem.

Fiscal: É minha profissão na prefeitura.

Deraldo: A missão da prefeitura não é levar? Eu faço poesia e todo mundo paga para você levar? Tudo 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: Sei, grande bosta.

⁹ O cineasta João Batista de Andrade também problematiza a questão dos documentos em outras produções. No documentário *Migrantes* (1973), existe um migrante que se deslocou da Bahia para São Paulo em busca de melhores condições de vida. De acordo com Bernardet (2003) este documentário é fundamental para o Cinema brasileiro, uma vez que João Batista revoluciona o modo de fazer documentários. O cineasta transforma o papel do locutor. Além de elaborar perguntas, explicar a temática do documentário, o locutor apresenta-se perante o público e cria situações a fim de relevar os problemas sociais. Para João Batista, o papel do cineasta é filmar a alteração que ele mesmo criou. No documentário *Migrantes* (1973), o migrante possuía documentos, por isso, era considerado um cidadão (BERNARDET, 2003). Já Deraldo, não possui documentos, portanto, podemos problematizar sua cidadania. Deraldo é um cidadão dentro destas condições? Numa entrevista ao canal *Persona em Foco* (2018) João Batista diz que o papel do documentarista é revelar: “O papel do documentário é de revelar, não é de documentar, é de revelar, porque, por traz do que a realidade nos apresenta, daquela aparência da realidade, você filmar isso, você não está filmando nada. Não está filmando nada, porque está tudo escondido. Então o papel do documentário era revelar coisas, então, eu, a minha presença tinha uma importância grande, porque a minha presença dizia para as pessoas, o que vocês vão falar vai está sendo gravado, passado para o público” (ANDRADE, 2008).

¹⁰ A prefeitura expropria de Deraldo o resultado de seu trabalho, retira do poeta sua criação, sua vida. Deraldo se expressa através de sua poesia, que é fruto do seu trabalho. Sobre seu trabalho, o poeta constrói sua identidade, sua voz, seu sustento. O cordelista não consegue evitar, o fiscal lhe retira sua base material. Notamos, na fala do fiscal da prefeitura, a separação entre “nós” e “eles”. O “nós” refere-se a São Paulo e o “eles” refere-se ao nordestino e ao nortista. Percebemos também uma comparação e negação. O fiscal compara São Paulo com Nordeste, porém, nega o Nordeste. Aqui, podemos fazer uma associação com o conceito de ideologia geográfica sertão. Para ser sertão tem que haver outro que o nega. Desta forma, entendemos Nordeste e Norte como sertão. Nesta comparação, São Paulo carrega valores positivos e Nordeste carrega valores negativos. Deraldo terá que se adequar para viver em São Paulo, em outras palavras, o poeta terá que deixar de ser sertanejo. Notamos também, na fala do fiscal, uma igualação como se São Paulo fosse um todo e como se o Nordeste fosse um todo. Quando o fiscal fala de São Paulo, não pronuncia a região Sudeste. Quando ele fala do Nordeste, não pronuncia os estados. Desta forma, percebemos que a fala do fiscal da prefeitura é construída por meio da comparação, negação e igualação. Há uma comparação e negação entre São Paulo e Nordeste. Existe uma comparação e negação entre São Paulo e Nicarágua. E, por fim, uma igualação: aqui é São Paulo, como se São Paulo fosse igual/equivalente, mas diferente em relação ao Nordeste e Nicarágua.

Bloco V: Deraldo é confundido com José Severino e foge da polícia (duração: 12min 25s até 20min 13s). Depois da discussão entre o fiscal e Deraldo, este se encontra sozinho andando pelo centro de São Paulo. Ele localiza-se em meio à multidão, pessoas andando com guarda-chuvas, todos caminhando e atravessando a rua sobre a faixa de pedestre, uns vem outros vão. Deraldo olha para um lado e para outro. A imagem¹¹ desta cena é composta por pessoas com guarda-chuva, prédios, carros, ônibus, chuva, rua asfaltada. A cena é cortada.

¹¹ Os documentários e filmes apresentam concepções diferentes sobre as cidades (BERNARDET, 2003). Em meados de 1950, os cineastas representavam as cidades ora como libertadora ora como opressora. Muitos personagens do Cinema Novo que viviam no campo eram representados como povo passivo, sofredor, incapaz de lutar pelo fim da exploração e recorriam à alienação religiosa ou à cidade. A solução viria da cidade, num período histórico em que as Ligas Camponesas atuavam de modo significativo. A representação do camponês como passivo, sofredor e incapaz é fruto de uma abordagem desenvolvimentista. Essa representação do povo enquanto passivo, sofredor, selvagem, isolado é a ideologia geográfica sertão. Nomear uma área enquanto sertão, e seu povo enquanto sertejano pressupõe sua valorização futura. O desenvolvimentismo é um projeto ideológico que defende a evolução capitalista e industrial de um país. Tal evolução viria de uma burguesia nacional e anti-imperialista. Essa abordagem coloca as regiões rurais como obstáculos à industrialização capitalista. Muitos produtores cinematográficos defendiam o desenvolvimentismo (BERNARDET, 2003). Os principais temas tratados pelos cineastas desenvolvimentistas eram a crítica ao latifúndio e a miséria. Porém, outros temas eram ocultados como as Ligas Camponesas, a exploração do patrão sobre os proletariados urbano, greves etc. No entanto, com o golpe militar de 1964, os cineastas romperam com a perspectiva desenvolvimentista, pois o golpe revelou que a burguesia não era nacionalista, tampouco anti-imperialista. Esse rompimento possibilitou a entrada de temas urbanos no cinema. O filme *O homem que virou suco* (1980-1981) trata de temas urbanos e de temas rurais. Deraldo é um personagem que se destoa, ele não é passivo, ele não aceita a exploração. João Batista afirma numa entrevista ao *Persona em Foco* (2018), sua concepção de Brasil no período de realização do filme: “Eu sou de uma geração que se formou enquanto jovem no período do Juscelino, que era o período de modernização do país. Então, com a entrada de capital estrangeiro, da indústria automobilística, da indústria química, enfim, o Brasil abria. Eu vou dizer uma coisa para vocês que para mim é um marco: eu tinha horror, naquela época de Brasil atrasado, de Brasil adormecido, gigante adormecido, jeca-tatu. Eu me lembro perfeitamente disso que eu tinha o horror daquilo. Aquilo para mim era o fim da picada. Então, eu acho que era o sentimento dessa relação que vislumbrou um país moderno nos anos 50. Um país moderno, muitas oportunidades, inclusive escapando dessa lógica que o jovem só podia ser engenheiro, médico ou advogado. De repente, tinha outras oportunidades, coisas novas para fazer e tal né. Essa formação minha acabou fazendo com que eu me ligasse muito as coisas novas da cultura, ficasse muito ligado, e, principalmente ao cinema, porque não tinha nada mais agudo na cultura do mundo naquele momento do que o cinema a partir do neo-realismo italiano, a capacidade crítica, o fato de fazer filme na rua, com personagens com pessoas comuns tal. Eu dizia o seguinte: eu, eu lembro que eu descobri que cinema não era só aquilo de Hollywood. Que cinema, que um feio, de repente, pode ser belo” (ANDRADE, 2018). João Batista diz para o canal *Sala de Cinema* (2014) que fez parte do Cinema Novo tardio de São Paulo (1962-1963). Nas palavras do cineasta, “aqui, a gente reproduzia as discussões que se fazia mais no Rio sobre o cinema novo, era o grupo novo” (ANDRADE, 2014). A partir de 1968, João Batista estabeleceu relações com os produtores da boca do lixo.

Figura 6: Deraldo anda pela cidade sem suas poesias



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

Deraldo estava no centro da cidade e a próxima cena apresenta o cordelista retornando à sua casa na favela. Ele sobe a escada de concreto, que o leva a seu barraco. Deraldo sobe as escadas molhado, com os braços cruzados, buscando se aquecer. Nessa escada, o filho da Dona Mariazinha, sua vizinha, alerta o poeta. Diz que ele tem que fugir, porque seu rosto está estampado nos jornais. Diz que Deraldo matou o patrão com uma faca, que a polícia está à sua procura.

O menino busca o jornal para Deraldo, e este diz “puta que pariu rapaz. É a minha cara mesmo”. O filho de Dona Mariazinha conta para o poeta que a polícia veio até sua casa a fim de procurar a peixeira. O cordelista entra em seu barraco, acende a luz – há poesias penduradas na parede – e começa a ler o jornal.

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, puxou a faca, uma enorme peixeira da cintura, e golpeia o patrão uma, duas, três vezes.

Enquanto Deraldo lê, ouvem-se gritos dos policiais falando para ele sair de seu barraco. O poeta sai com as mãos para cima. Nesta cena escura, em que pouco é possível ver, a polícia diz que Deraldo está preso. Os policiais pensam que Deraldo é José Severino, uma vez que os

personagens, interpretados pelo mesmo ator¹², José Dumont, são sócias.

Deraldo explica, diz que não é José Severino, que são parecidos, mas que não são a mesma pessoa. Diz que o nome do operário símbolo é José Severino da Silva e que seu nome é Deraldo José da Silva. Contudo, o policial diz “é, mas tudo esses pau-de-arara é Silva¹³”.

A polícia pede o documento de identidade para Deraldo, contudo, ele não possuía. Assim, o poeta foge. Ele corre no escuro, nas vielas entre as casas da favela. A polícia procura o poeta e coloca luz de lanterna no rosto das pessoas, mas não encontra Deraldo. Enquanto os policiais procuram o poeta, as imagens são construídas por meio dos rostos dos moradores da favela, juntamente com a música de Vital Faria chamada “*Bate com Pé o Xaxado*”.

Bloco VI: Deraldo anda sozinho na metrópole (duração: 20min 13s até 22min 28s).

Da escuridão para a luz do dia, Deraldo passa a madrugada fugindo da polícia. O filme não mostra o que aconteceu. Só temos a imagem da escuridão e depois a de Deraldo ao amanhecer. Agora, o poeta, sem conseguir provar sua identidade, torna-se foragido. De poeta, artista, intelectual do povo para foragido (BERNARDET, 2003).

Nessas cenas, o dia amanhece e Deraldo encontra-se sozinho, caminhando pela rua. Enquanto caminha, ouvimos notícias de rádio, horas e músicas. A cena é cortada.

A próxima cena é constituída por várias bandeiras do Brasil e do estado de São Paulo. Deraldo localiza-se no centro da cidade. O dia é 7 de setembro, os militares estão marchando. O poeta caminha entre a multidão. Nesse instante, ele vê seu rosto estampado no jornal e o nome da manchete é: Escapa Matador do Americano.

Bloco VII: Deraldo arruma emprego numa zona cerealista (duração: 22min 28s até 24min 08s). Nesta cena, Deraldo arruma emprego numa zona cerealista. Ele começa a

¹² A autora Alessandra Soares Brandão e o autor Júlio César Alves da Luz escrevem um artigo sobre o rosto de Deraldo e Severino. O artigo é chamado *A Política do “Rosto Severino” Em o Homem que Virou Suco, de João Batista de Andrade* (2015). Os autores problematizam os contornos dos rostos estereotipados que acabam reduzidos a um tipo nordestino. O rosto de Severino e de Deraldo é um rosto que se multiplica entre a multidão. O rosto é um produto socialmente construído. Para o homem branco ocidental, o rosto aceito é a imagem de Jesus Cristo. A construção do rosto é uma relação de poder. Assim, existem rostos que são aceitos e há rostos que não são. O filme captura rostos, para depois incluir ou excluir. Como o padrão é o rosto de Jesus Cristo, os rostos excluídos são dos negros, asiáticos, índios e nordestinos. O rosto abstrato é de Jesus Cristo, os outros rostos são “desvios”. Um traço não branco discrimina os grupos humanos e os colocam a uma vida miserável. São esses rostos “desvios”, que sofrem com a perseguição policial. Os nomes e sobrenomes também entram nesta generalização.

¹³ Nesta cena, notamos que também existe a tentativa de igualar todos os nordestinos por meio do sobrenome Silva, isto é, todos esses paus-de-arara são Silva. Tudo é igual. A voz de Deraldo não foi ouvida, a polícia atirou sem saber onde em meio à escuridão. Sobre essa cena, João Batista diz para a revista *Aplausos* (2005): “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” (ANDRADE, 2005, p. 157-158).

trabalhar carregando sacos de alho. Deraldo desiste, diz para Zé Paulo que não vai aguentar o trabalho¹⁴, pois é muito pesado, ele recebe dinheiro por um dia de trabalho¹⁵.

Figura 7: Deraldo trabalha numa zona cerealista



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

Bloco VIII: *Deraldo trabalho na construção civil* (duração: 24min 08s até 37min 47s). Nesta passagem, aparece um prédio em construção com uma placa “precisa-se de guincheiro”. É na construção civil que Deraldo tentará trabalho como guincheiro.

¹⁴ Aqui, Deraldo apresenta um rosto cansado. O movimento do seu corpo se resume a abaixar, carregar o saco e colocá-lo sobre a cabeça, para depois, descarregá-lo num outro lugar. Esse é o trabalho de Deraldo, esse é o movimento do seu corpo, o qual tem que fazer repetidamente. Esta cena apresenta a exploração à qual o poeta ficou submetido devido à expropriação das suas condições de trabalho: fruto da divisão do trabalho e da propriedade privada; o trabalhador se estranha em relação ao seu próprio ato.

¹⁵ Nesta cena, Deraldo recebe dinheiro por um dia de trabalho, ou seja, ele vendeu sua força de trabalho por dinheiro. A força de trabalho torna-se mercadoria, mas uma mercadoria específica, uma vez que somente a força de trabalho produz o valor. O personagem vendeu sua força de trabalho em troca de outra mercadoria, o dinheiro, que é, ao mesmo tempo, o equivalente geral de troca. Deraldo é livre, diz Zé Paulo, o chefe. Deraldo é livre, é despossuído dos meios de produção. O poeta é livre para vender sua força de trabalho para o capitalista em troca de um salário, a fim de reproduzir a força de trabalho. Corta a cena.

Figura 8: Deraldo procura trabalho na construção civil



Fonte: Filme – O Homem Que Virou Suco (1980-1981)

Ao entrar na obra, o poeta presencia uma discussão entre o mestre de obra e um trabalhador. O mestre de obra, seu Manoel, é interpretado pelo ator Aldo Bueno. Seu Manoel exige que os trabalhadores façam hora-extra todos os dias, caso não o façam, eles sairão prejudicados diante do engenheiro. Deraldo fica assustado com a maneira pela qual o mestre de obra se relaciona com um dos trabalhadores.

No término da discussão, o mestre de obra conversa com Deraldo. Aquele chama o poeta de “cabeça de guaiamu”. Deraldo explica para o mestre de obra que se encontra desempregado e está à procura de emprego. O poeta mal consegue se explicar, o mestre de obra impede sua fala. Este pergunta para o cordelista se sabe trabalhar na construção civil, o personagem tenta enrolar até que, seu Manoel, leva o poeta para conhecer a obra. A fala do mestre de obra¹⁶ é importante, pois apresenta a exploração do trabalho, isto é, a extração da mais-valia absoluta. A concepção de trabalho de seu Manoel também é carregada de ideologia geográfica. Em São

¹⁶ Esta cena apresenta a exploração à qual os trabalhadores estão submetidos por terem que vender sua força de trabalho por um salário. A fala do mestre de obra é fundamental, pois expressa a jornada de trabalho a que Deraldo ficará subordinado. O poeta trabalhará ao longo do dia, uma parte do trabalho ficará para o dono da obra. Essa parte é a mais valia absoluta. A maior parte do salário ficará para o dono da obra e a menor parte ficará para o trabalhador. Para o mestre de obra, trabalho na construção civil é dureza, diferente do trabalho no Norte. O curioso é que o mestre de obra não sabia qual era o trabalho de Deraldo na Paraíba, mas supõe que o trabalho do personagem era moleza. Seu Manoel supõe que Deraldo era vaqueiro. A fala do mestre de obra expressa preconceito, isto é, atribui um significado pejorativo ao trabalho de vaqueiro. Essa visão de mundo é a ideologia geográfica enquanto sertão.

Paulo trabalho é dureza, mas no Norte, trabalho é moleza.

Mestre: Olha, meu chapa, trabalho aqui é dureza hein. O trabalho não é que nem aquela moleza que você tinha no Norte não, negócio de vaquejar. Isso aqui é trabalho para macho. Tem uma coisa, salário 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, está legal?

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?

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

O mestre de obra, a fim de confirmar sua fala, pede para que outro trabalhador dê sua opinião a respeito do salário. O outro trabalhador é Pedrão. Este não está contente com seu salário, mas não consegue emitir sua opinião, pois o mestre o interrompe a todo o momento. Enquanto Pedrão é interrompido, Deraldo olha para o horizonte geográfico da metrópole paulista e o som do filme diminui aos poucos ao ponto de não ouvir mais a discussão entre o mestre de obra e Pedrão.

Esta imagem é composta por prédios e casas. Aqui, Deraldo, ao olhar para o horizonte geográfico, pensa se aceita ou não o emprego. A cena é cortada. A próxima cena mostra Deraldo trabalhando na obra, ele aceita o emprego.

Figura 9: Deraldo pensa se aceita o trabalho na construção civil



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1981).

Esta cena começa com Deraldo aprendendo a trabalhar na construção civil. Outro trabalhador, Luís, ensina para Deraldo seu trabalho. Aquele pergunta para o poeta se ele é cearense ou alagoano, o poeta diz que é paraibano. No entanto, Luís diz que é tudo a mesma coisa. Neste diálogo, existe mais uma generalização, isto é, como se os nordestinos fossem uma coisa só, não há diferença entre eles. Luís ensina Deraldo a manusear o elevador. Esta cena é cortada.

Figura 10: Deraldo em seu primeiro dia de trabalho na construção civil



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

A próxima cena mostra Deraldo no alojamento com outros trabalhadores. Essa cena é crucial, pois é a primeira vez que Deraldo se sente pertencente a um grupo. O poeta se insere entre os trabalhadores. O cordelista é o único que sabia ler e escrever e acaba lendo a carta que Mariazinha escreveu para Pedrão. Ela é noiva de Pedrão, um dos trabalhadores da obra.

Figura 11: Deraldo se oferece para escrever as cartas.



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

A leitura da carta revela o motivo da migração forçada. O não acesso à terra é a causa central de repulsão de nordestinos para São Paulo. Por um lado, os personagens não têm acesso à terra, e quando tem, ela é pequena. Além disso, eles não têm dinheiro para plantar e comprar máquinas. Por outro lado, o fazendeiro possui grandes extensões de terras ociosas, além de querer comprar mais terras. O problema colocado é a concentração da propriedade privada em poucas mãos e um grande número de trabalhadores sem acesso a ela. A desapropriação do ser humano da terra por meio do cercamento está na origem do sistema capitalista. O fazendeiro é dono da renda absoluta (MORAES; COSTA, 1984). Como diz Martins (2017, p. 3), “o homem tornou-se, a partir da Lei de Terras (1850), cativo da terra, pois só terá acesso a ela quem poderá comprá-la”. Vimos no capítulo anterior essa problematiza da expropriação da terra e a migração forçada.

O poeta começa a leitura da carta, todos ficam emocionados ouvindo Deraldo. Todos ficam em silêncio, só ouvimos a voz do poeta. A câmera se movimenta de acordo com os rostos dos personagens. A carta foi escrita por João Batista de Andrade em 26/08/1979.

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. E o Dr. Armino, que sempre prometeu vender mais um pedaço de terra pra gente, agora negocia, 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 Antônio 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 também 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.

Nessa carta, há a ideologia geográfica em relação a São Paulo, ou seja, a visão de mundo sobre a cidade é de mortes, assaltos, carro na rua, crimes que assustam. Depois da leitura, Deraldo se oferece para escrever uma carta para Pedrão. Imediatamente, todos os trabalhadores pedem para Deraldo escrever cartas aos seus familiares. Essa cena é cortada.

Nesta cena, os personagens estão trabalhando na obra. O mestre de obra e o engenheiro apresentam a obra para um casal, os futuros compradores. Eles se direcionam para o elevador onde Deraldo trabalha. Nesta cena, aparece todo o preconceito sobre os trabalhadores. Há toda uma ideologia geográfica sertão a respeito dos trabalhadores como povos sujos e relaxados. O mestre diz “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”.

Deraldo trabalha como operador do elevador. O poeta coloca sua identidade no trabalho, seu Ser é seu trabalho. Ao subirem no elevador, o engenheiro explica para os futuros compradores a concepção por trás do apartamento, ou seja, antes do prédio ser construído, existe todo um projeto, uma concepção, uma consciência, uma ideologia geográfica, uma valorização subjetiva do espaço e é esta que impulsiona a valorização objetiva do espaço geográfico (MORAES, 1988). A fala do engenheiro¹⁷ expressa às ideologias geográficas:

Todo o acabamento é de primeira, até mesmo de luxo, que é pra dar um nível

¹⁷ O prédio foi projetado, pensado, elaborado para atender a classe dominante, mas a classe subordinada também foi lembrada, ou seja, o que sobra às mulheres da classe trabalhadora são as dependências de empregadas. Desta forma, o projeto expressa a desigualdade da sociedade capitalista. Sabemos como são as dependências de empregadas: geralmente, são quartos e banheiros pequenos, perto da cozinha e distante dos outros cômodos do apartamento. Os indivíduos não moram onde querem, elas moram de acordo com sua classe social. O espaço geográfico é escolhido de acordo com as classes sociais. Em outras palavras, a população não está distribuída no espaço geográfico de modo homogêneo, tampouco sua ocupação é fruto de escolhas. Quem decide onde as pessoas irão morar é a classe na qual o indivíduo pertence.

alto para o projeto. Eu acho que não vale a pena prédios para clientela de baixa renda. Então, com esse, nós estamos lançando uma série de luxo... pra clientela 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...

Enquanto o engenheiro apresenta o empreendimento para os futuros compradores, Deraldo e o mestre de obra discutem e depois dessa discussão, Deraldo é despedido de seu trabalho. O mestre de obra “puxa-saco” do patrão, mas maltrata Deraldo. O poeta é forte, briguento, não deixa o mestre de obra gritar com ele. Durante a briga, Deraldo fez uma poesia para o mestre: “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”.

Bloco IX: Deraldo trabalha na casa de uma madame (duração: 37min 47s até 43min 56s). Nestas cenas, o poeta está trabalhando na casa de uma “madame”. Desta forma, entendemos que Deraldo se deslocou no espaço geográfico fílmico, mas o filme não mostra seu deslocamento. Na cena anterior, o poeta é despedido do trabalho. Nesta cena, ele começa a trabalhar como mordomo. Deraldo perambula a metrópole em busca de emprego, mas é maltratado e explorado.

Nesta cena, o poeta trabalha para uma “madame” e sua filha. O filme apresenta a juventude burguesa de modo indiferente aos problemas econômicos, históricos, culturais, políticos e geográficos. Enquanto a juventude burguesa se diverte, Deraldo trabalha.

A “madame” recebe em sua casa um coronel da Paraíba, conterrâneo de Deraldo. Enquanto os personagens conversam, Deraldo e a cozinheira trabalham. Neste diálogo encontramos uma ideologia geográfica. Na parede da sala há uma cabeça de boi pendurada. O coronel a observa e canta uma canção.

Figura 12: Coronel observa a cabeça de boi



Fonte: Filme – O Homem Que Virou Suco (1980-1981).

Nesta cena, encontramos uma importante ideologia geográfica: o coronel faz uma analogia, isto é, o Brasil se parece com essa cabeça de boi com o chifre apontado para frente. Essa imagem traz a concepção do Brasil como um país atrasado e moderno. Para Moraes (1988), ideologia geográfica é visão de mundo que impulsiona as práticas sociais. Os discursos que veiculam visões de mundo sobre a construção do espaço e sua imagem coletiva devem ser priorizados.

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.

Nesse diálogo, encontramos também uma ideologia geográfica sobre São Paulo e sobre Paraíba. Para a “madame”, São Paulo é diversão e Paraíba é vida de luta. Para o coronel, em São Paulo as relações sociais são distanciadas, individualizadas, solitárias, e, na Paraíba há fartura, descanso, calma. Nessa conversa, notamos as diferentes concepções sobre o Nordeste, entre a carta que Deraldo leu e a fala do coronel. Tanto o coronel como os trabalhadores são

nordestinos, porém, seus depoimentos são diferentes. Tal diferença expressa a divisão da sociedade em classes sociais. Para o coronel, Paraíba é fartura, tranquilidade. Para os trabalhadores da obra a vida na região Nordeste é difícil, devido à concentração de terras nas mãos de poucos fazendeiros e o não acesso ao dinheiro. O coronel é um desses fazendeiros. Desta forma, concluímos que mesmo os personagens sendo de uma mesma região, a divisão da sociedade em classes sociais é o que os separa.

De acordo com Moraes (1988), as identidades regionais são uma ideologia geográfica. A criação de laços entre as pessoas, tendo por base a origem ou localização, é uma ilusão. Essa identidade não tem referência social, ou seja, de classe. As desigualdades de classes ficam ocultas perante as identidades regionais.

O regionalismo atua na fragmentação da organização popular, ele é um instrumento de separação e diferenciação. O discurso regionalista aparece atribuindo qualidades sociais ao espaço. Este discurso toma as relações entre pessoas e classe e as colocam como relações entre lugares. São os geografismos ou metáforas que já foram apontado por Lacoste (1988). Por exemplo, “São Paulo explora o Nordeste” (MORAES, 1988, p. 102). Não são os lugares que exploram outros, mas sim pessoas que exploram umas às outras. Os lugares não são sujeitos. Atualmente, não podemos mais falar de economia brasileira a partir de seus quadros regionais fechados, uma vez que o capital tende a circular entre as regiões. De fato empírico, o regional se transformou em representação simbólica, ou seja, em ideologia (Vimos isso no capítulo acima).

O regionalismo atua como preconceito. A identidade regional dificulta a construção de identidade a partir da classe, isto é, dificulta a construção de uma consciência de classe. Desta forma, o regionalismo atua na fragmentação das lutas populares. Além de contribuir para a criação de laços ilusórios entre as pessoas de uma mesma região, porém de classes sociais distintas, atuando, portanto, como veículo de manipulação política das massas. Enquanto conversam, Deraldo é chamado para retirar as botas do coronel.

Figura 13: Deraldo tira os sapatos do coronel



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

Coronel: 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 lá na Paraíba, com incentivos fiscais. Ajuda do governo. Governo bom viu.

Madame: Graças a Deus.

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

Deraldo arruma as botas do Coronel, no entanto, diante das palavras do fazendeiro a respeito do povo paraibano, o poeta pega as cinzas que o coronel deixou e joga em sua bebida.

A fala do coronel é permeada por preconceito. Ele coloca os problemas da Paraíba na cultura, na educação. A Paraíba é “atrasada”, não por conta das políticas econômicas, sociais e históricas, mas devido ao analfabetismo do povo. Deraldo é da Paraíba e não é analfabeto, muito pelo contrário, é um homem letrado, é poeta, é um intelectual do povo.

Há uma diferença entre a fala do coronel e a carta que Deraldo leu. Na concepção dos trabalhadores da construção civil, a concentração fundiária e o não acesso ao dinheiro são os motivos dos problemas. Na concepção do coronel, o analfabetismo e a cultura são as causas dos problemas. Ele é o fazendeiro, por isso, não questiona a concentração fundiária. Essas diferenças expressam as desigualdades de classes entre o coronel e os trabalhadores.

Na próxima cena, há duas mulheres cortando o pelo de um cachorro. Deraldo se distrai com a juventude burguesa. O cordelista dança, contudo, não é dado a Deraldo o direito da diversão e do lazer (COELHO, 1986). Para o poeta, somente era permitido o trabalho alienado,

estranhado em troca de um salário. O poeta não aceita essa condição e sai desse emprego.

Bloco X: *Deraldo andando pela metrópole solitário* (duração: 43min 56s até 50min 34s). Nesta cena, Deraldo está andando solitário numa favela. A cena expressa a desigualdade socioespacial. Na cena anterior, o poeta trabalhava, enquanto a “madame” dava ordens e a juventude burguesa se divertia. Nesta cena, Deraldo encontra-se numa favela. Tal mudança revela a desigualdade entre as classes sociais.

Figura 14: Deraldo andando num bairro periférico



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

Nesta cena, Deraldo passa a noite na rua, assim como, outras pessoas em situação de rua. A cena é escura, só ouvimos o som dos carros. Ao amanhecer, Deraldo se encontra no centro de São Paulo e se depara com seu amigo da construção civil, Luís. Este diz que sente falta do poeta, de suas leituras e escritas das cartas. Ele conta que o mestre de obra mostrou uma reportagem na qual o poeta havia esfaqueado o patrão. Deraldo diz que não cometeu o crime, que seu nome é Deraldo e não José Severino.

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. Estou passando fome, necessidade.

Quando Deraldo termina de contar sua condição, Luís diz que a obra do metrô está precisando de trabalhadores. Ao se despedirem, Deraldo faz um verso para seu 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”. Deraldo continua e diz: “agora, uma da 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”.

Essa cena é cortada. A seguir, Deraldo encontra-se numa escada rolante em direção à obra do metrô. A câmera filma Deraldo parado na escada rolante, olhando de um lado para outro ao som da música “*É mãe*” de Vital Faria.

Figura 15: Deraldo na escada rolante



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

Deraldo entra no trem, senta-se no banco e olha pela janela. O trem é símbolo de modernização territorial, progresso, eficiência, rapidez, de aceleração do tempo pelo espaço (MORAES, 2011). A câmera filma o rosto de Deraldo. A cena fica escura, porque o trem entra num túnel, até que Deraldo chega à obra do metrô.

A câmera filma a obra, que já está em andamento. Quando Deraldo entra ali, há uma fila de trabalhadores em busca de emprego. Todos os candidatos devem entrar em uma fila e seguir para uma sala de treinamento. Os guardas direcionam os trabalhadores.

Figura 16: Trabalhadores entram na sala para o treinamento



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

Bloco XI: Deraldo no treinamento da obra do metrô (duração: 50min 34s até 1h00 15min). Nesta cena, Deraldo e outros trabalhadores entram na sala. Nela, há um treinador, que dará o treinamento. Esse anda pela sala e a câmera o acompanha, enquanto Deraldo está sentado na cadeira. A câmera filma Deraldo e outros trabalhadores. Há silêncio. Somente ouvimos o som dos passos do treinador. Ele começa a falar, quebra o silêncio. Essa cena é importante, pois revela as ideologias geográficas sobre os nordestinos como povos estranhos, exóticos, isolados, selvagens, sertanejos e, portanto, não civilizados, em contraste com São Paulo, que é caracterizada pela modernidade, infraestrutura, luz elétrica, rua asfaltada, meios de transporte, prédios, ordem e hierarquia dentro do trabalho. Esta é a fala do professor:

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

Enquanto o treinador fala, a câmera filma ora o treinador, ora os trabalhadores. Notamos, nessa fala, que o treinador já pressupõe que os trabalhadores não são de São Paulo. Sem saber seus nomes, suas histórias, ele pressupõe que são migrantes. A obra é o sujeito. Nada pode atrapalhar a obra, por isso os trabalhadores devem se adaptar, eles devem tornar-se

submissos às ordens, às hierarquias. O pensamento deste personagem, é indutivo. A obra é importante para São Paulo, logo, o é para o Brasil. Aqui, há uma generalização. O que é importante para São Paulo é importante para o país. Transmite a impressão de que São Paulo possui um “domínio” sobre o Brasil, ou seja, aquele geografismo apontado por Lacoste (1988). A obra é importante para o território e não para o povo. Aqui, notamos a visão de mundo territorialista acerca do Brasil. O povo deve trabalhar para construir um país. O treinador também pressupõe que os trabalhadores vieram de zona rural.

Ao término da fala do treinador, a câmera filma o rosto de Deraldo. Apagam-se as luzes e começa o audiovisual. Enquanto os trabalhadores assistem ao audiovisual, a câmera faz um movimento. Ora filma as imagens do audiovisual¹⁸, ora o rosto de Deraldo, sua expressão, sua recepção em relação ao conteúdo do audiovisual. Deraldo está com olhos arregalados, espantado diante da mensagem tão preconceituosa. O audiovisual ridiculariza os nordestinos, tanto é que João Batista de Andrade deu o nome de Herói Ridículo para este audiovisual.

Estas imagens, a seguir, são imagens do audiovisual. Enquanto as imagens passam, o locutor off narra a história.

Figura 17: Estereótipo de nordestino



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 18: Virgulino domando um burro



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

¹⁸ João Batista explica para revista *Aplausos* (2005) como aconteceu a descoberta desse audiovisual: “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” (ANDRADE, 2005, p. 160).

Figura 19: Virgulino segura o rabo de novilha



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 20: Virgulino cercado de mulheres



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 21: Virgulino disputa braço de ferro



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 22: Virgulino disputa braço de ferro



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 23: Virgulino segura a carta



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 24: Virgulino com a carta



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 25: Seu Manoel lê a carta para Virgulino



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 26: Cobras em cima dos trilhos do trem



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 27: Rosto de Virgulino estereotipado



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 28: Virgulino cuspe no chão



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 29: Cidade de São Paulo



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 30: Virgulino chega a São Paulo



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 31: Obra no Metrô



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 32: Virgulino bebe no trabalho



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 33: Cartaz de proibido beber



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 34: Avisos para usar equipamentos



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 35: Virgulino anda descalço na obra



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 36: Cartaz de disciplina no trabalho



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 37: Virgulino rasga o cartaz



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 38: Virgulino ameaça o chefe



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 39: Companheiros desprezam Virgulino



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 40: Virgulino triste



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 41: Cartaz proibindo a travessia



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 42: Virgulino atravessa a ponte



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 43: Virgulino cai da ponte



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 44: Virgulino é ridicularizado



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 45: Virgulino é demitido



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 46: Virgulino é expulso



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 47: Companheiros cospem em Virgulino



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 48: Virgulino com cuspes



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

Figura 49: Virgulino retorna para o Norte



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-81).

O audiovisual mostra uma imagem, entre elas, há uma tela escura. O som do audiovisual é formado por músicas de forró. Esta é a história narrada pelo audiovisual:

Este é Antônio 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 Antônio Virgulino Silva. Atravessando São Paulo de volta para o Norte, como um derrotado.

A história de Antônio Virgulino da Silva possui um começo, meio e fim. Ela começa de um jeito, mas termina de outro. O começo é positivo, o fim é negativo. No início, Virgulino possuía adjetivos positivos como herói, campeão, valente, corajoso, forte. Entretanto, as características de Virgulino começam a mudar, isto é, transformam-se de positivas para negativas, ao receber uma carta de seu amigo sobre São Paulo.

O personagem não sabe ler, seu Manoel é quem lê a carta para ele. Aqui, aparece a ideologia geográfica sobre São Paulo. Em outras palavras, o audiovisual apresenta a visão de mundo de Virgulino e de seu amigo sobre São Paulo, que é permeada por mitos. Em São Paulo, existem máquinas gigantes, feito cobras, que andam em cima de trilhos. Essa imagem, esse mito, era o metrô. Diante de tal mito, Virgulino resolve ir para São Paulo domar a cobra gigante. Como diz Moraes (1988), aquele discurso que se refere à construção do espaço e sua imagem coletiva deve ser priorizado.

Quando chega em São Paulo, Virgulino é ridicularizado, suas características se tornam negativas. Ele não se curvou diante do trabalho alienado, explorado, hierárquico, controlador, disciplinador. A consequência de seu comportamento é a exclusão. Os outros trabalhadores o desprezaram. A culpa é de Virgulino que não se adaptou e quem o castigou foram os

companheiros. Depois de tanta rebeldia, é demitido. Virgulino volta para o Norte.

Este audiovisual coloca papéis. O papel da obra é disciplinar, é colocar ordem no trabalho, o papel dos companheiros é desprezar, excluir, zombar de Virgulino. E o papel deste é não respeitar, não se curvar diante da disciplina. O audiovisual serve como uma generalização, um exemplo. É isso que acontecerá com os trabalhadores que não se adequarem à disciplina do trabalho. Virgulino começa forte e termina como derrotado. O motivo que levou Virgulino a migrar não é o não acesso à terra, mas sim, domar a cobra gigante.

Enquanto o locutor off narra a história, as imagens do audiovisual mudam. No início, quando Virgulino era herói, a imagem foi constituída através de vários elementos, tais como: nordestino, cangaceiro estereotipado, arma, terra seca, sol forte, burro bravo. As características das imagens se transformam quando Virgulino chega a São Paulo. As imagens são constituídas por prédios, casas, fumaça, poste, fio, energia. A primeira imagem sobre São Paulo é de noite, diferente do Norte que é de dia, sob o sol forte.

Virgulino chega em São Paulo e apoia-se no poste. Ele encontra o metrô de dia, o sol faz parte da imagem. As imagens, a seguir, mostram placas com conteúdo que visa a disciplinar os trabalhadores, mas Virgulino segue rebelde. Ao longo do audiovisual, Virgulino é ridicularizado, sua feição é estereotipada, seus traços sofrem preconceito. Ele chega em São Paulo como herói, mas retorna para o Norte como um derrotado.

Depois do término do audiovisual, a câmera filma Deraldo, sua recepção, ele está despenteado, abalado, indignado, revoltado. O filme gerou indignação no poeta, que ficou impactado com seu conteúdo. O audiovisual é um funil. Todos os trabalhadores terão que assistir por três dias ao mesmo vídeo. É um massacre do ser, um massacre mental. Depois de assistir ao mesmo documentário, todos terão que se tornarem iguais, ou seja, todos terão que ter a mesma ideologia, a mesma visão de mundo: a visão de mundo de que ser nortista e nordestino é ruim, é selvagem, é sertanejo. Todos terão que deixar de ser aquilo que eram para tornarem-se “civilizados”.

Depois do término do audiovisual, a única fala do treinador é: “podem sair”. Os trabalhadores saem do treinamento. Deraldo, de tão abalado, enfrenta o treinador e diz: “nunca me viu não? Fica me olhando assim como se eu fosse um bicho!”. E o professor responde: “a discussão é só amanhã”. Este faz um gesto inibindo a fala de Deraldo. Este gesto significa que Deraldo deve ficar em silêncio. Ele não pode falar. O poeta, cheio de ódio chuta a cadeira. Ele sai bravo da sala.

Estas cenas apresentam os nordestinos como sertanejos. Conforme já ressaltamos na introdução deste estudo, o sertão e o sertanejo são ideologias geográficas. Sobre a origem da

palavra sertão, Gomes Neto (2011) nos diz que esta foi criada pelos portugueses no século XV durante o processo de colonização. O termo foi usado para nomear áreas distantes das mais povoadas.

A palavra “sertão” tem origem no século XV no período da colonização do Brasil pelos portugueses. O termo fora usado para designar áreas distantes das terras da região agreste mais densamente povoadas e cultivadas (Cunha, 1986). Desta forma, percebe-se que o sertão corresponde a uma tipologia relativa criada por povos exógenos às áreas classificadas como sertanejas, não se configurando como um atributo natural e/ou social de uma localidade (GOMES NETO, 2011, p. 56).

No capítulo anterior já apresentamos a discussão a respeito da ideologia geográfica sertão.

A próxima cena mostra Deraldo num corredor de madeira. Os trabalhadores devem passar por esse corredor para almoçar. Ele é parecido com aquele pelo qual o gado passa para ser marcado, vacinado, controlado. Ao passar neste corredor, Deraldo encarna um boi. Isso é uma analogia. Como se os trabalhadores fossem gado¹⁹. O poeta imita o som do gado, seu movimento. Deraldo entra em transe e começa a bater sua cabeça na cerca. O comportamento de Deraldo foi criado pelo ator José Dumont, isto é, não fazia parte do roteiro.

¹⁹ João Batista diz numa entrevista à revista *Aplausos* (2005): “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 ideia do massacre biológico, da desumanização do personagem. Na sequência, 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 ideia 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” (ANDRADE, 2005, p. 156).

Figura 50: Deraldo transforma-se em gado



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

Essa cena é cortada e a próxima cena, mostra Deraldo dormindo. Ele está tendo um pesadelo. Nele, o poeta está vestido como cangaceiro, assim como estava Antônio Virgulino no audiovisual. O poeta está encostado no poste, assim como estava Virgulino ao chegar a São Paulo. O poeta possui uma arma, Virgulino também a possuía. Ou seja, Deraldo sonha que é Antônio Virgulino da Silva, o herói ridículo.

Figura 51: Deraldo sonha que é Virgulino



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

A câmera se aproxima e filma o rosto de Deraldo. Em seu sonho, o poeta cospe no chão, no centro da metrópole. Ouvimos som de carro, trânsito, pessoas andando. Mais adiante, o poeta está rodeado de pessoas. Ele ameaça as pessoas com seu facão e elas zombam dele. Deraldo aponta uma arma para o público. O poeta acorda assustado e levanta-se.

Na próxima cena, os trabalhadores estão indo para o refeitório almoçar. Todos se direcionam para lá, um atrás do outro. Todos passam pela cerca de madeira. Deraldo entra no refeitório, com seu prato nas mãos, senta-se à mesa junto de outros trabalhadores. O refeitório encontra-se cheio de trabalhadores. Ao comer, o poeta encontra uma barata na sua comida. Ele levanta-se, grita e joga o prato na mesa e diz: “Isso é comida pra gente, porra?”.

Depois disso, os guardas correm para pegar Deraldo e a revolta se generaliza. Todos os trabalhadores se levantam da mesa brigando. Essa cena foi produzida por meio da intervenção do diretor João Batista de Andrade. Ele, antes de filmar, colocou uma barata na comida de Deraldo, contudo, o cineasta não sabia o resultado de sua intervenção. João Batista não sabia que a revolta iria se generalizar. Por conta dessas intervenções, o filme é um misto de documentário e ficção.

Essa cena é cortada e a próxima mostra Deraldo fora da obra do metrô. Deduzimos que ele foi demitido. O filme não conta o que aconteceu com Deraldo depois do tumulto no refeitório. A imagem que temos é de Deraldo na rua. Atrás dele, há uma propaganda sobre o

metrô. Nela, existe uma faixa com as seguintes palavras escritas: “Conheça a Linha Leste-Oeste do Metrô”.

Figura 52: Deraldo é demitido do seu emprego



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

Abaixo dessa faixa, encontra-se a palavra Humanização. A propaganda quer transmitir uma mensagem, de que o metrô irá humanizar os paulistanos. Contudo, o processo de produção do metrô não é humanização, mas sim desumanização dos trabalhadores nordestinos e nortistas. Deraldo foi reduzido a gado, não só ele, mas outros trabalhadores, sua cultura foi ridicularizada, massacrada.

Bloco XII: Deraldo fica doente (duração: 1h00 16min até 1h 5min 7s). Nesta cena, Deraldo passa mal e desmaia na rua. Neste momento, há pessoas vendo Deraldo caído no chão. Ouvimos som dos carros, caminhão e de pessoas.

De tanto sofrimento, exploração, humilhação, fome, Deraldo acaba indo para um hospital. Nesta cena, Deraldo está chamando uma enfermeira. Ela se direciona até o poeta, arruma-o na cama e pede para ele tomar um remédio. Deraldo diz “acho que vou morrer”. O tal hospital é destinado para pessoas em situação de rua. A enfermeira diz²⁰: “você está num lugar

²⁰ Esta fala carrega um tom preconceituoso: gente como você. Há uma igualação e uma diferenciação. Há gente igual a você, mas existe gente diferente de você. Deraldo representa todos os migrantes que acabam morando na rua. Aqui, há a ideologia geográfica do sertão. Os sofrendores, explorados, migrantes, despossuídos de propriedade são como Deraldo. O poeta, assim como as pessoas que ele representa só possuem suas forças de

que você vai ser bem tratado, é bom ficar quietinho, porque hoje é a visita da Condessa, a pessoa que mantém este lugar, para ajudar gente como você. Fica bem relaxado, bem sossegado”.

Ao lado de Deraldo há outros como ele, outros migrantes. Deraldo tenta ir embora, porém, a enfermeira o impede. Neste momento, a condessa entra no hospital junto de jornalistas que estão elaborando uma matéria sobre ela.

A condessa passa pelos leitos e questiona as doenças dos pacientes. A entrevista começa. Aqui, percebemos a ideologia geográfica à qual os nordestinos estão submetidos: eles são concebidos como povos estranhos, coitados, exóticos, não civilizados, etc.

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...

Esses pacientes são vistos como outros, distantes, estranhos, não civilizados e que precisam se enquadrar, se transformar, deixar de ser o que eram para tornarem-se modernos. Enquanto a condessa é entrevistada, Deraldo diz: “não sou mendigo não”. A todo o momento, o poeta luta pela sua identidade. Ele diz: “eu sou poeta”. Deraldo se afirma pelo seu trabalho, sua identidade está atrelada a sua atividade criadora. Trabalho para Deraldo é poesia, é expressão, é liberdade, é voz, é palavra.

A condessa chama os repórteres e traz um paciente para usar como exemplo. Este ser individual é usado para a generalização. A condessa diz²¹:

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...

Enquanto a condessa fala, a câmera faz todo um movimento ao longo do corpo do paciente. A condessa fala e a câmara comprova. Enquanto isso, Deraldo pergunta para outro paciente, que se encontra ao seu lado, se ele sofreu um acidente. O homem responde que sofreu acidente de trabalho. Aqui, há uma concepção de trabalho atrelado à exploração, à dureza, ao

trabalho para vender ao mercado por um salário, no entanto, neste momento, a força de trabalho desses trabalhadores encontra-se debilitada, eles estão doentes.

²¹ Notamos que não há uma problematização a respeito da origem do subdesenvolvimento. A culpa é do povo. É o povo que é subdesenvolvido, é o povo que contém doença. A condessa usa as seguintes palavras: “eles têm”, “eles possuem”. Essas expressões denotam posse.

sofrimento, ou seja, ao trabalho de acordo com o modo de produção capitalista.

Deraldo supõe que o homem é pernambucano e lhe diz isso. O poeta acerta. O filme gira em torno dessas questões: de onde sou ou quem eu sou? Onde estou? O poeta adivinha a origem²² deste personagem por meio do seu rosto. Entre Deraldo e o pernambucano há uma identificação. Eles sorriem. Há um reconhecimento, uma empatia. Deraldo diz: “você tem a cara de pernambucano, sim”. E o poeta diz: “eu sou paraibano” de modo pensativo. Seu ser ou sua identidade estão amarrados ao seu lugar de origem e ao seu trabalho.

De modo pensativo, o poeta pergunta ao pernambucano: “você não quer voltar para lá?”. Deraldo faz a pergunta para o personagem, mas na verdade é ele quem quer voltar para sua terra. O pernambucano diz: “para viver de esmola o melhor é São Paulo mesmo”. Depois desse diálogo, Deraldo continua deitado na cama do hospital olhando para o alto, pensando em sua vida, se volta ou não para Paraíba. No decorrer do filme, notamos que Deraldo não voltará para o Nordeste, não fará como Antônio Virgulino que voltou para sua terra como um derrotado. Deraldo, nas cenas a seguir, fará de tudo para resolver o entrelaçamento entre sua vida e a de José Severino da Silva.

O poeta, no término do filme, sairá como vitorioso, fortalecido. Desta forma, o fim de Deraldo será diferente de Antônio Virgulino e será diferente também de outros personagens dos documentários analisados por Bernardet (2003). Os personagens dos referidos documentários analisados por Bernardet (2003) sofrem com a exploração do trabalho e com o preconceito e, ao final, eles retornam para o Nordeste. Com Deraldo será diferente. O poeta representa a luta pela democracia.

Enquanto Deraldo encontra-se neste momento pensativo, a música *Asa Branca* começa a ser reproduzida. Deraldo a canta num tom baixo. O poeta levanta-se da cama e vai em direção ao lugar onde a música está tocando. Neste lugar, os pacientes, os repórteres e a condessa estão dançando, tocando e cantando.

²² Sobre ser migrante, João Batista participa de uma entrevista para a revista *Aplausos* (2005) e diz: “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 aguentavam 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 facão 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. 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” (ANDRADE, 2005, p. 162).

Um dos repórteres “reconhece” Deraldo, ou melhor dizendo, confunde-o com José Severino. A repórter, junto com o fotógrafo, aproxima-se de Deraldo para entrevistá-lo e fotografá-lo. A jornalista pergunta para Deraldo se ele matou o patrão, o fotógrafo tira uma foto do poeta sem permissão. Ele fica desesperado, nervoso, diz que não matou ninguém. Eles insistem e Deraldo diz novamente que não é o operário que matou o patrão. O poeta diz que faz poemas. Desta forma, mais uma vez Deraldo se afirma em seu trabalho como poeta.

Enquanto isso, a câmera mostra a condessa dançando com os outros pacientes. O fotógrafo tira uma foto de Deraldo, que fica nervoso e age com agressividade. Acaba brigando, empurrando a jornalista e o fotógrafo, e foge do hospital. O poeta fecha a porta do hospital e a cena é cortada.

Bloco XIII: Deraldo decide procurar seu sócia (duração: 1h 5min 7s até 1h 14min 37s). Na próxima cena, Deraldo está andando na rua à noite. Esta cena é escura, há mulheres paradas, prostitutas, a espera de clientes. A câmera filma essas mulheres. Ouvimos o som do carro e a conversa entre elas.

Deraldo sai do hospital, anda pela rua e passa entre as prostitutas. Entre elas, encontramos Dona Mariazinha, sua vizinha. A câmera focaliza seu rosto. Não sabemos o porquê, mas Mariazinha está se prostituindo. Um homem dirigindo um carro se aproxima para conversar com Dona Mariazinha, ela entra no carro. A câmera filma a cidade à noite com algumas luzes acesas.

Na próxima cena, Ceará, o dono do bar, está se embebedando. Posteriormente, a câmera mostra Deraldo de volta a sua casa na favela. O poeta retorna, depois de um tempo fora de casa, após um tempo perambulando.

O cordelista sobe as escadas de concreto, à noite, ainda com roupa de hospital. Quando termina de subir as escadas, ele se aproxima da casa de Mariazinha. Deraldo ouve sua voz. Ela o convida para entrar em sua casa. Deraldo entra na casa de Mariazinha, eles conversam. Maria pensou que Deraldo tivesse voltado para o Norte. Mas o poeta não voltou. Enquanto conversam, Mariazinha pede para Deraldo falar baixo. Ela não quer que Ceará ouça a conversa.

O poeta conta para Mariazinha que a viu entrando num carro. A personagem conta para Deraldo que seu marido Zé voltou para Natal. No diálogo, Mariazinha diz que gostou de um verso que o poeta fez. Imediatamente, Deraldo bebe água. Mariazinha joga todo seu charme sobre o poeta até que eles passam a noite juntos.

Enquanto Deraldo e Mariazinha passam a noite juntos, Ceará está fechando o bar bêbado. Depois, Ceará procura por Dona Mariazinha. Ele bate na porta querendo entrar em sua casa. Ela abre a porta e Deraldo se esconde. Ceará invade a casa de Mariazinha, contudo, ela

consegue expulsá-lo. Cheia de raiva, Mariazinha diz: “merda de vida”. O poeta tenta acalmá-la. Antes de Deraldo ir embora, Dona Mariazinha entrega para o poeta algumas roupas e suas poesias. Essa cena é cortada.

A próxima cena mostra Deraldo com sua roupa nova e pede uma cachaça num bar. Ele toma a bebida. A seguir, um personagem interpretado por Vital Faria, apresenta para Deraldo outro poeta que o ajudará a resolver a confusão com José Severino. Este personagem diz de modo admirado, o quanto Deraldo e Severino são parecidos, olhar no rosto de Deraldo é ver Severino.

Na próxima cena, Dominginhos e Vital Faria estão cantando e tocando forró. A música tocada é *Chico Tuiú*. Deraldo dança. O salão está cheio, todos dançam. A cena é cortada.

Bloco XIV: Deraldo em busca de José Severino (duração: 1h 14min 37s até 1h 26min 23s). A próxima cena mostra um bairro sem asfalto e um ônibus. Deraldo está nesse ônibus. Ele foi à procura de José Severino da Silva a fim de resolver a semelhança entre seus rostos. Deraldo precisa resolver essa confusão para que possa voltar a ser poeta. Por meio do letreiro do ônibus, sabemos que o bairro aonde o poeta se direciona se chama Parque Arariba.

Deraldo anda pelo bairro perguntando para as pessoas se elas conhecem José Severino da Silva. O poeta não sabe o endereço do operário, única informação que ele tem é que seus rostos são semelhantes. Deraldo pergunta para várias pessoas se elas conhecem José Severino, até que o poeta encontra dois pedreiros que conhecem o operário. Um deles diz: “Severino, conheço o Severino”. Depois dessa confirmação, eles começam a conversar. Eles conheceram Severino numa firma. No começo, ele trabalhava na limpeza.

Na próxima cena, o filme mostra Severino trabalhando na limpeza da firma. Neste momento, o filme volta “ao passado” para explicar o presente. Deraldo quer saber por que José Severino esfaqueou o patrão. O poeta quer saber o motivo pelo qual José Severino cometeu tal ação. Deraldo vai à procura de respostas, quer conhecer José Severino, sua história, para entender seu presente. Assim, toda essa cena atribui centralidade a Severino no período em que ele trabalhava na firma. Um dos pedreiros diz:

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.

Enquanto o pedreiro fala, a câmera filma Severino limpando a firma. A função do pedreiro, neste momento, é de narrador. A cena é escura.

Depois, o filme mostra Olavo trabalhando no torno. A câmera filma o torno girando, até

que Olavo sai de cena e quem entra é Severino, treinando no torno de Olavo. O pedreiro continua a narrar:

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.

Enquanto o pedreiro explica o que aconteceu, a câmera mostra Olavo trabalhando no torno e Severino na limpeza. No momento em que Olavo é preso, a câmera mostra o rosto dos pedreiros “no presente”. Quando Olavo foi preso, Severino começou a trabalhar no torno. Volta-se ao “passado”.

Depois desse relato, a câmera filma Olavo sendo expulso do trabalho carregado por dois homens. Enquanto isso, o filme mostra Severino olhando o ocorrido. Não só isso, outros trabalhadores ficam olhando para Severino, indignados. Severino entregou Olavo para pegar seu lugar na firma. Depois que Olavo é expulso, Severino começa a trabalhar no torno. Quem conta essa história são os pedreiros. Eles são os narradores. Severino não diz nada. Ele só age com seriedade. Fim de cena.

A próxima cena mostra os pedreiros que continuam a contar para Deraldo o que aconteceu com Severino. A câmera filma paisagens da firma, construções e fumaça, cor escura e cinza. A câmera volta para os pedreiros, que continuam a contar: prenderam o Olavo na fábrica, com ele, os operários iriam fazer uma greve. Porém, com Olavo preso, quem ficou como novo líder foi Luisão.

Com Luisão como líder do movimento, a ideia não era fazer greve, mas sim, diminuir o ritmo de trabalho, diminuir a quantidade de mercadorias produzidas. Como dizem os pedreiros, eles estavam fazendo operação tartaruga, produzindo apenas a metade. Porém, mais uma vez, Severino aparece como empecilho para o movimento. Ele não parava de trabalhar, ele não aderiu à operação tartaruga. Nesta fala, a câmera filma o torno rodando e Severino trabalhando, mostra a mão do operário e seu movimento. Depois, a câmera filma outros operários trabalhando, até que um supervisor chama Severino para conversar. Nessa cena, há um conflito entre Severino e Luisão. Aquele tenta sair da firma para conversar com seu supervisor, mas Luisão tenta impedi-lo, sem êxito. Severino não diz nada, apenas se afasta de Luisão.

Na próxima cena, descobrindo onde Severino se direciona. É para a sala da diretoria²³.

²³ Esta cena é fundamental para esta pesquisa, pois expressa a ideologia geográfica de que as multinacionais são importantes para a construção do Brasil e o trabalhador é chamado para construir o país. Mais uma vez, aparece a ideia de Brasil, um país em construção. Porém, quem ganha de fato são os donos dos meios de produção, ou seja, as multinacionais, a partir da exploração da força de trabalho dos operários. O lucro extraído da mais valia absoluta fica para os donos dos meios de produção.

Severino entra na sala da diretoria, uma sala sofisticada. Há vidros por toda parte, sofá, luz. Ao contrário da cena escura onde os operários trabalhavam, essa cena é clara. Há passagem para o sol através dos vidros. Quando Severino entra na sala, há várias pessoas, mesas grandes, são os diretores da multinacional Ashby Losey do Brasil.

Notamos que há vários diretores, entre estes, o Joseph Losey. É este que se aproxima para conversar com Severino. Sua fala é uma mistura de português com inglês. Este diretor é norte-americano. Ele explica o porquê da presença de Severino à sala dos diretores.

Oh, Mr. Severino. 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.

Nesta cena, Joseph Losey fala e Severino fica calado, sentado no sofá. O diretor anda pela sala falando e gesticulando. Outros personagens estão sentados, todos ouvindo em silêncio. Todos estão observando o operário. Joseph Losey, no começo de seu pronunciamento, fala em português misturado com inglês, mas, depois, fala totalmente em inglês, e uma personagem faz a tradução. Severino sente-se mal, pressionado. A câmera foca Severino mexendo as mãos. Quando o diretor fala a respeito da insatisfação dos operários, o idioma é o português. É a dominação cultural no âmbito da língua.

Depois de todo esse discurso²⁴, outro personagem pressiona Severino para que ele revele

²⁴ No discurso de Joseph Losey, notamos a ideologia geográfica da classe dominante a respeito do Brasil. Mais uma vez, há a necessidade de construir uma grande Nação, mais uma vez aparece à imagem de país em construção e os trabalhadores devem se sacrificar, a fim de alcançar esta valorização futura (MORAES, 2011). O Brasil é construído sob o signo da violência e da conquista. Se o povo agir como empecilho, é eliminado. O capitalismo é igual e diferente desde sua origem (MORAES 2011, 1984). Algumas características do capitalismo permanecem, outras são alteradas. O objetivo do capitalismo continua sendo o lucro. No entanto, algo importante é alterado: a substituição do burguês individual pelas corporações, ou seja, as sociedades anônimas. Desta forma, é difícil saber a identificação dos proprietários dos meios de produção. É diferente o que acontece no filme. Nele,

os nomes dos envolvidos no movimento dos trabalhadores. O operário continua em silêncio, preocupado, pressionado, encurralado. A câmera foca o rosto de Severino enquanto ele é pressionado. Essa cena é cortada.

A próxima cena mostra os pedreiros que continuam a narrar a história para Deraldo. Eles dizem que Severino entregou mais uma vez, mas agora, entregou o Luisão. Deraldo, nesta cena, está rodeado de pedreiros. Todos estão ouvindo a narração feita por um deles.

Agora, a câmera volta para o passado, a fim de explicar o presente. Mostra novamente Severino andando no pátio da firma sozinho, sério. Luisão puxa Severino e o ameaça, diz que mataria Severino e que iria fazê-lo engolir sua língua. Severino nunca diz nada, não ouvimos sua voz.

Imediatamente, o filme volta para o presente. Um dos pedreiros que continua narrando a história interpreta Luisão ameaçando Severino, como se este ator, pedreiro, atuasse como o Luisão. No final desta interpretação, descobrimos que Luisão não matou Severino.

Na concepção dos pedreiros, Severino não prestava, era um bandido, deixou sua família na dificuldade. Enquanto um dos pedreiros expressa sua opinião acerca de Severino, a câmera mostra sua imagem agachado, abraçado com a filha. E o pedreiro continuando:

... 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.

Depois que o pedreiro para de falar, ouve-se a voz do narrador, aquela voz do início do filme, ou seja, a cerimônia realizada na FIESP. A voz é do narrador, mas a imagem é de Severino abraçado com sua filha. Depois disso, a câmera volta para a cena do operário esfaqueando o patrão em câmera lenta. Há a repetição da cena de Severino esfaqueando o patrão. Corta a cena.

Depois de Deraldo conversar com os pedreiros e descobrir a história de Severino, o poeta continua procurando Severino na periferia de São Paulo. Deraldo encontra-se num bairro sem asfalto, casas precárias. É aqui que Severino vive com sua família.

a figura do proprietário é revelada. Seu nome é Joseph Losey. Os novos personagens do capitalismo contemporâneo são “As ‘sociedades anônimas’, as bolsas de valores, os conglomerados financeiros e financeiro-industrial-agrícolas com suas holdings, as empresas estatais e as ‘cooperações’ entre empresas transnacionais, são os novos figurantes do capitalismo contemporâneo” (MORAES & COSTA, 1984, p. 154). O trabalho não pago continua sendo a fonte do valor. Contudo, o que acontece atualmente é a redução do trabalho vivo e um destaque para o trabalho morto. O capitalismo continua produzindo “um exército industrial de reserva” (MORAES, 2011, p. 37). No entanto, há uma alteração, muitas vezes, não é necessária a inserção do indivíduo para a reprodução do capital, isto gera uma marginalização estrutural no âmbito do emprego.

Deraldo caminha, enquanto isso, ele observa a imagem. Ele se encontra num relevo mais alto que seu entorno, por isso, sua visão é ampla. Os elementos que compõem esta imagem são casas, rua sem asfalto, vegetação.

Deraldo sobe uma escada de concreto e tijolos. No fim da escada, está a casa de Severino e de sua família. Ele para em frente à porta da casa do operário e bate palmas. A esposa de Severino abre a porta junto de suas três crianças, dois meninos e uma menina. Deraldo pergunta se Severino está em casa. A cena é cortada.

A próxima cena mostra a imagem do bairro sem vegetação, rua sem asfalto, casas precárias. Um dos filhos de Severino leva Deraldo até o pai. Quando Deraldo²⁵ encontra-se com Severino, este está enlouquecido, andando de um lado para outro segurando a faca.

Severino olha rapidamente para Deraldo, e aquele entra em uma casa para se esconder. Deraldo não consegue conversar com Severino, este não diz uma palavra o filme inteiro. A câmera filma ora Severino, ora Deraldo, eles não conseguem conversar. Este foi o encontro²⁶ entre os personagens. Deraldo coloca a cabeça debaixo da torneira, abre a água e lava-se. Esta é a reação do poeta.

²⁵ João Batista diz para a revista *Aplausos* (2005): “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 sócio, o que é metafórico. Quando se encontram, é mágico, lindo porque Deraldo entende o outro como um pedaço dele” (ANDRADE, 2005, p. 157).

²⁶ O cineasta diz mais para a revista *Aplausos* (2005): “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” (ANDRADE, 2005, p. 158).

Figura 53: Deraldo e José Severino se encontram



Fonte: Filme – *O homem que virou suco* (1980-1981).

Figura 54: Deraldo vê José Severino como um louco



Fonte: Filme – *O homem que virou suco* (1980-1981).

Bloco XV: Deraldo escreve o livro “O homem que virou suco” (duração: 1h 26min 24s até 1h 28min 11s). Nesta cena, Deraldo está numa gráfica imprimindo a poesia chamada

“O homem que virou suco”. A câmera mostra o movimento da máquina e a espera de Deraldo. Corta a cena.

A próxima cena mostra o retorno de Deraldo para o centro de São Paulo, vendendo suas poesias de cordel, rodeado de pessoas. Deraldo, neste momento, fala firme, forte, como um vencedor. Passou por toda a exploração, fome, preconceito, mas venceu, não sucumbiu, resistiu. Lutou pela sua identidade, por seu trabalho como poeta. Agora, Deraldo diz: “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”.

Nesta fala, há uma generalização. Severino representa todos os nordestinos. Todo o nordestino passa pelo filtro, é espremido. Enquanto o poeta vende sua poesia, o fiscal da prefeitura chega, mas o poeta já tem documentos, ele consegue provar sua identidade.

Figura 55: Deraldo reconstitui sua identidade



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

Deraldo diz para o fiscal:

Eu sou poeta mesmo rapaz, eu sou poeta, violeiro e repentista e quem despreza essas canções desconhece a beleza de Camões e não sabe dar valor a um artista. Ignora que a vitória é uma conquista e na vida só terá decepção quem trata o povo com desdém se atrasou nesse mundo e não entende que é no peito, na força e na mente e na união que é uma semente a força que o povo tem.

Enquanto Deraldo declama essa poesia de modo forte e emocionante, o cineasta inclui

imagens do documentário *Greve*²⁷ (1979). João Batista produziu esse documentário sobre a greve dos metalúrgicos do ABC paulista.

Deraldo se afirma enquanto poeta repentista, este é seu trabalho criador. A força que o povo tem é a união. Agora, o fiscal questiona Deraldo, mas aquele nada pode fazer, já que este recuperou seus documentos. Deraldo é o intelectual do povo como diz Bernardet (2003). Ele é o povo e fala sobre o povo. Ao se encontrar com seu lado oposto, o poeta reconstituiu sua identidade.

Bernardet (2003) tece alguns apontamentos sobre a inclusão de cenas do documentário *Greve* (1979) no filme *O homem que virou suco* (1980-1981). Essas incorporações de imagens “representam sua pedra de toque; a realidade em função da qual o filme quer existir” (BERNARDET, 2003, p. 268). As imagens do documentário poderiam ser colocadas em qualquer sequência do filme *O homem que virou suco*. A escolha de sua inserção numa determinada sequência é resultado “de uma escolha que acrescenta significação não apenas ao filme como um todo, como a essa determinada sequência em particular” (BERNARDET, 2003, p. 269). Esta sequência particular na qual as imagens são colocadas se localiza no final do filme. A esse respeito, Bernardet (2003) compartilha sua impressão, diz o autor, “Tive, de repente, a impressão-relâmpago de uma imensa ampliação da roda de pessoas que cercava o poeta”

²⁷ O documentário *Greve* (1979) apresenta a greve dos metalúrgicos em São Bernardo do Campo. (BERNARDET, 2003). Ele começa com imagens e depoimentos de operários sobre a greve. João Batista apresenta imagens de uma televisão a qual mostra a posse do presidente da república João Figueiredo (1979-1985). O filme procura relacionar a greve de 1979 ao contexto geral. O cineasta relaciona a greve de 1979 à posse de João Figueiredo, ao arrocho salarial, ao papel das multinacionais e aos baixos salários dos trabalhadores. Neste contexto, discute-se a abertura democrática. Contudo, o sindicato dos trabalhadores sofre com a intervenção federal e muitos trabalhadores foram presos e mortos. O líder do movimento operário, Lula, foi preso. Desta forma, o filme discute o papel do líder no momento de greve. Bernardet (2003) problematiza o papel do líder do movimento dos operários no documentário. Nele, Lula pouco aparece. O documentário não traz uma impressão de Lula como um líder forte. A primeira vez que Lula aparece no filme é quando a polícia intervém no sindicato e o prende. Na segunda vez que aparece, ele se encontra na assembleia decidindo sobre a volta ao trabalho. O filme apresenta imagens de Lula sendo carregado pelos operários na assembleia. O documentário traz uma importante fala do Lula: “E eu não estou falando como presidente de direito, mas me sinto no direito de falar como presidente de fato”. Quando Lula é preso, o movimento fica sem o líder, aqui, também há importantes falas: “Um fala mais que os outros, diz que a classe trabalhadora uniu-se a Lula, que deu o exemplo, mas deixa claro que “com Lula ou sem Lula”, o movimento continuará, pois “todos nós somos um Lula”. Logo antes da sequência do Paço, um operário off afirma:” [...] cassar a diretoria... mas tem 80 mil Lula aqui”. Mais tarde, o rádio transmite uma declaração conforme a qual não é Lula quem fez a greve, mas os trabalhadores. Finalmente, na penúltima sequência, um operário afirma que o governo subestimou a força dos metalúrgicos, pois cassou o líder, mas não pôde cassar sua união, “isso que é importante”. Para esses operários, não é o líder que importa, pelo menos depois de ele ter dado o “exemplo”, pois a classe operária teria os meios de se organizar e de agir sem ele. No decorrer da assembleia em que os metalúrgicos recusam as propostas dos patrões e resolvem continuar a greve, Lula, prevendo a intervenção no sindicato, a qual poderia afastá-lo do movimento, declara que, a partir do momento em que cada operário aceitou pessoalmente continuar a greve, eles deverão sustentar o movimento “com ou sem Lula” (BERNARDET, 2003, p. 195). Os trabalhadores dizem continuar a greve sem Lula, mas, depois que o líder é preso, o movimento se perde. Este retoma quando o líder retorna. O documentário desenvolve a tese de que o líder é indispensável, além de defender a união entre o intelectual e um líder operário e a importância do partido político (BERNARDET, 2003).

(BERNARDET, 2003, p. 269).

Os operários do filme *Greve* são os leitores do poema chamado *O homem que virou suco*. Nas palavras do autor “a literatura que Deraldo escreve fala desses operários; eles são o público espectador desejado do filme *O homem que virou suco*” (BERNARDET, 2003, p. 269). Há um folheto (*O homem que virou suco*) dentro do filme (*O homem que virou suco*). Tal relação entre folheto e filme deu uma dimensão nova ao personagem Deraldo.

João Batista fez um filme que fala intencionalmente de um público popular e que intencionalmente se dirige a esse público. Para isso, 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, 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 filme 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 Deraldo 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 distância infinita. Mas, apesar dessa distância, poeta e operário são a mesma pessoa, é particularmente importante que *O homem que virou suco* seja um filme de sócias. 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 (BERNARDET, 2003, p. 270).

Bernardet (2003) elabora um pensamento sobre o trajeto de Deraldo antes dele se encontrar com Severino.

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 (BERNARDET, 2003, p. 271).

Severino é um operário odiado por outros operários. Ele é o mais oprimido, pois se apropriou da ideologia do patrão. Sobre Severino, Bernardet (2003) diz:

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 seus 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 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 sósia louco ameaçando com sua peixeira inimigos imaginários lembram os gestos de Deraldo vestido de cangaceiro, no sonho, investindo a peixeira contra a roda de curiosos na rua (BERNARDET, 2003, p. 271).

Deraldo é um intelectual diferente daqueles do Cinema Novo e igual aqueles. O poeta é diferente por ser um intelectual do povo, mas é semelhante por não estar inserido na produção.

Por outro lado, Deraldo não está inserido na produção, como os outros operários do filme. Não para em lugar algum. Além da 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. Isso é uma afinidade que Deraldo, apesar da sua diferença, tem com 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) (BERNARDET, 2003, p. 272).

Deraldo é agressivo por causa dessas semelhanças e diferenças entre os personagens do Cinema Novo. O ápice da agressividade se expressa na cena em que Deraldo transforma-se em gado. Essa transformação é uma importante metáfora, uma vez que expressa todo sofrimento do operariado na cidade.

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*, associa o operariado ao gado exterminado (BERNARDET, 2003, p. 272).

Por fim, sobre o filme *O homem que virou suco*, Bernardet conclui que:

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 (BERNARDET, 2003, p. 273).

Sobre a relação entre o documentário *Greve* e o filme *O homem que virou suco*, João Batista diz numa entrevista para o canal Sala de Cinema (2014):

No homem que virou suco eu tinha acabado de filmar o *Greve*, estava muito entusiasmado por aquilo, ainda mais o efeito do filme, também foi fantástico, eu assistia o filme sendo exibido para operário e as pessoas falavam do filme depois, todo mundo queria falar, apontava para tela. É a primeira vez que a tela os representava. Então eles falavam: vocês viram aí, apontava para a tela. A tela era deles. Aquilo me inflamou. Quando eu fui fazer *O homem que virou suco*, o roteiro não era otimista, não existia isso, e aquilo eu fui mudando na filmagem, um dando um tom de que se você luta como o personagem luta contra a opressão, ele ganha. Então o personagem do José Dumont do *O homem que virou suco*, não aceita, oprime, oprime, oprime, oprime, briga, briga, briga, briga, quase vira suco, quase morre, mas não cede, briga, briga,

briga até conseguir (ANDRADE, 2014).

Figura 56: Cena do documentário *Greve* (1979)



Fonte: Documentário *Greve* (1979).

Figura 57: Cenas do documentário *Greve* (1979)



Fonte: Documentário *Greve* (1979).

A próxima cena apresenta Deraldo novamente na periferia de São Paulo, no bairro onde Severino mora com sua família. O poeta vê Severino sendo carregado pelos médicos para o carro a fim de ser levado para o hospital. Severino enlouqueceu. A família de Severino, bem

como Deraldo, veem a partida do operário. Depois que Severino vai embora, a câmera filma e o rosto de Deraldo. Este rosto marcado. Rosto que recebe todo o preconceito, rosto que representa o outro, o sertanejo. Quando a câmera filma o rosto de Deraldo ouvimos a música de Vital Faria “*Martelo Agalopado*”.

Figura 58: Rosto de Deraldo



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

Finalizaremos a análise do filme inspirados em Walter Benjamin (1994) e Moraes e Costa (1984). Benjamin analisou as transformações artísticas na era da reprodutibilidade técnica e trouxe a importância do rosto na fotografia. A reprodução da obra de arte se altera na era da reprodutibilidade técnica. O cinema nasce da fotografia. Na era da reprodutibilidade técnica, o valor de exposição se sobressai em relação ao valor de culto, mas o valor de culto resiste no rosto humano, na fotografia. Ao retirar da fotografia o rosto humano, daí, o valor de exposição será mais importante que o valor de culto, e a arte ganhará uma função política. É por isso que o retrato é o tema principal dos fotógrafos. A resistência do valor de culto na fotografia reside no “culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável” (BENJAMIN, 1994, p. 174). Nas últimas cenas, a câmera foca o rosto de Deraldo, o poeta olha para o horizonte geográfico e observa José Severino, seu lado oposto, indo para o hospital como um louco. Nessa imagem, temos a aura de Deraldo, temos a expressão fugaz de seu rosto. Nas últimas cenas, o rosto de Deraldo desaparece e o filme termina com

imagens da cidade de São Paulo, elas apresentam a transformação da paisagem paulista de um bairro periférico, para um bairro industrial, até chegar ao centro de São Paulo, com seus enormes prédios. Deraldo se retira da fotografia, o rosto se ausenta da fotografia, agora, a obra de arte ganha uma nova função, a política. Todas as imagens são passadas ao som da música *Mourão Voltado* por Vital Faria.

Figura 59: Paisagem periférica de São Paulo



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

Figura 60: Paisagem de uma área industrial em São Paulo



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

Figura 61: Paisagem do centro de São Paulo



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

Essas imagens são fundamentais para pensar o processo de valorização do espaço. Essas

fotografias foram tiradas a partir de um ângulo vertical, este homogeniza a paisagem. Do alto para baixo as diferenças desaparecem (LACOSTE, 2003). Ao compararmos as três imagens percebemos as diferenças: a primeira retrata um bairro periférico, a segunda um bairro industrial, e a terceira o centro da cidade. A imagem é homogênea, ela revela a fixação da sociedade no espaço. Esta fixação domina a fotografia. Os prédios compõem a maior parte do retrato e os seres sociais e a natureza desaparece.

A materialidade dessas imagens é a metrópole paulista. Sua paisagem é constituída por formas humanizadas que correspondem à estrutura econômica, ao longo do processo histórico. Observamos nessas imagens a transformação da primeira natureza em segunda natureza através do trabalho. A sociedade estabelece conexão com o espaço por meio do trabalho, ele é o mediador dessa relação. Somente o trabalho vivo cria valor. Desta forma, a relação sociedade e espaço, mediada pelo trabalho, é um processo de valorização do espaço. O espaço foi transformado em propriedade privada. A sociedade se apropriou das condições fornecidas pelo espaço, transformou-as em formas humanas, isto é, para Moraes e Costa (1984, p. 123), um processo de “criação do valor”. O espaço é valor de uso e valor de troca, portanto, ele é uma mercadoria específica. Se o espaço é uma mercadoria específica, podemos considerar que também existe um fetichismo do espaço. A metrópole é a imagem e semelhança do capitalismo. O espaço é condição de existência, é produto do capitalismo e é meio de produção (GODOY, 2019).

O espaço enquanto valor de uso é uma condição para a produção de mercadorias. Aqui, o espaço possui utilidade em razão das forças da natureza (primeira natureza) e também em razão do trabalho pretérito (segunda natureza) que se acumula neste espaço. Toda produção de mercadoria se dará sobre as formas naturais ou sociais contidas nele. As formas sociais são fruto do trabalho morto. Desta forma, o espaço, enquanto condição possui um valor do espaço.

As forças da natureza e o trabalho pretérito transformado em meios de produção são fundamentais para a produtividade do trabalho e para a divisão territorial do trabalho. As condições da natureza facilitam a produção ou a limitam. Assim, a primeira natureza e a segunda natureza constituem a primeira parte do valor do espaço. A segunda parte são as rugosidades, ou seja, formas espaciais construídas através do trabalho, essas formas duram mais tempo do que o modo de produção que as criou. Elas acabam condicionando a determinação econômica futura. No capitalismo, o trabalho morto na forma de meios de produção é capital fixo/constante. O valor do espaço pode ser extraído através da renda fundiária, da renda diferencial e da renda monopólio. O valor do espaço aparece como valor contido. Podemos entender a metrópole paulista como capital constante.

O espaço enquanto valor de troca se define como valor no espaço. O valor do espaço e o valor no espaço se complementam. O espaço enquanto valor de troca, ou seja, como valor no espaço é o onde as relações sociais de produção se realizam. Essas desenvolvem uma espacialidade. Pensar o valor no espaço é pensar a circulação. O espaço é um “*fator de circulação*” (MORAES & COSTA, 1984, p. 129). No capitalismo, a produção de mercadoria objetiva a circulação, por isso a importância do espaço enquanto valor no espaço. No capitalismo, a distância é vencida pelo fluxo e pelo aumento da produção. Ao produzir mercadorias, produzimos o espaço. A espacialidade se realiza no espaço concreto e este influencia a espacialidade. A cidade, ou melhor, a metrópole é o lugar que concentra a força de trabalho oriunda da mobilidade forçada, é também o lugar de concentração dos meios de produção e centralização de capitais, além disso, é o lugar intenso das lutas de classes (MORAES & COSTA, 1984). A cidade é uma forma de valorização do espaço. O uso do espaço da cidade é intenso.

A produção do espaço urbano representa uma gigantesca soma de tempos de trabalho aplicados a um mesmo lugar. A metrópole seria, assim, a exacerbação desse movimento de acumulação de tempo no espaço. Nesse caso, a natureza, tal qual se apresenta originariamente, desaparece por completo. É a plena socialização do espaço. Dessa forma, além do significado mais geral da urbanização, o aglomerado metropolitano não deixa de expressar uma massa de valores cristalizados no conjunto edificado, um capital social geral (MORAES & COSTA, 1984, p. 140).

As metrópoles guardam uma íntima conexão com o capitalismo monopolista. Esta fase do capitalismo é o ápice do processo de concentração dos meios de produção e da centralização de capitais. Na concentração e centralização está a essência do capitalismo. O setor de serviços está atrelado à metrópole. As metrópoles são os lugares que mais expressam as contradições do capitalismo. Fruto da degradação ambiental, da concentração dos meios de produção e da população e da centralização dos capitais. A metrópole reúne trabalho morto e é por ele que as relações-sociais se espacializam. José Severino busca sobreviver na metrópole. Deraldo perambula por ela em busca de melhores condições de vida e de sua identidade roubada.

6. CONCLUSÃO

Como já expusemos, esta dissertação objetivou encontrar as ideologias geográficas nas falas dos personagens e nas imagens contidas no filme. Os meios de comunicação disseminam concepções sobre o espaço geográfico que acabam constituindo as mentalidades coletivas e que influenciam na valorização objetiva do espaço. A seguir, iremos apresentar as principais ideologias geográficas que foram encontradas.

Logo no início do filme, o presidente da FIESP disse que para sermos uma grande Nação é preciso dedicação ao trabalho, responsabilidade perante a família e disciplina diante da legislação brasileira. Para Dona Mariazinha e Ceará, trabalho é dureza, é por meio do trabalho que se obtém a riqueza e a conquista. Além disso, ser poeta é ser vagabundo.

O fiscal da prefeitura, através de sua fala, faz uma diferenciação entre São Paulo e o Nordeste. Em São Paulo é preciso ter documento de identidade para se provar quem é, já no Norte, não. O Norte e Nordeste são tratados como se fossem a mesma região e todos os nordestinos possuem o sobrenome Silva, ou seja, é o massacre da identidade.

Para o mestre de obra, o trabalho em São Paulo é dureza e o trabalho no Norte como vaqueiro é moleza. Na carta que Deraldo leu aparece a visão de mundo que a noiva de Pedrão tem em relação a São Paulo, com crimes, assaltos, mortes, carros na rua e gente atropelada. Para o mestre de obra e para o engenheiro, os trabalhadores são sujos e relaxados. O prédio que eles estão construindo visa ser um apartamento de luxo voltado para a clientela de alta renda.

Para o Coronel que visita a Madame, o Brasil é parecido com o boi da Paraíba, ou seja, se parece com essa cabeça de boi agressivo apontado para frente. Para a Madame, Paraíba é vida de luta e São Paulo é diversão. Para o Coronel, Paraíba é calma, descanso, vida, fartura, e São Paulo é um lugar no qual as pessoas pouco se relacionam. O filme rompe com o regionalismo, pois apresenta dois personagens do mesmo estado e da mesma região, mas seus depoimentos são diversos. Para o Coronel, o problema da Paraíba é o povo que é ignorante. Ele recebeu incentivos fiscais para abrir uma indústria na Paraíba, mas vai contratar gente de São Paulo, pois considera os paulistas como trabalhadores sadios, gente ligada à produção.

Durante o treinamento de Deraldo para trabalhar no metrô, por meio do audiovisual, o Nordeste aparece como rural, atrasado, e os nordestinos aparecem como não disciplinados, rebeldes, selvagens. São Paulo é visto como moderno, tecnológico, rápido, fluido, e os trabalhadores possuem ordem e disciplina durante o trabalho. O sujeito é a obra e o que é bom para São Paulo é bom para o país, não há menção acerca de melhorias para a população. O que

acontece nesse audiovisual é a ridicularização do cangaço, de Virgulino (ou seja, de elementos da cultura nordestina), e destruição da rebeldia.

No hospital, a Condessa se refere aos pacientes que também são migrantes como os outros, como povo subdesenvolvido e subnutrido, cheios de doenças. O dono da multinacional, Joseph Losey, diz que as multinacionais são importantes para o crescimento do país. A multinacional tem o compromisso com o crescimento do país em busca de torná-lo uma grande Nação, e o empresário reclama do aumento salarial, principal reivindicação das greves dos trabalhadores apresentados no filme.

Finalizamos esta dissertação com uma enorme sensação de alegria, de realização, de felicidade, mas ciente de que falta. Falta estudar a eficácia política dessas ideias durante a ditadura e pós-ditadura. No entanto, são essas faltas que nos fazem avançar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O objeto em fuga: algumas reflexões em torno do conceito de região. *Fronteiras*, Dourados, MS, v. 10, n. 17, p. 55-67, 2008.

ALBUQUERQUE, Túlio Augusto Paz e. **Visões de Nordeste e de desenvolvimento no cinema novo e cinema da retomada**. Tese (Mestrado em Desenvolvimento Regional). Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande – Paraíba, p. 141, 2011.

ANDRADE, João Batista de. **O povo fala: um cineasta na área de Jornalismo da TV brasileira**. São Paulo: Editora Senac, 2002.

ANDRADE, João Batista de. **O homem que virou suco: de João Batista de Andrade**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. Disponível em: <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.094/12.0.813.094.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2020.

ANDRADE, João Batista. **Canal Sala de Cinema**. [S.l.], 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7tvFlgUmdyo&t=4s>. Acesso em: 15 fev. 2020.

ANDRADE, João Batista. **Canal Persona em Foco**. [S.l.], 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T2b8e--ze4c&t=779s>. Acesso em: 20 jan. 2020.

AZEVEDO, Ana Francisca. Geografia e cinema. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zeny (org.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 95-127.

AB' SÁBER, Aziz Nacib. Sertões e sertanejos: uma geografia humana sofrida. **Estudos Avançados** 19, 1999.

BARBOSA, Jorge Luiz. Geografia e cinema: em busca de aproximações e do inesperado. In: CARLOS, Ana Fani A. (org.) **A Geografia em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 1999. p. 109-133.

BARBOSA, Jorge Luiz. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. **Geographia**, Niterói, ano II, n. 3, p. 69-88, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

BRANDÃO, Alessandra Soares; LUZ, Júlio César Alves da. A política do “rosto severino” em *O homem que virou suco*, de João Batista de Andrade. **Crítica Cultural**, Palhoça, v. 10, n. 2, p. 243-255, jul.-dez. 2015. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/3409/2450. Acesso em: 20 fev. 2020.

CAETANO, Maria do Rosário. **Alguns solidão e muitas histórias: a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

CAMPOS, Rui Ribeiro de. **A geografia crítica brasileira na década de 1980: tentativas de mudanças radicais**. Geografia, Rio Claro, vol. 26, p. 5-36, 2001.

CARMO, H. S. Trabalho, tempo livre e indústria cultural: relações de fetiche e entretenimento. **Ensino em Re-Vista**, Uberlândia, v. 16, n. 1, p. 231-243, jan.-dez. 2009. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/emrevista/article/view/7961/5067>. Acesso em: 18 out. 2019.

CASTRO, Iná Elias de. Visibilidade da região e do regionalismo: a escala brasileira em questão. *In*: LAVINAS, Lena; CARLEIAL, Liana Maria da Frota; NABUCO, Maria Regina. (org.). **Integração, região e regionalismo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. p. 155-169.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CORRÊA, R. L.; RODESENDAHL, R. **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

COSGROVE, Denis E. Em direção a uma Geografia Cultural radical: problemas da teoria. *In*: CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Introdução à Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014. p. 103-134.

COSGROVE, Denis E.; JACKSON, P. Novos rumos da Geografia Cultural. *In*: CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Introdução à Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014. p. 136-146.

DAMIANI, Amélia Luísa. **População e Geografia**. São Paulo: Contexto, 2019.

DUNCAN, James S. O supra-orgânico na Geografia Cultural americana. *In*: CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Introdução à Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014. p. 63-102.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Tradução Ciro Mioranza. São Paulo: Lafonte, 2017.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Imagem e Geografia: considerações a partir da linguagem cinematográfica. **Espaço & Geografia**, Brasília, v. 15, n. 2, p. 357-384, 2012. Disponível em: <http://lsie.unb.br/espacoegeografia/index.php/espacoegeografia/article/view/149/159>. Acesso em: 20 jun. 2020.

FERRAZ, Ana Flávia de. A aridez nas telas do cinema – representações, identidades e pós-modernidade no nordeste brasileiro. **Razón Y Palabra**, n. 76, 2011.

FORTES, Renata; ANDRADE, João Batista de. **O cinema de intervenção Liberdade de Imprensa (1967): 40 anos de documentário inaugural da obra de João Batista de Andrade**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

FREYRE, Gilberto. Manifesto regionalista. 7. ed. Recife: **FUNDAJ**, Ed. Massangana, 1996, p. 47-75.

GODOY, Paulo Roberto Teixeira de. Metrópole e fantasmagoria. **Geografia**, Rio Claro, v. 44, n. 2, jul-dez. 2019. Disponível em: <http://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/ageteo/article/view/15115/11626>. Acesso em: 27 jul. 2020.

GOMES NETO, João Ferreira. Onde se (des)encontra o sertão? **Boletim Goiano de Geografia**, Goiânia, v. 1, n. 31, p. 55-61, jan.-jun. 2011.

HARVEY, David. **A produ o capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

HARVEY, David. **A condi o pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Edi es Loyola, São Paulo, 1993.

HOPKINS, Jeff. Um mapeamento de lugares cinemáticos:  cones, ideologia e o poder da representa o enganosa. *In*: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 59-74.

LACOSTE, Yves. **Geografia: isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra**. Campinas: Papirus, 1988.

LACOSTE, Yves. Para que serve a paisagem? O que   uma bela paisagem? **Boletim Paulista de Geografia**, São Paulo, n. 79, p. 115-150, jul. 2003.

MARTINS, André Luiz de Miranda. Visões da “insuficiência”: o nordeste e o desenvolvimento regional no pensamento social brasileiro. **Revista ieb**, p. 69-88, 2010.

MARTINS, José de Souza. **Expropria o e violência: a questão política no campo**. São Paulo: Hucitec, 1980.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Tradu o Regis Barbosa; Flávio Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MARX, Karl. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004. Disponível em: <https://marcosfabionuva.files.wordpress.com/2011/08/manuscritos-econoc3b4mico-filosoc3b3ficos.pdf>. Acesso em: 10 out. 2019.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã [1846]**. [S.l.]: Edi o Ridendo Castigat Mores, 1999. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/ideologiaalema.pdf>. Acesso em: 20 set. 2019.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunica o como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.

MORAES, Antonio Carlos Robert de. **Ideologias geográficas: espaço, cultura e política no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

MORAES, Antonio Carlos Robert de. **Geografia Histórica do Brasil: capitalismo, território e periferia**. São Paulo: Annablume, 2011.

MORAES, Antonio Carlos Robert de; COSTA, Wanderley Messias da. **Geografia crítica: a valorização do espaço**. São Paulo: Hucitec, 1984.

MOREIRA, Thiago de Almeida. Geografia audiovisual: para além das geografias de cinema. **Geotextos**, Salvador, v. 7, n. 2, p. 85-97, dez. 2011a. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/geotextos/article/view/5646/4088>. Acesso em: 5 mar. 2018.

MOREIRA, Thiago de Almeida. A dimensão espacial nos filmes. **Revista de Geografia**, Recife, v. 28, n. 2, p. 34-43, 2011b. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistageografia/>. Acesso em: 4 abr. 2017.

MOREIRA, Thiago de Almeida. Geografia e cinema: uma revisão de literatura. **Revista GeoPantanal**, Corumbá, n. 19, p. 131-140, jul-dez. 2015. Disponível em: <http://seer.ufms.br/index.php/revgeo/article/view/1063/1188>. Acesso em: 20. fev. 2017.

NASCIMENTO, Evando. A semana da arte moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização e “primitivismo” artístico. **Gragoatá**, Niterói, n. 39, p. 376-391, 2015.

NEVES, Alexandre Aldo. Geografias do cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico. **Entre-Lugar**, Dourados, ano 1, n. 1, p. 133-156, 1. sem. 2010. Disponível em: <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/entre-lugar/article/download/617/412>. Acesso em: 1 jul. 2018.

NEVES, Alexandre Aldo; FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Cinema e geografia: em busca de aproximações. **Espaço Plural**, [S.l.], ano VIII, n. 16, p. 75-78, 1. sem. 2007. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/espacoplural/article/viewFile/1459/1189>. Acesso em: 16 abr. 2017.

NEVES, Alexandre Aldo; FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. **Geografia e cinema: a construção da paisagem**. [S.l.], [2007?]. Disponível em: <http://www.neer.com.br/anais/NEER-1/comunicacoes/alexandre-aldo-neves.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2017.

NOVAIS, Adriana Rodrigues. **Cinema e memória da ditadura civil-militar no Brasil: Uma análise dos filmes Pra Frente Brasil (1982) e Ação Entre Amigos (1998)**. Tese (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal de São Carlos – UFSCAR. São Carlos – São Paulo, p. 148, 2013.

OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de. A longa marcha do campesinato brasileiro: movimentos sociais, conflitos e Reforma Agrária. **Estudos Avançados**, p. 185-206, 2001.

OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado. O que seriam as geografias de cinema? **Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 27-33, 2005. Disponível em: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/txt/article/viewFile/8276/8338>. Acesso em: 3 ago. 2018.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PIMENTA, Thiago Albano de Sousa; FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Geografia e cinema: encontro entre linguagens – Imagem e palavra. **Entre-Lugar**, Dourados, ano 5, n. 9, 2014. Disponível em: <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/entre-lugar/article/download/5134/2651>. Acesso em: 10 jun. 2020.

QUEIROZ FILHO, Antônio Carlos. Cinema, Geografia e a pesquisa com imagem. **Morpheus: Revista Eletrônica em Ciências Humanas**, [S.l.], ano 6, n. 11, 2007. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/morpheus/article/view/4795/4285>. Acesso em: 15 maio 2020.

QUEIROZ FILHO, Antônio Carlos. A Geografia vai ao cinema. **Resgate**, Campinas, v. XIX, n. 21, p. 61-70, 2011. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645706/13006>. Acesso em: 20 abr. 2020.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia. São Paulo: Hucitec, 1988.

SANTOS, Nivalter Aires de. Movimento regionalista e geração literária de 30: uma análise Gramsciana. *In*: Seminário temático 02 a literatura na perspectiva das ciências sociais, 40º **Encontro anual do ANPOCS**, 2016, Caxambu – MG.

SANTOS, Robson dos. Cultura e tradição em Gilberto Freyre: esboço de interpretação do Manifesto regionalista. **Soc. e. Cult.**, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 399-408, 2011.

SAUER, Carl O. **The morphology of landscape**. University of California, *Publications in Geography*, vol. 2, nº 2, 1925, p. 19-54.

SILVA, Maria Aparecida de Moraes. **Errantes do fim do século**. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Introdução à Geografia**: Geografia e ideologia. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ANEXO

INFORMAÇÕES SOBRE O FILME

Figura 62: Capa do filme



Fonte: Filme *O homem que virou suco* (1980-1981).

Resumo: *O homem que virou suco* conta a história de Deraldo, um retirante e poeta que chega a São Paulo e sobrevive da venda de seus folhetos de poemas. Ele é confundido com um operário de uma multinacional que mata o patrão. A partir daí, Deraldo passa a ser perseguido pela polícia e é obrigado a trabalhar em uma zona cerealista, na construção civil e como doméstico. Assim, faz a trajetória clássica do migrante na cidade grande.

Ficha técnica

Direção: João Batista de Andrade

Roteiro: João Batista de Andrade

Elenco: José Dumont, Rafael de Carvalho, Aldo Bueno, Ruthinéa de Moraes, Dominginhos.

Ano: 1980-1981

Duração: 1h37min

Classificação indicativa: Livre

Músicas

Título: Tema do beija-flor

Autor da canção: Farias, Vital, Gavião

Meu amor foi meu amor

Me senti tão consagrado
 Naquele tempo passado
 Eu já senti seu calor
 Hoje eu sou um sofredor
 E seja pra onde for
 O pensamento pensando
 Ah se eu fosse um beija-flor,
 De dia tava voando
 E de noite tava beijando
 Os lábios do meu amor
 Te amei com sacrifício
 O amor não foi barato
 Mandei botar teu retrato
 Na porta do edifício
 Pelo momento propício
 Enfrentando o sacrifício
 Para sentir teu calor
 Ah se eu fosse um beija-flor,
 De dia tava voando
 E de noite tava beijando
 Os lábios do meu amor
 É eu no Rio de Janeiro
 E você lá no sertão
 E meu amor verdadeiro
 Eu guardo no coração
 Peço pena a gavião
 Ou até da profissão
 Que também é sonhador
 Ah se eu fosse um beija-flor,
 De dia tava voando
 E de noite tava beijando
 Os lábios do meu amor
 Te amei com sacrifício
 Sendo a passada perdida
 Preparei um edifício
 Mesmo em frente da guarida
 Eu não quero despedida
 Nem palavra conhecida
 Sou seu adorador
 Ah se eu fosse um beija-flor,
 De dia tava voando
 E de noite tava beijando
 Os lábios do meu amor

Título: É mãe

Autor da canção: Farias, Vital

É mãe
 Eu recebi a sua carta
 Mas eu não posso lhe atender

Quando a barra clarear
 Eu mando tudo para você
 Quando a barra clarear
 Eu mando tudo para você
 A barra ainda continua bem pesada.
 Tá eu e meu camarada sofrendo sem merecer
 A gente aqui só comia uma vez por dia
 Credo em cruz Ave Maria desse jeito eu vou morrer
 Com tanta gente no mundo pra que diabo eu fui nascer.
 É mãe
 Eu recebi a sua carta
 É mãe
 Mas eu não posso lhe atender
 É mãe
 Quando a barra clarear
 É mãe
 Eu mando tudo para você
 É mãe
 Quando a barra clarear
 É mãe
 Eu mando tudo pra você
 Me arranjaram um emprego muito bom
 Que era para vender livro da zona norte até o Leblon
 Mas meu sapato já se estragou toda a sola
 Se chego cansado em casa não pego mais na viola.
 Escuto dizer no rádio que o Brasil é bom de bola
 É mãe
 Bote isso na cachola
 É mãe
 É que o Brasil é bom de bola
 É mãe
 O Brasil é bom de bola
 É mãe
 Bote isso na cachola...

Título: Bate com o pé xaxado

Autor da canção: Farias, Vital.

Bate com o pé xaxado
 Bate com o pé rachado
 Bate com o pé xaxado
 Bate com o pé rachado
 Essa linda Filipéia,
 Digo João Pessoalmente,
 Que não sai da minha ideia
 Que não sai da minha mente.
 Bate com o pé xaxado
 Bate com o pé rachado
 Bate com o pé xaxado
 Bate com o pé rachado

Essa Paraíba agora,
 Bem curtida e bem pra frente
 Esse suor que escorre no peito da nossa gente
 Bate com o pé xaxado
 Bate com o pé rachado
 Bate com o pé xaxado
 Bate com o pé rachado
 Eu aqui no Baixo Roger,
 Vejo uma luz de candeia
 Eu vejo mesa sem prato
 Eu vejo prato sem ceia
 Bate com o pé xaxado
 Bate com o pé rachado
 Bate com o pé xaxado
 Bate com o pé rachado
 Taperoá, Paraíba
 Na minha imaginação...
 Paraíba hospitaleira,
 Que sublime, que besteira, ou que torrão
 Bate com o pé xaxado
 Bate com o pé rachado
 Bate com o pé xaxado
 Bate com o pé rachado
 Porto do Capim, existe
 Sua sorte é meu desgosto
 Ilha do Bispo
 Cimento deformando o nosso rosto
 Bate com o pé xaxado
 Bate com o pé rachado
 Bate com o pé xaxado
 Bate com o pé rachado
 Essa antiga Guanabara...
 Centenas de edifícios nos subúrbios coisa e tal
 Favelados e mocambos no centro da capital.

Título: Chico Tuiu

Autor da canção: Farias, Vital, Dominginhos

Chico Tuiu foi para o Rio de Janeiro
 Passou mais de um ano inteiro trabalhando em construção
 Como servente de pedreiro
 Passou muito sacrifício
 Porteiro de edifício
 Calunga de caminhão
 A mãe de Chico pensou que ele estava rico
 Começou fazer fuxico
 Começou a confusão
 Sei lá
 Mas existe um porém
 A mãe de Chico não sabia

Que ninguém sempre tem
 Não tem noite
 Não tem dia
 Coitado do Chico
 Todo dia trabalhava
 O edifício aumentava
 E Chico diminuía
 A mãe de Chico pensou que ele estava rico
 Começou fazer fuxico
 Começou a confusão
 Sei lá.

Título: Mourão voltado

Autor da canção: Farias, Vital

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
 Pra que serve a cidade
 Pra viver no corre-corre
 E depois que a gente morre
 Se acaba toda a vaidade
 Pra que a necessidade
 Pra se mendigar o pão
 Pra que serve o patrão
 Pra dar parte ao delegado
 Isso é que é mourão voltado
 Isso é que é voltar mourão
 Pra 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
 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