



**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA**  
**JÚLIO CÉSAR ALVES DA LUZ**

**ROSTOS SEVERINOS:**  
**FIGURAS DO HOMEM ORDINÁRIO NA FICÇÃO AUDIOVISUAL BRASILEIRA**

**Tubarão**  
**2013**

**JÚLIO CÉSAR ALVES DA LUZ**

**ROSTOS SEVERINOS:  
FIGURAS DO HOMEM ORDINÁRIO NA FICÇÃO AUDIOVISUAL BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Alessandra Soares Brandão

Tubarão  
2013

L99 Luz, Júlio César Alves da, 1982-  
Rostos Severinos: figuras do homem ordinário na ficção  
audiovisual brasileira / Júlio César Alves da Luz;  
Orientadora: Alessandra Soares Brandão -- 2013.  
105 f. : il. Color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)--Universidade do Sul de Santa  
Catarina, Tubarão, 2013  
Inclui bibliografias

1. Cinema – análise do discurso. 2. Cinema brasileiro. 3. Política.  
4. José Dumont. 5. João Cabral de Melo Neto. I. Brandão, Alessandra  
Soares. II. Universidade do Sul de Santa Catarina - Mestrado em  
Ciências da Linguagem. III. Título.

CDD (21. ed.) 401.41

**JÚLIO CÉSAR ALVES DA LUZ**

**ROSTOS SEVERINOS: FIGURAS DO HOMEM ORDINÁRIO NA FICÇÃO  
AUDIOVISUAL BRASILEIRA**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 22 de novembro de 2013.



---

Professora e orientadora Alessandra Soares Brandão, Doutora

Universidade do Sul de Santa Catarina



---

Professora Cláudia Cardoso Mesquita, Doutora

Universidade Federal de Minas Gerais



---

Professora Ramayana Lira de Sousa, Doutora

Universidade do Sul de Santa Catarina

Para

Wendy, Ivonete, Maria Carolina e Rafael.

## **AGRADECIMENTOS**

À professora Alessandra Soares Brandão, orientadora dedicada e paciente, pessoa querida e alegre, a quem devo muito deste meu trabalho e do meu amadurecimento acadêmico.

À professora Ramayana Lira, presente – sempre generosa e bem-humorada – em todo o percurso da pesquisa, pelo inestimável apoio, interesse e colaboração nos esforços de nosso estudo.

Aos professores, colegas e funcionários do Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem, a todos que fizeram parte do caminho que percorri ao longo deste trabalho, seja pelo companheirismo, pela ajuda dispensada, pela troca de ideias, por tudo do quanto tenham participado, de alguma forma, na trajetória desses dois anos de pesquisa.

“Grande rosto com bochechas brancas, rosto de giz furado com olhos como buraco negro. Cabeça de *clown*, *clown* branco, pierrô lunar, anjo da morte, santo sudário”.

“O rosto não é um universal, nem mesmo o do homem branco; é o próprio Homem branco, com suas grandes bochechas e o buraco negro dos olhos. O rosto é o Cristo”.

Gilles Deleuze; Félix Guattari.

“Eu descobri que o meu rosto e a minha voz eram armas. O sistema tinha capital, dinheiro, repressão. Eu tinha uma cara de José Dumont”.

José Dumont em entrevista.

## RESUMO

A problematização da perspectiva despotencializadora que enquadra a figura do imigrante nordestino numa leitura miserabilista, vitimizante, historicamente estigmatizada numa reprodução reducionista nas telas cinematográficas e televisivas, constitui o objeto deste estudo. Dedicado a repensá-la, a partir dos personagens interpretados por José Dumont em *O Homem que Virou Suco* (1979) e *Morte e Vida Severina* (1981), este trabalho coloca em questão, a partir da política do rosto, a imagem estereotipada que a remete a uma identidade vazia. Numa alusão à acepção generalizante que no poema de João Cabral de Melo Neto torna-se metáfora para designar o gênero de vida que marca os homens e mulheres ordinários do sertão nordestino, trata-se do rosto severino que o remete ao aglomerado indistinto de uma massa de deserdados, identificados nos supostos traços de uma imagem engessada reproduzida. São rostos que já se tornaram bastante conhecidos pela visibilidade que atingiram no cinema e nas mídias, mas que sob um problemático ângulo cristalizado permanecem, em geral, confinados num retrato que os expõe coadunando com os espaços explorados sob o duplo signo da miséria e da violência espetacularizada. Na busca, contudo, de outro traçado que os liberte dos aspectos identitários que, sob as estratégias midiáticas de leitura, insistem em rebaixá-lo ao qualquer rosto nordestino, esta pesquisa propõe repensar essa figura histórica do cinema nacional. Para tanto, assume uma perspectiva que procura, nos personagens interpretados por Dumont, expressões potenciais de homens singulares que superam aquela imagem estigmatizante, e que desfaçam, desse modo, os contornos aprisionadores que encerram esses homens ordinários de rosto severino na moldura de um quadro despotencializador, numa visão alienante de seu universo.

Palavras-chave: homem ordinário, cinema, rosto, política.

## ABSTRACT

The criticism of the perspective that frames the figure of the northeastern immigrant into a victimizing reading, historically stigmatized in a reductionist representation in films and television shows, is the subject of this study. Meant to rethink it, considering the characters played by José Dumont in *O Homem que Virou Suco* (1979) and *Morte e Vida Severina* (1981), this study calls into question, as of politics of face, the stereotypical image which refers to an empty identity. In reference to the generalizing acceptance which in João Cabral de Melo Neto's poem becomes a metaphor to designate the kind of life that marks the ordinary men and women of the northeastern hinterlands, it is what we call "*rosto severino*", which degrades them to the indistinct cluster of disinherited beings, identified in the supposed traits of a plastered image reproduced. They are faces that have become well known due to the visibility that hit in movies and media, but under a problematic crystallized angle generally remain confined in a portrait which represents them in environments that are explored under the double sign of misery and spectacularized violence. However, on the pursuit of another path that delivers them from identity aspects which, through media reading strategies, insist to demote them to just another northeastern face, this research proposes reconsidering this historical figure of the national cinema. To do so, it assumes a perspective that seeks, through the characters played by Dumont, potential expressions of singular men which overcome that stigmatizing image, thereby undoing the imprisoning contours that enclose these ordinary men with "*rosto severino*" into a victimizing profile, in an alienated view of their universe.

Keywords: ordinary man, cinema, face, politics.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Severino emergindo da galharia seca .....	42
Imagem 2 – Severino emergindo da galharia seca .....	42
Imagem 3 – Severino emergindo da galharia seca .....	42
Imagem 4 – Severino amalgamado com o campo canavieiro .....	42
Imagem 5 – Severino amalgamado com o campo canavieiro .....	42
Imagem 6 – Severino amalgamado com o campo canavieiro .....	42
Imagem 7 – O rosto severino sulcado como a terra .....	43
Imagem 8 – <i>Café</i> (Cândido Portinari) .....	44
Imagem 9 – <i>Bananal</i> (Lasar Segall) .....	44
Imagem 10 – Rostos singulares da vida severina .....	52
Imagem 11 – Rostos singulares da vida severina .....	52
Imagem 12 – <i>Que Viva México!</i> (Eisenstein) .....	53
Imagem 13 – <i>Que Viva México!</i> (Eisenstein) .....	53
Imagem 14 – Enterro do Lavrador, em <i>Morte e Vida Severina</i> .....	53
Imagem 15 – Severino sob os sinais de morte .....	56
Imagem 16 – <i>Retirantes</i> (Portinari) .....	57
Imagem 17 – Sertanejos nordestinos, em <i>Morte e Vida Severina</i> .....	57
Imagem 18 – Os vultos dos “irmãos das almas” .....	58
Imagem 19 – Deraldo como “homem-boi” .....	64
Imagem 20 – Deraldo como “homem-boi” .....	64
Imagem 21 – Deraldo em meio ao coronel e à patroa .....	69
Imagem 22 – Deraldo e sua imagem especular .....	73
Imagem 23 – O “herói ridículo” na grande cidade .....	76
Imagem 24 – Deraldo como “herói ridículo” .....	76
Imagem 25 – Rostos severinos sob o holofote da polícia .....	80
Imagem 26 – Rostos severinos sob o holofote da polícia .....	80
Imagem 27 – Rostos severinos sob o holofote da polícia .....	80

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>O SER SINGULAR E QUALQUER DO HOMEM ORDINÁRIO: PERSPECTIVA TEÓRICA .....</b>	<b>17</b>
2.1	O (QUALQUER) ROSTO SEVERINO .....	22
2.2	A SINGULARIDADE QUALQUER E A POTÊNCIA DO NÃO .....	35
<b>3</b>	<b>O QUALQUER ROSTO SEVERINO OU O ROSTO SINGULAR QUALQUER DE SEVERINO .....</b>	<b>41</b>
3.1	A VIDA SEVERINA E A PARTE QUE LHE CABE .....	49
3.2	DA MORTE À VIDA SEVERINA .....	55
<b>4</b>	<b>O HOMEM QUE VIROU SEVERINO: O DUPLO E A QUESTÃO DA IDENTIDADE.....</b>	<b>61</b>
4.1	A MÁQUINA E O HOMEM INSUBMISSO: UNIVERSOS EM CONFLITO .....	65
4.2	AO (DES)ENCONTRO DE SEVERINO.....	72
4.3	POTÊNCIA DO NÃO: ERRÂNCIA E LUTA SOLITÁRIA.....	78
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>83</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>87</b>
	<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>90</b>
	<b>ANEXO – MORTE E VIDA SEVERINA .....</b>	<b>92</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objeto um estudo da presença da vida ordinária na ficção audiovisual brasileira a partir dos personagens protagonizados pelo ator José Dumont em *O Homem que Virou Suco* (1979) e *Morte e Vida Severina* (1981). A análise do modo como essas produções operam a fim de colocar em cena as vidas singulares de homens ordinários define o sentido de nossa abordagem, a qual problematiza uma particular figuração histórica, tanto no cinema como nas demais mídias brasileiras, daquele elemento popular da região Nordeste do país, confinado nos traços engessados que o remete a uma identidade vazia, ordinariamente classificado como “nordestino”. Seu rosto é reconhecido pela visibilidade alcançada – nos telejornais, nas telenovelas, nos programas de auditório, nos filmes ficcionais, documentários, na publicidade, etc. –, sob um ângulo, porém, frequentemente reducionista, tanto mais equívoco por se tratar, nos casos dos personagens com os quais nos ocupamos, de figuras do homem migrante, dos sertanejos que deixam sua terra, figuras imobilizadas em imagens reprodutoras sobretudo de uma ótica vitimizante.

Numa expressão das condições sob as quais vive, João Cabral de Melo Neto denominou *vida severina* à que qualifica a desses homens e mulheres, termo generalizante que exprime, por outro lado, precisamente a imagem homogeneizadora que os remete a um aglomerado indistinto, identificado pelas linhas estereotipadas que lhe dão um rosto comum. Esse é o *rosto severino* que designamos neste estudo, como enunciara, de certo modo, Glauber Rocha ao falar da “face do povo” numa de suas apresentações no Programa Abertura<sup>1</sup>. Glauber atacava, então, o cinema nacional, acusando-o de reacionário, esquecido de Severino, “a face do povo”, segundo o cineasta. Especificamente, essa é a face do povo sertanejo, rosto indiferenciado cujos traços identitários o rebaixam ao qualquer um de uma massa marginalizada, uma multidão de vidas anônimas da qual nos é impingido um traçado geral cristalizado. Trata-se de uma perspectiva despotencializadora do universo do outro, que o enquadra esmagado no espaço marcado pela miséria onde vive, um viés problemático de leitura cujo reducionismo assinala a abordagem que os interesses capitalistas midiáticos impõem, de modo geral, à figuração da vida ordinária.

---

<sup>1</sup> O programa era exibido, no contexto da redemocratização do país, às noites de domingo, na Rede Tupi de Televisão, e contava, sob a direção de Fernando Barbosa Lima, com a participação de personalidades dos meios intelectual, artístico e político.

Na contracorrente, contudo, desse sentido assim limitante, os aspectos da vida ordinária podem ser percebidos em outras direções que a valorizem sob um olhar crítico da violenta mediação dos interesses que produzem o discurso sobre o outro. Trabalhos votados à história, à crítica, à reflexão da presença do homem ordinário no cinema já constituem lastro, por exemplo, na importante produção de críticos como Jean-Louis Comolli, o qual, ademais, é cineasta, tendo realizado filmes documentários que investem nesse sentido. Essa presença, no entanto, tem sido problematizada – justamente por conta, de fato, da especificidade de sua linguagem – fundamentalmente no cinema documentário. Afinal, como diz o crítico francês: “O valor, a marca fundamental do documentário é que ele dá a ver e a ouvir homens ordinários – por oposição àqueles que têm como profissão interpretar, os atores” (2007, p. 127). A visada a que se propõe esta pesquisa, porém, é dedicada a pensar como também na ficção pode aparecer, não obstante sejam outros os recursos expressivos que lhes permitam ser vistos e ouvidos, a vida de homens ordinários.

O horizonte que norteia este trabalho assume a perspectiva dos estudos que procuram se contrapor, como assinalado nas investigações do crítico mineiro César Guimarães (2005 e 2010) acerca da produção documentária em particular, a uma abordagem assentada, tanto no cinema como, sobretudo, na televisão, na figuração do homem ordinário e de seus espaços inscritos sob os signos da miséria e da violência espetacularizada. A sua ampla visibilidade alcançada nas últimas décadas nas diferentes mídias não se fez senão ao custo maior de uma visão redutora, num sentido que os encerra em imagens petrificadas que nos são inculcadas. Um ângulo bastante questionável, portanto, que exprime um olhar alienado do universo do outro, reproduzindo um sentido que já há algum tempo se vai cristalizando, mas que se lhe opõem, consoante Guimarães busca reconhecer no filme documentário brasileiro, outras figuras da vida ordinária.

O crítico chama a atenção, nesse sentido, argumentando em diálogo com Giorgio Agamben, para procedimentos historicamente assentados sob a ordem capitalista de mercantilização, “que ora reduzem o *um qualquer* ao qualquer um, transformado em algo indistinto, indiferenciado, ora reenviam-no a um pertencimento, a um conjunto que procura identificá-lo (nacionalidade, etnia, classe, grupo.)” (GUIMARÃES, 2007, p. 141). Contra essa representação falseadora em que se expõe o homem ordinário, o autor salienta, entretanto, a missão que o filme documentário teria definido a si, incumbindo-se de singularizar a vida desses homens e mulheres. Seus recursos expressivos lhe permitiriam, desse modo, operar essa sua dimensão potencial, estabelecendo-lhe uma posição de resistência frente à visibilidade e à espetacularização promovidas inclusive pelo próprio cinema.

Particularmente, quanto ao cinema ficcional brasileiro, este tem conhecido, dentro e fora do país, o grande sucesso de filmes, para citar tão-somente um exemplo, como *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, fortemente marcados pelo mencionado duplo signo da miséria e da violência em que aparecem os espaços da vida ordinária. Mas a sua existência pode ser expressa, também na produção ficcional, sob outro gesto, colocando em cena as vidas desses homens e mulheres singulares em seu irreduzível caráter potencial de ser-qual, o ser que, na acepção de Agamben (1993), não se circunscreve ao individual, nem se dilui no universal, que não remete a nenhuma condição de pertença, que não reivindica identidade alguma, mas que habita um comum enquanto singularidade, em seu ser tal qual é. Aos contornos aprisionadores que os encerram na reprodução de uma vacuidade identitária tal como operada pelos midiocratas de hoje, a busca por outro traçado para o homem ordinário representa, portanto, um gesto político fundamental de afirmação dessa qualidade potencial, de que fala o filósofo italiano, da singularidade qualquer. Se o seu rosto foi sequestrado e tem sido superexposto sob as feições de um sentido próprio que o imobiliza, que o despotencializa, é justamente a possibilidade de pensá-lo sob outro viés a que se volta a mirada desta pesquisa, cujo interesse é dedicado a dois personagens singulares, Deraldo e Severino, – os protagonistas, respectivamente, de *O Homem que Virou Suco* e *Morte e Vida Severina* –, nos quais reconhecemos uma forte expressão estético-política de homens ordinários – nas palavras de Agamben – em sua natureza ontológica potencial do ser-qualquer. São personagens, com efeito, que podem, inclusive, surgir imersos ou atravessando espaços de miséria e violência, mas cujas vidas não acabam absorvidas e maceradas como vítimas de um inelutável condicionamento social.

Personagens fundamentais da produção artística mundial alimentam as discussões políticas contemporâneas. Refutando consolidadas chaves interpretativas da realidade que perduraram até as primeiras décadas do século XX, intelectuais envolvidos no repensar a política atual, como Giorgio Agamben, filósofo prolífero em forjar conceitos e em pensar imagens para entender múltiplos problemas com os quais nos defrontamos, têm se voltado para o cinema e a literatura a fim de explorar sua dimensão politicamente potencial. Sobressaem, nesse sentido, conhecidos personagens como o escrivão Bartleby, de Herman Melville, que, para Agamben, melhor representa o caráter potencial da singularidade qualquer, suscitando problemas concernentes aos pensamentos estético e político. Assim também, a nosso ver, os personagens com os quais lidamos levantam tais questões. Problematizando produções brasileiras da passagem da década de 1970 para a de 1980 à luz dessas novas discussões, propomos, nesse sentido, explorá-las sob a leitura de uma

perspectiva contemporânea da crítica cinematográfica, indagando-as em diálogo com autores do pensamento político da atualidade, recolocando, assim, o seu caráter politicamente potencial no novo contexto.

Essas obras colocam diante da câmera homens ordinários, os quais surgem, porém, numa leitura a partir do conceito desenvolvido por Agamben, sob a condição da denominada *vida nua*, aquela vida da “classe que, de fato, se não de direito, é excluída da política” (2010, p. 172), segundo a cisão biopolítica fundamental que fica evidente, de acordo com o autor, no conceito de *povo*. Como o filósofo observa, o mesmo termo *povo* indica, nas línguas europeias modernas, tanto o sujeito político constitutivo, quanto os pobres, os miseráveis, os excluídos. O conceito de *povo* expressa, pois, uma anfibologia inerente à sua natureza e função na política ocidental, correspondendo, segundo Agamben, ao que Karl Marx entendia ser a luta de classes, mas que na verdade, para aquele, constitui a fratura biopolítica fundamental. Ora, as vidas que aparecem em *Morte e Vida Severina* e em *O Homem que Virou Suco* são as de homens populares, mas não daquele *Povo* como sujeito político protegido pelo ordenamento jurídico de um Estado, e sim daquele *povo* despojado de direito, reduzido à vida nua. No primeiro, o drama do emigrante, que foge da seca; no outro, o do imigrante já inserido no meio urbano, que busca sobreviver na grande cidade: em ambos os casos, expressões da condição da vida no contexto biopolítico, acompanhada nos espaços de miséria, violência ou abandono onde habita ou que atravessa, numa tensão que a ameaça constantemente ao perigo de seu aniquilamento e o pulso de esperança que a mobiliza e manifesta as possibilidades de resistência às injunções sociais.

Figura histórica do cinema brasileiro, essa vida severina comparece nas telas cinematográficas há tempos, num interesse que recebeu atenção especial principalmente a partir do Cinema Novo, quando o interior nordestino parecia representar, então, o principal espaço das novas forças que mobilizavam os cineastas. Logo depois, porém, sob o contexto da ditadura militar no Brasil, sobretudo nos seus anos finais em que foram realizadas as produções de nosso estudo, o cinema nacional apresentava um quadro diferente daquele dos anos 1960. Trata-se de uma conjuntura em que o cinema brasileiro atravessava, não sem certo desgaste, o duro período de repressão policial e ideológica do governo autoritário dos militares, anos sombrios aos quais resistira como pôde. “Neste momento de transição política e crise econômica aguda,” como assinala Ismail Xavier, “há os entraves na renovação de valores, o quadro medíocre da produção de rotina do *cinemão*, os impasses do cinema experimental” (2001, p. 114). Num novo período em que os movimentos do Cinema Novo e do Cinema Marginal – os quais nos anos iniciais da ditadura representavam as posições de

maior vitalidade de resistência ao regime militar – já se esvaeciam, sobressaíam agora os caminhos pessoais de diretores na exploração de uma multiplicidade temática sob diversas perspectivas. Todavia, não obstante se eclipsassem aqueles grupos, o forte cunho político que os insuflara persistia, no novo contexto, na abordagem crítica de denúncia aos problemas historicamente explorados no país, como, a exemplo dos trabalhos sobre os quais nos debruçamos, a condição dos retirantes em sua fuga da seca e da fome, em *Morte e Vida Severina*, ou, numa referência mais direta ao contexto de então, a violência policial e a questão do operário, em *O Homem que Virou Suco*.

Aflorando problemas sociais que a violência ideológica dos anos de regime ditatorial – embora confrontando-se sempre, é claro, com uma resistência inextinta – procurou reprimir, essas obras irmanam na experiência política que orientou um conjunto expressivo da produção da época, significativamente expressa em filmes culminantes como *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos, uma contundente alegoria dos anos de chumbo, e *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, obra fundamental que, segundo Xavier, articula o debate do cinema brasileiro com a vida política nacional (2001, p. 34). Envolvidos com os embates do campo político, intelectuais da cinematografia brasileira promoviam, naquele momento, esse diálogo, explorando um variado leque temático, como a questão do operário e de suas lutas trabalhistas, ou a crítica ao processo de modernização, a revisão de experiências do passado em filmes históricos, a truculenta opressão do governo militar. São questões que atingiam o campo intelectual daquele contexto, e que permaneceriam ainda na área de interesses de alguns diretores, sendo abandonadas, no entanto, por outros, ou então transformadas após a “atomização e perda do *élan* [...] da constelação moderna” (*idem*, p. 35), que, ainda de acordo com Xavier, teria ocorrido a partir de meados da década de 1980.

No quadro das condições que envolviam, assim, a cinematografia do país, definimos a perspectiva contextual que constitui nosso recorte histórico e sobre o qual se baseia, sob esse aspecto, a escolha das obras para a análise. Mais importante que isso, porém, são trabalhos cujo liame se funda na presença do ator José Dumont que os protagoniza, um *rosto severino* tanto quanto os de seus personagens, e que nos enseja, por conseguinte, elemento fundamental a fim de repensar a figura do homem ordinário do sertão nordestino. A questão, pois, que levantamos e que estabelece, desse modo, o objetivo geral desta pesquisa, busca problematizar uma figuração particular do homem ordinário, segundo a perspectiva redutora com que têm operado a televisão e o cinema na representação espetacularizada de seus espaços inscritos sob as marcas da violência e da miséria. Dedicado a pensá-lo na ficção

audiovisual brasileira (televisiva e cinematográfica), o objeto deste estudo assume, assim, uma visada que se contrapõe – e apresenta outro viés de leitura – à visão problemática que a lógica espetacularizante da mídia implica.

A partir desse objetivo geral, estabelecemos, então, os objetivos específicos da pesquisa, propondo, primeiramente, uma perspectiva conceitual agambeniana para que desenvolvêssemos, explorando o conceito de vida nua do autor, alguns dos aspectos dos termos em que se coloca a presença da figura do imigrante em *Morte e Vida Severina* e em *O Homem que Virou Suco*. Essas obras colocam em cena homens que surgem, de início, na condição da vida nua, homens *populares* no sentido daquele *povo* de excluídos de que fala o filósofo italiano, e que é a condição, segundo a metáfora de João Cabral de Melo Neto – da qual nos apropriamos neste trabalho –, da vida severina. Procuramos analisar, assim, na especificidade de cada personagem e dos espaços que as obras enquadram, os elementos que evidenciam essa condição da vida na sociedade biopolítica, problematizando, ademais, sob esse ângulo, a ótica vitimizante em que essas vidas severinas frequentemente têm sido representadas nas telas do cinema e da televisão.

O horizonte crítico ao reducionismo reiterado em que se expõe a vida ordinária direciona, isso posto, nosso viés de leitura, à busca de outra imagem sua, que libere, no caso particular dos personagens que estudamos, as figuras dos homens interpretados por José Dumont das marcas que as aprisionam no tipo nordestino, ou melhor, no rosto severino. Deraldo e Severino não permanecem absolutamente reduzidos a vidas nuas; não figuram simplesmente como vidas anônimas de uma turba indefinida confinada nos territórios de exclusão aos quais são relegadas; pelo contrário, esses personagens crescem numa forte expressão potencial de singularidades quaisquer. Assim, contra os traços enrijecidos que procuram reduzi-los à face severina que os estigmatiza numa imagem já cristalizada, reconhecemos, nas obras selecionadas à análise, outro traçado – que buscamos explorar – para os seus rostos, linhas de expressão da singularidade de homens ordinários, rostos que superam os aspectos identitários que os qualificam e classificam.

Por fim, como expressão radical da potencialidade do ser, concluimos nossa investigação aprofundando-a numa leitura, a partir da figura de Deraldo, do que, segundo Agamben, caracteriza a “posição Bartleby”. Assim como o personagem de Melville, o homem interpretado por Dumont assume também a postura radicalizada de resistência do ser singular às injunções dos mecanismos sociais que oprimem o indivíduo. Deraldo, do mesmo modo que Bartleby, representa, pois, uma figura fundamental da potência do não, dimensão potencial da

política da passividade, a qual constitui o norte político da singularidade qualquer e que permite, portanto, idear uma diferente forma de sociabilidade, uma comunidade por vir.

Para que pensemos o homem ordinário sem recair naquele paralisado ângulo despotencializador reiterado numa leviana visibilidade de seus espaços, assumimos, então, uma perspectiva que investe no empenho singularizante em obras que, a nosso ver, suscitam uma abordagem problematizadora na figuração do imigrante nordestino. Não que essa representação singularizante constitua, é claro, a única via crítica na figuração do ordinário; ela não aponta senão para um entre outros caminhos possíveis, a direção que tomamos a fim de colocar em questão a figura do imigrante e desfazer, assim, os traços que definem o seu rosto severino, afirmando, em contraposição aos aspectos identitários que o capturam nos contornos de uma imagem estereotipada, a singularidade de homens sem qualidades. Deraldo e Severino podem ser vistos como personagens que representam formas singulares de resistência, homens que reagem como podem às forças que os excluem, figuras que exprimem, assim, o ontológico caráter potencial do ser qualquer – o qual constitui, segundo Agamben, a mais radical ameaça ao poder estatal. Isso porque, como nos diz o autor, a comunidade reivindicada pelas singularidades não se assenta em nenhuma propriedade comum, em nenhuma essência, em nenhuma condição de pertença, a não ser a própria pertença do ser-tal, um outro modo, pois, de sociabilidade, uma comunidade onde as singularidades se relacionam na pura manifestação do seu ser comum, – condição que nenhum Estado biopolítico pode, de modo algum, admitir.

## 2 O SER SINGULAR E QUALQUER DO HOMEM ORDINÁRIO: PERSPECTIVA TEÓRICA

Muito antes da atual visibilidade alcançada pela vida ordinária nas mídias, da qual estas já tornaram tão difundida uma face rebaixada, porém, a um ângulo um tanto alienante que procuramos problematizar, o interesse despertado nas artes pela busca do homem ordinário é secular. Remonta ao século XIX a atenção dedicada – antes de tudo no campo artístico, para atingir, mais tarde, também o campo científico – à vida das pessoas anônimas, interesse que, no entanto, primeiramente arrebatara literatos e pintores, antes de se estender à fotografia e, posteriormente, ao cinema. É o contexto, segundo Jacques Rancière, da assunção do *qualquer um*, quando o anônimo torna-se tema da arte, “depositário de uma beleza específica”, e que constitui um dos aspectos fundamentais do que caracteriza o que o filósofo denomina “regime estético das artes” (2009, p. 47).

Numa obra fundamental que retoma a discussão e repensa os termos da controversa relação entre estética e política, Rancière distingue, em *A Partilha do Sensível*, três grandes regimes de identificação da arte na tradição ocidental: o *ético*, o *poético* (ou *representativo*) e o *estético*. Seu interesse maior é votado a este último e à transição que o levou a fazer ruir o regime precedente, assentado como estava, de acordo com o autor, em “um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros da representação [...]” (*idem*, p. 47). No novo regime, contudo, a partir da literatura, a oposição do alto e do baixo é subvertida, revolução que precede em décadas os poderes da reprodução mecânica, cujas propriedades estéticas e políticas, num sentido inverso, Walter Benjamin deduzira, de acordo com Rancière, de suas propriedades técnicas.

Ora, no clássico ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, Benjamin chamava a atenção para o equívoco, segundo ele, do debate que no século XIX procurava decidir se a fotografia era ou não uma arte, “sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber *se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*” (1994, p. 176, *grifos do autor*). Para o filósofo alemão, a fotografia e, depois, o cinema, teriam produzido eles próprios, enquanto artes mecânicas, uma mudança artística, determinada pelo advento dos novos meios técnicos, os quais teriam promovido, dentro das relações agora estabelecidas entre a arte e seus novos temas, a visibilidade das massas. Para Rancière, porém, na verdade ocorre precisamente o contrário, pois a visibilidade que as massas alcançaram pelas artes mecânicas só foi possível porque estas, antes de tudo,

precisaram ser reconhecidas como artes, condição resultante do mesmo princípio que despertara o interesse para o *qualquer um*, isto é, a emergência de um novo regime de identificação das artes, o regime estético. “Este”, consoante o filósofo francês, “não só começou bem antes das artes da reprodução mecânica, como foi ele que, com sua nova maneira de pensar a arte e seus temas, tornou-as possível” (2009, p. 47).

Foi necessário, portanto, seguindo a linha do pensamento de Rancière, que a arte fosse primeiro transformada por uma revolução estética, promovendo então a “glória do *qualquer um*”, para que, sobrevivendo a revolução técnica, a reprodução mecânica se tornasse mais do que isso, mera reprodução mecânica. E mais, a ascensão do *qualquer um* que se abriu nesse contexto de mudanças acabou reverberando, para além da literatura, do cinema e do campo artístico em geral, nos interesses que preocupavam os pesquisadores da nova ciência histórica, levando-os a repensar e redefinir seus objetos, seus métodos:

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstruir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico (*idem*, p. 49).

Entretanto, não obstante toda a esperança depositada nesse homem porvir, otimismo que insufla o texto de Benjamin e que é nutrido ainda nas primeiras décadas do século XX, quando o cinema parecia anunciar um futuro promissor ao homem qualquer, em pouco tempo adviria a desilusão: no contexto do filme sonoro, segundo César Guimarães, o cinema já abandonava o homem ordinário, arrefecendo, sob os horrores da Segunda Guerra Mundial, as expectativas idealizadas (2005, p. 75). Sua reconexão com a vida dos homens ordinários, sob as condições do pós-guerra, pulsaria forte no cinema engajado do Neorealismo, muito embora se difundisse um olhar um tanto descrente, despojado de ilusões, num contexto em que se preparava o terreno para o horizonte de uma nova modernidade cinematográfica, antes que, na vazante desse movimento de altos e baixos, tivesse que se defrontar, agora, com as forças da sociedade do espetáculo. E quando, mais adiante, ainda em fins dos anos 1950, “o cinema de ficção se tornara uma máquina cara, distante e artificial, rendido à avidez da indústria, é o chamado ‘cinema direto’”, segundo Guimarães, “quem irá nos reaproximar da vida ordinária” (*idem*, p. 76), não obstante nas décadas seguintes tenhamos testemunhado a banalização de alguns de seus recursos e a imposição da televisão

como um dos meios privilegiados onde se exploram e se exibem os espaços e os rostos dos homens e mulheres ordinários (*idem*, p. 77).

No Brasil, particularmente, no contexto histórico de nosso recorte temporal, houve um salto acentuado da televisão, uma difusão sem precedentes do aparelho e um alcance com forte impacto sobre a população, trazendo consigo graves consequências para o cinema nacional e, em especial, para o caso de que se ocupa nosso objeto de estudo. Com efeito, na conjuntura política de distensão do regime militar no Brasil, o cinema nacional enfrentava uma forte retração do mercado paralela à hipertrofia do consumo da tevê, ao mesmo tempo em que atravessava, de outro lado, o desgaste de seus projetos estético-ideológicos que marcaram a cinematografia moderna dos anos 1960 e 1970. Em meio a múltiplos fatores, dado significativo nesse momento de transição política, a expansão televisiva agravou o quadro de crise para o cinema do país, em razão também, de acordo com Ismail Xavier (2001), de seu divórcio com o cinema brasileiro, atingindo-o comercialmente. Fechavam-se ainda mais as portas para o nosso cinema, o qual há décadas dependeu muito, como Jean-Claude Bernardet enfatizou em seu trabalho *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, do papel exercido pelo Estado, garantindo, por meio de leis, espaços para a exibição de nossa produção. E como não bastassem, por fim, tais impasses, nosso cinema haveria de enfrentar, ainda, a importação massiva de um cinema estadunidense renovado após sua revolução *high tech*, cujo marco é assinalado pelo sucesso de *Guerra nas Estrelas* (XAVIER, 2001, pp. 44-45).

Nesse contexto de disseminação e desenvolvimento da televisão, esta aos poucos se consolidou, no que nos interessa à pesquisa, como um dos principais espaços à exposição da vida ordinária, como Guimarães (2005) observa em seu estudo da produção documentária brasileira recente. O problema, no entanto, decorrente da perspectiva com que, não só a televisão, mas também certa vertente da produção cinematográfica opera com a presença da vida do homem ordinário, é a forma espetacularizada que a reduz à sua figuração num meio marcado por violência, miséria e tragédias. Uma abordagem problemática, que resulta do interesse que a vida ordinária desperta tão-somente quando este “ordinário” é perturbado por algo “extraordinário”, quando essa vida é vitimada por acontecimentos trágicos ou objeto de interesse para qualquer coisa que sobressaia de exótico ou curioso. No cinema, em particular, esta perspectiva assentou-se, tanto em produções documentárias quanto ficcionais, num filão explorado por diretores que percorrem os espaços dessa vida exibindo-os sob os traços da

violência espetacularizada e das condições muito difíceis, miseráveis, em meio às quais seus moradores procuram sobreviver<sup>2</sup>. Trata-se, certamente, de um olhar um tanto problemático, pois circunscrito a uma visão unilateral de quem olha de fora, incapaz de ver senão uma face exasperada do universo do outro e que se vai cristalizando e persuadindo como “verdade inquestionável”. Segundo Guimarães,

uma abordagem como esta concebe a representação do outro de classe como um jogo excessivamente polarizado, no qual o realizador exerce quase sempre uma força desigual e preponderante sobre o sujeito filmado (ainda que este não apareça como vítima). Essa desmedida na intervenção do cineasta revela a disparidade da relação com aquele a quem filma, e acabará por acarretar a má-consciência que se traduzirá – à maneira de um recalque – sob a forma do horror (2010, p. 183).

Evidencia-se uma relação conflituosa, para a qual Bernadet (2003) já alertava em seu estudo acerca das tensões ideológicas e estéticas entre o realizador e o que ele denomina o “outro de classe”, em *Cineastas e imagens do povo*, chamando a atenção para os aspectos bastante problemáticos de uma produção, no período pesquisado, – entre décadas de 1960 e 1970 –, que ele classifica e designa como pertencente a um “modelo sociológico”. Isso porque, segundo o autor, é a isso que os documentários investigados se circunscrevem, a estudos de tipo sociológico, que reduzem a objeto aquele de quem se fala, cujo saber limita-se a uma apreensão fragmentária, individual, razão pela qual o realizador fica encarregado de dizer a verdade sobre o mundo do outro, respaldado num saber que é capaz de apreender do outro o que nem sequer este pode acerca de si próprio. É a *voz do saber*, como diz o crítico, a voz do realizador, exterior ao universo do outro, que se opõe e se impõe à *voz da experiência* deste, a qual se limita à sua vivência imediata, já que o domínio dos meios de produção acaba fazendo prevalecer, nessa mediação, o trabalho do cineasta como o produtor do discurso.

Não obstante a distância temporal, é revelador o quanto essa relação problemática fundamental reproduza ainda um olhar alienado do mundo do outro de classe, destacadamente, talvez, na forma – de um viés de estudo sociológico – da reportagem televisiva, espaço onde o homem ordinário é exposto consoante os interesses mercantis

---

<sup>2</sup> Como exemplos de filmes relativamente recentes, auferindo sucesso de público dentro e fora do país, podemos citar o bastante premiado *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meireles, adaptado do livro homônimo de Paulo Lins, e que retrata a ascensão do crime na Cidade de Deus nas décadas de 60 e 80; *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, foi uma superprodução baseada no livro *Estação Carandiru* de Drauzio Varella, abordando o cotidiano e o massacre de 1992 na extinta Casa de Detenção de São Paulo; por fim, na produção documentária, *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, do mesmo diretor de *Tropa de Elite*, estourou ao explorar o caso do sequestro deste ônibus em junho de 2000, na zona sul do Rio de Janeiro.

midiáticos. Limitada à forma de sua representação espetacularizada nos espaços de miséria e violência onde habita, a figuração da vida ordinária que nesse sentido operam não só os diferentes gêneros televisivos<sup>3</sup>, mas também um considerável veio da produção cinematográfica brasileira, manifesta uma relação instaurada na verticalidade entre o realizador e aqueles a quem filma, sobre os quais, embora na condição de um objeto exterior à sua experiência, produz um discurso que se insinua como sua “verdade”. A unilateralidade dessa relação aprofunda as diferenças que aí se interpõem, produzindo, a despeito dos bons propósitos ou não do diretor – de suas graves motivações em desejar fazer emergir a voz do outro –, uma visão deturpada daqueles que justamente quer colocar diante da câmera, apresentando-se, muitas vezes, inclusive, como seu porta-voz. Um ângulo, enfim, que enquadra o mundo do outro numa percepção paralisante que, por ser tão vendida e comprada, acaba convencendo de sua “realidade”, mas uma realidade evidentemente falsa, numa representação despotencializadora de seu universo, já que “nele identifica somente o que recai sob a rubrica do representado, o resultado da operação da representação, o fato, o condicionado, o estado cristalizado e acabado” (GUIMARÃES, 2010, pp. 191-192).

Na contracorrente, contudo, da visibilidade e espetacularização que levam a essa representação limitante que se consolidou, sobretudo, nas mídias, Guimarães observa outras figurações da alteridade, no caso particular da produção documentária, em que a vida ordinária é valorizada no espaço de sua vida cotidiana, a exemplo do trabalho cinematográfico de Eduardo Coutinho, assinalado, consoante o crítico, por uma dimensão dialógica efetiva que se contrapõe à mirada redutora de representação (de fora, a partir de cima) da vida do homem ordinário. Certamente, assim como o cinema documentário, a produção ficcional também facilmente recai nessa perspectiva questionável, – talvez até com mais facilidade, dadas as demandas comerciais que tanto a pressionam –, cuja crítica constitui o ponto de partida para o norte que define nosso objeto de estudo: afinal, propomos pensar a presença do homem ordinário na ficção audiovisual problematizando, particularmente, a figura do imigrante nordestino, uma figura historicamente tão estigmatizada nas telas em que comparece. Para tanto, procuramos contrapor-lhe, então, outra abordagem a partir da leitura de *O Homem que Virou Suco* e *Morte e Vida Severina*, obras que colocam em cena os personagens interpretados

---

<sup>3</sup> Quanto à produção televisiva, além da reportagem e do telejornalismo, nos quais as imagens da vida ordinária exibem-na inequivocamente submetida aos interesses mercadológicos que a exploram, podemos destacar também o gênero humorístico, em razão de seu forte apelo caricatural que sujeita os personagens a figuras estereotipadas. Talvez um dos melhores exemplos disso, quanto ao rosto severino de que falamos, seja a figura caricata do cearense Renato Aragão, o Didi de *Os Trapalhões*, programa de enorme sucesso da Rede Globo, estreado nos anos 1970 e exibido por três décadas.

por José Dumont sob um viés que não os rebaixa àquela tacanha ótica despotencializadora de que partimos, apontando, pelo contrário, outras possibilidades de sua figuração. Antes, porém, é necessário que comecemos, consoante a nossa proposta, pelo rosto: afinal, quais são as linhas que desenham o qualquer rosto severino? E, mais importante, como desfazê-lo e chegar ao rosto singular do ser qualquer?

## 2.1 O (QUALQUER) ROSTO SEVERINO

Buscamos outro traçado da presença do homem ordinário, mas em produções que nos colocam, especialmente, diante da figura particular de homens que historicamente têm sido representados, – não só no cinema, é claro –, sob os traços que os reduzem a uma figura estereotipada, confinada no contorno dos aspectos identitários que os classificam genericamente como “nordestinos”. São aquelas vidas ordinárias do sertão de uma região profundamente estigmatizada de nosso país, cujo rosto já é “bem” conhecido e, por conta da perspectiva assentada de sua figuração redutora, reconhecido nessa condição, uma imagem forjada que o enquadra nas linhas duras demais da esquemática representação em que aparece desenhado nas telas. Uma imagem que identificaríamos, de imediato, aparentemente numa “evidência” de sua suposta realidade, no rosto do ator José Dumont, embora titubeássemos na impossível tentativa de defini-lo, de precisar sua forma, já que não se trata, afinal, senão de um falso retrato que delinea uma falsa identidade.

Não obstante as macas biográficas sejam fatores extrínsecos que não entram, na pesquisa, como elementos à análise fílmica, é significativo notar, porém, como Dumont, assim como seus personagens, sentiu também na própria pele o drama do estigma e dos estereótipos que os discriminam, sobretudo daqueles que marcam a experiência de Deraldo, já que, sob certos aspectos, espelha o caminho pessoal do ator: também um imigrante, conterrâneo, paraibano que vai para São Paulo, sem documento de identidade, um artista – do cinema e da televisão, ao passo em que Deraldo era poeta. Do mesmo modo que seu personagem, ainda mais como no caso de seu sócia José Severino, José Dumont trabalhou também brevemente como operário, destino comum, aliás, a tantos nordestinos que então migravam para a metrópole. E, enfim, igualmente penou, sentiu as hostilidades que tanto transparecem em *O Homem que Virou Suco*: “Naquela época”, relata o ator, aludindo ao mesmo contexto do filme, “os nordestinos eram odiados no Sul do Brasil” (em entrevista a HENRIQUE, 2005, p. 80).

Poderíamos ainda dizer que José Dumont vivenciou, também sob alguns aspectos, uma vida severina, agora mais próximo, portanto, ao personagem de João Cabral: tendo nascido e passado a infância no sertão paraibano, conheceu a seca, chegou a passar fome e também emigrou, foi para o litoral. Premido pelas condições difíceis, acompanhou o pai, ainda criança, para João Pessoa, permanecendo, por algum tempo, próximo a um mangue, onde brincava e catava caranguejos, vida “anfíbia”, como no poema de Melo Neto. O próprio nome, ademais, em sua origem, é bastante significativo e marcado pela cultura da região, um “nome roseano”, conforme o ator, pois seu pai, que aliás se chamava Severino, deveria herdar o sobrenome Batista, de seu avô, mas como moravam no pé da serra, ficaram sendo os “do Monte”, nome mudado, posteriormente, para Dumont, no registro de Severino para o serviço militar.

A carreira de ator começaria apenas em São Paulo, quando, ao frequentar assiduamente o teatro, casualmente começa a ser chamado, pelo interesse em sua “fisionomia nordestina”, para fazer um papel ou outro. Interesse reiterado, na verdade, em muitos trabalhos em que atuou, marcando sua carreira pelos vários tipos nordestinos que interpretou no cinema e na televisão. Tanto que acabou conferindo-lhe certo rótulo de “nordestino do cinema brasileiro”, qualificativo que, entretanto, muito o incomoda e que Dumont refuta:

Quem fala que sou um *paraíba* que só faz papel de *paraíba*, não sabe o que eu sei. [...] Quando acabou *Morte e Vida Severina*, por mais que eu fizesse diferente, começaram a me rotular. Ah, *ele só faz isso*, diziam. Não podia parecer o cara do Sul, esteticamente. Meu biotipo não era aquele (*idem*, p. 23).

Contudo, embora o contrariando, foi justamente o rol de personagens nordestinos que representou ao longo dos anos de sua carreira artística que acabou assentando essa marca. Não que José Dumont tenha feito apenas esse tipo de papel; pelo contrário, não apenas atuou ou realizou participações especiais na pele de homens não-nordestinos, como, inclusive, protagonizou fora desse enquadramento em tipos do Nordeste, a exemplo de Lineu, figura de um artesão de um povoado mineiro, em *Kenoma* (1998), de Eliane Caffé. Mas foram, é claro, os personagens contrerrâneos que tanto vincaram o percurso artístico de Dumont: não só aqueles de filmes – ou de programas de televisão – que protagonizou, como no caso das obras em questão neste estudo, mas também de outros tantos trabalhos em que figurou, fossem homens nordestinos no quadro de sua terra natal, fossem figuras de imigrantes que, a exemplo de Deraldo, deixavam o solo materno para tentar a vida no Sul do país. É o caso também,

entre outros, de Lambusca, o protagonista de *O Baiano Fantasma* (1984), de Denoy de Oliveira, filme que se aproxima em muitos aspectos a *O Homem que Virou Suco*, no qual, inclusive, Denoy teve uma participação. Não se trata tão-somente do mesmo contexto de realização, como também de uma obra que coloca em cena, assim como o trabalho de João Batista de Andrade, o drama do imigrante na metrópole paulistana, afluindo, igualmente, as hostilidades e os estereótipos.

Do mesmo modo, aliás, que, em certo momento, ocorre a Deraldo, Lambusca é frequentemente alcunhado numa confusa referência aos estados nordestinos: apesar de ser paraibano – como Deraldo e o próprio ator José Dumont –, é insistentemente chamado de baiano, como no título do filme. Uma significativa expressão de tantos estereótipos que estigmatizam a figura do imigrante e que, na carreira do ator, acabou se manifestando, nesse sentido, nos epítetos que identificam alguns de seus personagens: além do baiano, que na verdade é paraibano, no filme de Denoy de Oliveira, há também o Piauí, de *Tudo Bem* (1978), de Arnaldo Jabor; o Ceará, de *Gaijin – Caminhos da Liberdade* (1980), de Tizuka Yamasaki; e, mais recentemente, o Sergipano, de *Cidade Baixa* (2005), filme de Sérgio Machado. Nominata que alude à metade dos estados da região Nordeste do país, designação comum pelo adjetivo pátrio que nos remete à zombaria corrente que, pela referência indiferenciada a qualquer um deles, não expressa senão uma generalização discriminatória que os enfeixa no qualquer um de um conjunto indiscernível. Afinal, “É tudo a mesma coisa”, consoante as palavras de um dos personagens de *O Homem que Virou Suco*, isto é, são todos homens com “cara de nordestino”.

Ora, como nos diz Giorgio Agamben, todos os seres vivem no aberto, onde se manifestam e brilham na aparência. Contudo, é tão-somente o homem que procura se apropriar dessa abertura, capturando o próprio ser manifesto, a manifestação de sua aparência, e é por isso que somente ele se preocupa com espelhos, com a imagem enquanto imagem, pois deseja e procura reconhecer-se, separando, assim, a imagem das coisas, atribuindo-lhe um nome, um rosto. “O rosto”, segundo o filósofo, “é o ser irreparavelmente exposto do homem e, ao mesmo tempo, o seu próprio permanecer oculto nessa abertura”<sup>4</sup>, isto é, simultaneamente, sua exposição irremediável e sua dissimulação, simultaneidade que, no entanto, o rosto perde quando imobilizado numa imagem que o expropria de sua

---

<sup>4</sup> Tradução livre do original em italiano: “Il volto è l’essere irreparabilmente esposto dell’uomo e, insieme, il suo restare nascosto proprio in quest’apertura” (AGAMBEN, 2005, p. 74).

insubstanciabilidade, de sua impropriedade, fixando, então, o caráter próprio de uma identidade que deve portar.

Na escavação etimológica da raiz indo-europeia que significa “um”, o filósofo italiano lembra que dela provêm, no latim, duas formas: *similis* (*similitude*), que exprime semelhança, e *simul* (*simultas*), que significa “ao mesmo tempo”, o fato de estar junto. O rosto, nesse sentido, para Agamben, não é um *simulacro*, pois não é algo que oculte, que encubra a verdade; ele é, pelo contrário, *simultas*, isto é, “o estar-junto das múltiplas faces que o constituem, sem que alguma dessas seja mais verdadeira que as outras. Compreender a verdade do rosto significa tomar não a *semelhança*, mas a *simultaneidade* das faces, a inquieta potência que as mantêm juntas e em comum”<sup>5</sup>.

Não existe, portanto, um rosto nordestino, como não pode existir um rosto judeu, um rosto árabe, etc., já que a operação que os constitui procede por um jogo de equivalência, reduzindo-os aos traços de semelhança que os classificam e identificam. Eles não são, de fato, uma realidade em si, muito embora sejam forjados, como o rosto severino de nosso estudo, numa operação, certamente, disposta a uma estratégia de poder, consoante Gilles Deleuze e Félix Guattari, os quais chamam a atenção para a condição fundamental do rosto como problema que envolve uma política. Com efeito, segundo os autores, agenciamentos de poder particulares têm necessidade de produção social do rosto, enquanto outros não. Isso porque, como observam, embora seja produzido na humanidade, o rosto não é uma necessidade humana em geral; as sociedades ditas “primitivas”, por exemplo, a seu ver, não teriam rosto e tampouco precisariam dele. Afinal, nestas sociedades, a cabeça humana pertence ainda ao estrato orgânico, “os códigos dessas culturas e dessas sociedades se referem aos corpos, à pertença das cabeças aos corpos” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 43), enquanto o rosto pressupõe uma desterritorialização absoluta da cabeça, pois que a faz sair do estrato de organismo, passando-a aos de significância e subjetivação. De acordo com os autores:

A cabeça está compreendida no corpo, mas não o rosto. [...] Mesmo humana, a cabeça não é forçosamente um rosto. O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando pára de ser codificada pelo corpo, quando ela mesma pára de ter um código corporal polívoco multidimensional – quando o corpo,

---

<sup>5</sup> Tradução livre do original em italiano: Il volto non è *simulacro*, nel senso di qualcosa che dissimula e copre la verità: esso è la *simultas*, l'essere-insieme dei molteplici visi che lo costituiscono, senza che alcuno di essi sia più vero degli altri. Cogliere la verità del volto significa afferrare non la *somiglianza*, ma la *simultaneità* dei visi, l'inquieta potenza che li tiene insieme e accomuna (AGAMBEN, 2005, p. 80).

incluindo a cabeça, se encontra descodificado e deve ser *sobrecodificado* por algo que denominaremos Rosto (*idem*, p. 35).

Assim sendo, o rosto não é um universal; na verdade, o rosto é o homem branco, o europeu típico, “com suas bochechas e o buraco negro dos olhos”, “rosto de giz furado com olhos como buraco negro”, o Cristo. Uma ideia bastante particular em sua natureza, portanto, mas que acabou adquirindo e exerce uma função mais geral, função de biunivocização, de binarização. Ora, os rostos concretos, asseveram os autores, nascem apenas a partir do desencadeamento, sob determinado agenciamento de poder, daquilo que denominam “máquina abstrata de rostidade” que os produzirá, formando, primeiramente, unidades elementares de rosto em correlação biunívoca com um outro, sempre em termos de “um x ou um y”, um homem ou uma mulher, um rico ou um pobre, etc. Assim são geradas combinações de unidades a partir das quais surgem e se transformam os rostos concretos individuados, razão pela qual, conforme Deleuze e Guattari, mais do que possuí-lo, nós nos introduzimos num rosto.

Contudo, além de produzir unidades de rosto, a máquina abstrata de rostidade realiza outra operação, agora de resposta seletiva aos rostos concretos que ela julga segundo uma correlação binária do tipo “sim-não”, isto é, absorvendo ou rejeitando. A máquina, nesse sentido, até certo nível de escolha, passa a rejeitar rostos não-conformes ou que apresentem ares suspeitos, produzindo, antes, “desvios padrão de desviança para tudo aquilo que escapa às correlações biunívocas”, e instaurando, por conseguinte, “relações binárias entre o que é aceito em uma primeira escolha e o que não é tolerado em uma segunda, em uma terceira, etc.” (*idem*, pp. 44-45). Ninguém fica sem rosto, a máquina, primeiro, captura a todos, até mesmo os desvios, inscreve-os “no conjunto de seu quadriculado”, para só então, depois de inclusos, excluir os rostos não-conformes. E, como observam os autores, dado que o rosto é o Cristo, as primeiras desvianças certamente serão raciais: o negro, o índio, o asiático ou, no caso de que trata nossa pesquisa, o nordestino.

Sob esse ângulo, Deleuze e Guattari repensam, então, as bases sobre as quais se alicerça o racismo europeu, ordinariamente entendido segundo a perspectiva da exclusão do outro, da “atribuição de alguém designado como Outro”. Na verdade, para os dois filósofos, ocorre justamente o contrário, já que o racismo implica antes uma operação maquínica de inclusão, de rostificação de todos aqueles que, somente sob essa condição, podem, enfim, ser discriminados:

O racismo procede por determinação das variações de desvianças, em função do rosto Homem branco que pretende integrar em ondas cada vez mais excêntricas e retardadas os traços que não são conformes, ora para tolerá-los em determinado lugar e em determinadas condições, em certo gueto, ora para apagá-los no muro que jamais suporta a alteridade (é um judeu, é um árabe, é um negro, é um louco..., etc.) (*idem*, p. 45).

Não há, pois, pessoas de fora, mas tão-somente pessoas que deveriam ser como o homem branco europeu, mas que não o são, representando, assim, desvianças que a máquina abstrata de rostidade determina. Não há nenhum fundamento biológico que dê razão a uma suposta diferenciação de raças na espécie humana, motivo pelo qual frustraram sempre os esforços, com pretensões científicas inclusive, das mais variadas teorias raciais, a exemplo do arianismo nazista. Sem fundamento algum, o que, com efeito, alimenta o racismo é precisamente essa operação maquínica de que falam Deleuze e Guattari, num processo pelo qual o ser humano é posto, então, no quadro de uma classificação em raças e, nessa condição, identificado, uma taxinomia social e historicamente fabulada, que o diferencia no quanto se afasta mais ou menos do homem branco como centro e o remete a um conjunto pelos pretensos traços que o reúnem em um grupo, dependendo do contexto, mais ou menos discriminado.

Ora velados, ora escancarados, os conflitos étnico-raciais, no Brasil, remontam ao nosso passado colonial, assentado como foi numa economia escravagista, vincando nossa história num forte legado de ideias e práticas discriminatórias que construíram nosso imaginário e perseveraram até os dias de hoje. Populações nativas, africanos escravizados, imigrantes asiáticos, sertanejos, etc., sentiram na pele, como um sinal de Caim, a marca daquilo que os distinguia e, portanto, os rebaixava: o crime de não serem brancos. Assim condenados, viveram historicamente mais ou menos marginalizados, mais ou menos perseguidos e segregados, situação cujas consequências repercutem contemporaneamente, num contexto biopolítico que submete uma massa cada vez maior de banidos à condição, segundo conceito de Giorgio Agamben, da *vida nua*. É a condição, a nosso ver, da vida do sertanejo retirante, em *Morte e Vida Severina*, e a do imigrante nordestino marginalizado na grande cidade, em *O Homem que Virou Suco*, – conceito operatório, pois, em nosso estudo, com o qual procuramos problematizar, como momento inicial da análise fílmica, a condição sob a qual surgem as vidas de Severino e Deraldo, figuras do homem ordinário de rosto severino, os quais aparecem, a princípio, – dentro de um quadro bastante explorado sob um viés vitimizante –, mergulhados em espaços assinalados pela miséria.

A vida nua, consoante Agamben, é a vida reduzida ao seu mínimo biológico, a vida natural – comum a todos os seres vivos – que interessa aos mecanismos e cálculos do biopoder, como o definiu Michel Foucault. É a vida reduzida à situação, de acordo com o filósofo italiano, do *homo sacer*, metáfora a partir da qual procura pensar a condição da vida nua sob o poder soberano no contexto biopolítico. Ora, o *homo sacer*, lembra o autor, é uma figura do direito romano arcaico cuja condenação por delito cometido o submetia a uma situação um tanto particular, tornando-o matável – pois a impunibilidade de sua morte não constituía homicídio – e, no entanto, insacrificável – já que não poderia ser sacrificado de acordo com as normas prescritas pelo rito. A vida sacra, a do *homo sacer*, matável e insacrificável, é aquela, pois, que foi capturada na esfera da soberania, exposta à violência soberana sob o estado de exceção que configura a natureza de seu poder.

Com efeito, para Agamben, biopolítica, poder soberano e vida nua relacionam-se intrinsecamente, de modo que, como o autor assevera, “a implicação da vida nua na esfera política constitui o núcleo originário – ainda que encoberto – do poder soberano. *Pode-se dizer, aliás, que a produção de um corpo biopolítico seja a contribuição original do poder soberano*” (2010, p. 14, grifos do autor). Nesse sentido, a biopolítica seria, para o filósofo, tão antiga quanto a exceção soberana, percorrendo um longo processo histórico, muito anterior ao contexto dos limiares da Idade Moderna, a partir do qual o biopoder teria emergido segundo Foucault. Esse processo, no entanto, através do qual a vida natural é incluída nas estratégias do poder estatal, essa politização da vida nua, o ingresso, enfim, da *zoé* – a simples vida natural, por oposição, na Antiguidade clássica, ao *bíos*, a vida qualificada – na esfera da *pólis*, é antigo, tanto quanto o poder soberano, já que implicados um no outro. Contudo, no contexto biopolítico contemporâneo, a crescente politização do corpo biológico que caracteriza o poder soberano do Ocidente expõe, sob sua configuração atual, o vínculo secreto que desde sempre os ligara, explicitando-o e o aprofundando.

De acordo com o autor, poder soberano e vida nua apresentam-se, na verdade, numa relação simétrica, na medida em que o soberano, sendo aquele que decide sobre o estado de exceção, situando-se simultaneamente, portanto, dentro e fora do ordenamento jurídico, impõe-se como polo oposto diante do qual encontra o limite extremo que constitui o alvo de seu poder: a vida nua, o corpo biológico abandonado, excluído do ordenamento jurídico. Uma vida, portanto, totalmente despida, privada de todo direito, a vida do *homo sacer*, submetida ao seu oposto simétrico, o poder que pode matá-la impunemente, embora sem realizar sacrifício.

Nos dois limites extremos do ordenamento, soberano e *homo sacer* apresentam duas figuras simétricas, que têm a mesma estrutura e são correlatas, no sentido de que soberano é aquele em relação ao qual todos os homens são potencialmente *homines sacri* e *homo sacer* é aquele em relação ao qual todos os homens agem como soberanos (*idem*, p. 86).

O *homo sacer* constitui, desse modo, a figura que melhor exprime o vínculo entre a vida exposta e o soberano, cujo poder sob a configuração dos Estados totalitários do Novecentos assumiu a forma por excelência da biopolítica moderna, já que, consoante o autor, a reivindicação da vida nua constituía, nesses Estados, “o critério político decisivo e o local por excelência das decisões soberanas” (*idem*, p. 118). Um poder que as imagens do cinema sectário de Leni Riefenstahl não apenas retrataram, como também dele participaram, coniventes, promovendo-o para a glorificação do nazismo. Cinema proselitista, como em *O Triunfo da Vontade* (1935), documentário da cineasta alemã que deixou forte impressão, tendo admirado até mesmo ao *Führer*, tornando-a célebre pelos recursos criativos de que se servira e também, é claro, pelo serviço prestado ao regime. Mas as imagens mais perturbadoras daquele contexto, nem a câmara de Riefenstahl, nem sequer a propaganda virulenta do nazismo, sob o comando de Joseph Goebbels, veiculava abertamente: afinal, era nos campos de concentração que as maiores atrocidades do totalitarismo alemão tinham lugar.

Ora, o campo, de acordo com Agamben, configura-se como o “puro, absoluto e insuperado espaço biopolítico”, apresentando-se, como tal, como “o paradigma oculto do espaço político da modernidade” (2010, p. 119). Assentada no estado de exceção, sua estrutura jurídico-política reduz integralmente o seu habitante a vida nua, vida matável, submetida – porque desprotegida pelo ordenamento jurídico – ao poder sem qualquer mediação. Disseminados pelos Estados totalitários, os campos, contudo, não representam páginas passadas da história; pelo contrário, fazem-se presentes e se difundem no contexto biopolítico contemporâneo, podendo ser reconhecidos, não obstante metamorfoseados, em todo espaço onde vidas nuas se deparam inteiramente sob o arbítrio do poder soberano, como, por exemplo, nos campos de refugiados na Europa, nas prisões onde se isolam perseguidos políticos sob governos ditatoriais, ou, então, nas periferias de grandes cidades, principalmente nos países mais pobres. São espaços que no Brasil podemos reconhecer nas imagens de um cinema com maior interesse de sondagem social que tanto tem marcado nossa produção cinematográfica, a qual historicamente os tem incursionado sob um viés crítico, desde o sertão marcado pela fome, a miséria e o poder dos coronéis, aos meios marginalizados das cidades, onde proliferam as favelas, a mendicância e a violência. Espaços esses que são justamente

onde encontramos Deraldo e Severino, os personagens que acompanhamos nos territórios de exclusão onde vivem, vidas nuas deslocadas às áreas de seu abandono pelo Estado biopolítico.

Na verdade, ainda segundo Agamben, não são apenas estas vidas que se encontram evidentemente excluídas, mas toda e qualquer vida é, sob a condição biopolítica do poder nos dias de hoje, ainda que potencialmente, vida sacra, sujeita contemporaneamente a uma violência sem precedentes. Razão pela qual a força repressora da polícia pode invadir arbitrariamente, em *O Homem que Virou Suco*, os barracos no morro onde Deraldo vive, em meio a uma massa de tantos outros imigrantes nordestinos, marginalizados numa metrópole hostil. E isso justamente por conta da confusão de seu rosto, “rosto de nordestino”, com o de um operário homicida, já que o que os identificam, conforme aquela operação maquínica apontada por Deleuze e Guattari, são os traços que os irmanam num rosto comum, expressão também de uma condição compartilhada. É a condição da vida nua, ou, consoante a metáfora de João Cabral de Melo Neto para se referir ao retirante, a da vida severina, que é a vida de Severino, tanto quanto daqueles que permanecem ou deixam o sertão e, certamente, daqueles outros que, tendo atingido a grande cidade, vivem apartados em espaços insulados do meio urbano. Nós os designamos, em nosso estudo, pela imagem estereotipada através da qual os reconhecemos como “rostos severinos”, isto é, os rostos destes homens e mulheres ordinários cujas “feições nordestinas” enfeixam-nos numa representação reducionista e preconceituosa de uma grande massa indiferenciada de vidas rebaixadas a uma vaga de migrantes, os quais deixam a aridez de sua terra para errar pelas cidades.

Seus rostos são severinos justamente porque expressam a condição da vida desses homens e mulheres, a vida severina, identificados a partir dos traços não-conformes que os estigmatizam, numa visão racista que ora os tolera, ora os persegue – mas sempre os discrimina. E essa vida, como o dissemos, exprime, por outro lado, a condição da vida nua, aquela vida despojada, abandonada, despida de todo direito, que tanto faz, ao poder, que persista ou morra. Tal é a condição da vida em que se empenha em reduzi-la o Estado biopolítico, sujeitando-a a um controle que procura invadi-la por completo, mas que não é capaz, todavia, de dominá-la absolutamente, pois que toda vida humana é constituída por uma natureza potencial com que pode reagir ao biopoder. Essa é a sua *biopotência*, isto é, a *potência da vida* que responde ao *poder sobre* a vida, perspectiva fundamental nos trabalhos de autores que a têm pensado em sua contrapartida ao poder biopolítico, como Michael Hardt e Antonio Negri (2010), os quais procuram compreender – numa obra dedicada ao estudo das condições globais da política contemporânea – o processo de constituição e a configuração da

nova ordem global, que denominam *Império*, e as possibilidades de resistência do que designam por *Multidão* às injunções dominantes.

A nova ordem, segundo os autores, apresenta, basicamente, uma nova configuração da soberania, que teria suplantado aquela correspondente à dos Estados-nação modernos, num processo que teria se consolidado no contexto de intensificação da globalização das trocas econômicas e culturais, na segunda metade do século XX. Na nova forma imperial de supremacia, o poder central que no Estado-nação exercia o monopólio sobre o território teria ruído, instaurando-se uma nova configuração da soberania assinalada pela inexistência de um centro territorial de poder e pelo borramento das fronteiras. O Império, desse modo, como os autores o definem, caracteriza-se, primeiramente, pela ausência de fronteiras geográficas, rompendo, ademais, com as fronteiras temporais, já que suspende a história, apresentando-se como existência eterna daquilo que, no entanto, é na verdade relativo e histórico. Além disso, embora alegue como fim a busca e a manutenção da paz, o exercício de seu poder resulta constantemente em derramamento de sangue, num processo de banalização da guerra que se reduz, no novo contexto, ao *status* de ação policial. Por fim, consolidando e intensificando os mecanismos de comando da denominada sociedade de controle, o Império, para Hardt e Negri, configura-se como forma paradigmática de biopoder, a culminância desse processo pelo qual o poder penetrou a vida social como um todo.

Na trilha das investigações de Foucault acerca dessa forma de poder, Hardt e Negri reconhecem a natureza biopolítica que o constitui na nova ordem global, condição material que determina o funcionamento da máquina imperial. Neste paradigma de governo, nas palavras dos autores, “o poder de mando do Império funciona em todos os registros da ordem social” (2010, p. 15), regulando-a por dentro, numa forma de poder em que o que está em jogo é a produção e a reprodução da própria vida. É a vida submetida, como vimos com Agamben (2010), aos mecanismos e cálculos do poder estatal, a uma vigilância que, segundo Deleuze (1992), supera, na atual sociedade de controle, a dominação dos meios de confinamento da sociedade disciplinar. Porém, ainda que procure invadir, vigiar e controlar a vida social em todos os seus aspectos, o (bio)poder imperial não é capaz de nulificar a ação de forças que se recusam a se deixar dominar. É nesse sentido que procuramos ver os personagens de nosso estudo como figuras de homens que não sucumbem paralisados à condição que os marginaliza; pelo contrário, Deraldo e Severino representam, na verdade, expressões potenciais de resistência. Mas que são formas, no entanto, de resistência –

conforme Hardt e Negri a valorizam em contraposição à sua configuração tradicional – que assumem feições que não correspondem às formas históricas das lutas do operariado.

Com efeito, os autores percebem a nova ordem atravessada por uma tensão entre as forças do Império, que subjuga e explora, e as forças da Multidão, que se opõem e resistem a tal subjugação e exploração. A Multidão é potência coletiva, a soma de todas as potências singulares, um conjunto, portanto, heterogêneo, um tanto impreciso, escorregadio e que expressa, de acordo com os autores, na nova ordem mundial, uma transformação fundamental nos conflitos e modos de resistência às injunções sociais. Num contexto em que a classe operária industrial teria sido deslocada de sua posição hegemônica na composição do proletariado – redefinido este por Hardt e Negri “como uma vasta categoria que inclui todo trabalhador cujo trabalho é direta ou indiretamente explorado por normas capitalistas de produção e reprodução, e a elas subjugado” (2010, p. 71) –, assim como os sujeitos, também as formas de resistência teriam mudado, o novo proletariado expressando, agora, seus desejos e necessidades por meio de outras formas de luta. Diferentemente dos ciclos internacionalistas dos movimentos operários que configuraram suas principais formas de resistência até o início do século XX, as lutas, depois disso, tenderam a ser específicas demais, incapazes de gerar novos ciclos, impossibilitadas de serem comunicadas de modo a constituir uma corrente de revoltas internacional. Circunscritos, assim, os desejos e necessidades que cada luta, em sua especificidade, expressa, não haveria mais, então, como traduzi-los para contextos diferentes. Não mais seria possível, desse modo, como antes, que essas lutas se expandam horizontalmente como ondas; na verdade, elas realizariam, agora, um movimento diferente: “Talvez exatamente porque todas essas lutas são circunscritas, e portanto impedidas de viajar horizontalmente na forma de ciclo, elas se vêem forçadas a uma expansão vertical e a tocar imediatamente no nível global” (*idem*, p. 74).

Não obstante nossa realidade contextual não coadunasse, exatamente, com as condições históricas que produziam já essas mudanças profundas apontadas pelos autores, é interessante notar, porém, sob a luz dessa perspectiva de leitura, o impasse fundamental que angustia o personagem de *O Homem que Virou Suco*, cuja recorrente tentativa frustrada de inserção na classe operária direciona-o para outra via ação. Deraldo, embora o queira, não é membro da classe operária, assim como Severino também não o é; mas isso não os amesquinha como débeis e vulneráveis vidas humanas. São homens que encarnam, pelo contrário, outras figuras de resistência, forças singulares de luta, personagens que o cinema brasileiro tem explorado, sobretudo, após o transe em que mergulharam os cineastas de esquerda com o golpe de 1964. Afinal, desfazia-se, então, como numa miragem, a percepção

teleológica que sustentara a ideia de um horizonte utópico próximo, o mar que Manuel, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), alcançara, mas do qual Paulo, de *Terra em Transe* (1967), saía, desiludido.

Num contexto em que em quase toda a América Latina as forças reacionárias manifestavam sua face perversa em ditaduras truculentas que perseguiram e desestabilizavam os grupos de esquerda, ruíam, então, as esperanças nutridas, reverberando, nos campos das artes, numa reavaliação dos projetos ideológicos erigidos até ali. Isso num momento em que, por outro lado, emergia, no mundo, segundo Hardt e Negri, a nova ordem imperial, com todas as suas consequências para a organização e as novas formas de luta do proletariado. Tudo isso num processo histórico, enfim, de transformações fundamentais que colocavam em questão as leituras clássicas das esquerdas revolucionárias, sobretudo, logo depois, com o colapso da União Soviética, e que impunha, pois, a necessidade de uma reavaliação radical dos projetos, da organização e das estratégias de luta.

Para Hardt e Negri, as novas configurações de luta, no novo contexto, são limitadas a condições locais; contudo, é exatamente aí, segundo os autores, que reside sua força. Já que não há, na ordem imperial, centro geográfico de poder algum, como outrora localizável no Estado-nação soberano, no mundo plano que se configura contemporaneamente, seu centro é virtual e pode ser atacado, portanto, de qualquer lugar. Ainda que localmente circunscritas, as lutas da Multidão levantam problemas de relevância supranacional, atingindo, no salto vertical que realizam, as mais fundamentais articulações do Império. “Lutas serpentina”, como se expressam os autores, tanto mais poderosas porque prescindem da formação de uma corrente, atacando diretamente o centro do poder que procura controlar a vida, mas que não é capaz de fazê-lo jamais ao ponto de subjugá-la por completo, já que a vida é essencialmente potência, mesmo a vida severina, mesmo no limiar da morte.

Ora, nada pode ser imposto unilateralmente de cima para baixo; o poder que domina precisa defrontar-se, inevitavelmente, com a insubordinação. Como Peter Pál Pélibart (2012) observa, utilizando-se dos conceitos de Hardt e Negri, a despeito de todos os esforços com que o Império procura penetrar e controlar no território subjetivo da Multidão, esta avulta no coração da capital, expondo a constante e crescente perigo o próprio poder que a tenta capturar, escapando-lhe. Assim como, numa referência ao conto *A Muralha da China*, de Franz Kafka, o Império Chinês viu frustrado o seu projeto de contenção, pela construção da muralha, das invasões de povos nômades ao norte, também o Império contemporâneo não pode evitar, hoje, a ameaça dos novos “nômades” que o pressionam justamente nos centros

(virtuais) de seu poder. Ocorre que o poder imperial de nosso tempo, diferentemente daquele de que trata Kafka, não mais constrói muralhas, tendo se nomadizado completamente, precisamente em resposta à nomadização generalizada da Multidão. Sob tais condições, a nova forma de poder se constitui, assim, de modo a atingi-la diretamente em sua dimensão subjetiva, procurando capturar seus desejos, impondo-lhe formas de vida que ela consome por meio do fluxo constante de imagens, informações, conhecimentos e serviços. Nesse contexto, imprescindível a fim de que se conserve, o exercício do poder no Império não pode mais se realizar senão na forma de um controle nomadizado, penetrando e impondo seu domínio no território subjetivo desses novos “nômades”, os quais, porém, como o esquizo – figura de resistência para Deleuze e Guattari –, encontram as brechas por onde se esquivam de seus mecanismos de poder.

Sob a forma conexcionista, consoante Pélbart, que constitui o capitalismo contemporâneo, são geradas novas formas de exploração e de exclusão, tomam forma novas elites e novas misérias, impondo-se, então, uma nova angústia: a do desligamento. Avulta, hoje, num aparente paradoxo, uma exclusão maciça que constitui a contraparte da atual plugagem global promovida pelo capitalismo em rede, o que leva ao desplugamento da maioria, mas que, por outro lado, produz a abertura de brechas onde são gestados territórios existenciais alternativos que escapam às capturas do capital. Isso porque, não obstante desconectados, esses excluídos do capitalismo conexcionista, exatamente em razão do território de exclusão ao qual foram abandonados, podem ali construir territórios subjetivos, afirmando a sua própria vida contra a lógica do capitalismo cultural que procura expropriar e revender modos de vida consoante seus interesses. Nesse sentido, o autor alude a Maurizio Lazzarato para chamar a atenção à capacidade que têm todos e qualquer um, fora dos ditames do capital, de produzir o novo, isto é, de “inventar novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação” (PÉLBART, 2012, p. 05). Essa capacidade é a unidade elementar que constitui a potência das pessoas comuns, de toda vida ordinária e, portanto também, da vida severina, a despeito do retrato vitimizante que lhe é pintado. É a sua virtualidade molecular, a força de cada singularidade, cuja expressão, ainda que minúscula, ao propagar-se ganha força, mobilizando a Multidão.

Esse corpo biopolítico coletivo é o que representa, hoje, para o autor, a possibilidade política de fazer frente ao biopoder imperial, num contexto em que o fundamento dialético das formas de resistência que perduraram até meados do século XX teria já se transformado. O embate entre forças antagônicas em disputa pelo poder, a luta de classes que opõe ao explorador a massa dos explorados, identificados a partir de sua condição de

classe e de seu projeto revolucionário, representaria, para o autor, uma configuração histórica a ser reavaliada ante os conflitos que se estabelecem na nova ordem global. Com efeito, o contexto contemporâneo, como Pélbart observa, “dada sua complexidade, suscita posicionamentos mais oblíquos, diagonais, híbridos, flutuantes” (2011, p. 10), o que demanda, por conseguinte, outras formas de resistência que respondam às novas condições políticas. A resistência, agora, “se dá como a difusão de comportamentos resistentes e singulares. Se ela se acumula,” prossegue o autor, “ela o faz de maneira extensiva, isto é, pela circulação, a mobilidade, a fuga, o êxodo, a deserção: trata-se de multidões que resistem de maneira difusa e escapam das gaiolas sempre mais estreitas da miséria e do poder” (*idem*, p. 10).

Permanece o horizonte utópico, persistem o desejo e a necessidade de superar toda forma de exploração e exclusão, – resiste ainda, em suma, a ideia aparentemente batida e desgastada de resistência –, mas são traçadas, então, novas linhas de fuga. Para o autor, estas se caracterizariam, agora, por formas singulares de resistência, potencialidades despertadas em cada vida singular, como nas vidas dos homens ordinários aos quais dedicamos este estudo. Eles não aparecem, como no cinema eisensteiniano, mergulhados no momento de um evento revolucionário, ou em meio à massa mobilizada em greve contra o Capital; mas nem por isso figuram, por outro lado, como impotentes vidas anônimas, alienadas e capturadas pelo poder. Sua resistência, na verdade, é de outro tipo, assume uma diferente forma, é singular, e seu inimigo são todas as formas que manifestam a opressão do indivíduo, sua vampirização, os mecanismos de controle, os processos de marginalização.

## 2.2 A SINGULARIDADE QUALQUER E A POTÊNCIA DO NÃO

É precisamente porque a Multidão, para Hardt e Negri, é heterogênea, plural, refratária à unidade política, que não mais haveria, assim sendo, como as novas possibilidades de luta conservarem aquela configuração secular já incompatível com as condições políticas atuais. No novo contexto, as forças que se insubordinam e mais ameaçam o biopoder não mais irromperiam, desse modo, de organizações associativas de indivíduos, como outrora, mas sobretudo das ações de singularidades, a ação de um ser qualquer, sem identidade, que pode confrontar o Estado, como aquele que, nos eventos de Maio em Pequim, desafiou a violência do governo chinês diante de um tanque na Praça Tienanmen. Isso porque, como explica Agamben, “*o facto novo da política que vem é que ela não será já a luta pela conquista ou controle do Estado, mas luta entre o Estado e o não-Estado (a humanidade), disjunção*

*irremediável entre as singularidades quaisquer e a organização estatal*” (1993, p. 67, grifos do autor).

Ora, a singularidade qualquer, segundo Agamben, num texto que apresenta uma perspectiva diferente daquela um tanto catastrofista de *Homo sacer*, é o ser da comunidade que vem, ideal político de comunidade pensado em contraposição aos projetos comunitários que na década de 1980 já se mostravam frustrados. “O ser que vem”, diz o autor na primeira linha de seu texto, “é o ser qualquer” (*idem*, p. 11). Não o *qualquer um*, tomada a singularidade na sua indiferenciação quanto a uma propriedade compartilhada com outras singularidades, mas o *ser qualquer*, nem universal, nem individual, considerado precisamente em sua singularidade, em seu ser *tal qual é*. Para Agamben, a singularidade qualquer não apresenta nenhuma condição de pertença, nada que a encerre sob uma identidade num conjunto:

Nesta, o *ser-qual* é tomado independentemente das suas propriedades, que identificam a sua inclusão em determinado conjunto, em determinada classe (os vermelhos, os franceses, os muçulmanos) – e considera-se que ele não remete para uma outra classe ou para a simples ausência genérica de pertença, seja ela qual for, mas para o seu *ser-tal*, para a própria pertença (*idem*, p. 12).

Porque não há em sua comunidade uma propriedade que lhes esteja acima e que lhes imponha, desse modo, um destino histórico a cumprir, às singularidades quaisquer não cabe nenhuma tarefa a realizar. A comunidade que vem não tem essência; ela se constitui na sua impropriedade. Uma comunidade não pressuposta, sem estar fundada numa reivindicação identitária, num conceito ou propriedade e que, portanto, de acordo com o autor, exige as singularidades de qualquer papel numa suposta obra comum que devam empreender. Não há destino algum que se lhe atribua, assim como tampouco haveria uma origem que lhe determinaria o dever de preservar ou, se perdida, resgatá-la; o que não significa, no entanto, o autor adverte, que a singularidade qualquer não seja, ou não deva ser alguma coisa. Na verdade, há algo que ela é e tem de ser: “mas este algo não é uma essência, não é propriamente uma coisa: *é o simples facto da sua própria existência como possibilidade ou potência*” (*idem*, p. 38, grifos do autor). O ser qualquer, segundo Agamben, “tem sempre um carácter potencial” e que “não é apenas a potência deste ou aquele acto específico”, mas “o ser que pode não ser, que pode a sua própria impotência” (*idem*, p. 33).

Se toda potência é, ao mesmo tempo, “potência de ser” e “potência de não ser”, quando “potência de ser”, ela se realiza sempre num determinado ato, uma potência *cega*,

consoante Schelling, já que não pode não passar ao ato; porém, quando “potência de não ser”, a potência não se reduz jamais a um simples trânsito *de potentia ad actum*, razão pela qual, de acordo com Agamben, o que se tem aqui é uma *potentia potentiae*, uma potência cujo objeto é a própria potência. É justamente esse o “caráter potencial”, de que fala o autor, do ser qualquer, essa potência do não, uma potência suprema já que tanto pode a potência como a própria impotência. Sua expressão radical, para Agamben, encontra na literatura a importante figura de Bartleby, famoso personagem de Herman Melville, escrivão que a todas as ordens e pedidos que lhe são dirigidos responde simplesmente não, que “preferiria não”, não escrevendo outra coisa, desse modo, que a sua potência de não escrever. Bartleby é o *rasum tabulae* de que fala Aristóteles em *De anima*, a tábua de escrever na qual nada está escrito e que representa, pois, a pura potência do pensamento, que não é apenas a “potência de pensar este ou aquele inteligível”, desaparecendo, assim, desde logo no ato, mas que é “também potência de não pensar” (*idem*, p. 34).

É graças a esta potência de não pensar que o pensamento pode virar-se para si próprio (para a sua própria potência) e ser, no seu auge, pensamento do pensamento. Neste caso, o que ele pensa, no entanto, não é um objeto, um ser-em-acto, mas essa camada de cera, o *rasum tabulae*, que não é mais do que a sua própria passividade, a sua pura potência (de não pensar): na potência que se pensa a si própria, acção e paixão identificam-se e a tábua de escrever escreve-se por si ou, antes, escreve a sua própria passividade (*idem*, p. 35).

Bartleby representa, para Agamben, a política da passividade que constitui o viés sob o qual considera o horizonte político da singularidade qualquer, um ser passivo que não deve ser confundido, porém, com o ser alienado e conformado. Isso porque Bartleby não é simplesmente passivo; ele “escreve a sua própria passividade”, é sujeito em sua potência do não, potência que se volta para si, que pensa a si mesma. O seu não intransigente constitui um forte gesto de resistência, leva-o ao extremo de sua morte, uma postura radical que desconcerta e põe em cheque qualquer forma de controle, qualquer mecanismo de exploração. Um gesto que se reflete, a nosso ver, em particular na postura de Deraldo, que se insurge a todo momento contra toda e qualquer forma de manifestação do poder, seja no contexto mais material da vampirização do trabalho pelo Capital, seja na dimensão menos palpável da inculcação ideológica pelos interesses da sociedade capitalista. Sua postura é também a de um não intransigente, que não o leva, porém, ao mesmo fim de Bartleby, mas que, por mantê-lo fora das relações capitalistas de trabalho, desloca-o a uma condição marginal.

Se bem que não encontremos a mesma postura na figura de Severino, os dois personagens expressam, igualmente, a potencialidade de homens singulares ordinários e suscitam, por conta disso, neste estudo, um debate político fundamental que Agamben levanta a propósito da figura de Bartleby. Afinal, o personagem de Melville, para autores como o filósofo italiano, não obstante sua distância temporal, coloca em questão e leva a pensar, hoje, as possibilidades de uma nova configuração de sociabilidade, uma nova comunidade, num contexto em que o novo paradigma político refutaria, segundo o autor, propostas comunitárias que ignoraram e/ou produziram violência sobre as singularidades. A comunidade por vir, essa nova forma de sociabilidade expressa na figura solitária de Bartleby, não mais pode estar assentada em nenhuma reivindicação identitária, não mais pode ser mediada por nenhuma condição de pertença, senão a própria pertença do *ser-tal*, uma comunidade de singularidades que não têm pertinência, mas que se relacionam na manifestação de seu ser comum. E é aí que se revela, precisamente, o “caráter potencial” da singularidade qualquer que constitui a ameaça mais radical ao Estado, já que este, como Agamben ressalta, pode reconhecer, em última instância, qualquer reivindicação identitária, mas que o que não pode, pelo contrário, é justamente admitir que as singularidades formem comunidade sem a fundamentarem numa identidade representável, sem reivindicarem condição alguma de pertença. O ser qualquer figura, assim, sob as novas condições dos conflitos que se instauram no contexto biopolítico, como o principal inimigo do Estado, a mais perigosa forma de resistência que pode atingi-lo, a principal força, em suma, que pode subverter o biopoder estatal.

Pode parecer uma relação bem desproporcionada, esta que divide e opõe – nas palavras de Agamben – o Estado e o não-Estado; contudo, embora não constituam sociedade, pois que estão privadas de qualquer identidade que possam reconhecer; embora refutem toda condição de pertencimento e não se organizem, portanto, em grupo algum fundado em laços coletivos de comunhão; as singularidades, apesar de parecerem bem mínima força, constituem, pelo contrário, no comum do corpo biopolítico que as somam em Multidão, biopotência irrefreável, força indomável que configura as possibilidades de luta para uma comunidade por vir. Cada singularidade é como a pequena luz do vaga-lume, na bela imagem de Pier Paolo Pasolini para se referir à resistência na Itália fascista, discretíssimos sinais, fugazes, frágeis, que atravessam a escuridão da noite, resistindo como podem, lutando por emitir seus lampejos e procurando dirigi-los a tantos quantos possam alcançar. Uma significativa metáfora que, nesse sentido, Georges Didi-Huberman (2011) toma emprestada ao famoso cineasta italiano, a fim de pensar as possibilidades de resistência – da cultura, do

pensamento – sob as injunções da atual configuração da sociedade capitalista, assinalada pela luz ofuscante do poder político e da dominação espetacular das mídias.

Didi-Huberman lembra como, numa carta dirigida a um amigo no início de 1941, Pasolini produzia uma inversão da relação metafórica, presente na *Divina Comédia* de Dante, concebida no contraste entre a *luce*, a grande luz do paraíso, e as *luciole*, as pequenas luzes dos vaga-lumes que polvilham de pequenas chamas a oitava vala do inferno, a dos “conselheiros pérfidos”: sob o contexto marcado pela experiência da guerra e da opressão fascista, Pasolini constatou que se vivia então num tempo em que os “conselheiros pérfidos” se encontravam banhados sob a grande luz, enquanto as pequenas luzes dos vaga-lumes passavam a representar todos aqueles que procuravam resistir de alguma forma. Sob o clarão ofuscante de uma realidade infernal, quando se expunham gloriosamente seus políticos desonestos, opunham-lhe, ainda que discretamente, seus efêmeros lampejos, os vaga-lumes, enfrentando na medida do possível o mundo de terror que os cercava.

O amargo diagnóstico, no entanto, ao qual Pasolini se resignaria no final de sua carreira, levou-o a expressar, no polêmico “Artigo dos vaga-lumes” de 1975, – contexto agora mergulhado, segundo o cineasta, num universo de terror instalado por um neofascismo ainda mais devastador que o fascismo histórico –, uma visão derrotista marcada pela morte dos vaga-lumes. No último ano de sua vida, meses antes de ser violentamente assassinado, o cineasta renegava, assim, a bela imagem que ele próprio cunhara, incapaz já de enxergar esses sinais que, não obstante discretíssimos, resistem no meio da noite que atravessam fugazes. Uma visão apocalíptica dos tempos atuais cuja persistência no pensamento contemporâneo Didi-Huberman critica, observando que, “uma coisa é designar a máquina totalitária”, como o fez Pasolini, “outra coisa é lhe atribuir tão rapidamente uma vitória definitiva e sem partilha” (2011, p. 42). Para além da profunda escuridão da noite ou do cegante ofuscamento da luz, é preciso ver “o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*” (*idem*, p. 42). Afinal, segundo o autor, os vaga-lumes não desaparecem:

É somente aos nossos olhos que eles “desaparecem pura e simplesmente”. Seria bem mais justo dizer que eles “se vão”, pura e simplesmente. Que eles “desaparecem” apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los (*idem*, p. 47).

Tão mais profunda a noite, tanto mais necessário, portanto, procurar a pequena luz dos vaga-lumes, convocação fundamental que Didi-Huberman promove a fim de que repensemos nossos modos de ver o mundo, sobretudo contra certas visões pessimistas, desencantadas, que proliferam nos meios intelectual e artístico. Afinal, qualquer que seja a designação que se lhe confira, biopoder (em Foucault), sociedade de controle (para Deleuze), Império (segundo Hardt e Negri), força alguma pode se impor unilateralmente de cima para baixo ao ponto de tolher por completo o caráter potencial da vida. Mesmo na condição mais bestial a que possa ser reduzida, como no terror de *Salò*, de Pasolini, a vida não deixa jamais de ser potência, pois que é ontologicamente constitutiva de sua natureza: aquilo que para Agamben constitui a potência da singularidade qualquer, ou, na metáfora criada pelo cineasta italiano, o lampejo dos vaga-lumes, tão presente em sua obra, como na forte imagem do povo em sua “Trilogia da Vida”, o qual abandonara, porém, desiludido, pouco antes de morrer.

É justamente sob essa perspectiva, à luz desse referencial, que definimos, então, o norte de nosso estudo, a fim de pensar a figuração do homem ordinário – de rosto severino – na ficção audiovisual brasileira. Para tanto, questionamos, primeiramente, a imagem historicamente cristalizada que o reduz às estereotipadas linhas de uma identidade vazia, aprisionada nos traços identitários que a classificam como a do “tipo nordestino”, um ângulo despotencializador sob o qual tem sido enquadrada em sua visibilidade alcançada no cinema e nas mídias. Designando esse homem pelo “rosto severino” cujos traços parecem defini-lo, segundo a operação maquínica de rostificação que o captura para excluí-lo como desviação racial em relação ao homem branco, partimos da condição que o rebaixa a esse qualquer rosto severino, a fim de encontrar – nos personagens interpretados por José Dumont em *O Homem que Virou Suco* e *Morte e Vida Severina* – os seus rostos singulares que os liberte desses traços engessados que os confinam naquela imagem estereotipada. Não obstante operemos com o conceito de vida nua, fazemo-lo, a princípio, para situar a condição da vida severina, problematizando, ademais, a ótica mesma sob a qual essa é frequentemente retratada segundo a dupla imagem reproduzida do miserabilismo e da violência espetacularizada. Isso, porém, tão-somente nessa condição e como momento inicial, pois são, na verdade, as singularidades de Deraldo e Severino o fito de nosso objeto, isto é, o caráter potencial do ser qualquer do homem ordinário expresso nesses personagens protagonizados por Dumont.

### 3 O QUALQUER ROSTO SEVERINO OU O ROSTO SINGULAR QUALQUER DE SEVERINO

Sob a luz tênue do alvorecer, os contornos escuros de uma vegetação pobre emergem e vão aos poucos, com a passagem dos planos e a presença mais intensa do brilho solar, desvelando a imagem desoladora de um espaço semiárido, dominado por um flora cactácea e quase nenhuma visão de vida animal. A câmera baixa destaca, contra o fundo entre azul e nebuloso do céu, caules espinhosos e a galharia ressecada de árvores esqueléticas. Os planos fixos, muitas vezes em detalhe, alguns num enquadramento mais amplo, movem-se pelas fusões de sua transição de um a outro, descrevendo, assim, o espaço de onde parte a narrativa, onde começa a história do personagem que acompanharemos. É a primeira sequência de *Morte e Vida Severina*, preenchida pelo som melancólico da música de Chico Buarque, uma sequência descritiva que nos situa numa região, o sertão nordestino, um espaço que já nos é conhecido por tantas outras imagens de um importante filão cinematográfico: o cinema regionalista e do cangaço.

A presença humana surge apenas na sequência seguinte, somente depois de apresentado o meio, e confundida com o próprio meio, uma figura turva, borrada, dissolvida e fundida com os elementos ambientes (imagens 1, 2 e 3). Aparece como um corpo amorfo, uma indistinta mancha acinzentada, como a ramagem cinza da vegetação pálida e seca, distinguindo-se na medida em que caminha na direção da câmera, num andar meio coxo que parece fazê-la balançar como os galhos que oscilam ao vento. O homem e seu lugar figuram, pois, substancialmente ligados, aspectos que compõem um conjunto, integrados de modo que o ser que assim emerge por entre as plantas nativas parece despontar como a espécie local que irrompe da paisagem. E ele desse modo assoma como um elemento desta que recompõe sua figura, num movimento lento acompanhado pelo som ambiente, quando só então emite sua voz, o monólogo de um retirante solitário.

Em certo sentido, numa perspectiva naturalista que concebe o ser como que determinado pelas condições do ambiente onde vive, entrevemos, primeiramente, a figura de um homem cujos contornos o soldam à silhueta da paisagem, cuja forma irmana-se ao meio. Uma íntima relação reafirmada em outros momentos do filme, como quando, por exemplo, chegado a um latifúndio canavieiro, não podemos localizar o homem, de início, numa primeira tomada em plano geral de uma encosta dominada pela visão das canas-de-açúcar. Com o movimento de *zoom* para frente, porém, a câmera se aproxima de um ponto onde,

mergulhado no canavial, reconhecemos aos poucos a imagem do homem até então amalgamada com o campo (imagens 4, 5 e 6). Como se suas matérias se trocassem, seus elementos se conectassem, encontramos o homem, assim, visceralmente ligado à sua terra, inscrito nela e marcado por ela.

Imagens 1, 2 e 3 – Severino emergindo da galharia seca



Imagens 4, 5 e 6 – Severino amalgamado com o campo canavieiro



Por outro lado, o recurso constante às fusões da montagem parece exprimir também, na linguagem fílmica, essa fusão fundamental entre a figura humana e o seu espaço, imbricando-os nas suas imagens que se atravessam. Vemos a terra e seus elementos através da sombra do homem, ou então os seus contornos que se projetam sobre ele, criando, assim, imagens expressivas como a do rosto do personagem que, por um momento, aparece profundamente sulcado pelo seu encontro com a imagem evanescente da galhada nua e ressequida de uma árvore (imagem 7). A câmera o enquadra num *close-up*, de perfil, acompanhando-o lateralmente enquanto caminha, fazendo sobressair seu rosto ao passo em que se desfaz o plano anterior fundido da árvore, a qual vinca sua pele como vasos que afloram ou, melhor, como rugas penetrantes que escavam fundo. O rosto preenche a tela e o seu olhar, mergulhado meio que sem horizonte no ambiente agreste, traduz, no liame em que

se comunicam, a desolação que compõe o conjunto daquele chão e as formas de vida que o pisam e nele fincam raízes.

Imagem 7 – O rosto severino sulcado como a terra



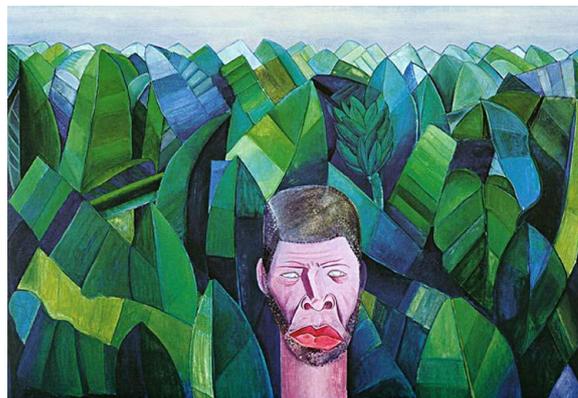
Rosto e paisagem se fundem. Na verdade, eles se repercutem, segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007, p. 38), pois, afinal, um é correlato do outro. Nesse sentido, *Morte e Vida Severina* parece estabelecer, num primeiro momento, na corrente de uma tradição artística de perspectiva sociológica, uma correspondência metafórica na relação que exprime o vínculo entre o tipo de vida que ali existe e as condições do lugar que a envolve e condiciona. Num artista brasileiro, aliás, que nos deixou uma vívida imagem dos retirantes nordestinos, remetendo-nos ao início da arte moderna no país, podemos já reconhecer, entre as marcas mais fortes do trabalho de Cândido Portinari, a expressão do laço profundo que ele observa, e representa, entre o elemento humano e a terra a que pertence. Em *Café* (imagem 8), por exemplo, os dois elementos se harmonizam na ligação que o pintor estabelece entre os corpos humanos, com seus pés desproporcionais, e o solo onde os engastam, num uso de tons vermelhos que parece fundir tudo numa substância comum. Por outro lado, de certo modo até bem próximo à sequência de imagens 4, 5 e 6, é bastante significativa, ainda no mesmo contexto, essa relação explorada pelo pintor lituano Lasar Segall na obra *Bananal* (imagem 9), na qual aparece, em meio às folhas de bananeira, um rosto harmonizado com as formas daquelas. A figura humana, aqui, destaca-se, mas parece tão plantada no lugar como os pés de

banana que a envolvem, integrada àquela paisagem pelas linhas que desenham o rosto e a folhagem num encontro de seus traços.

Imagem 8 – *Café* (Cândido Portinari)



Imagem 9 – *Bananal* (Lasar Segall)



O próprio título, na pintura de Segall, não faz referência alguma à figura humana, como se esta fosse, numa abordagem que a lê implicada em seu meio, mais um dos aspectos do espaço que a obra descreve. Um sentido que, por outro lado, no campo da produção literária, radicalizou-se na concepção determinista que insuflou, nas letras nacionais, por exemplo, o naturalismo de romancistas como Aluísio Azevedo. O fatalismo determinista de Hippolyte Taine incutia a ideia de um indivíduo subordinado a fatores geográficos e hereditários, reverberando, entre os literatos de fins do século XIX, numa escrita reduzida a um descritivismo à qual o elemento humano comparecia determinado pelas influências do meio. Razão pela qual se enleavam, esses escritores, em contradições insolúveis, já que o romance socialmente engajado proposto por Émile Zola colidia com essa visão despotencializadora do sujeito (rebaixado a objeto) face ao contexto sócio, histórico, e, sobretudo, geográfico e biológico.

A tradição marxista também conferiu às forças do meio um papel fundamental sobre o indivíduo, sem reduzi-lo, porém, a um ser passivo. Pelo contrário, o sujeito é concebido e conclamado a desempenhar seu papel como agente histórico, a intervir no seu tempo, gesto político que norteou, no campo artístico em geral, projetos ideológicos comprometidos com o ideário marxista de transformação social. Esse foi o horizonte utópico que, no cinema, por exemplo, definiu os caminhos de diretores como Glauber Rocha, cujos trabalhos iniciais colocam em cena e em questão as condições miseráveis de existência do oprimido e as possibilidades de consciência e mudança. Num filme justamente dedicado a

aspectos dramáticos da vida severina, como a fome, a violência, a opressão religiosa, essa vida humana não aparece inelutavelmente condenada, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, à secura que a desvitaliza sob as condições em que vive. Há um norte para o qual seguir, mas que depende, contudo, de uma tomada de consciência, isso vinculado a uma percepção teleológica do processo histórico pelo qual, na leitura do cinema glauberiano por Ismail Xavier (1983), o sertão viraria mar.

Mas se tudo depende de um processo de conscientização, condição que se manifesta mais contundente em *Barravento* (1962), – em que é necessário um elemento de fora para intervir, desarranjar e, assim, mudar a pequena comunidade pesqueira, oprimida e atada por práticas religiosas alienantes, – *Morte e Vida Severina* aponta para outro caminho: seu horizonte, na verdade, é traçado como linha de fuga de uma singularidade qualquer, como possibilidade de um homem qualquer ordinário, que pode ele já, independentemente de quaisquer fatores externos, fazer a diferença como expressão da potencialidade que, segundo Agamben, é da própria natureza ontológica do ser. Se o homem surge, na obra, sob a influência das pressões do meio, isso significa que este é uma força atuante sobre o indivíduo, mas não a ponto de reduzi-lo ao homem natural que Zola desejava sondar e esmiuçar, submetido a leis físico-químicas. Com efeito, o meio é uma força até certo limite, porém, mais importante que fatores biológicos e geográficos, é um quadro sócio-político mais fundamental que, a nosso ver, nos permite nos aproximar da chamada vida severina. Isso porque a entendemos, antes de tudo, sob a condição do que caracteriza, para o filósofo italiano, a vida nua, pois se esta se encontra reduzida à vida natural, não o é segundo a noção do romancista francês, mas, – como vimos no capítulo anterior –, consoante as palavras de Agamben, é precisamente em virtude do “ingresso da *zoé* na esfera da *pólis*, a politização da vida nua como tal” (2010, p. 12).

Certamente, o ambiente adverso, quase inóspito até, mais lavra no homem suas marcas do que este o seu solo. O clima semiárido do sertão nordestino, o calor intenso, as raras chuvas que secam os solos, a vegetação pobre, seca e esquelética da caatinga são os elementos de um ambiente que traçam também as marcas da vida humana que ali procura sobreviver. É uma vida afligida pelo medo da estiagem, pela pobreza da terra, pela secura da miséria, uma vida seca, como na metáfora de Graciliano Ramos em seu famoso romance-conto. Ou então, conforme a metáfora de João Cabral de Melo Neto, com a qual trabalhamos para designar os personagens de nosso estudo, é a vida severina como a define o poeta, a daqueles homens e mulheres que, premidos pelas condições em que vivem, acabam vislumbrando a emigração como única saída. É uma vida, em suma, seca como a terra, árida

como o clima, cujos traços refletem as fendas do solo rachado, severina como a própria terra onde vive.

Descritos, no entanto, os aspectos que compõem o entorno, é preciso que o elemento humano venha a primeiro plano e que se apresente, dando-nos conta do que é a vida severina, para que possamos então acompanhá-lo no curso de sua trajetória. Severino é o nome do protagonista dessa história escrita por Melo Neto, um sertanejo retirante cujo caminho o faz encontrar-se com outros Severinos, nome que, inclusive, reconhecemos também num personagem fundamental em *O Homem que Virou Suco*. Trata-se de um nome comum, cujo sentido generalizante é expresso logo de início, quando o personagem procura explicar quem é: “O meu nome é Severino,/não tenho outro de pia./Como há muitos Severinos,/que é santo de romaria,/deram então de me chamar/Severino de Maria;/como há muitos Severinos/com mães chamadas Maria,/fiquei sendo o da Maria/do finado Zacarias” (ver anexo, p. 92)<sup>6</sup>. Como isso não bastasse, porém, como observa o personagem, que assim o reconhecessem, permanecia ainda difícil distingui-lo pelo nome, já que, num lugar com tanta gente compartilhando de nomes tão comuns, havia ainda outros Severinos, filhos de outras tantas Marias e finados Zacarias, vivendo no mesmo lugar.

Para além de um “nome de pia”, para além de um substantivo próprio, Severino torna-se substantivo comum que expressa, numa acepção genérica, as características que particularizam, digamos, um gênero de vida. O nome torna-se metáfora e define o tipo de vida que o poeta denomina *severina*, cujos traços que a assinalam são descritos entre as primeiras palavras com as quais o personagem se apresenta: “Somos muitos Severinos/iguais em tudo na vida:/na mesma cabeça grande/que a custo é que se equilibra,/no mesmo ventre crescido/sobre as mesmas pernas finas,/e iguais também porque o sangue/que usamos tem pouca tinta” (p. 92). E se são iguais em tudo, o personagem prossegue, padecem outrossim da mesma sina, que é “a de abrandar estas pedras/suando-se muito em cima,/a de tentar despertar/terra sempre mais extinta,/a de querer arrancar/algum roçado da cinza” (p. 92). Por fim, Severino completa, sendo iguais em tudo e na sina, morrem também de morte igual, a mesma morte severina: “que é a morte de que se morre/de velhice antes dos trinta,/de emboscada antes dos vinte,/de fome um pouco por dia/(de fraqueza e de doença/é que a morte severina/ataca em qualquer idade,/e até gente não nascida)” (p. 92).

---

<sup>6</sup> Em anexo, transcrevemos o poema de João Cabral, extraído de: MELO NETO, João Cabral. *Morte e vida severina*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. Nas citações ulteriores do poema, indicamos também, entre parênteses, a página para consulta em anexo.

Iguais na vida, na sina e na morte, severinos são todos aqueles que engrossam aquela casta abandonada que vive no interior nordestino, vidas nuas condenadas ao ostracismo dos interesses e atenções das esferas do poder. Sobrevivem na precariedade da miséria até que a morte anônima lhes chega, ou, então, resolvem emigrar, tornam-se retirantes e se dirigem a centros urbanos onde acabam vivendo à margem, em espaços segregados tão miseráveis quanto os de origem. Já nos familiarizamos com seus rostos, retratados, antes do cinema, em outras artes, como na literatura, na qual uma tradição regionalista secular nos legou imagens vívidas como as dos andarilhos do séquito de Antônio Conselheiro em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, ou, mais próximo, no fruto do forte interesse de sondagem social que marcou a produção regionalista dos chamados “romancistas de 30”, foram escritos trabalhos fundamentais que versam sobre o interior nordestino, a exemplo da já mencionada obra de Graciliano Ramos, isto é, *Vidas Secas* (as duas, inclusive, adaptadas para o cinema). Quanto às artes plásticas, por outro lado, não há como não aludir a importantes obras que abordam justamente o mesmo tema de *Morte e Vida Severina*, como as figurinhas de cerâmica de *Retirantes*, escultura do “artista primitivo” Mestre Vitalino e, principalmente, a forte impressão deixada pela tela *Retirantes*, de Cândido Portinari.

Porém, foi sobretudo com o cinema e as mídias, especialmente a televisão, que se assentou a imagem, a qual mais fundo se instalou e se cristalizou, do rosto severino, este cujo estereótipo vemos refletido no de José Dumont. Afinal, como lembra César Guimarães, a televisão representa, atualmente, um dos espaços privilegiados de exibição, de modo geral, da vida ordinária, cujo interesse, contudo, em sua visibilidade atingida nas diferentes mídias, coloca-a, nas palavras do crítico, “a serviço seja da ficção esquemática das novelas, dos atos beneméritos dos programas de auditório [...], do testemunho do banal [...] ou até mesmo da propaganda política” (2007, p. 139). Particularmente, o rosto nordestino recebeu também bastante atenção, sob diferentes ângulos, desde uma perspectiva mais crítica, a exemplo da direção de Eduardo Coutinho em episódios marcantes do Globo Repórter, como em *Seis Dias em Ouricuri* (1976) e em *Teodorico, o Imperador do Sertão* (1978), até a figura esculachada do comediante Renato Aragão, o Didi de *Os Trapalhões*. A imagem, entretanto, que predomina, reflete mais um sentido vitimizante, isto é, a imagem de pobres coitados condenados pelas condições sob as quais vivem e que os estigmatizam: uma imagem gessada, congelada numa reprodução reducionista, remetida ao vazio de uma identificação homogeneizadora, rejeitada, de maneira muitas vezes velada, outras de modo escancarado, como visão insuportável de vida deteriorada que é preciso excluir.

Ora, se, como vimos, na asserção de Gilles Deleuze e Félix Guattari, “o rosto é o Cristo”, ou seja, o homem branco, o europeu típico, então, conforme os autores, “as primeiras desvianças, os primeiros desvios padrão são raciais: o homem amarelo, o homem negro, homens de segunda ou terceira categoria” (2007, p. 45). O importante, no entanto, é que eles não são simplesmente excluídos, pois devem, primeiramente, ser capturados pela máquina de rostidade, devem ser rostificados, incluídos naquilo que os excluirá. Isso porque, ainda de acordo com Deleuze e Guattari, o racismo europeu “nunca procedeu por exclusão nem atribuição de alguém designado como Outro”, mas “por determinação das variações de desvianças”, isto é, a partir do rosto do homem branco em função do qual são capturados todos os traços não conformes, seja para tolerá-los sob certas condições, seja “para apagá-los no muro que jamais suporta a alteridade” (*idem*, p. 45). Todos são inscritos no quadriculado da máquina de rostidade, ninguém fica sem rosto, razão pela qual o racismo jamais procede por exclusão: na verdade, “ele propaga as ondas do mesmo até à extinção daquilo que não se deixa identificar (ou que só se deixa identificar a partir de tal ou qual desvio)” (*idem*, p. 46). É necessário, pois, que os desvios sejam antes rostificados para que possam ser então rejeitados, numa operação maquínica que os encerra num conjunto classificado pelos traços que o identificam, os negros, os semitas, os índios, etc., discriminados como desvianças mais ou menos distantes do homem branco como centro. São traçados não-conformes, como os que desenham o que denominamos um “rosto severino”, um rosto, segundo o estereótipo reproduzido, achatado, ossudo, a pele meio parda batida pelo sol, etc., uma imagem racista que representa uma desviança, identificável nessa condição, uma onda excêntrica do que ainda assim foi capturado pela máquina.

O rosto da vida severina nos é familiar – se é que de fato possamos dizê-lo – pelo reducionismo dessa imagem estereotipada, pelas linhas petrificadas com que é representada coadunando com os espaços miseráveis a que é assimilada. O nome genérico, por derivação imprópria, utilizado por Melo Neto para designar essa vida, expressa justamente o efeito generalizante da operação que produz seu rosto, remetido ao conjunto de todos aqueles que são, como diz o poeta, “iguais em tudo na vida”. Por outro lado, porém, não obstante sejam suas vidas, suas e mortes iguais, João Cabral – assim como o especial de TV dirigido por Avancini – não reduz seu personagem a inseto do bando, a ser indiferenciado pinçado do conjunto ao qual pertenceria. A vida severina os irmana numa condição, a de uma multidão marginalizada por conta de razões sobretudo socioeconômicas, mas cada homem, mulher, ou criança é um ser singular, – uma singularidade qualquer, segundo Agamben – , como o Severino da história que seguimos em seu caminho.

### 3.1 A VIDA SEVERINA E A PARTE QUE LHE CABE

Num percurso marcado por uma presença saliente da miséria, os espaços atravessados pelo personagem escancaram-na como expressão de uma problematização das questões socioeconômicas, as quais condenam e forjam as condições de existência da vida severina, e que, exibidas e denunciadas na obra, constituem forte aspecto de sua dimensão política. Todo o episódio foi filmado em locação, toda sua mise-en-scène foi construída sobre cenários reais, o que nos remete a uma importante solução estético-ideológica há décadas já explorada por uma das principais correntes regionalistas de nossa produção cinematográfica. Esse foi um traço fundamental da linguagem do Cinema Novo, uma linguagem, segundo Xavier, que buscou se adequar “às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social”, resultando no que ficou conhecido como “estética da fome”, “na qual escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas” (2001, pp. 57-58). “Com uma grande ideia e a câmera na mão”, como se dizia, muitos cineastas investiram nos cenários reais do sertão nordestino, onde realizaram filmes hoje clássicos do cinema nacional, como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, o já aludido *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra – apenas para citar três obras, três filmes que, entretanto, podem ser tomados como balizares do movimento cinemanovista.

*Morte e Vida Severina* coloca em cena o espaço da desolada caatinga, de onde parte, em meio à precariedade e pobreza de casebres de pau a pique, chegando, ao fim, às palafitas às margens do Capibaribe, num mangue recifense, junto a seus moradores tornados figurantes. É a vida severina mesma ali exposta, sob as duras condições da terra agreste, ou, na cidade, apartada num lamaçal, alojada em mocambos, personagens reais que entram para o universo ficcional da obra, conferindo-lhe uma dimensão documentária. Avancini faz cruzar, assim, documento e ficção, trilhando naquele mencionado veio de nossa tradição cinematográfica – e artística em geral –, dedicada a um forte interesse sociológico de investigação e compreensão dos problemas – principalmente socioeconômicos – do país.

O realizador parte de uma leitura de uma obra literária, rico filão explorado tanto no cinema como na televisão, cujo diálogo, segundo Xavier, marcou profundamente a cinematografia brasileira moderna. Trata-se de um diálogo que expressa uma relação mais funda para além das adaptações, assinalando uma postura crítica que se aprofunda a partir do impulso de militância política com o Cinema Novo, trazendo “para o debate certos temas de

uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social” (XAVIER, 2001, p. 19). Essa postura crítica é saliente em *Morte e Vida Severina*, produção que parte já de um texto que denuncia aspectos espinhosos do quadro socioeconômico nordestino, arregimentando, ademais, todo um conjunto de elementos que aprofundam sua força política. Não é apenas o texto de Melo Neto, como também o registro documental contundente das condições da vida severina, além da atuação de José Dumont, e, ainda, as canções de Chico Buarque, músico e compositor reconhecido por suas posições críticas<sup>7</sup>. E isso, enfim, num contexto de ditadura militar que, não obstante a prometida abertura política, exercia ainda uma dura repressão e uma pesada censura, as quais pressionavam e obstaculizavam a produção cultural.

Numa conjuntura marcada por uma insistente preocupação por parte do governo dos militares em inculcar a imagem de um país forte, rico, progressista, trabalhos como *Morte e Vida Severina*, ou *O Homem que Virou Suco*, expunham justamente a face da realidade que se procurava mascarar. Afinal, são obras que apresentam a miséria na crueza de um registro irrefutável que contradiz as imagens insustentáveis da propaganda ideológica do Estado, o qual, durante as duas décadas de sua vigência, procurou cooptar e capturar a produção artística aos seus interesses. Se bem que Walter Avancini gozasse do espaço privilegiado de uma rede televisiva em ascensão, ainda assim o contexto político era hostil, sobretudo precisamente nesse espaço, estratégico para o controle e divulgação das informações, canal de expressão especial às atenções do governo ditatorial. Ainda mais que se expandia então o consumo dos aparelhos de tevê, principalmente nas residências urbanas da classe média, promovendo as telecomunicações como área central ao trabalho ideológico da propaganda política.

Mas *Morte e Vida Severina* não é um trabalho que apenas documenta a miséria deixando-a como plano de fundo da narrativa; mais que isso, o audiovisual a traz para o primeiro plano, aproxima-nos ao máximo, expõe-na em *close-up*, encarando-nos com o olhar de rostos frontais, ou exibindo-nos seus traços de perfil. Avancini confere ao *close-up* força especial, explorando bastante o enquadramento do rosto – no decurso de todo o episódio, seja de personagens reais ou da ficção – como elemento forte de expressão política nesse seu

---

<sup>7</sup> Como referência breve num artista tão prolífero, a mencionada postura crítica de Chico Buarque, no período da Ditadura Militar, resultou-lhe na censura a inúmeras obras, como as canções *Apesar de Você* e *Cálice*, evidentes ataques ao governo de então. No teatro, musicou *Saltimbancos* (1977), forte alegoria política na forma de um musical infantil, e escreveu, com Ruy Guerra, *Calabar* (1973), uma incursão na história para criticar o tempo presente. Quanto à literatura, por fim, *Fazenda Modelo* (1974) inspirava-se na clássica *Revolução dos Bichos*, de Georg Orwell, para criar uma alegoria do Brasil no contexto do regime militar.

trabalho. São rostos que enchem a tela, diferentes rostos que a ocupam por completo, invadindo as salas dos lares das classes média e alta, principais beneficiárias e pilares do regime militar. Num momento de expansão do consumo de televisores, estes rostos penetram as casas, e justamente num horário dito nobre, às vésperas do Natal, como especial dedicado à comemoração dessa data cristã. E eles nos atingem fortemente, desde o início, como numa das primeiras sequências, em que Severino é atraído pelo som de um canto indiscernível a uma choupana isolada. O personagem se aproxima, enquanto as vozes que ouve ficam cada vez mais inteligíveis, até que, por fim, alcança com o olhar o interior através da janela. Ali dentro, a câmera, num movimento de *zoom* para trás, busca-o e puxa seu olhar atravessando a abertura, para lhe revelar um homem morto e as mulheres que cantam excelências à sua volta.

Poucas tomadas descrevem o recinto tosco e apertado, sob a luz de velas mergulhado na penumbra, detendo-se, porém, sobre os rostos das mulheres aos pés do defunto (imagens 10 e 11). São rostos que, num primeiro momento, quando a câmera atravessa o umbral da janela e descreve os elementos daquele espaço, breve e sob certa distância, permanecem submersos na sombra do qualquer rosto severino, confinados em seus contornos. Contudo, passado esse momento inicial, a câmera, embora irmanando-se à atmosfera grave da ocasião – com seus movimentos lentos, circunspectos, como que no ritmo do deslocamento pesado de um cortejo fúnebre –, mostra-se inquieta, interessando-se e percorrendo todos os rostos daquelas mulheres que velam o homem morto. Ela os enquadra sob diferentes ângulos, ora só à meia-luz num plano fixo de um *close-up* frontal, ora numa perspectiva lateral que os multiplica alinhados, observando-os e os apresentando em todas as suas feições. A câmera se detém sobre esses rostos, enquadra-os e, num movimento de *zoom in*, aproxima-nos ao máximo, quase que numa tatilidade em que preenchem a tela; ela assim os singulariza, os faz emergir sob os traços singulares de vidas ordinárias que escapam àquele contorno generalizante, desfazendo o traçado identitário que os remete ao tipo nordestino, ou, conforme os denominamos, ao rosto severino.

Esse mesmo sentido é explorado, em outros momentos, do início ao fim de *Morte e Vida Severina*, como na sequência do enterro do lavrador, cuja dimensão política se aprofunda na relação entre a imagem e o poema de João Cabral. Severino chega a um latifúndio canavieiro, o que já nos remete a uma atividade econômica antiga, explorada desde o início da colonização do Brasil, assentada numa relação de trabalho escravista no passado e que, mesmo após a abolição da escravatura, persistiu numa relação violenta em um regime quase servil de produção. Ali o personagem se depara com o funeral de um trabalhador, sepultamento pobre sem esquife, e ouve as últimas palavras dos camponeses em luto que o

enterram, as quais ecoam o velho conflito pela terra e a exploração brutal do trabalho. Mais uma vez, partimos de uma perspectiva em que mal os distinguimos, como um séquito de vidas severinas que acompanham o morto, num momento descritivo que entremeia planos gerais do cemitério e de conjunto das pessoas que o encaminham à cova. Feito isso, porém, a câmera passeia, então, entre os homens e mulheres ali presentes, fechando, sobretudo, no enquadramento do rosto, sob um ângulo predominante de câmera baixa, e que parece assumir, inclusive, a perspectiva do morto. A imagem intensifica, assim, o sentido da relação entre vida e morte, enquanto na faixa sonora ouvimos os versos de Melo Neto nas vozes dos trabalhadores, versos dirigidos ao homem recém-falecido, mas que exprimem, de modo geral, a angustiada condição daquelas vidas tão privadas de tudo.

Imagens 10 e 11 – Rostos singulares da vida severina



Numa manifesta referência clássica, esses momentos de *Morte e Vida Severina* remetem-nos, sob alguns aspectos, ao cinema eisensteiniano, igualmente fonte inequívoca para João Batista de Andrade, inclusive quanto ao empenho ideológico expresso em *O Homem que Virou Suco*. Não é o caso, é claro, de Walter Avancini, para quem o cineasta russo faz-se mais presente, ao nível da linguagem fílmica, nesse enquadramento do rosto que o diretor opera. Na cena das excelências, por exemplo, o corte do eixo nos planos de rosto é evidentemente eisensteiniano, assim como, em outras tantas cenas, os rostos que frequentemente aparecem alinhados no quadro. Lembram-nos, nesse sentido, as séries de rostos em *Que Viva México!* (1932), o inconcluso projeto cinematográfico de Eisenstein, postumamente montado. Entre as imagens do “prólogo”, primeira parte desse filme dedicado à história do México, dos tempos pré-coloniais até a então recente Revolução Mexicana,

destacam-se as esculturas pré-hispânicas que o cineasta compõe com rostos nativos (imagem 12), os quais figuram também enfileirados na cena do cortejo fúnebre (imagem 13). De maneira semelhante, Avancini também os enquadra assim enfileirados, de perfil, como na imagem 10 da cena das excelências ou, na imagem 14, do enterro do lavrador. São rostos que, desse modo arranjados na imagem, expressam, no trabalho do diretor brasileiro, uma condição comum de vida. Dispostos em série, parecem multiplicar-se num conjunto que os iguala, que os reúne pelo aspecto comum extensivo a toda aquela gente, o de estarem submetidos à mesma situação miserável, marcada pela fome, pela falta – a condição da vida severina.

Imagens 12 e 13 – *Que Viva México!* (Eisenstein)

Imagem 14 – Enterro do lavrador,  
em *Morte e Vida Severina*



Do ponto de vista socioeconômico, essa é a condição do camponês sem terra, visceralmente ligado a ela, mas que não lhe pertence, pois é terra alheia, do fazendeiro, ou, numa expressão melhor das relações de trabalho, é a terra do coronel, do senhor. Alienado da terra, como o operário é alienado do fruto de sua atividade, ambos vivem a condição da exploração alienante do trabalho, indivíduos desvitalizados pela sucção máxima de suas energias. “Espiga debulhada”, “espiga no sabugo”, “maçaroca banguela”, dizem os versos do poeta pernambucano, metáforas que denotam precisamente essa vampirização da vida pelo trabalho, exploração que retira tudo, que exaure o trabalhador, que o despe, rejeitando, enfim, o caroço inútil. Só quando lhe advém a morte é que finalmente recebe a terra, para assim dissolver-se nela, chão “bem conhecido”, ainda conforme o poema de Melo Neto, já que, prosseguindo a leitura, lhe bebera o “suor vendido”, “o moço antigo” – expressões das forças que sugam o sertanejo, que o consomem em proveito alheio, realizando, desse modo, a sina da morte severina, pois que a terra “espera de recém-nascido” o lavrador para que se lhe entregue o corpo da vida que sobre ela mesma se extinguiu.

O pedaço que lhe cabe daquele solo a que dedica sua vida, portanto, é tão-somente o espaço da cova que o sepulte, “cova medida”, agora nos versos do poema musicalizados por Chico Buarque, cantados no episódio por uma das mulheres da comitiva fúnebre. São versos que penetram fundo numa das feridas mais dramáticas de nossa história social, destinados, pela segunda pessoa do singular, ao recém-falecido, mas que representam um ataque direto às relações de produção no campo:

“Essa cova em que estás,/com palmos medida,/é a conta menor/que tiraste em vida./É de bom tamanho,/nem largo nem fundo,/é a parte que te cabe/deste latifúndio./Não é cova grande,/ é cova medida,/é a terra que querias/ver dividida” (ver anexo, p. 97).

A questão da terra e a luta pela reforma agrária são pontos delicados nos conflitos sociais que problematizam os alicerces de nossa formação histórica e que permanecem, ainda hoje, nas esferas do poder, praticamente um tabu que, justamente por conta das raízes desse problema, historicamente nossos governos não souberam enfrentar; um drama que teria levado, na década de 1980, à organização do *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* (MST), cuja luta, porém, diante do quadro sócio-político brasileiro, parece insolúvel. Uma situação ainda mais complexa num contexto de ditadura militar, com um regime de governo compromissado com os interesses das elites nacionais e com a suposta proteção do país à vaga comunista que se espalhava sobre o mundo e que chegara tão próximo, nos exemplos da Revolução Cubana de 1959 e na implantação de um estado socialista no Chile com a eleição de Salvador Allende em 1970. Um contexto em que aventar apenas, ou discutir, ou representar no cinema ou nas demais artes, tais problemas sociais do país, era o suficiente para ser considerado subversivo, “vermelho”, “bolchevique”, e, assim, sofrer perseguição ideológica ou, pior, sentir na carne a violência da repressão militar. Basta lembrar, nesse sentido, numa obra marcante em que estão em jogo a questão da terra, as lutas no campo e as consequências do governo ditatorial, *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, filme documentário que coloca em cena a histórias de João Pedro Teixeira, líder camponês assassinado em 1962, de sua esposa viúva e das Ligas Camponesas. Iniciado antes do golpe de 1964, suas filmagens foram, entretanto, interrompidas, com parte da equipe, inclusive, presa sob a “acusação” de comunismo, sendo retomadas apenas quase duas décadas depois.

Foi nesse contexto, embora em seus anos finais, de distensão política, já no governo do general João Figueiredo, o último presidente militar, que Avancini filmou *Morte e Vida Severina*, contexto também da produção e exibição de *O Homem que Virou Suco*. Um aspecto que, certamente, constitui a dimensão política dessas obras, mas que não a limita, por outro lado, apenas a isso, pois não se restringem a simples libelos contra o tempo sombrio em que foram produzidas. Retratar a miséria, tanto no enredo ficcional, quanto no registro documental, exibindo-nos tão próximo o rosto da vida severina e ainda denunciando a questão da terra, são elementos fortes numa obra que ainda sobrevive, mas não só pelo seu engajamento social, é claro. Não se trata apenas de um trabalho que integra uma tendência crítica de nossa produção cultural, mas também uma adaptação bastante criativa do poema de João Cabral, premiado, em 1982, com o *Emmy Awards* e o *Prêmio Ondas*. Uma obra, enfim, segundo nossa perspectiva de leitura, cuja potência política é expressa, antes de tudo, na figuração do homem ordinário que coloca em cena, uma singularidade qualquer que desfaz os traços estigmatizantes do rosto severino, que rompe com a imagem vitimizante daquela gente do sertão brasileiro.

### 3.2 DA MORTE À VIDA SEVERINA

Ainda que retratando elementos tão espinhosos de nossa realidade sócio-política e econômica, *Morte e Vida Severina* não se fecha num olhar nebuloso, derrotista, como se só pudesse circunscrever-se a apresentar uma condição insolúvel de vida fadada a uma morte miserável. Antes, porém, tudo começa, de fato, com a morte; o caminho do retirante é marcado, de início, pelo encontro com a morte severina. Já na primeira sequência, na série de planos descritivos do meio onde principia a narrativa, vemo-lo sob a luz da alvorada, sob a luminosidade ainda tênue do nascimento do dia, o qual desponta, no entanto, irradiando sua luz sobre um espaço marcado pela morte, pelo solo infértil, pela pouca e ressecada vegetação, pela rarefação da vida. O primeiro sinal desta surge apenas ao final da sequência, uma ave carniceira porém, um pássaro agoureiro, após o qual se abre a segunda sequência, em que vemos, enfim, emergir a imagem de Severino, que se apresenta ao espectador e, em seguida, retoma sua caminhada, esquivando-se da galharia desfolhada, até o encontro com um outro sinal de morte bastante significativo (imagem 15). Trata-se de um bovídeo morto, uma imagem rica de associações, de alusões a clássicos dos cinemas brasileiro e mundial, como no início de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme que, aliás, começa também descrevendo o meio, abrindo-se com um plano geral aéreo da terra seca e das plantas escassas. Seguem-lhe,

então, dois primeiros planos de uma cabeça bovina em decomposição, atacada pelas moscas e, finalmente, sem que apareçam na mesma imagem, o plano do rosto do homem que a observa. Num sentido eisensteiniano, Glauber Rocha realiza, aqui, uma montagem dialética, a qual coloca em relação/tensão duas imagens cuja síntese expressa múltiplos significados correlacionados: como a reificação do homem, comparado ao animal, a sua redução bestializante que o submete a uma relação praticamente servil de trabalho, as condições penosas impostas pelo meio, o ambiente adverso que a tudo desseca, que consome todas as formas de vida.

Imagem 15 – Severino sob os sinais de morte



Ao mesmo tempo em que cruza com o animal morto, paira, sobre a cabeça de Severino, o pássaro agourento que reaparece, duplo signo de morte, coadunando com o quadro do meio quase estéril do qual fazem parte. Uma presença assediante da morte que, numa das mais conhecidas pinturas de Portinari, já aparecia, de certo modo análogo, representada em *Retirantes* (imagem 16), na qual um bando dessas aves aziagas infesta o ar, voando no sentido do grupo de migrantes. Imagem, aliás, com a qual podemos relacionar também outro plano de *Morte e Vida Severina* (imagem 17), quando a câmera enquadra, numa perspectiva frontal, um grupo de homens, mulheres e crianças que caminham na sua direção. Envolve igualmente as figuras humanas, em ambas as imagens, as condições severas do meio e, de diferentes modos, aspectos que exprimem uma visão da precariedade

acerca dessa vida sertaneja, sejam os farrapos que cobrem os personagens na pintura de Portinari, seja o barraco minúsculo e corroído no audiovisual.

Imagem 16 – *Retirantes* (Portinari)

Imagem 17 – Sertanejos nordestinos, em *Morte e Vida Severina*



Esses são retratos do universo da vida severina, um espaço que o personagem atravessa e cujo caminho vai nos revelando alguns dos aspectos que a caracterizam, como, de início, a morte que a espreita sempre, que parece segui-la e cercá-la obstinadamente. Assim é que vemos surgir, na imagem 15, o homem envolto por elementos de maus presságios, uma figura evanescente, por conta da fusão da montagem, que mais parece uma imagem espectral de um frágil fio de vida, pulsação quase exangue que pode cessar a qualquer momento. Tudo, ali, de fato, prenuncia a morte, encontro certo que lhe advém logo em seguida, ao deparar-se, já no princípio de seu percurso, com a morte de um lavrador que é transportado numa rede ao lugar de seu sepultamento.

Três pessoas carregam o corpo defunto, indiscerníveis sob a luz crepuscular, um cortejo fúnebre em que parece que estão, na verdade, todos mortos, simples contornos de gente, os vultos dos “irmãos das almas” (imagem 18). Conduzem ao cemitério o cadáver de um homem também chamado Severino, agricultor pobre assassinado por questão de terra. Sua jornada se faz ao anoitecer, sob a meia-luz do pôr-do-sol, circunstância em que mal os divisamos senão como sombras frágeis, existência quase imaterial, silhuetas descarnadas e fantasmagóricas. Recortados, em *contra-plongèe*, contra o céu escurecido do poente, seus corpos parecem, com efeito, desfazerem-se em formas espectrais, como se já lhes esquivasse

a vida, como se já fossem almas, mortos-vivos, ou mortos em vida. Afinal, são vidas severinas, aquela cujo fio se desenrola sempre na condição precária de sua ruptura iminente, fio delicado que a mantém entre a terra e o céu, tensão constante entre vida e morte.

Imagem 18 – Os vultos dos “irmãos das almas”



Até mesmo o rio, metáfora remota da corrente da vida, extingue-se, “e no verão também corta,” segundo os versos de Melo Neto, “com pernas que não caminham” (ver anexo, p. 94), fluxo interrompido como a vida extinta no meio de seu curso. O Capibaribe, rio que atravessa – desde a região do chamado *Polígono das Secas* – grande parte do território pernambucano, é o que dá a direção e, portanto, deveria ser o guia de Severino, cujo fim é chegar ao litoral, Recife, em busca de melhores condições de vida; porém, tudo quanto encontra em seu percurso são a presença e o cerco da morte: é o velório de mais um finado Severino, é a rezadora que vive da morte como ofício, o enterro do lavrador na fazenda canavieira, os coveiros que discutem a sina dos retirantes na cidade. E assim, quando chega, finalmente, ao seu destino, descobre que seguia, na verdade, o próprio enterro, indo parar às margens do rio, num mangue ocupado por um amontoado de palafitas, onde vive uma população socialmente banida, num espaço marginalizado que o acolhe porque constitui o lugar daquela vida nua de que fala Agamben, ignorada pelas esferas do poder.

Contudo, a despeito do quanto a morte vare o seu caminho, numa trajetória que parece ser a de vida que definha ou que é assaltada, a todo o momento, pela iminência de sua

extinção, não é com ela o encontro final de Severino. Seu caminho, na verdade, como enunciado no próprio título da obra, nesse auto de Natal pernambucano, leva o personagem no sentido da morte ao encontro com a vida. A referência à festa cristã da natividade de Cristo exprime justamente a celebração da vida, o aniversário de seu messias, o nascimento mais importante de sua igreja, isso numa composição que o poeta designa como auto, gênero dramático originado no mundo profundamente espiritual da Idade Média, caracterizado, entre outros elementos, pela figura alegórica dos personagens, os quais podiam representar, por exemplo, os pecados, as virtudes, etc., ou, como parece ser o caso do poema que estudamos, a morte e a vida. Pois é justamente a presença da morte como ente que o espreita e o confronta que o sertanejo retirante parece ter com que lutar a todo o momento, a morte que como ele e a sua terra é também severina, mas que não é capaz de devastar e recua ante a persistência com que a vida, nas palavras do poema, continua a “desfiar seu fio”. Ao final, a caminhada de Severino culmina, assim, diante de uma manifestação de vida, um sinal, enfim, na figura da criança recém-nascida, que muda o sentido – num caminho todo marcado pela sua presença sempre mais próxima – que parecia levá-lo à morte certa.

Ainda que em meio às palafitas daquele mangue às margens do rio, ou sob as condições hostis à vida do sertão quase inóspito, no território de exclusão ao qual é rejeitada por conta de mecanismos socioeconômicos e pela política do biopoder estatal, a vida ainda assim persiste, numa afirmação de si como sinal de esperança, e que demove Severino de sua resolução de morte. Afirmação vital que expressa justamente a potencialidade daquelas vidas ordinárias que, mesmo que apartadas no anonimato de um espaço ignorado por um Estado biopolítico que as reduz a vidas nuas, resistem como podem a um latente intento tanatopolítico que as preferiria extintas. Não obstante todo o seu caminho seja marcado por condições tão adversas à vida, o personagem não permanece reduzido à figura tão comum do homem condenado pelo miserabilismo, uma visão despotencializadora que, como vimos, recairia naquela perspectiva alienada do universo do outro, sobretudo num olhar vitimizante já tanto assentado. Pelo contrário, o personagem de Severino expressa, nesse sentido, precisamente contra esse estigma que o lança no indefinido aglutinado de uma massa de vidas miseráveis, a potencialidade de um homem singular qualquer que procura escapar à pobreza, à morte severina, em afirmação da vida.

Essa é a sua força política, a nosso ver, a potência política da obra, e que a põe, por conta disso, na contracorrente daquela problemática perspectiva sob a qual a vida ordinária tem sido retratada nas telas do cinema e da televisão. A ótica miserabilista e espetacularizante que a explora, seja para atender aos interesses mercadológicos capitalistas,

seja para o suposto bem de uma crítica social, ou para qualquer outra razão que a norteie, não faz senão reproduzir as marcas de um retrato distorcido, pessimista, despotencializador das vidas daquelas mulheres e homens ordinários. Ainda mais em se tratando da vida severina, historicamente tão rebaixada ao ângulo que a imobiliza numa imagem de vítimas frágeis, vidas condenadas às condições às quais parecem inelutavelmente sucumbir. *Morte e Vida Severina*, porém, aponta na direção de outro horizonte, superando esse viés reducionista ao assumir outra estratégia de leitura na figuração do sertanejo retirante. Não obstante emerja, de início, enquadrado num espaço que assinale a condição da vida nua, Severino realiza, no entanto, um caminho através do qual traça sua linha de fuga, expressão daquela potencialidade ontológica do ser qualquer agambeniano, a resistência de um homem singular que busca superar as condições da vida severina. Um horizonte que igualmente compõe o norte para o sentido de *O Homem que Virou Suco*, no qual o personagem de José Dumont é agora Deraldo, figura de outro homem singular que encontra também a linha de fuga que lhe permite escapar às injunções sociais que o oprimem. É ainda a figura do migrante, embora assimilado já ao meio urbano da metrópole paulista, mas aflorando agora as questões do preconceito e da discriminação social, numa condição em que as marcas que identificam o rosto severino sobressaem como elemento fundamental da perseguição e da violência que recaem sobre o homem nordestino.

#### 4 O HOMEM QUE VIROU SEVERINO: O DUPLO E A QUESTÃO DA IDENTIDADE

No corredor vazio enquadrado pela câmera, surge atravessando o limiar da porta mais próxima um homem apumado, de terno branco, acompanhado por dois seguranças que, em seguida, após alguns passos, procuram desembaraçar-se dos repórteres que assediam *Mr. Joseph Losey*, empresário norte-americano que está para tomar parte do evento anual do “Operário Padrão” realizado pela FIESP, a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo. Evento solene, o salão repleto de operários e familiares que ouvem o discurso de Teobaldo de Nigris, presidente da FIESP, e aguardam o anúncio do operário homenageado do ano. “José Severino da Silva, da Ashby Losey do Brasil...”, diz um locutor *off*. Sob aplausos, um homem de óculos, anguloso, “cara de nordestino”, levanta-se, beija a esposa e vai ao encontro de *Mr. Losey*, seu patrão, que lhe estende a mão para cumprimentá-lo; mas José Severino, nesse momento, tira da cintura, ocultada pelo paletó, uma peixeira e mata o empresário desferindo golpes no ventre. Corte, fim da primeira sequência; entram, então, o título do filme e os créditos iniciais.

Poderia parecer ao espectador, numa inferência justificada se considerada a linguagem clássica do cinema, que o interesse do filme deverá se deter sobre esse personagem, esse trabalhador que inopinadamente assassina o patrão, e explicar, no curso da narrativa, as razões que o levaram a essa imprevista violência. Porém, logo o sentido do filme se desvia e inicia sua terceira sequência num outro espaço, um espaço qualquer da periferia paulistana, onde a câmera nos mostra, primeiramente, uma mulher que estende roupas no varal de um terraço, um amontoado de toscos casebres ao fundo. É Maria, que a câmera acompanha ao deixar o terraço, flagrando-a a espiar pela janela de um barraco antes de desaparecer por uma viela. A câmera se aproxima e nos revela, assim, primeiro num relance através da janela, um homem que dorme no interior daquele cubículo precário e cujo rosto, de perfil, pensaríamos reconhecer, a princípio, como sendo o do operário assassino da primeira sequência. Mas ocorre que este não é José Severino da Silva; logo descobrimos tratar-se de outro homem, cujo nome é Deraldo, e que seu ofício é o de poeta popular, escritor de folhetos de cordel.

O filme opera, pois, de início, uma bifurcação fundamental, deixando um personagem cuja história fica suspensa, numa condição cujo esclarecimento para a situação em que se envolve é adiada, e salta para outro, redirecionando a narrativa. Há, no entanto,

uma intersecção, um ponto em que seus caminhos se atravessam, onde se localiza a razão que cruza suas histórias e que constitui a ideia central em torno da qual se desenvolve o filme. Este o revela poucas sequências depois, quando Deraldo, após o trabalho de venda de seus folhetos, retorna à noite para casa e é avisado por um menino que a polícia o procura. O motivo: no jornal que o garoto lhe entrega está estampado na primeira página o rosto do operário homicida, um rosto idêntico ao seu. Sem documentos que o comprovem, Deraldo não poderá, logo depois, quando confrontado com policiais, convencer que ele, Deraldo José da Silva, não matara ninguém, que aquele operário, José Severino da Silva, era outra pessoa.

“É o massacre da identidade”, dirá em entrevista o roteirista e diretor do filme, João Batista de Andrade, para quem o tema da obra é o “do massacre cultural, da perda da identidade, da sub cidadania [...]”<sup>8</sup>. Assim, segundo essa chave de leitura, o drama de Deraldo decorreria do fato de não poder se identificar, e a sua trajetória seria a de uma luta por cidadania. Ocorre, no entanto, que esse viés parece-nos não apenas reduzir a dimensão do filme, como até contrariar sua força, pois, em nossa perspectiva, acreditamos com Agamben (1993, p. 67) que às singularidades quaisquer é avessa qualquer reivindicação identitária, o que na verdade interessa, mais do que a qualquer outro, à organização estatal. Ora, antes que a falta de documentos comprometa Deraldo, é já o seu rosto que o compromete, expondo-o à arbitrariedade policial e o lançando numa situação que não se resolverá simplesmente com a luta e a conquista da identidade. Isso porque Deraldo, “cara de nordestino”, isto é, capturado pela esfera do poder sob os traços não-conformes que o definem enquanto um rosto severino, um imigrante, sem documentos, morador num barraco da periferia de São Paulo, surge, antes de mais nada, numa condição que para Agamben (2010) caracteriza a da vida nua, a condição de todos aqueles que, de fato, se não de direito, encontram-se excluídos da política, consoante a cisão biopolítica fundamental de que fala o filósofo e que, portanto, como Deraldo, vivem completamente enfeitados à margem, em espaços miseráveis e atravessados pela violência.

Quando o poeta procura explicar, sob a ameaça de revólveres, aos policiais que lhe dão voz de prisão, que ele e o operário são parecidos, mas que o nome, como lhe pareceria bastar para provar, é outro, um dos policiais exprime precisamente o que de fato instaura o problema com o qual Deraldo deverá se confrontar: “É, mas tudo esses pau-de-arara é Silva”. São, portanto, não apenas rostos, mas também nomes que se confundem, são todos “pau-de-arara”, são todos “Silva”, todos estigmatizados pelos traços que parecem “identificar” uma

---

<sup>8</sup> Essa entrevista realizada com o diretor integra o trabalho dedicado ao filme *O Homem que Virou Suco* organizado por Arianne Abdallah e Nexton Cannito para a Coleção Aplauso, Cinema Brasil, 2005, pp. 155-163.

casta de párias, rostos severinos de tantos homens “iguais em tudo e na sina”, como diz o poeta pernambucano. O filme, nesse sentido, desvia-se de José Severino para falar de Deraldo, como poderia ter se desviado de Deraldo para falar de outro Silva; poderia mesmo ter escolhido, em meio à massa de tantos imigrantes, outro qualquer rosto severino, outro homem, ou mulher, na mesma condição, *qualquer um* que se destacasse naquele aglomerado indiferenciado. Algo, como lembra Romildo Sant’Anna, de certo modo próximo a alguns filmes clássicos, como em *Ladrões de Bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948), “em que a câmera passeia sobre a multidão, e se decide aleatoriamente sobre um personagem para narrar-lhe a história (história que se assemelha à de cada indivíduo da multidão) [...]”<sup>9</sup>.

A referência ao famoso filme do Neorealismo italiano exprime, na crítica de Sant’Anna, um procedimento comum ao cânon desse movimento cinematográfico, que se manifesta no filme de João Batista, de acordo com o crítico, numa construção “mediante uma pormenorizada articulação de situações, que identificam os personagens por traços comuns de similaridade e reificação [...]”. Deraldo e Severino não são apenas sócias; são ambos nordestinos, conterrâneos até cujos nomes se confundem. Uma veemente intenção em salientar os traços de uma similaridade que confunde rostos e nomes de tantas pessoas com história comum atravessa o curso de todo o filme, expressando-se em frases recorrentes como: “Tudo esses pau-de-arara é Silva”, na mencionada voz do policial; ou, então, quando perguntado por um operário se é cearense ou alagoano, diz o poeta que é paraibano, ao que lhe responde o operário: “É tudo a mesma coisa”; ou, ainda, quando ouve, em diferentes momentos: “Escuta, eu não vi tua cara em algum lugar já não?”, ou “Eu já vi essa cara em algum lugar”.

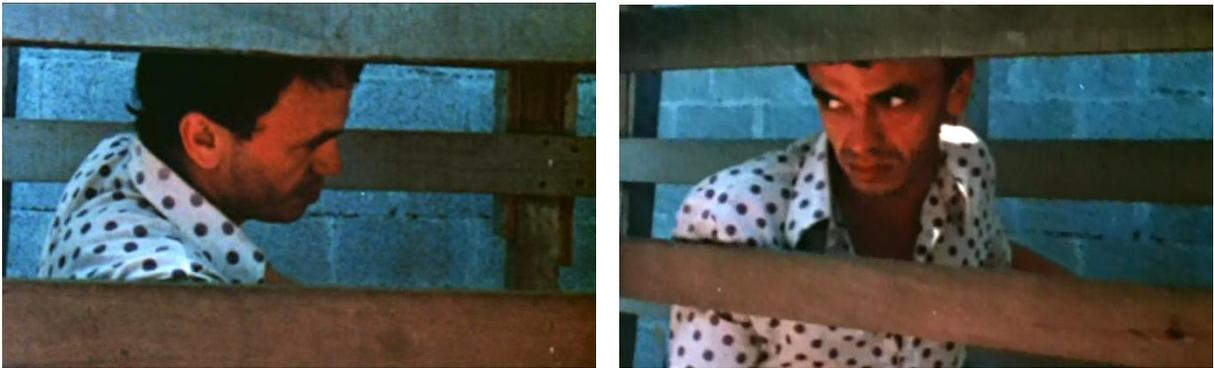
Deraldo emerge, então, como apenas um numa onda de imigrantes que flui incessantemente para a grande cidade, onde procura sobreviver, uma mão-de-obra rebaixada às piores condições de trabalho, segregada em regiões periféricas, numa situação que a reduz a coisa explorável pelo capital. A aviltante reificação que a bestializa é expressa numa forte metáfora na sequência em que Deraldo, contratado como operário para as obras no metrô, encontra-se só à entrada do refeitório, um acesso de madeira improvisado que lembra bem um corredor utilizado para controle, vacinação ou o encaminhamento ao abate de gado (imagens 19 e 20). Numa espécie de estado de transe, o personagem avança com gestos lentos, a princípio roçando nas tábuas e, em seguida, cabeceando-as, ao mesmo tempo em que se ouve

---

<sup>9</sup> Do ensaio “Cinema verdade: o homem que virou suco”, crítica ao filme por Romildo Sant’Anna, também incluído no trabalho citado na nota anterior, pp. 211-223. As referências a Sant’Anna nas linhas a seguir referem-se também a este ensaio.

um leve gemido, que se intensifica, cada vez mais distinto, até rebentar num alto som de mugido. O movimento moroso com que se desloca o personagem é menos de sujeito que de objeto, não é senhor do que faz, arrasta-se, como que absorvido por uma força que o captura. Ele arqueia, com as mãos presas nas tábuas, quase que de quatro, e, de um ímpeto, impele-se para frente, chocando-se contra as mesmas, como quadrúpede que se debate. Partindo de um plano médio, vemo-lo enquadrado de perfil, em movimento lateral de câmara que o descreve, enquanto muge e marra, na metamorfose ao cabo da qual o percebemos transformado em boi, até fechá-lo em *close-up* sobre a cara inexpressiva, os olhos opacos, numa impressionante imagem de animal encurralado.

Imagens 19 e 20 – Deraldo como “homem-boi”



O “homem-boi”, besta humana de um vasto rebanho que a máquina econômica explora até a exaustão de toda sua vitalidade, é uma forte imagem que já aparecera nas primeiras décadas da história do cinema, na produção ideologicamente assinalada pela orientação comunista da cinematografia soviética. A imagem é retomada de Serguei Eisenstein que, no filme *Greve*, de 1924, comparara o massacre aos grevistas pelas forças repressivas a uma violenta matança bovina. Metáfora, aliás, que vem de par com outra em referência à mesma fonte e que representa, na verdade, no jogo de metáforas urdido por João Batista, a ideia fundamental que motiva e intitula o filme, isto é, o “virar suco”, que em Eisenstein também já aparecera, expressa no momento em que os acionistas da fábrica parada discutem o que fazer. Um deles espreme um fruto e, com isso, manifesta o sentido reificador da exploração capitalista, segundo a qual os interesses em jogo determinam que se deva enjeitar o bagaço quando o sumo tornou-se inconsumível.

#### 4.1 A MÁQUINA E O HOMEM INSUBMISSO: UNIVERSOS EM CONFLITO

Antes que a Deraldo – e com ele ao espectador – revelem-se as razões que levaram José Severino a matar o patrão, ele próprio deverá percorrer um caminho no curso do qual experimentará – como seu sócia – as mesmas pressões da máquina que procura vampirizar à última gota o trabalhador. Assim, após a fuga à perseguição policial, acompanhamo-lo numa trajetória de uma série frustrada de tentativas de trabalho. Primeiramente, Deraldo é visto no serviço de descarga de um caminhão, o qual abandona, um tanto constrangido, por considerá-lo pesado demais. Enquanto o áudio povoa a imagem com o som do tráfego urbano e das atividades dos trabalhadores, a câmera insiste sobre o rosto de Deraldo, que manifesta fadiga e já uma certa contrariedade. É uma sequência curta, filmada, como todo o filme, em locação, numa mise-en-scène que procura aproveitar e intervém em espaços da cidade, explorando a relação entre ficção e realidade, investindo na potência política dos “cenários” reais assim inseridos no universo fílmico. Algo que, como vimos, constitui também elemento fundamental na construção de *Morte e Vida Severina*, um gesto político que em nossa tradição cinematográfica se expressou, por exemplo, entre as preocupações centrais do Cinema Novo, o qual ansiava por retratar em toda sua crueza, no sertão nordestino, os cenários da fome, da seca e da exploração.

Quanto ao meio urbano, em particular no contexto de Ditadura no Brasil, e interessando-se por meios marginalizados como os que compõem os espaços nos quais se desenrola o drama de Deraldo, o Cinema Marginal dedicou atenção a esses lugares e seus moradores, num sentido que coadunava, do ponto de vista estético, com uma postura que assumia, segundo Xavier, “a agressão como um princípio formal da arte em tempos sombrios” (2001, p. 18). Na chamada “estética do lixo”, de acordo com o crítico, “câmera na mão e descontinuidade se aliam a uma textura mais áspera do preto-e-branco que expulsa a higiene industrial da imagem e gera desconforto” (*idem*, p. 17). Um sentido que radicaliza, pois, a “estética da fome”, a qual procurara fazer da carência de recursos sua força, isso num contexto em que o cinema nacional, ainda muito dependente dos incentivos estatais, procurava enfrentar a dominação estrangeira, sobretudo estadunidense.

Numa confluência em que pobreza de ordem econômica de produção e efeito estético se aliam, *O Homem que Virou Suco* encontra uma síntese, no seu “estilo tosco”, na sua “estética do grotesco”, segundo Sant’Anna, que o faz aproximar-se da “expressão popular característica nas artes brasileiras”. De acordo com o autor, no filme, “a rusticidade das cenas, que ressalta aos olhos acostumados com o padrão hollywoodiano, se harmoniza perfeitamente

com o teor temático da obra, redimensionando-se como mais um elemento de ordem estética”<sup>10</sup>. A obra assume essa condição, investe nela, como elemento de sua dimensão estético-política, isso consoante a perspectiva de um filme que se propõe como engajado num cinema de intervenção, cuja mirada o faz entrelaçar ficção e realidade. Um horizonte que, ademais, direciona-o a um interesse, compondo com tal estilo e tal intento intervencionista, que o faz deter-se e escancarar relações sociais em conflito.

Nesse sentido, logo na sequência seguinte à da descarga do caminhão, a câmera nos mostra a imagem esquelética de um alto prédio em construção, ao mesmo tempo um dos símbolos do poder econômico da metrópole e segmento que representava um dos principais destinos da mão-de-obra imigrante. Uma imagem que remete também, de certo modo, a metáforas, não raras nas artes e na literatura, que expressam relações de exploração, como, entre outros exemplos, no poema *Operário em Construção*, de Vinícios de Moraes<sup>11</sup>, ou, ainda, numa representação da leitura clássica marxista, uma figura do edifício socioeconômico, com sua infraestrutura e superestrutura. Pois justamente de entrada, numa antevisão das pressões das relações de dominação pelas quais logo deveria passar, ali o poeta se depara com o mestre-de-obras que repreende severamente um operário, o qual o ouve humilhado. Deraldo agora passa a se mostrar mais agressivo, num conflito recrudescido que rápido o leva à demissão, num momento em que o filme culmina numa forte sequência carregada dos significados aludidos. Responsável pelo guincho, recusa ao mestre deixá-lo manobrar a clientes em visita à obra, conflagrando assim o choque entre os dois, numa situação em que o herói não perde a oportunidade de uma desforra: depois de içados os clientes, o mestre entra no elevador e ordena a Deraldo que o ice também. Porém, enquanto o faz subir e descer aos trancos, o poeta canta *Mulher Rendeira*, numa resposta condensada a todos os insultos, humilhações e exploração, afirmando sua virilidade – “Tu é muito macho lá na Paraíba”, dissera o mestre –, sua cultura e insubordinando-se.

O filme parece insistir, pois, sobre a presença das classes, cujo conflito é assinalado pela condição do abismo que as separa e as coloca em choque. Mais precisamente, na configuração imagética nele arranjada, podemos ver a figura do edifício social: os clientes

---

<sup>10</sup> Ainda do ensaio “Cinema verdade: o homem que virou suco”. Ver nota de rodapé anterior.

<sup>11</sup> Na música, duas letras com sentidos muito próximos ao do poema de Vinícios de Moraes e aos significados que exploramos na análise do filme, são a de *Construção*, de Chico Buarque, do álbum homônimo de 1971, música que descreve o fim de um operário que trabalhara bestialmente até a morte, e a de *Cidadão*, de Lúcio Barbosa, gravada por Zé Geraldo e outros artistas. Diz a letra, expondo aspectos da condição do imigrante na grande cidade: “Tá vendo aquele edifício moço?/Ajudei a levantar/[...]/Hoje depois dele pronto/olho pra cima e fico tonto/Mas me chega um cidadão/e me diz desconfiado, tu tá aí admirado/ou tá querendo roubar?”

burgueses num dos andares superiores de um prédio para compradores de alta renda, ao passo em que o operário Deraldo, ao rés do chão, opera a máquina. Entre eles, na precariedade do elevador improvisado para a obra, o mestre na linha tênue, na posição oscilante de quem trabalha para o interesse de uma classe sem nela estar inserido. Suas relações, que desaguam em conflito exasperado, quase violento, adquirem, assim, dimensão maior, e valem – poderíamos dizer, se aceitarmos essa perspectiva que aproxima o filme, de certa maneira, à já mencionada fonte do cinema soviético, – pela luta de classes. O que parece se confirmar, aliás, em outros momentos do filme: essa reiterada e marcada presença das classes, o vão imenso que as divide e a tensão, cada vez mais acirrada, de seu contato.

Esse é também o sentido expresso, mais uma vez, no contexto em que vemos o personagem numa outra tentativa de emprego, agora no serviço doméstico na casa de uma senhora da alta sociedade. Só que, ao lado, digamos, da burguesa cidadina, junta-se outro personagem, um coronel nordestino, ligado à política, ao que parece conterrâneo de Deraldo, instaurando, com isso, outro nível de tensão: além do embate de classes, há também a relação arcaico/moderno, expressa já de entrada na abertura da sequência, na imagem do coronel – figura de um Brasil interiorano muitas vezes representado no cinema e na literatura sob o signo de resistentes traços feudais – que penetra o espaço moderno de uma luxuosa residência urbana, ocupado pelo som alto da música à beira da piscina onde alguns jovens dançam. O coronel faz parte do mesmo universo cultural de Deraldo, é também um rosto nordestino e, por conta disso, estigmatizado, já que o racismo não escolhe entre ricos e pobres; porém, numa posição diametralmente oposta, ele não é evidentemente uma vida severina, pois pertence a outra classe, é o proprietário das terras, enquanto o migrante é justamente aquele que não as tem. Embora seja um rosto nordestino, por conta dos traços que o identificam, a classe é o elemento fundamental que divide e, portanto, o coloca no polo oposto simétrico ao de Deraldo, condição primeira da qual já emerge o conflito.

O coronel em visita à cidade grande já aparecera, aliás, num filme atravessado pelas tensões que marcam *O Homem que Virou Suco*, em *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, importante obra da cinematografia brasileira, considerada precursora do Cinema Novo. Trata-se de uma figura que aprofunda, ao lado dos personagens que representam a burguesia carioca e os turistas que percorrem os pontos privilegiados do Rio de Janeiro, o sombrio contraste social que os separa dos habitantes da favela. Num empenhado intento de documento social, bastante influenciado pelo movimento neorrealista, Nelson Pereira procurou captar e expor, com bastante força expressiva, os elementos do antagonismo entre ricos e pobres, descrevendo um retrato contundente do contraste de dois mundos

marcadamente distintos, como, logo de início, na panorâmica que abre o filme, a qual parte da face mais bela da cidade até, lentamente, atingir o morro, onde proliferam os casebres da população excluída, ali bem próxima dos cartões-postais do Rio de Janeiro.

Intento que igualmente está no centro das preocupações de João Batista de Andrade, interessado em marcar a distância longínqua em que se apartam as classes, aprofundando-a, numa imagem antitética, na proximidade de seu contato. O burguês da cidade, o coronel do campo e o trabalhador/imigrante se encontram no mesmo quadro, o qual compõe seus elementos/personagens numa visão de perfil de Deraldo, de joelhos retirando as botas do coronel, por ordem da senhora da casa (imagem 21). O poeta, obediente, aparece calado, em meio aos dois, numa configuração triádica que o coloca, não apenas de forma representativa, mas literalmente entre aqueles dois polos do poder. Numa posição servil, ele ouve, humilhado, as palavras daquele homem: “Olha, comadre, lá [na Paraíba] não vive bem quem não quer. O que atrapalha muito lá é a ignorância, falta de cultura”. As dimensões áudio e visual entram também em choque, numa colisão politicamente irônica pela qual o discurso do coronel é contradito, na imagem, pela presença de Deraldo, imigrante paraibano forçado a sair da terra em busca de melhores condições de vida. Mas ele não permanece curvado: numa inferência alimentada pelo desenvolvimento que o filme dá, até este momento, ao seu personagem – uma figura singular de resistência que se levanta sempre contra as situações que o oprimem –, o espectador advinha que, sob sua aparente passividade, ele se prepara para revidar. Primeiramente, uma sabotagem, ao atirar cinzas de cigarro numa bebida a ser servida, e, logo depois, não mais se contendo, estoura ao se ver rebaixado pela patroa e o hóspede diante de todos da casa, culminando, novamente, no abandono exasperado do emprego.

São situações, portanto, cada vez mais intoleráveis, contra as quais irrompe mais e mais indignado. São situações, por outro lado, e precisamente como causa disso, em que o personagem sente mais profundamente o peso da máquina que procura sujeitar o trabalhador. Nesse sentido, quando chega, enfim, às obras no metrô, sua última tentativa frustrada de trabalho, Deraldo se sente, mais do que em qualquer outro momento, ainda mais oprimido e humilhado. Bastante significativa, nesse momento de recrudescimento tensional, é a situação que envolve a fase de preparação dos operários para a obra, espécie de curso pelo qual devem passar antes de iniciarem as atividades, quando lhes é impingido um violento audiovisual (*do Herói Ridículo*, conforme intitulado no roteiro<sup>12</sup>), o qual ridiculariza elementos do universo cultural do imigrante nordestino, mão-de-obra ali abundante. A evidente alusão à figura

---

<sup>12</sup> Em *O Homem que Virou Suco*: roteiro do filme, fortuna crítica, depoimentos e entrevistas (2005), pp 57-143.

mítica de Lampião, “cabra macho” – na voz desdenhosa do locutor *off* –, rebelde, tão grotescamente escarnekida, é insuportável para Deraldo, que, muito perturbado, sente e compreende todo o peso ideológico daquele audiovisual, como bem exprime quando diz ao professor daquela aula que o olhava como se “fosse um bicho!”.

Imagem 21 – Deraldo em meio ao coronel e à patroa



O que a princípio, pois, parece indicar tão apenas uma resposta rebelde de um homem a contragosto forçado a realizar serviços tão contrários ao seu ofício de poeta, revela-se na verdade como resposta inconformada de um corpo e uma consciência que percebem mais profundamente a cada situação o funcionamento de uma máquina que procura subjugar e reduzir o indivíduo tanto quanto possível a uma coisa explorável. É como se o filme encaminhasse o personagem, de certa maneira, no sentido de uma tomada de consciência, o qual responde, assim, insurgindo-se de modo cada vez mais exacerbado à percepção mais penetrante e intolerável de tudo quanto leva à reificação da força de trabalho, de acordo com os interesses da sociedade capitalista. Ao mesmo tempo em que sente com força sempre maior, Deraldo também compreende melhor, consoante a metáfora do filme, as pressões da máquina que esmagam o trabalhador, servindo-se ao máximo de toda sua substância, até que sobreviva apenas um fio de vida consumida e refugável.

Todo esse universo tensional que atravessa o filme nos poderia facultar lê-lo, num primeiro momento, como uma dimensão interpretativa possível, sob o ângulo de uma concepção dialética, perspectiva que não destoaria, aliás, do referencial cinematográfico sobredito e, sobretudo, do alinhamento ideológico do diretor, na época militante comunista.

Não propriamente, contudo, no sentido de uma “montagem dialética”, tal como se caracterizava a “escola soviética” de cinema de que falava Deleuze (2009, pp. 57-69) ao analisar a estilística de diferentes autores como Eisenstein, Pudovkin, Dovjenco e Vertov; porém mais num sentido de uma visão dialética de mundo expressa num meio assinalado pelas tensões que envolvem o protagonista nos espaços que percorre. Pois esses espaços, de fato, são todos marcados por elementos, não necessariamente articulados, mas que expõem no seu conjunto mecanismos de exploração do indivíduo, contradições da sociedade capitalista, o contraste abissal que a marca e o confronto de classes.

Assim, na sequência malograda de tentativas de trabalho, podemos perceber, digamos, como num crescendo intensificador, a opressão de relações assentadas na exploração do homem pelo homem: seja, primeiramente, apenas um caminhoneiro que paga peões para descarregarem a mercadoria; seja, em seguida, um mestre-de-obras que trabalha no interesse da empresa construtora humilhando e abusando dos operários; ou, então, a patroa e os criados a seu serviço; até que, por fim, na construção do metrô, temos a grande empreiteira associada aos interesses estatais. Um percurso que parece levar o personagem a uma condição cada vez mais degradante, que parece deixá-lo, a princípio, apenas um tanto contrariado, mas que, por força de macerá-lo sempre mais, o faz irromper com reação também redobrada. Com efeito, sua exasperação só faz aumentar e, desse modo, quando chega ao canteiro de obras do metrô, sente como intolerável a perversidade da máquina capitalista, num espaço bastante significativo que nos faz lembrar obras clássicas tanto do cinema quanto da literatura, como *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, onde os trabalhadores vivem e trabalham confinados em subterrâneos, ou, ainda, o *Germinal*, de Émile Zola, que explora as condições de vida, de trabalho e a resistência dos operários mineiros.

Contudo, se na célebre obra do cineasta austríaco o conflito de classes se dilui, ao final, no aperto de mão do senhor de Metrópolis e do operário, em *O Homem que Virou Suco* o antagonismo, pelo contrário, se aprofunda. O embate, na verdade, eclode logo de início, de modo extremo e surpreendente, quando nos deparamos com um operário, José Severino, que, numa cerimônia dedicada ao melhor trabalhador do ano, mata seu patrão, *Mr. Losey*, sem que façamos a mínima ideia do porquê. E o filme, que só revelará o motivo do crime no final, salta, em seguida, para o barraco onde vemos Deraldo acordar, um no aglomerado babélico de outros tantos casebres entorno. Deixando, assim, o evento solene, mergulha num espaço de miséria, para deixá-lo também, pouco depois, ao acompanhar o personagem da periferia ao centro, onde realiza a venda dos folhetos que escreve. Ali já rebenta um conflito, pois é impedido por um fiscal que lhe proíbe o comércio já que não possui documentos,

apreendendo todo o material, o que o leva de volta para a casa, onde se defronta, enfim, com a polícia, – num deslocamento, aqui, assim como ao longo de todo o filme, por espaços entre si já em contraste, nos quais se seguem em crescente acirramento a eclosão de novos conflitos.

De fato, todo o seu caminho leva o personagem a diferentes espaços que configuram um universo assinalado por abismos, oposições, embates, caminho que ele, inconciliável, não atravessa senão – sob as forças opressivas que o sufocam crescentemente – reagindo-lhe a todo o momento. Quando, por exemplo, abandona o serviço doméstico na casa da patroa abastada, com todo seu luxo e o ócio burguês assegurado pelo trabalho da criadagem, Deraldo mergulha, no plano seguinte, novamente em meio à miséria de uma favela, indo parar, logo depois, na sequência imediata, sob o abrigo de um viaduto, junto a outros marginais. Ou, quando é recolhido, pouco adiante, a um asilo de assistência a moradores de rua, acorda justamente no momento da visita da Condessa, a mantenedora da casa, no papel condescendente das práticas assistencialistas, marcando, em meio a todos aqueles indigentes, a despeito do interesse com que procura se aproximar deles, a distância profunda que os divide.

Tudo parece fazer sobressair, no universo ficcional do filme, essa cisão da humanidade, essa fissura que mais se distende no máximo contato, uma destacada presença conflitiva de dois mundos na mesma imagem, – sua “partilha sob a mesma luz”, segundo Jacques Rancière. Afinal, como lembra o filósofo, diferentemente dos interesses e das preocupações que importavam às artes no passado, no contexto do advento da imagem fotográfica, esta passa a capturar, de maneira automática, sem estabelecer diferenças, a grandes e pequenos por igual, partilhando da mesma luz. Não que a partir de então os tornasse iguais, adverte o autor, mas “suscetíveis de compartilhar a mesma imagem, de igual teor ontológico”<sup>13</sup>; uma partilha, porém, conflitiva, já que na mesma imagem inscrevem-se, ao mesmo tempo, “a igualdade de todos sob a luz e a desigualdade dos pequenos diante dos grandes”, isto é, uma “comunidade de dois mundos no gesto mesmo de sua exclusão; a sua separação na comunidade de uma mesma imagem”<sup>14</sup>.

As classes fazem-se assim presentes, no filme, como dois mundos antagônicos, impossíveis, mas que comparecem constantemente no encontro em que colidem suas

---

<sup>13</sup> Tradução livre do original em espanhol: “[...] la máquina no establece diferencias. Captura a grandes y pequeños por igual, los toma juntos. No los vuelve iguales [...]. Simplemente los vuelve susceptibles de compartir la misma imagen, imagen de igual tenor ontológico” (RANCIÈRE, 2004, p. 162).

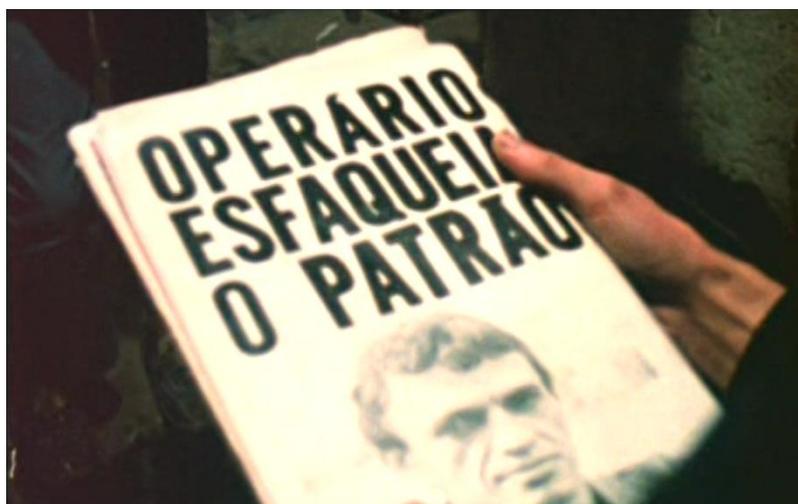
<sup>14</sup> Tradução livre do original em espanhol: “Sobre la misma placa fotográfica se inscriben la igualdad de todos ante la luz y la desigualdad de los pequeños ante el paso de los grandes. [...] la comunidad de dos mundos en el gesto mismo de la exclusión; su separación en la comunidad de una misma imagen” (*idem*, p. 163).

diferenças profundas. Aproximação que faz estourarem seus conflitos, a perpétua luta de classes sob a ótica marxista do diretor, ou, aquilo que corresponderia, em Hardt e Negri (2010), às forças que opõem o Império e a Multidão, equivalendo ainda, por outro lado, numa perspectiva agambeniana, à fratura biopolítica expressa na anfibologia pela qual conflitam os sentidos contraditórios do conceito de povo. Os personagens de *O Homem que Virou Suco*, Deraldo e seu sócia, são figuras populares: mas não naquele sentido de *Povo* como sujeito político ao abrigo do ordenamento jurídico; pelo contrário, na verdade sua condição expressa o significado oposto, o daquele *povo* desamparado, privado de direito, reduzido à vida nua. Essa é a condição do imigrante nordestino marginalizado na grande cidade, homens e mulheres que o filme enquadra carregando a tinta nos aspectos que ressaltam dois mundos completamente distintos e complementares, as duas faces de uma mesma realidade. Não são só os espaços da pobreza e da riqueza/do poder que se alternam, justapostos numa articulação que expressa esses dois lados da mesma moeda, como, mais do que isso, no horizonte político que orienta a direção de João Batista, é sobretudo a relação conflituosa marcada pela presença física do encontro das classes, ineludivelmente em choque. Seu confronto é direto: aquele que representa a forças que dominam, que reificam, que exploram, não se refugia numa sala distante, inatingível. Ele, inclusive, estende a mão para o operário, como podemos ver na sequência inicial da entrega do prêmio. São personagens que remetem sempre ao seu grupo, praticamente uma personificação das classes – não conhecemos seus nomes, com exceção de *Mr. Losey*, não nos é dado a saber –, forças anônimas que parecem representar, de uma ou outra forma, as peças articuladas de um aparelho para a exploração do homem, que o bestializa, que procura sujeitá-lo e, em suma, conforme a metáfora do título, transformá-lo em suco.

#### 4.2 AO (DES)ENCONTRO DE SEVERINO

Numa das sequências iniciais do filme, quando Deraldo volta para casa à noite e é avisado por um garoto que a polícia o procura, ele descobre o motivo na primeira página do jornal que a criança lhe entrega. A manchete noticia o crime do operário que esfaqueara o patrão, reproduzindo, abaixo, a imagem do rosto do homicida foragido (imagem 22). Por um breve momento, a câmera enquadra o jornal num plano detalhe, onde vemos a mão do personagem que o segura e a imagem meio esmaecida de José Severino. Como que diante de uma imagem refletida, Deraldo, então, comenta: “Putá que pariu, rapaz! É minha cara mesmo!”

Imagem 22 – Deraldo e sua imagem especular



Certamente, numa leitura deleuzeana, trata-se de uma imagem especular, como outras tantas em outros momentos do filme, um conceito que pode nos ajudar a aprofundar a compreensão de questões suscitadas pela obra, como a do duplo, a do rosto severino e a da identidade. Deleuze o desenvolve no segundo tomo da obra *Cinema, A Imagem-tempo* (2007), dedicado ao estudo do regime de imagens que caracteriza o cinema dito moderno, distinguindo-o do outro regime, o da *Imagem-movimento*, que predominara no cinema clássico, objeto do primeiro tomo. Em linhas gerais, são conceitos que expressam campos de solução, por meio de diferentes relações entre diferentes elementos, para problemas distintos: enquanto a *imagem-movimento*, por meio das relações entre imagens, realiza uma imagem indireta do tempo, pois que faz o tempo depender do movimento, a *imagem-tempo* nos dá uma imagem direta do tempo, invertendo a relação entre tempo e movimento. Há vários elementos em jogo na diferenciação que constitui os conceitos, porém, o que caracteriza, principalmente, as relações entre imagens no primeiro regime, segundo o filósofo, é o modelo do esquema sensório-motor com o qual opera, realizando um prolongamento das imagens de modo que pareça normal ao espectador, enquanto no regime seguinte ocorre justamente a ruptura desse esquema, instaurando novas formas de prolongamento entre imagens.

No diálogo que trava com Peirce e Bergson, Deleuze procura estabelecer sua taxionomia, um esforço de classificação das imagens e dos signos no cinema, de modo que, a partir dos dois regimes gerais, temos outros tantos tipos de imagens, algumas inspiradas nesse referencial e outras criadas pelo filósofo francês. Aos propósitos de nosso estudo, a fim de que possamos aprofundar a ideia da imagem especular que aventamos para pensar as relações

estabelecidas no filme entre as figuras de Deraldo e José Severino, interessa-nos o que o autor denomina imagem-cristal, a qual representa a culminância do processo que aos poucos constituíra a imagem-tempo. Através da imagem-cristal, temos, então, uma imagem direta do tempo, “um pouco de tempo em estado puro”: “O que o cristal revela ou faz ver”, segundo Deleuze, numa concepção bergsoniana, “é o fundamento oculto do tempo, quer dizer, sua diferenciação em dois jorros, o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam. De uma só vez o tempo faz passar o presente e conserva em si o passado” (2007, p. 121).

Trata-se de uma imagem bifacial, sendo o presente uma imagem atual e o passado contemporâneo uma imagem virtual, os dois jorros em que o tempo se desdobra, o atual e o virtual, indiscerníveis, em diferentes relações de troca. O caso mais conhecido é o do espelho, embora haja também a troca entre o límpido e o opaco e a que se estabelece com o germe face ao meio. No caso do espelho, ou equivalentes sob as mais variadas formas de imagens especulares, temos trocas cristalinas que mergulham os personagens em virtualidades que se aprofundam: “a imagem especular”, de acordo com Deleuze, “é virtual em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é atual no espelho que nada mais deixa ao personagem além de uma mera virtualidade, repelindo-a para o extra-campo” (*idem*, p. 89).

Quando Deraldo vê o rosto de José Severino no jornal, ele, nesse sentido, se vê, uma imagem espelhada que assinala o encontro dos personagens, o ponto em que seus caminhos se cruzam. É o seu rosto refletido que o personagem tem diante de si, num sentido praticamente literal expresso por uma construção imagética que manteve, na foto, o tamanho do rosto, sem os óculos, inclusive, que José Severino deveria usar, num enquadramento do plano de detalhe e posicionamento de câmera que estabelecem essa relação. Os personagens são dois homens diferentes, porém, ao mesmo tempo, é o mesmo homem que se desdobra em dois personagens, são dois rostos iguais como imagens refletidas de vidas que se trocam no acidente pelo qual acabam se atravessando. Mas também, mais que isso, é uma imagem que se multiplica, como numa casa de espelhos que propagasse em reflexos inumeráveis o mesmo rosto, os rostos severinos de uma massa com um só rosto, um único traçado que permitiria, assim, classificá-los e remetê-los a uma identidade que os reúne. Afinal, “são todos Silva”, Deraldo, José Severino e até mesmo Antônio Virgulino da Silva, o personagem do audiovisual, que, aliás, faz referência a outro Silva, Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião.

Rostos e nomes assim tão insistentemente confundidos no filme são significativos como expressão da questão da identidade problematizada na obra, pois a coloca justamente nos termos da condição generalizante do vazio identitário socialmente construído. Assim como Antônio Virgulino, pois, Deraldo também é Silva, mas, além disso, são também homens

conterrâneos, migrantes que vão para a grande cidade e, se podemos dizer assim, rebeldes – no sentido de que se insurgem contra semelhantes situações opressoras. Tal como podemos ver Deraldo em José Severino, ou o contrário, também assim Deraldo se vê em Antônio Virgulino, imagem refletida, num momento fundamental do filme. Isso porque o audiovisual do herói ridículo instaura também outro sentido da imagem especular, na função cristal que realiza a condição metalinguística da obra refletida na obra. Nesse caso, “é o filme que se reflete numa peça de teatro, num espetáculo, num quadro ou, melhor, num filme no interior do filme” (DELEUZE, 2007, p. 96), como na breve narrativa da história de Antônio Virgulino, na qual enxergamos uma projeção do drama de Deraldo.

A aproximação entre os personagens é salientada, na construção fílmica, pela montagem, a qual faz alternar os *slides* do audiovisual com *close-ups* dos operários, sobretudo do rosto de Deraldo, fazendo o áudio incidir ora sobre um, ora sobre o outro, como se falasse da mesma pessoa. E, do mesmo modo como um personagem se projeta sobre o outro, também o audiovisual, imagem especular, projeta-se sobre o filme, estabelecendo relações de significado com diferentes momentos e situações. Vários elementos do universo cultural nordestino se exprimem por meio das músicas, dos mitos, das vaquejadas, remetendo-nos ao meio de onde saíram Deraldo e José Severino, imigrantes na grande cidade, cujo conflito resultante dessa condição é retratado na história do herói ridículo. Particularmente importante, nesse sentido, é a imagem de um homem rebelde, o qual não apenas se recusava a trabalhar, como, mais que isso, fazia pirraça, desrespeitava as ordens, desafiava o chefe. Deraldo, desse modo, que a princípio manifestara, diante disso, tão somente certa tensão, começa a dar sinais de perturbação, cada vez mais atingido pela maneira como são ridicularizados aspectos de sua cultura, afetado como se visse a si na imagem de Antônio Virgulino.

Com efeito, numa das sequências seguintes, o poeta aparece, então, numa esquina movimentada de São Paulo – no cruzamento da Ipiranga com a São João –, apoiado a um poste, trajado da cabeça aos pés como um cangaceiro, armado de fuzil, facão, cartucheiras cruzadas a tiracolo e na cintura. Ele aparece como o *herói ridículo* do audiovisual (imagens 23 e 24): como este, num *close-up*, atira “uma grossa cusparada”, conforme as palavras do locutor *off* da projeção; ameaça, ao círculo de pessoas que se forma à sua volta, com a peixeira; e acaba, enfim, escarnekido, numa reproduzida visão estereotipada, como uma grotesca figura do Norte. São imagens atormentadas de pesadelo, as quais refletem a inquietação experimentada no curso de preparação, momento em que o personagem, assim sentindo na própria pele, compreende os mecanismos das forças que procuram capturá-lo. Algo como a culminância de toda opressão que marca seu caminho, quando percebe as

capturas do poder numa dimensão menos material, mais num nível subjetivo, que procuram sujeitar o indivíduo; momento em que, após ter sentido em seu próprio corpo e consciência tudo quanto o explora e o oprime, ele poderá entender o que ocorreu a José Severino e escrever, então, a história do “homem que virou suco”.

Imagem 23 – O “herói ridículo” na grande cidade



Imagem 24 – Deraldo como “herói ridículo”



De fato, é significativo que tão-somente após todo esse percurso o personagem decida sair em busca de José Severino, a fim de resolver o problema a que fora lançado pela confusão de seus rostos. Como se Deraldo tivesse, antes, que virar Severino, para enfim encontrar o seu duplo, como se tivesse que atravessar, consoante a metáfora do filme, um processo metamórfico, que o faz virar suco, virar bicho, virar outro. É somente então que Deraldo faz esse caminho à procura do sócia e, em conversa com homens que conheceram o operário, entremeadas com imagens de reconstituição, vai descobrindo, aos poucos, o que ocorrera. Ora, José Severino, como Deraldo, era também imigrante. Começara trabalhando na limpeza de uma indústria mecânica, empenhado, porém, num resolutivo interesse em ascender, mesmo que para tanto houvesse que trair os colegas. Indiferente à mobilização grevista dos operários da fábrica, aproveitou-se dela para subir ao posto de torneiro mecânico, furando mais uma vez outra manifestação ao contrariar, trabalhando intensamente, a decisão de “operação tartaruga”. Entregou, por fim, os líderes grevistas, o que o acabou perdendo, pois, traídos, seus colegas operários decidiram suspender o trabalho na sua presença, resultando, a despeito de tudo quanto fizera pela empresa, na sua demissão.

O caso de José Severino, segundo Jean-Claude Bernadet, é o do homem que representa “o símbolo máximo da opressão”. Um operário modelar, homenageado pelo seu

patrão, dedicado ao trabalho, fura-greve, capaz, no quanto pode ao que é avesso aos interesses de sua classe, de delatar os colegas. “De todos [*os operários*]”, segundo o crítico, “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*” (2003, p. 271). Trata-se de um filme documentário de 1967, dedicado às questões da lei de imprensa de 1965 instituída no governo de Castelo Branco e da dependência da imprensa brasileira dos capitais norte-americanos. João Batista interessa-se particularmente por um jornalista que é também motorista do jornal *O Estado de São Paulo*, cuja entrevista evidencia uma forte inculcação ideológica que o conduz a um estado de alienação de seus próprios interesses. A dominação ideológica interiorizada independentemente da posição ocupada nas relações de produção marca, aqui, um dos aspectos das preocupações do cineasta quanto ao tema do trabalho que reaparece, por exemplo, no documentário *Greve* (1979). Em *O Homem que Virou Suco*, o personagem representaria, assim, como situação-limite dessa violenta introjeção, o máximo a que pode atingir esse aspecto da opressão sobre o trabalhador.

Explorado ao limite, José Severino não passaria, assim, de rebotalho imprestável, pois acabou se sujeitando até a culminância de tudo que pudera dar. Situação contrária, nessas condições, à postura de Deraldo, representada na insubmissão com que reagia sempre a todas as formas de trabalho baseadas em relações de exploração. O herói, nesse sentido, é seu sócia, mas é também o seu oposto: o caminho que o leva *ao* encontro de José Severino é, por outro lado, um caminho *de* encontro a ele. Há um *distanciamento* que se aprofunda na sua *aproximação*. A busca do sócia não é exatamente uma busca reconciliatória de si; ao final, como observa Bernadet, há um desencontro. O poeta descobre que o operário enlouquecera e, portanto, seu contato já é irreparavelmente impossível.

Para Bernadet, o único contato entre os dois só é possível literariamente, expresso na escrita do folheto de cordel *O Homem que Virou Suco*, no qual Deraldo narra a história de José Severino. O crítico está preocupado, aqui, em investigar as relações – e os conflitos ideológicos e estéticos daí resultantes – entre o realizador e o outro de classe, objeto de sua obra. O drama de Deraldo exprimiria, assim, em sua leitura, extrapolando o universo ficcional, “a angústia do intelectual na sua luta entre a aproximação/identificação com o operariado e o abismo que os separa” (BERNADET, 2003, p. 273). Isso porque, assim como o cineasta, o protagonista produz também sobre e para o povo, um “intelectual popular”, digamos, integrado ao meio social da classe proletária, sem, no entanto, estar inserido – ou conseguir inserir-se – na produção. Situação ambígua: “Deraldo está ao mesmo tempo dentro

e fora do operariado”, o que “possibilita uma projeção do intelectual realizador do filme sobre o personagem” (*idem*, p. 272). No filme, poeta e operário, os sócias, são o duplo: “máxima identidade”; porém, seu contato é impossível: “distância radical”. Esse desencontro, por conseguinte, num filme que busca a aproximação, é um tanto revelador da relação cineasta/”outro de classe”: pode-se até falar de sua classe; fica difícil, contudo, falar a partir dela, de dentro dela.

Afora essa dimensão extra fílmica, o desencontro é também significativo de outra tensão, a do conflito homem/mundo. O encontro com o sócia, ao final, não apazigua Deraldo, que o observa, comovido, em sua loucura. O poeta descobre, em seu percurso final, as razões que levaram o operário a matar o patrão e transforma a história em matéria de sua arte. Antes, todavia, ele próprio tivera também que passar pelas relações de exploração que aos poucos desvitalizam o indivíduo, que sugam toda sua energia até que, consumido ao máximo, rejeitam o corpo esbagaçado. Ocorre, porém, que se José Severino, a princípio, deixara-se subjugar até o limite de trair seus colegas de trabalho, Deraldo respondeu em sentido contrário, opondo-se, negando-se, resistindo sempre mais hostil. Condições, enfim, diametralmente opostas, e que expressam posições conflitantes do universo do trabalho: de um lado, o operário modelar, o supras(sumo) demandado e vampirizado até o extremo do total descarte; de outro, o homem radicalmente insubordinável, em confronto perpétuo com todas as formas de opressão.

#### 4.3 POTÊNCIA DO NÃO: ERRÂNCIA E LUTA SOLITÁRIA

A despeito do quanto José Severino tenha servido aos interesses da máquina capitalista, seu assujeitamento não é total, razão pela qual não podemos distingui-lo, na verdade, como uma figura precisamente antagônica – à de Deraldo – da dimensão política da classe trabalhadora. Isso porque, se José Severino representa, de acordo com Bernadet, “o símbolo máximo da opressão”, por conta da internalização ideológica que o coloca contra os próprios interesses de classe, por outro lado, é este personagem o autor justamente do gesto mais radical de classe no filme. Certamente, foi explorado ao limite que o levou à loucura, porém, assim como Deraldo, insurgiu-se também contra as mesmas forças que o capturaram até o extremo que lhes pôde dar. Reação violenta, é claro, desesperada, mas cuja força nos faz pensar num semelhante gesto político em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, no qual o assassinato do patrão exprime, para além do ato homicida, um brado mais profundo pelo ideal utópico da morte de uma classe.

Como na metáfora do “homem-boi”, podemos dizer que assim como seu sócia, também José Severino soubesse que virara bicho, que algo o capturava, desde o início, num processo de reificação. Mas ele se vinga, e quem vira bicho, então, é o empresário assassinado, como podemos ver na sequência do ataque que reaparece, como *flashback*, quase ao final do filme. Vemos novamente o operário esfaqueando o patrão, mas, dessa vez, sob outro olhar, pois o sentido se transforma. A câmera fica lenta e, enquanto José Severino golpeia *Mr. Losey*, o quadro se fecha em plano detalhe sobre os cortes no abdômen, alternando com *close-ups* dos dois personagens. Ao mesmo tempo, ouvimos o que parece ser algo como um som bovino, um gemido grave de animal agonizante, até que a câmera se detém sobre o rosto de *Mr. Losey*, a boca vertendo sangue, os olhos escancarados, numa expressão bestial de bicho estertorando.

O homem passivo que em José Severino parecia representar o limite da exploração capitalista, revela, enfim, a condição latente de uma reação radical, pois nenhum ser humano é animalizado o suficiente que se aniquile sua potencialidade. José Severino, diríamos então, assinala outra metamorfose, torna-se Deraldo, no caminho que o leva da opressão e da introjeção ideológica a um ato extremo de revolta, ao passo em que Deraldo torna-se José Severino, no sentido que o leva à condição deste, de poeta a operário que deve sentir a exploração e a violência ideológica da sociedade de classes. Duplo devir pelo qual vemos um personagem no outro, o duplo, os sócias, imagem especular de rostos que se refletem, iguais, cujas vidas se cruzam justamente por conta da condição de uma identidade forjada no desenho de seus rostos severinos.

É nesse sentido que dissemos que Deraldo surge, inicialmente, numa condição que o reduz à vida nua, expressa no estigma que seu rosto carrega, um entre tantos rostos severinos daquela massa de imigrantes que flui para as grandes cidades, logo, porém, deslocada à margem, vivendo e trabalhando sob condições precárias. Na sequência da perseguição policial pelo morro, encontramos uma forte imagem da violência que pode assaltá-lo arbitrariamente da noite para o dia: acuado, Deraldo foge, desaparecendo sob a escuridão da noite, enquanto o carro policial sai em seu encalço. Os policiais apontam, ao passo em que acoçam o fugitivo, o foco de um holofote pelo espaço que percorrem, revelando-o pelos detalhes sob a intensa luz do refletor. Desse modo, vão emergindo vários elementos de um universo segregado: fachadas de toscos casebres, alguns dos quais invadidos pela polícia, becos minguados de luz, pessoas que passam e rostos – muitos rostos, a maior parte enquadrada frontalmente, contraídos pela forte incidência da luz (imagens 25, 26 e 27).

Imagens 25, 26 e 27 – Rostos severinos sob o holofote da polícia



Ouvimos, de vez em quando, o som indiscernível de rádio policial, o que nos situa no interior da viatura, de onde parte o foco de luz e que representa a perspectiva sob a qual entramos naquele espaço. Nós o invadimos, diríamos, sob a luz da repressão policial, esse lugar e essas pessoas dos quais tomamos conhecimento sobretudo a partir das notícias que nos chegam sobre a violência que parece marcar o seu cotidiano. Assim, na noite cerrada, contra o fundo densamente escuro, o fecho que o ilumina em detalhe vai nos descerrando, como que pelo olho opressivo que o devassa, aspectos de uma realidade miserável. E o que vemos, o que mais nos atinge, enquanto a música de Vital Farias, *Bate com o Pé Xaxado*, alude à Paraíba e às dificuldades que marcam as vidas condenadas à pobreza, são rostos severinos, expostos sob os traços engessados da condição que os estigmatiza, exibidos sob o clarão do projetor que os invade, sinal da violência policial.

Porém, se a vida ordinária daquele aglomerado de imigrantes emerge assim, nessa condição no universo ficcional, o filme acaba afirmando, por meio do percurso que Deraldo realiza, uma irreprimível potência do ser com que responde a tudo quanto o oprime. Afinal, como na metáfora que Didi-Huberman toma a Pasolini, não obstante o cegante ofuscamento da luz, esse clarão repressor que turva e violenta, há sempre “o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*” (2011, p. 42). E é essa precisamente a expressão e a força do *não* completamente intransigente com que Deraldo reage a toda situação que o oprime e que nos remete àquele caráter potencial, de que fala Agamben (1993), do ser qualquer, representado na política pela “posição Bartleby”, o famoso personagem de Melville, escritor que sempre respondia às ordens e solicitações do patrão dizendo não, que “preferiria não” fazer. Ora, Bartleby é escritor e, ao preferir não escrever, escreve, na verdade, a sua potência de não escrever, exprimindo, desse modo, a mais radical postura da potencialidade do ser, o ser em sua “potência do não”, potência cujo objeto é a própria potência.

Nessa perspectiva, para Agamben, o personagem inscreve-se no horizonte político da singularidade qualquer, o qual demanda, então, uma nova política (da passividade, segundo o filósofo), num contexto assinalado pela “disjunção irremediável” e pela “luta entre o Estado e o não-Estado” (1993, p. 67). Ora, como Bartleby, a nosso ver, o herói de *O Homem que Virou Suco* é também, de certo modo, uma figura solitária de resistência, expressão daquela “potencialidade do não” agambeniana. Afinal, é bastante significativo, nesse sentido, que o personagem não consiga em momento algum, a despeito de suas reiteradas tentativas, inserir-se na classe que constitui matéria e público de sua poesia. Sua resistência é totalmente singular, do começo ao fim: ele não toma parte em nenhuma greve, não arregimenta os trabalhadores em nenhuma luta coletiva e seu folheto está longe de se caracterizar como panfleto de conclamação à luta de classe.

A relação que vemos o personagem efetivamente estabelecer com os trabalhadores é mediada, de uma forma ou de outra, literariamente, como na sequência do dormitório, momento de harmonia entre o poeta e os operários. No alojamento improvisado, num espaço premido de camas empilhadas, fotografias, objetos pessoais, alimentos, fogareiros, os trabalhadores descontraem-se, ao fim do dia, antes de dormirem. Deraldo é o único, em meio àqueles operários, que sabe ler e, nessa condição, é-lhe instado que leia uma carta e depois que escreva para os operários aos seus familiares. Como em outros momentos do filme, o poeta está no centro de um círculo de trabalhadores e, enquanto lê, a câmera, lentamente, num movimento de 360 graus, desliza enquadrando fugaz os pés, os corpos, os rostos dos operários, suspensos de seus gestos, tomados de emoção. É uma das poucas sequências do filme, como Bernadet observa, em que não o vemos agredir nem ser agredido, momento em que o encontramos “harmoniosamente integrado ao seu meio, o que é uma aspiração” (2003, p. 272), pois vive a condição insolúvel de uma ambiguidade que o mantém, ao mesmo tempo, dentro e fora do operariado.

O poeta só pode se aproximar da classe operária por meio daquilo que, de certa maneira, o afasta dela: a sua escrita, a sua atividade, digamos, de “intelectual popular”. Ao final, ele escreve o folheto do homem que virou suco, do operário liquefeito pela máquina capitalista, depois de ter experimentado ele próprio as pressões dos mecanismos de exploração pelas quais passara o operário homicida. Porém, sua resistência, para além do embate das classes em conflito – tão presente, aliás, no filme –, acaba se direcionando para a luta solitária de uma singularidade que reage às forças que, de diferentes modos, procuram sujeitá-la. O personagem, assim, está mais para a figura do nômade que, errante, escapa a todas as formas de poder que buscam imobilizar a vida a fim controlá-la e explorá-la,

expressando, desse modo, a potência de singulares que resistem de maneira difusa em meio à multidão (PÉLBART, 2011, p. 10).

O percurso de Deraldo não descreve uma trajetória progressiva, ele não realiza uma evolução linear; seu caminho é desviante, o personagem perambula. Ao lado dos videntes, segundo Deleuze (2007), os que perambulam são personagens fundamentais do novo cinema, os quais proliferam a partir do neorealismo italiano, presentes na forte expressão política que então interessa aos cineastas. Afinal, são figuras de resistência, pois sua perambulação traça linhas de fuga, a manifestação de uma potência insubordinável no movimento esquivo de singulares que escapam sempre às capturas do poder. Se a máquina capitalista procura liquefazê-lo, nós não o vemos, porém, seguir o curso de um sentido imposto, como fio de caldo conduzido numa superfície estriada; pelo contrário, Deraldo foge aos sulcos de uma direção fixada para se mover numa superfície plana como o esquizo – de que fala Deleuze –, como o nômade incapturável.

Desse modo, se o personagem surge, de início, a nosso ver, na condição da vida nua que é precisamente aquela que faz seu caminho se encontrar com o de José Severino – e com os de tantas outras vidas severinas –, o herói a supera, contudo, no percurso que realiza. Podemos ver o rosto de Deraldo confundir-se com o de José Severino, como poderia ter sido confundido com o de qualquer outro do aglomerado indistinto daqueles homens ordinários, reduzidos às estereotipadas linhas de uma identidade vazia. Porém, embora atravessando espaços assinalados pela miséria e pela violência, os quais têm sido frequentemente explorados sob uma perspectiva espetacularizante pelas diferentes mídias, o personagem faz-se presente com uma força que cresce no curso de sua trajetória, exprimindo um olhar que se contrapõe ao assentado ângulo despotencializador de seu universo. Deraldo, pois, é a figura do solitário errante que escapa a todas as formas de opressão, homem que se insurge contra tudo quanto procura subjugar-lo, consciência de um não resoluto e irredutível, expressão, enfim, da potencialidade de um ser singular qualquer.

## 5 CONCLUSÃO

O ângulo reducionista que enquadra a figura do homem ordinário nordestino, sobretudo aquela do sertão e a do migrante, numa leitura predominantemente miserabilista, vitimizante, numa reproduzida ótica despotencializadora desse homem e seu universo, foi o problema com o qual nos defrontamos e definiu o sentido do objeto deste estudo. Numa abordagem dedicada a repensar essa figura historicamente estigmatizada nas telas cinematográficas e televisivas, esta pesquisa propôs um horizonte norteado à contracorrente do sentido exposto e inculcado que acabou se assentando, sob a ampla visibilidade alcançada, numa difundida imagem cristalizada. Uma imagem de uma infeliz massa de vidas condenadas, submetidas – num sentido um tanto determinista – às condições de um meio árido que marca, que sulca, e assim condiciona o elemento humano inserido naquele espaço. Um retrato distorcido, em suma, alienado do mundo do outro, reiterado por força dos interesses capitalistas em jogo e dos conflitos ideológicos que marcam as relações em que se embatem as motivações de quem filma e a realidade de quem é filmado.

As feições estereotipadas que desenham um rosto comum, rebaixando essas vidas humanas, conforme a metáfora de João Cabral de Melo Neto, ao *qualquer um* de um conjunto de *vidas* indiferenciadas *severinas*, expressam o efeito generalizante da operação maquínica que produz o que denominamos *rosto severino*, reconhecido nos traços não-conformes que o identificam a uma multidão de vidas irmanadas numa condição comum. São os traços que suporíamos reconhecer, conforme o estereótipo disseminado, no rosto do ator José Dumont e, por conseguinte, nos personagens que interpreta, exemplares, diríamos, desse ser genérico do qualquer rosto severino, condição de que partimos a fim de problematizar os reducionismos, os esquematismos de sua representação. Esse foi o ponto de partida para que pudéssemos buscar, feito o necessário momento inicial de crítica à figuração problemática do homem ordinário nordestino, outro traçado que desfizesse os contornos do aprisionamento sob o qual o reconhecemos, que escapasse às estratégias assentadas de leitura em que nos são exibidos os seus rostos.

Assim estabelecemos a mirada deste trabalho, compondo, para tanto, uma perspectiva teórico-conceitual que partia do conceito agambeniano de *vida nua* para caracterizar a condição da *vida severina*, entretecendo-a com a reflexão sobre o *rosto* a fim de problematizar um denominado *rosto severino* e questionar, assim, o viés vitimizante em que é retratado. Vimos, desse modo, como se apresentavam, de início, os personagens de nosso

estudo: primeiramente, Severino, sertanejo retirante, cujo caminho, quase todo assediado pela presença constante da morte, leva-o de um espaço marcado pela fome, a seca e a miséria, no interior nordestino, a outro território igualmente marginalizado, no litoral; e Deraldo, imigrante na metrópole paulistana, discriminado e excluído, perseguido pela polícia em razão da confusão de seu rosto. Situações que refletem aspectos tais como percebemos essa figura segundo representações históricas que sedimentam já uma imagem sua despotencializadora – a pobreza extrema, a fome que define, a seca que submete, a discriminação que a rebaixa –, e que persistem, no viés que assim a retratam e que colocamos em questão, como marcas sob as quais comparece nas telas.

Mas Deraldo e Severino, no interesse que perseguimos neste trabalho, expressam outro sentido que supera essa figuração reproduzida do homem ordinário nordestino. Sabemos que seus caminhos cruzam espaços e são marcados por embates que expõem aspectos que assinalam a condição da vida severina; que figuram, a princípio, como elementos de um conjunto, como o *qualquer um* de uma massa indiscernível de homens e mulheres discriminados; que são identificados, conforme os traços estereotipados de uma imagem estigmatizante, pelas linhas que lhe impingem um *qualquer rosto severino*. Contudo, isso tão-somente num momento inicial e que poderia exprimir as simplificações de sua figuração, pois que, à contracorrente dessa perspectiva questionável, propusemo-nos repensar essa figura do imigrante a fim de encontrar-lhe outro traçado. Foi desse ângulo que chegamos, então, às *singularidades* dos personagens protagonizados por José Dumont como expressões potenciais de homens ordinários que escapam aos contornos petrificados do rosto severino. Acreditamos ver em ambos figuras singulares de resistência, potencialidades despertadas nas vidas de homens singulares que, mesmo sob toda pressão de tudo quanto possa oprimi-los, são capazes de encontrar e realizar os meios com que reagem à exploração, às injunções sociais, aos mecanismos e capturas do poder.

Essa a expressão fundamental de sua potência política que nos motivou o interesse por *Morte e Vida Severina* e *O Homem que Virou Suco*, sentido que aprofundamos, em nossas análises, arregimentando – tanto quanto possível – os elementos em jogo nas obras que respondessem à nossa visada de leitura. Do ponto de vista contextual, estas vieram a público nos anos finais do regime militar no país, assumindo posturas críticas manifestas, quanto à exploração temática, na abordagem de questões nodosas como o problema da terra, da marginalidade, da perseguição e repressão policial. Porém, fator comum mais fundamental que isso, foi a presença do ator José Dumont que nos motivou a reflexão acerca da figura do migrante e de seu rosto severino, a crítica que definimos como ponto de partida para que

investigássemos, nos trabalhos que analisamos, outro sentido que superasse as simplificações de sua representação. Tendo partido, assim, dessa condição comum, procuramos chegar, no entanto, às suas singularidades, ao modo como cada obra respondia ao nosso questionamento fundamental. Em *Morte e Vida Severina*, o caminho do personagem de Dumont exprime uma afirmação vital que o leva no sentido da morte para a vida, numa adaptação que assume o gesto político de crítica que norteou o trabalho de João Cabral de Melo Neto, adensando-o numa musicalização criada por Chico Buarque e investindo no plano do rosto como forte elemento de potência e singularização do rosto severino. Já em *O Homem que Virou Suco*, por outro lado, aprofundamos a reflexão sobre o rosto e os seus traços de identidade, que o filme problematiza partindo da situação em que se cruzam os caminhos de Deraldo e José Severino pela confusão de seus rostos, recolocando a questão do duplo que analisamos numa leitura deleuzeana da imagem especular. Numa proposta de cinema de intervenção, assumindo a pobreza de recursos que o faz coadunar com o tema desenvolvido, o filme explora e expõe o abismo em que se dividem as classes, ressaltando seus contrastes e embates, acompanhando porém a trajetória de Deraldo, poeta popular que não consegue inserir-se na classe sobre e para a qual escreve, mas que se insubordina contra todas as forças que procuram sujeitá-lo, expressando, desse modo, a potencialidade de uma figura singular de resistência.

Na verdade, lemos nele a expressão radical da potencialidade do ser, a *potência do não* que segundo Giorgio Agamben caracteriza a postura de Bartleby e que representa, de acordo com o filósofo, o horizonte político da passividade da singularidade qualquer. Deraldo é a figura do solitário errante que desobedece, que se revolta e que escapa às capturas do poder num caminho desviante, linha de fuga da resistência singular de um homem ordinário. Um personagem que representa, pois, – no interesse que nos faz colocar em perspectiva o objeto deste estudo articulando-o com a reflexão política na contemporaneidade –, a mais radicalizada postura da singularidade qualquer, esta que, sem essência, sem propriedade, sem reivindicar identidade alguma, constitui a maior ameaça ao poder do Estado.

Esse foi um dos pontos fulcrais da potência política da obra sobre o qual investimos, essa relação a que se dedica o pensamento contemporâneo à reflexão política a partir da literatura, do cinema ou das artes em geral, como é o caso das discussões suscitadas a partir do célebre personagem de Herman Melville. Vimos em Deraldo, no *não* com que responde insubmisso a toda e qualquer situação em que se sente oprimido, uma “postura Bartleby”; porém, mais do que isso, vimos tanto em Deraldo, quanto em Severino, expressões potenciais de figuras singulares de resistência. Afinal, são personagens que não sucumbem

paralisados sob as condições que os discriminam e marginalizam, realizando caminhos pessoais que fazem a diferença, como formas singulares de luta.

Foi este o norte que perseguimos, desde o problema inicial que nos colocamos, a escolha das obras, a análise que desenvolvemos e os autores com os quais dialogamos. Porquanto um trabalho, no entanto, jamais esgota uma discussão, fomentando-a pelo contrário ao ampliar o conhecimento e suscitando demandas de novas pesquisas, e dados, ademais, os limites do enfoque ao qual nos dedicamos, o objeto deste estudo foi definido a fim de problematizarmos, a partir da *política do rosto*, a figuração do homem ordinário nordestino. Não poderíamos deixar de mencionar, porém, visto que lidamos com obras *audiovisuais*, que a necessidade de pensar também uma *política da voz* aprofundaria a pesquisa. Afinal, além dos traços identitários que o rebaixam ao *qualquer rosto severino*, poderíamos reconhecer também uma dimensão acústica que o remete a uma *qualquer voz severina*, seja na expressão dialetal, no sotaque ou nas canções regionais que compõem um quadro sonoro que o identifica.

Assim, tão importante quanto problematizar o reducionismo das estratégias midiáticas de leitura que reproduzem a imagem estereotipada de um rosto severino, é preciso também avançar no sentido de colocar em questão a singularidade da voz. Tarefa fundamental, aliás, pois, se acreditarmos com Jean-Luc Nancy, “as impressões vocais são mais singulares, mais impossíveis de confundir do que as impressões digitais, que no entanto são já tão particulares a cada um” (2013, p. 3). A voz, diz o autor citando Roland Barthes, é “o lugar privilegiado (eidético) da diferença...” (BARTHES *apud* NANCY, 2013, p. 3). E é por isso, portanto, que, se não pudemos desenvolvê-lo, pois isso exigiria ampliar o foco deste estudo, levantamos o problema como possibilidade de pesquisas ulteriores.

## REFERÊNCIAS

ABDALLAH, Ariane; CANNITO, Newton (org.). *O Homem que virou suco: roteiro do filme, fortuna crítica, depoimentos e entrevistas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Fundação Padre Anchieta, 2005. (Coleção Aplauso. Série Cinema Brasil).

AGAMBEN, Giorgio. *A Comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

\_\_\_\_\_. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de: BURIGO, Henrique. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. *Mezzi senza fine: note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005.

\_\_\_\_\_. O que é o contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de: HONESKO, Vinícius Nicastro. Chapecó-SC: Argos, 2009.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado*. Tradução de: EVANGELISTA, Walter José; CASTRO, Maria Laura Viveiros de. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

ANTELO, Raul. Lindes, limites, limiares. *Boletim de pesquisa NELIC*. Edição especial, v. 1. Disponível em: [www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/5874/8117](http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/5874/8117). Acesso em 21 jun. 2012.

BARBARO, Humberto. *Elementos da estética cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de: ROUANET, Sérgio Paulo. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

\_\_\_\_\_. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de: MACHADO, Maria Lucia. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAGA, Maria Lúcia Santaella. *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez Editora, 1980.

COMOLLI, Jean-Louis. Os homens ordinários, a ficção documentária. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (org.). *O Comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-movimento: cinema 1*. Tradução de: DIAS, Sousa. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

\_\_\_\_\_. *A imagem-tempo: cinema 2*. Tradução de: RIBEIRO, Eloisa de Araujo. São Paulo: Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. Ano zero – rostidade. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 3*. Tradução de: OLIVEIRA, Ana Lúcia de; LEÃO, Lúcia Cláudia. São Paulo: Editora 34, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de: NOVA, Vera Casa; ARBEX, Márcia. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUIMARÃES, César. Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

\_\_\_\_\_. O Devir todo mundo do documentário. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (org.). *O Comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. O Retorno do homem ordinário do cinema. *Contemporânea*. v. 3, n. 2, p. 71-88, jul./dez. 2005.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Tradução de: VARGAS, Berilo. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

HENRIQUE, Klecius. *José Dumont: do cordel às telas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Fundação Padre Anchieta, 2005.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de: LOPES, Magda. São Paulo: Editora Senac, 2009.

LA SALVIA, André Luis. *Introdução ao estudo dos regimes de imagens nos livros Cinema de Gilles Deleuze*. 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. 3. ed. Tradução de: RIBEIRO, José Pinto. Lisboa: Edições 70, 2011.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MELVILLE, Herman. *Bartleby: o escrivão*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

NANCY, Jean-Luc. *Vox Clamans in Deserto*. In: *Caderno de Leituras*, n. 13. Disponível em: <http://www.chaodafeira.com/wp-content/uploads/2013/05/nancy.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2013.

PÉLBART, Peter Pal. *Biopolítica e biopotência no coração do Império*. Disponível em: <http://multitudes.samizdat.net/Biopolitica-e-Biopotencia-no>. Acesso em: 12 mar. 2012.

\_\_\_\_\_. Mutações contemporâneas. In: *Estéticas da biopolítica: audiovisual, política e novas tecnologias*. Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/peter\\_pal.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/peter_pal.htm). Acesso em 15 out. 2011.

\_\_\_\_\_. *Vida nua, vida besta, uma vida*. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2792.1.shl>. Acesso em: 20 maio 2012b.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do sensível: estética e política*. Tradução de: COSTA NETTO, Mônica. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *Lo inolvidable*. In: YOEL, Gerardo (org.). *Pensar el cine I: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004, pp. 157-184

\_\_\_\_\_. *Política da arte*. Disponível em: <http://www.sesc-sp.net/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf>. Acesso em: 11 jun. 2012.

SCHMITT, Jean Claude. A História dos marginais. In: LE GOFF, Jacques (org.). *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

XAVIER, Ismail. *O Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

\_\_\_\_\_. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

## FILMOGRAFIA

### Obras analisadas

MORTE e vida severina. Direção: Walter Avancini. Produção: Luiz Carlos Laborda. Rio de Janeiro, 1981.

O HOMEM que virou suco. Direção: João Batista de Andrade. Produção: Assunção Hernandes. São Paulo, 1979.

### Obras mencionadas

A GREVE. Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Boris Mikhin. Rússia, 1924.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Rex Schindler. Salvador, 1961.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Zelito Viana; Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 1964-1984.

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Produção: Hector Babenco. São Paulo, 2003.

CIDADE baixa. Direção: Sérgio Machado. Produção: Maurício Andrade Ramos; Walter Salles. Salvador, 2005.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meireles. Produção: Walter Salles; Donald K. Ranvaud; Andrea B. Ribeiro; Maurício A. Ramos. Rio de Janeiro, 2002.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Rio de Janeiro, 1964.

GAIJIN, caminhos da liberdade. Direção: Tizuka Yamasaki. Produção: Carlos Alberto Diniz. Rio de Janeiro, 1980.

GREVE. Direção: João Batista de Andrade. Produção: Assunção Hernandes. São Paulo, 1979.

KENOMA. Direção: Eliane Caffé. Produção: Alain Fresnot. São Paulo, 1998.

LADRÕES de bicicleta. Direção: Vittorio de Sica. Produção: PDS Produzioni De Sica. Itália, 1948.

LIBERDADE de imprensa. Direção: João Batista de Andrade. Produção: Sidnei Paiva Lopes. São Paulo, 1967.

MEMÓRIAS do cárcere. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Lucy Barreto; Luiz Carlos Barreto; Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, 1984.

METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Alemanha, 1927.

O BAIANO fantasma. Direção: Denoy de Oliveira. Produção: Denoy de Oliveira; Maracy Mello. São Paulo, 1984.

O TRIUNFO da vontade. Direção: Leni Riefenstahl. Produção: Leni Riefenstahl. Alemanha, 1935.

ÔNIBUS 174. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha; Marcos Prado. Rio de Janeiro, 2002.

OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Produção: Jarbas Barbosa. Rio de Janeiro, 1963.

QUE viva México! Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Sergei Eisenstein. Estados Unidos, México, União Soviética, 1932.

RIO, 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, 1955.

SALÒ. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alberto Grimaldi. Itália, França, 1975.

SEIS dias em Ouricuri. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Rede Globo. Rio de Janeiro, 1976.

THEODORICO, o imperador do Sertão. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Rede Globo. Rio de Janeiro, 1978.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Rio de Janeiro, 1967.

TROPA de elite: missão dada é missão cumprida. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha; Marcos Prado. Rio de Janeiro, 2007.

TUDO bem. Direção: Arnaldo Jabor. Produção: Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro, 1978.

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto; Herbert Richers; Danilo Trelles. Rio de Janeiro, 1963.

## ANEXO – Morte e Vida Severina

Fonte: MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MORTE E VIDA SEVERINA (AUTO DE  
NATAL PERNAMBUCANO) (1954-1955)

O RETIRANTE EXPLICA AO LEITOR  
QUEM É E A QUE VAI

- O meu nome é Severino,  
não tenho outro de pia.  
Como há muitos Severinos,  
que é santo de romaria,  
deram então de me chamar  
Severino de Maria;  
como há muitos Severinos  
com mães chamadas Maria,  
fiquei sendo o da Maria  
do finado Zacarias.  
Mas isso ainda diz pouco:  
há muitos na freguesia,  
por causa de um coronel  
que se chamou Zacarias  
e que foi o mais antigo  
senhor desta sesmaria.  
Como então dizer quem fala  
ora a Vossas Senhorias?  
Vejam: é o Severino  
da Maria do Zacarias,  
lá da serra da Costela,  
limites da Paraíba.  
Mas isso ainda diz pouco:  
se ao menos mais cinco havia  
com nome de Severino  
filhos de tantas Marias  
mulheres de outros tantos,  
já finados, Zacarias,  
vivendo na mesma serra  
magra e ossuda em que eu vivia.  
Somos muitos Severinos  
iguais em tudo na vida:  
na mesma cabeça grande  
que a custo é que se equilibra,  
no mesmo ventre crescido  
sobre as mesmas pernas finas,  
e iguais também porque o sangue

que usamos tem pouca tinta.  
E se somos Severinos  
iguais em tudo na vida,  
morremos de morte igual,  
mesma morte severina:  
que é a morte de que se morre  
de velhice antes dos trinta,  
de emboscada antes dos vinte,  
de fome um pouco por dia  
(de fraqueza e de doença  
é que a morte severina  
ataca em qualquer idade,  
e até gente não nascida).  
Somos muitos Severinos  
iguais em tudo e na sina:  
a de abrandar estas pedras  
suando-se muito em cima,  
a de tentar despertar  
terra sempre mais extinta,  
a de querer arrancar  
algum roçado da cinza.  
Mas, para que me conheçam  
melhor Vossas Senhorias  
e melhor possam seguir  
a história de minha vida,  
passo a ser o Severino  
que em vossa presença emigra.

ENCONTRA DOIS HOMENS  
CARREGANDO UM DEFUNTO NUMA  
REDE, AOS GRITOS DE: “Ó IRMÃOS  
DAS ALMAS! IRMÃOS DAS ALMAS!  
NÃO FUI EU QUE MATEI NÃO!”

- A quem estais carregando,  
irmãos das almas,  
embrulhado nessa rede?  
dizei que eu saiba.  
- A um defunto de nada,  
irmão das almas,  
que há muitas horas viaja  
à sua morada.  
- E sabeis quem era ele,

irmãos das almas,  
 sabeis como ele se chama  
 ou se chamava?  
 - Severino Lavrador,  
 irmão das almas,  
 Severino Lavrador,  
 mas já não lavra.  
 - E de onde que o estais trazendo,  
 irmãos das almas,  
 onde foi que começou  
 vossa jornada?  
 - Onde a Caatinga é mais seca,  
 irmão das almas,  
 onde uma terra que não dá  
 nem planta brava.  
 - E foi morrida essa morte,  
 irmãos das almas,  
 essa foi morte morrida  
 ou foi matada?  
 - Até que não foi morrida,  
 irmão das almas,  
 esta foi morte matada,  
 numa emboscada.  
 - E o que guardava a emboscada,  
 irmãos das almas,  
 e com que foi que o mataram,  
 com faca ou bala?  
 - Este foi morto de bala,  
 irmão das almas,  
 mais garantido é de bala,  
 mais longe vara.  
 - E quem foi que o emboscou,  
 irmãos das almas,  
 quem contra ele soltou  
 essa ave-bala?  
 - Ali é difícil dizer,  
 irmão das almas,  
 sempre há uma bala voando  
 desocupada.  
 - E o que havia ele feito,  
 irmãos das almas,  
 e o que havia ele feito  
 contra a tal pássara?  
 - Ter uns hectares de terra,  
 irmão das almas,  
 de pedra e areia lavada  
 que cultivava.  
 - Mas que roças que ele tinha,

irmãos das almas,  
 que podia ele plantar  
 na pedra avara?  
 - Nos magros lábios de areia,  
 irmão das almas,  
 dos intervalos das pedras,  
 plantava palha.  
 - E era grande sua lavoura,  
 irmãos das almas,  
 lavoura de muitas covas,  
 tão cobiçada?  
 - Tinha somente dez quadras,  
 irmão das almas,  
 todas nos ombros da serra,  
 nenhuma várzea.  
 - Mas então por que o mataram,  
 irmãos das almas,  
 mas então por que o mataram  
 com espingarda?  
 - Queria mais espalhar-se,  
 irmão das almas,  
 queria voar mais livre  
 essa ave-bala.  
 - E agora o que passará,  
 irmãos das almas,  
 o que é que acontecerá  
 contra a espingarda?  
 - Mais campo tem para soltar,  
 irmão das almas,  
 tem mais onde fazer voar  
 as filhas-bala.  
 - E onde o levais a enterrar,  
 irmãos das almas,  
 com a semente do chumbo  
 que tem guardada?  
 - Ao cemitério de Torres,  
 irmão das almas,  
 que hoje se diz Toritama,  
 de madrugada.  
 - E poderei ajudar,  
 irmãos das almas?  
 Vou passar por Toritama,  
 é minha estrada.  
 - Bem que poderá ajudar,  
 irmão das almas,  
 é irmão das almas quem ouve  
 nossa chamada.  
 - E um de nós pode voltar,

irmão das almas,  
 pode voltar daqui mesmo  
 para sua casa.  
 - Vou eu, que a viagem é longa,  
 irmãos das almas,  
 é muito longa a viagem  
 e a serra é alta.  
 - Mais sorte tem o defunto,  
 irmãos das almas,  
 pois já não fará na volta  
 a caminhada.  
 - Toritama não cai longe,  
 irmão das almas,  
 seremos no campo santo  
 de madrugada.  
 - Partamos enquanto é noite,  
 irmão das almas,  
 que é o melhor lençol dos mortos  
 noite fechada.

#### O RETIRANTE TEM MEDO DE SE EXTRAVIAR PORQUE SEU GUIA, O RIO CAPIBARIBE, CORTOU COM O VERÃO

- Antes de sair de casa  
 aprendi a ladainha  
 das vilas que vou passar  
 na minha longa descida.  
 Sei que há muitas vilas grandes,  
 cidades que elas são ditas;  
 sei que há simples arruados,  
 sei que há vilas pequeninas,  
 todas formando um rosário  
 cujas contas fossem vilas,  
 todas formando um rosário  
 de que a estrada fosse a linha.  
 Devo rezar tal rosário  
 até o mar onde termina,  
 saltando de conta em conta,  
 passando de vila em vila.  
 Vejo agora: não é fácil  
 seguir essa ladainha;  
 entre uma conta e outra conta,  
 entre uma e outra ave-maria,  
 há certas paragens brancas,  
 de planta e bicho vazias,  
 vazias até de donos,  
 e onde o pé se descaminha.  
 Não desejo emaranhar  
 o fio de minha linha

nem que se enrede no pelo  
 hirsuto desta caatinga.  
 Pensei que seguindo o rio  
 eu jamais me perderia:  
 ele é o caminho mais certo,  
 de todos o melhor guia.  
 Mas como segui-lo agora  
 que interrompeu a descida?  
 Vejo que o Capibaribe,  
 como os rios lá de cima,  
 é tão pobre que nem sempre  
 pode cumprir sua sina  
 e no verão também corta,  
 com pernas que não caminham.  
 Tenho de saber agora  
 qual a verdadeira via  
 entre essas que escancaradas  
 frente a mim se multiplicam.  
 Mas não vejo almas aqui,  
 nem almas mortas nem vivas;  
 ouço somente à distância  
 o que parece cantoria.  
 Será novena de santo,  
 será algum mês de Maria;  
 quem sabe até se uma festa  
 ou uma dança não seria?

#### NA CASA A QUE O RETIRANTE CHEGA ESTÃO CANTANDO EXCELÊNCIAS PARA UM DEFUNTO, ENQUANTO UM HOMEM, DO LADO DE FORA, VAI PARODIANDO AS PALAVRAS DOS CANTADORES

- *Finado Severino,*  
*quando passares em Jordão*  
*e os demônios te atalharem*  
*perguntando o que é que levas...*  
 - *Dize que levas cera,*  
*capuz e cordão*  
*mais a Virgem da Conceição.*  
 - *Finado Severino,*  
*etc...*  
 - Dize que levas somente  
 coisas de não:  
 fome, sede, privação.  
 - *Finado Severino,*  
*etc...*  
 - Dize que coisas de não,  
 ocas, leves:

como o caixão, que ainda deves.

- *Uma excelência*  
*dizendo que a hora é hora.*
- *Ajunta os carregadores,*  
*que o corpo quer ir embora.*
- *Duas excelências...*
- ...dizendo é a hora da plantação.
- *Ajunta os carregadores...*
- ...que a terra vai colher a mão.

CANSADO DA VIAGEM O RETIRANTE  
PENSA INTERROMPÊ-LA POR UNS  
INSTANTES E PROCURAR TRABALHO  
ALI ONDE SE ENCONTRA

- Desde que estou retirando  
só a morte vejo ativa,  
só a morte deparei  
e às vezes até festiva;  
só morte tem encontrado  
quem pensava encontrar vida,  
e o pouco que não foi morte  
foi de vida severina  
(aquela vida que é menos  
vivida que defendida,  
e é ainda mais severina  
para o homem que retira).  
Penso agora: mas por que  
parar aqui eu não podia  
e como o Capibaribe  
interromper minha linha?  
Ao menos até que as águas  
de uma próxima invernia  
me levem direto ao mar  
ao refazer sua rotina?  
Na verdade, por uns tempos,  
parar aqui eu bem podia  
e retomar a viagem  
quando vencesse a fadiga.  
Ou será que aqui cortando  
agora a minha descida  
já não poderei seguir  
nunca mais em minha vida?  
(será que a água destes poços  
é toda aqui consumida  
pelas roças, pelos bichos,  
pelo sol com suas línguas?  
será que quando chegar  
o rio da nova invernia  
um resto da água do antigo

sobrará nos poços ainda?)  
Mas isso depois verei:  
tempo há para que decida;  
primeiro é preciso achar  
um trabalho de que viva.  
Vejo uma mulher na janela,  
ali, que, se não é rica,  
parece remediada  
ou dona de sua vida:  
vou saber se de trabalho  
poderá me dar notícia.

DIRIGE-SE À MULHER NA JANELA,  
QUE DEPOIS DESCOBRE TRATAR-SE  
DE QUEM SE SABERÁ

- Muito bom dia, senhora,  
que nessa janela está;  
sabe dizer se é possível  
algum trabalho encontrar?  
- Trabalho aqui nunca falta  
a quem sabe trabalhar;  
o que fazia o compadre  
na sua terra de lá?  
- Pois fui sempre lavrador,  
lavrador de terra má;  
não há espécie de terra  
que eu não possa cuidar.  
- Isso aqui de nada adianta,  
pouco existe o que lavar;  
mas diga-me, retirante,  
que mais fazia por lá?  
- Também lá na minha terra  
de terra mesmo pouco há;  
mas até a calva da pedra  
sinto-me capaz de arar.  
- Também de pouco adianta,  
nem pedra há aqui que amassar;  
diga-me ainda, compadre,  
que mais fazia por lá?  
- Conheço todas as roças  
que nesta chã podem dar:  
o algodão, a mamona,  
a pita, o milho, o caroá.  
- Esses roçados o banco  
já não quer financiar;  
mas diga-me, retirante,  
o que mais fazia lá?  
- Melhor do que eu ninguém  
sabe combater, quiçá,

tanta planta de rapina  
que tenho visto por cá.

- Essas plantas de rapina  
são tudo o que a terra dá;  
diga-me ainda, compadre,  
que mais fazia por lá?

- Tirei mandioca de chãs  
que o vento vive a esfolar  
e de outras escalavradas  
pela seca faça solar.

- Isto aqui não é Vitória,  
nem é Glória do Goitá;  
e além da terra, me diga,  
que mais sabe trabalhar?

- Sei também tratar de gado,  
entre urtigas pastorear:  
gado de comer do chão  
ou de comer ramas no ar.

- Aqui não é Surubim,  
nem Limoeiro, oxalá!  
Mas diga-me, retirante,  
que mais fazia por lá?

- Em qualquer das cinco tachas  
de um banguê sei cozinhar;  
sei cuidar de uma moenda,  
de uma casa de purgar.

- Com a vinda das usinas  
há poucos engenhos já;  
nada mais o retirante  
aprendeu a fazer lá?

- Ali ninguém aprendeu  
outro ofício, ou aprenderá:  
mas o sol, de sol a sol,  
bem se aprende a suportar.

- Mas isso então será tudo  
em que sabe trabalhar?  
vamos, diga, retirante,  
outras coisas saberá.

- Deseja mesmo saber  
o que eu fazia por lá?  
comer quando havia o quê  
e, havendo ou não, trabalhar.

- Essa vida por aqui  
é coisa familiar;  
mas diga-me, retirante,  
sabe benditos rezar?  
sabe cantar excelências,  
defuntos encomendar?  
sabe tirar ladainhas,  
sabe mortos enterrar?

- Já velei muitos defuntos,  
na serra é coisa vulgar;  
mas nunca aprendi as rezas,  
sei somente acompanhar.

- Pois se o compadre soubesse  
rezar ou mesmo cantar,  
trabalhávamos a meias,  
que a freguesia bem dá.

- Agora se me permite  
minha vez de perguntar:  
como a senhora, comadre,  
pode manter o seu lar?

- Vou explicar rapidamente,  
logo compreenderá:  
como aqui a morte é tanta,  
vivo de a morte ajudar.

- E ainda se me permite  
que lhe volte a perguntar:  
é aqui uma profissão  
trabalho tão singular?

- É, sim, uma profissão,  
e a melhor de quantas há:  
sou de toda a região  
rezadora titular.

- E ainda se me permite  
mais outra vez indagar:  
é boa essa profissão  
em que a comadre ora está?

- De um raio de muitas léguas  
vem gente aqui me chamar;  
a verdade é que não pude  
queixar-me ainda de azar.

- E se pela última vez  
me permite perguntar:  
não existe outro trabalho  
para mim neste lugar?

- Como aqui a morte é tanta,  
só é possível trabalhar  
nessas profissões que fazem  
da morte ofício ou bazar.  
Imagine que outra gente  
de profissão similar,  
farmacêuticos, coveiros,  
doutor de anel no anular,  
remando contra a corrente  
da gente que baixa ao mar,  
retirantes às avessas,  
sobem do mar para cá.  
Só os roçados da morte  
compensam aqui cultivar,

e cultivá-los é fácil:  
 simples questão de plantar;  
 não se precisa de limpa,  
 de adubar nem de regar;  
 as estiagens e as pragas  
 fazem-nos mais prosperar;  
 e dão lucro imediato;  
 nem é preciso esperar  
 pela colheita: recebe-se  
 na hora mesma de semear.

O RETIRANTE CHEGA À ZONA DA  
 MATA, QUE O FAZ PENSAR, OUTRA  
 VEZ, EM INTERROMPER A VIAGEM

- Bem me diziam que a terra  
 se faz mais branda e macia  
 quanto mais do litoral  
 a viagem se aproxima.  
 Agora afinal cheguei  
 nessa terra que diziam.  
 Como ela é uma terra doce  
 para os pés e para a vista.  
 Os rios que correm aqui  
 têm a água vitalícia.  
 Cacimbas por todo lado;  
 cavando o chão, água mina.  
 Vejo agora que é verdade  
 o que pensei ser mentira.  
 Quem sabe se nesta terra  
 não plantarei minha sina?  
 Não tenho medo de terra  
 (cavei pedra toda a vida),  
 e para quem lutou a braço  
 contra a piçarra da Caatinga  
 será fácil amansar  
 esta aqui, tão feminina.  
 Mas não avisto ninguém,  
 só folhas de cana fina;  
 somente ali à distância  
 aquele bueiro de usina;  
 somente naquela várzea  
 um banguê velho em ruína.  
 Por onde andaré a gente  
 que tantas canas cultiva?  
 Feriando: que nesta terra  
 tão fácil, tão doce e rica,  
 não é preciso trabalhar  
 todas as horas do dia,  
 os dias todos do mês,

os meses todos da vida.  
 Decerto a gente daqui  
 jamais envelhece aos trinta  
 nem sabe da morte em vida,  
 vida em morte, severina;  
 e aquele cemitério ali,  
 branco na verde colina,  
 decerto pouco funciona  
 e poucas covas aninha.

ASSISTE AO ENTERRO DE UM  
 LAVRADOR DE EITO E OUVES O QUE  
 DIZEM DO MORTO OS AMIGOS QUE O  
 LEVARAM AO CEMITÉRIO

- Essa cova em que estás,  
 com palmos medida,  
 é a conta menor  
 que tiraste em vida.  
 - É de bom tamanho,  
 nem largo nem fundo,  
 é a parte que te cabe  
 deste latifúndio.  
 - Não é cova grande,  
 é cova medida,  
 é a terra que querias  
 ver dividida.  
 - É uma cova grande  
 para teu pouco defunto,  
 mas estarás mais ancho  
 que estavas no mundo.  
 - É uma cova grande  
 para teu defunto parco,  
 porém mais que no mundo  
 te sentirás largo.  
 - É uma cova grande  
 para tua carne pouca,  
 mas a terra dada  
 não se abre a boca.  
 - Viverás, e para sempre  
 na terra que aqui aforas:  
 e terás enfim tua roça.  
 - Aí ficarás para sempre,  
 livre do sol e da chuva,  
 criando tuas saúvas.  
 - Agora trabalharás  
 só para ti, não a meias,  
 como antes em terra alheia.  
 - Trabalharás uma terra  
 da qual, além de senhor,

serás homem de eito e trator.  
 - Trabalhando nessa terra,  
 tu sozinho tudo empreitas:  
 serás semente, adubo, colheita.  
 - Trabalharás numa terra  
 que também te abriga e te veste:  
 embora com o brim do Nordeste.  
 - Será de terra  
 tua derradeira camisa:  
 te veste, como nunca em vida.  
 - Será de terra  
 e tua melhor camisa:  
 te veste e ninguém cobiça.  
 - Terás de terra  
 completo agora o teu fato:  
 e pela primeira vez, sapato.  
 - Como és homem,  
 a terra te dará chapéu:  
 fosses mulher, xale ou véu.  
 - Tua roupa melhor  
 será de terra e não de fazenda:  
 não se rasga nem se remenda.  
 - Tua roupa melhor  
 e te ficará bem cingida:  
 como roupa feita à medida.  
 - Esse chão te é bem conhecido  
 (bebeu teu suor vendido).  
 - Esse chão te é bem conhecido  
 (bebeu o moço antigo).  
 - Esse chão te é bem conhecido  
 (bebeu tua força de marido).  
 - Desse chão és bem conhecido  
 (através de parentes e amigos).  
 - Desse chão és bem conhecido  
 (vive com tua mulher, teus filhos).  
 - Desse chão és bem conhecido  
 (te espera de recém-nascido).  
 - Não tens mais força contigo:  
 deixas-te semear ao comprido.  
 - Já não levas semente viva:  
 teu corpo é a própria maniva.  
 - Não levas rebolo de cana:  
 és o rebolo, e não de caiana.  
 Não levas semente na mão:  
 és agora o próprio grão.  
 - Já não tens força na perna:  
 deixas-te semear na coveta.  
 - Já não tens força na mão:  
 deixas-te semear no leirão.  
 - Dentro da rede não vinha nada,

só tua espiga debulhada.  
 - Dentro da rede vinha tudo,  
 só tua espiga no sabugo.  
 - Dentro da rede coisa vasqueira,  
 só a maçaroca banguela.  
 - Dentro da rede coisa pouca,  
 tua vida que deu sem soca.  
 - Na mão direita um rosário,  
 milho negro e ressecado.  
 - Na mão direita somente  
 o rosário, seca semente.  
 - Na mão direita, de cinza,  
 o rosário, semente maninha.  
 - Na mão direita o rosário,  
 semente inerte e sem salto.  
 - Despido vieste no caixão,  
 despido também se enterra o grão.  
 - De tanto te despiu a privação  
 que escapou de teu peito a viração.  
 - Tanta coisa despiste em vida  
 que fugiu de teu peito a brisa.  
 - E agora, se abre o chão e te abriga,  
 lençol que não tiveste em vida.  
 - Se abre o chão e te fecha,  
 dando-te agora cama e coberta.  
 - Se abre o chão e te envolve,  
 como mulher com quem se dorme.

#### O RETIRANTE RESOLVE APRESSAR OS PASSOS PARA CHEGAR LOGO AO RECIFE

- Nunca esperei muita coisa,  
 digo a Vossas Senhorias.  
 O que me fez retirar  
 não foi a grande cobiça;  
 o que apenas busquei  
 foi defender minha vida  
 da tal velhice que chega  
 antes de se inteirar trinta;  
 se na serra vivi vinte,  
 se alcancei lá tal medida,  
 o que pensei, retirando,  
 foi estendê-la um pouco ainda.  
 Mas não senti diferença  
 entre o Agreste e a Caatinga,  
 e entre a Caatinga e aqui a Mata  
 a diferença é a mais mínima.  
 Está apenas em que a terra  
 é por aqui mais macia;

está apenas no pavio,  
 ou melhor, na lamparina:  
 pois é igual o querosene  
 que em toda parte ilumina,  
 e quer nesta terra gorda,  
 quer na serra, de caliça,  
 a vida arde sempre com  
 a mesma chama mortíça.  
 Agora é que compreendo  
 por que em paragens tão ricas  
 o rio não corta em poços  
 como ele faz na Caatinga:  
 vive a fugir dos remansos  
 a que a paisagem o convida,  
 com medo de se deter,  
 grande que seja a fadiga.  
 Sim, o melhor é apressar  
 o fim desta ladainha,  
 fim do rosário de nomes  
 que a linha do rio enfia;  
 é chegar logo ao Recife,  
 derradeira ave-maria  
 do rosário, derradeira  
 invocação da ladainha,  
 Recife, onde o rio some  
 e esta minha viagem se fina.

**CHEGANDO AO RECIFE, O RETIRANTE  
 SENTA-SE PARA DESCANSAR AO PÉ  
 DE UM MURO ALTO E CAIADO E  
 OUVI, SEM SER NOTADO, A  
 CONVERSA DE DOIS COVEIROS**

- O dia de hoje está difícil;  
 não sei onde vamos parar.  
 Deviam dar um aumento,  
 ao menos aos deste setor de cá.  
 As avenidas do centro são melhores,  
 mas são para os protegidos:  
 há sempre menos trabalho  
 e gorjetas pelo serviço;  
 e é mais numeroso o pessoal  
 (toma mais tempo enterrar os ricos).  
 - Pois eu me daria por contente  
 se me mandassem para cá.  
 Se trabalhasses no de Casa Amarela  
 não estarias a reclamar.  
 De trabalhar no de Santo Amaro  
 deve alegrar-se o colega  
 porque parece que a gente

que se enterra no de Casa Amarela  
 está decidida a mudar-se  
 toda para debaixo da terra.

- É que o colega ainda não viu  
 o movimento: não é o que se vê.

Fique-se por aí um momento  
 e não tardarão a aparecer  
 os defuntos que ainda hoje  
 vão chegar (ou partir, não sei).

As avenidas do centro,  
 onde se enterram os ricos,  
 são como o porto do mar;  
 não é muito ali o serviço:  
 no máximo um transatlântico  
 chega ali cada dia,  
 com muita pompa, protocolo,  
 e ainda mais cenografia.

Mas este setor de cá  
 é como a estação dos trens:  
 diversas vezes por dia  
 chega o comboio de alguém.

- Mas se teu setor é comparado  
 à estação central dos trens,  
 o que dizer de Casa Amarela  
 onde não para o vaivém?  
 Pode ser uma estação,  
 mas não estação de trem:  
 será parada de ônibus,  
 com filas de mais de cem.

- Então por que não pedes,  
 já que és de carreira, e antigo,  
 que te mandem para Santo Amaro  
 se achas mais leve o serviço?  
 Não creio que te mandassem  
 para as belas avenidas  
 onde estão os endereços  
 e o bairro da gente fina:  
 isto é, para o bairro dos usineiros,  
 dos políticos, dos banqueiros,  
 e, no tempo antigo, dos banqueiros  
 (hoje estes se enterram em carneiros);  
 bairro também dos industriais,  
 dos membros das associações patronais  
 e dos que foram mais horizontais  
 nas profissões liberais.

Difícil é que consigas  
 aquele bairro, logo de saída.

- Só pedi que me mandassem  
 para as urbanizações discretas,  
 com seus quarteirões apertados,

com suas cômodas de pedra.  
 - Esse é o bairro dos funcionários,  
 inclusive extranumerários,  
 contratados e mensalistas  
 (menos os tarefeiros e diaristas).  
 Para lá vão os jornalistas,  
 os escritores, os artistas;  
 ali vão também os bancários,  
 as altas patentes dos comerciários,  
 os lojistas, os boticários,  
 os localizados aeroviários  
 e os de profissões liberais  
 que não se liberaram jamais.  
 Também um bairro dessa gente  
 temos no de Casa Amarela:  
 cada um em seu escaninho,  
 cada um em sua gaveta,  
 com o nome aberto na lousa  
 quase sempre em letras pretas.  
 Raras as letras douradas,  
 raras também as gorjetas.  
 - Gorjetas aqui, também,  
 só dá mesmo a gente rica,  
 em cujo bairro não se pode  
 trabalhar em mangas de camisa;  
 onde se exige quepe  
 e farda engomada e limpa.  
 - Mas não foi pelas gorjetas, não,  
 que vim pedir remoção:  
 é porque tem menos trabalho  
 que quero vir para Santo Amaro;  
 aqui ao menos há mais gente  
 para atender a freguesia,  
 para botar a caixa cheia  
 dentro da caixa vazia.  
 - E que disse o Administrador,  
 se é que te deu ouvido?  
 - Que quando apareça a ocasião  
 atenderá meu pedido.  
 - E do senhor Administrador  
 isso foi tudo que arrancaste?  
 - No de Casa Amarela me deixou,  
 mas me mudou de arrabalde.  
 - E onde vais trabalhar agora,  
 qual o subúrbio que te cabe?  
 - Passo para o dos industriários,  
 que é também o dos ferroviários,  
 de todos os rodoviários  
 e praças de pré dos comerciários.  
 - Passas para o dos operários,

deixas o dos pobres vários;  
 melhor: não são tão contagiosos  
 e são muito menos numerosos.  
 - É, deixo o subúrbio dos indigentes,  
 onde se enterra toda essa gente  
 que o rio afoga na preamar  
 e sufoca na baixa-mar.  
 - É a gente sem instituto,  
 gente de braços devolutos;  
 são os que jamais usam luto  
 e se enterram sem salvo-conduto.  
 - É a gente dos enterros gratuitos  
 e dos defuntos ininterruptos.  
 - É a gente retirante  
 que vem do Sertão de longe.  
 - Desenrolam todo o barbante  
 e chegam aqui na jante.  
 - E que então, ao chegar,  
 não têm mais o que esperar.  
 - Não podem continuar  
 pois têm pela frente o mar.  
 - Não têm onde trabalhar  
 e muito menos onde morar.  
 - E da maneira em que está  
 não vão ter onde se enterrar.  
 - Eu também, antigamente,  
 fui do subúrbio dos indigentes,  
 e uma coisa que notei  
 que jamais entenderei:  
 essa gente do Sertão  
 que desce para o litoral, sem razão,  
 fica vivendo no meio da lama,  
 comendo os siris que apanha;  
 pois bem: quando sua morte chega,  
 temos de enterrá-los em terra seca.  
 - Na verdade, seria mais rápido  
 e também muito mais barato  
 que os sacudissem de qualquer ponte  
 dentro do rio e da morte.  
 - O rio daria a mortalha  
 e até um macio caixão de água;  
 e também o acompanhamento  
 que levaria com passo lento  
 o defunto ao enterro final  
 a ser feito no mar de sal.  
 - E não precisava dinheiro,  
 e não precisava coveiro,  
 e não precisava oração,  
 e não precisava inscrição.  
 - Mas o que se vê não é isso:

é sempre nosso serviço  
crescendo mais cada dia;  
morre gente que nem vivia.  
- E esse povo lá de riba  
de Pernambuco, da Paraíba,  
que vem buscar no Recife  
poder morrer de velhice,  
encontra só, aqui chegando,  
cemitérios esperando.  
- Não é viagem o que fazem,  
vindo por essas caatingas, vargens;  
aí está o seu erro:  
vêm é seguindo seu próprio enterro.

#### O RETIRANTE APROXIMA-SE DE UM DOS CAIS DO CAPIBARIBE

- Nunca esperei muita coisa,  
é preciso que eu repita.  
Sabia que no rosário  
de cidades e de vilas,  
e mesmo aqui no Recife  
ao acabar minha descida,  
não seria diferente  
a vida de cada dia:  
que sempre pás e enxadas  
foices de corte e capina,  
ferros de cova, estrovengas  
o meu braço esperariam.  
Mas que se este não mudasse  
seu uso de toda vida,  
esperei, devo dizer,  
que ao menos aumentaria  
na quartinha, a água pouca,  
dentro da cuia, a farinha,  
o algodãozinho da camisa,  
ou meu aluguel com a vida.  
E chegando, aprendo que,  
nessa viagem que eu fazia,  
sem saber desde o Sertão,  
meu próprio enterro eu seguia.  
Só que devo ter chegado  
adiantado de uns dias;  
o enterro espera na porta:  
o morto ainda está com vida.  
A solução é apressar  
a morte a que se decida  
e pedir a este rio,  
que vem também lá de cima,  
que me faça aquele enterro

que o coveiro descrevia:  
caixão macio de lama,  
mortalha macia e líquida,  
coroas de baronesa  
junto com flores de aninga,  
e aquele acompanhamento  
de água que sempre desfila  
(que o rio, aqui no Recife,  
não seca, vai toda a vida).

#### APROXIMA-SE DO RETIRANTE O MORADOR DE UM DOS MOCAMBOS QUE EXISTEM ENTRE O CAIS E A ÁGUA DO RIO

- Seu José, mestre carpina,  
que habita este lamaçal,  
sabe me dizer se o rio  
a esta altura dá vau?  
sabe me dizer se é funda  
esta água grossa e carnal?  
- Severino, retirante,  
jamais o cruzei a nado;  
quando a maré está cheia  
vejo passar muitos barcos,  
barcaças, alvarengas,  
muitas de grande calado.  
- Seu José, mestre carpina,  
para cobrir corpo de homem  
não é preciso muita água:  
basta que chegue ao abdome,  
basta que tenha fundura  
igual à de sua fome.  
- Severino, retirante,  
pois não sei o que lhe conte;  
sempre que cruzei este rio  
costumo tomar a ponte;  
quanto ao vazio do estômago,  
se cruza quando se come.  
- Seu José, mestre carpina,  
e quando ponte não há?  
quando os vazios da fome  
não se tem com que cruzar?  
quando esses rios sem água  
são grandes braços de mar?  
- Severino, retirante,  
o meu amigo é bem moço;  
sei que a miséria é mar largo,  
não é como qualquer poço:  
mas sei que para cruzá-la

vale bem qualquer esforço.

- Seu José, mestre carpina,  
e quando é fundo o perau?  
quando a força que morreu  
nem tem onde se enterrar,  
por que ao puxão das águas  
não é melhor se entregar?

- Severino, retirante,  
o mar de nossa conversa  
precisa ser combatido,  
sempre, de qualquer maneira,  
porque senão ele alaga  
e devasta a terra inteira.

- Seu José, mestre carpina,  
e em que nos faz diferença  
que como frieira se alastre,  
ou como rio na cheia,  
se acabamos naufragados  
num braço do mar miséria?

- Severino, retirante,  
muita diferença faz  
entre lutar com as mãos  
e abandoná-las para trás,  
porque ao menos esse mar  
não pode adiantar-se mais.

- Seu José, mestre carpina,  
e que diferença faz  
que esse oceano vazio  
cresça ou não seus cabedais,  
se nenhuma ponte mesmo  
é de vencê-lo capaz?

Seu José, mestre carpina,  
que lhe pergunte permita:  
há muito no lamaçal  
apodrece a sua vida?  
e a vida que tem vivido  
foi sempre comprada à vista?

- Severino, retirante,  
sou de Nazaré da Mata,  
mas tanto lá como aqui  
jamais me fiaram nada:  
a vida de cada dia  
cada dia hei de comprá-la.

- Seu José, mestre carpina,  
e que interesse, me diga,  
há nessa vida a retalho  
que é cada dia adquirida?  
espera poder um dia  
comprá-la em grandes partidas?

- Severino, retirante,

não sei bem o que lhe diga:  
não é que espere comprar  
em grosso de tais partidas,  
mas o que compro a retalho  
é, de qualquer forma, vida.

- Seu José, mestre carpina,  
que diferença faria  
se em vez de continuar  
tomasse a melhor saída:  
a de saltar, numa noite,  
fora da ponte e da vida?

#### UMA MULHER, DA PORTA DE ONDE SAIU O HOMEM, ANUNCIA-LHE O QUE SE VERÁ

- Compadre José, compadre,  
que na relva estais deitado:  
conversais e não sabeis  
que vosso filho é chegado?  
Estais aí conversando  
em vossa prosa entretida:  
não sabeis que vosso filho  
saltou para dentro da vida?  
Saltou para dentro da vida  
ao dar seu primeiro grito;  
e estais aí conversando:  
pois sabeis que ele é nascido.

#### APARECEM E SE APROXIMAM DA CASA DO HOMEM VIZINHOS, AMIGOS, DUAS CIGANAS ETC.

- Todo o céu e a terra  
lhe cantam louvor.

Foi por ele que a maré  
esta noite não baixou.

- Foi por ele que a maré  
fez parar o seu motor:  
a lama ficou coberta  
e o mau cheiro não voou.

- E a alfazema do sargaço,  
ácida, desinfetante,  
veio varrer nossas ruas  
enviada do mar distante.

- E a língua seca de esponja  
que tem o vento terral  
veio enxugar a umidade  
do encharcado lamaçal.

- Todo o céu e a terra

lhe cantam louvor  
 e cada casa se torna  
 num mocambo sedutor.  
 - Cada casebre se torna  
 no mocambo modelar  
 que tanto celebram os  
 sociólogos do lugar.  
 - E a banda de maruins  
 que toda noite se ouvia  
 por causa dele, esta noite,  
 creio que não irradia.  
 - E este rio de água cega,  
 ou baça, de comer terra,  
 que jamais espelha o céu,  
 hoje enfeitou-se de estrelas.

#### COMEÇAM A CHEGAR PESSOAS TRAZENDO PRESENTES PARA O RECÉM-NASCIDO

- Minha pobreza tal é  
 que não trago presente grande:  
 trago para a mãe caranguejos  
 pescados por esses mangues;  
 mamando leite de lama  
 conservará nosso sangue.  
 - Minha pobreza tal é  
 que coisa não posso ofertar:  
 somente o leite que tenho  
 para meu filho amamentar;  
 aqui são todos irmãos,  
 de leite, de lama, de ar.  
 - Minha pobreza tal é  
 que não tenho presente melhor:  
 trago papel de jornal  
 para lhe servir de cobertor;  
 cobrindo-se assim de letras  
 vai um dia ser doutor.  
 - Minha pobreza tal é  
 que não tenho presente caro:  
 como não posso trazer  
 um olho d'água de Lago do Carmo,  
 trago aqui água de Olinda,  
 água da bica do Rosário.  
 - Minha pobreza tal é  
 que grande coisa não trago:  
 trago este canário da terra  
 que canta corrido e de estalo.  
 - Minha pobreza tal é  
 que minha oferta não é rica:

trago daquela bolacha d'água  
 que só em Paudalho se fabrica.  
 - Minha pobreza tal é  
 que melhor presente não tem:  
 dou este boneco de barro  
 de Severino de Tracunhaém.  
 - Minha pobreza tal é  
 que pouco tenho o que dar:  
 dou da pitu que o pintor Monteiro  
 fabricava em Gravatá.  
 - Trago abacaxi de Goiana  
 e de todo o estado rolete de cana.  
 - Eis ostras chegadas agora,  
 apanhadas no cais da Aurora.  
 - Eis tamarindos da Jaqueira  
 e jaca da Tamarineira.  
 - Mangabas do Cajueiro  
 e cajus da Mangabeira.  
 - Peixe pescado no Passarinho,  
 carne de boi dos Peixinhos.  
 - Siris apanhados no lamaçal  
 que há no avesso da rua Imperial.  
 - Mangas compradas nos quintais ricos  
 do Espinheiro e dos Aflitos.  
 - Goiamuns dados pela gente pobre  
 da Avenida Sul e da Avenida Norte.

#### FALAM AS DUAS CIGANAS QUE HAVIAM APARECIDO COM OS VIZINHOS

- Atenção peço, senhores,  
 para esta breve leitura:  
 somos ciganas do Egito,  
 lemos a sorte futura.  
 Vou dizer todas as coisas  
 que desde já posso ver  
 na vida desse menino  
 acabado de nascer:  
 aprenderá a engatinhar  
 por aí, com aratus,  
 aprenderá a caminhar  
 na lama, com goiamuns,  
 e a correr o ensinarão  
 os anfíbios caranguejos,  
 pelo que será anfíbio  
 como a gente daqui mesmo.  
 Cedo aprenderá a caçar:  
 primeiro, com as galinhas,  
 que é catando pelo chão

tudo o que cheira a comida;  
 depois, aprenderá com  
 outras espécies de bichos:  
 com os porcos nos monturos,  
 com os cachorros no lixo.  
 Vejo-o, uns anos mais tarde,  
 na ilha do Maruim,  
 vestido negro de lama,  
 voltar de pescar siris;  
 e vejo-o, ainda maior,  
 pelo imenso lamarão  
 fazendo dos dedos iscas  
 para pescar camarão.  
 - Atenção peço, senhores,  
 também para minha leitura:  
 também venho dos Egitos,  
 vou completar a figura.  
 Outras coisas que estou vendo  
 é necessário que eu diga:  
 não ficará a pescar  
 de jereré toda a vida.  
 Minha amiga se esqueceu  
 de dizer todas as linhas;  
 não pensem que a vida dele  
 há de ser sempre daninha.  
 Enxergo daqui a planura  
 que é a vida do homem de ofício,  
 bem mais sadia que os mangues,  
 tenha embora precipícios.  
 Não o vejo dentro dos mangues,  
 vejo-o dentro de uma fábrica:  
 se está negro não é lama,  
 é graxa de sua máquina,  
 coisa mais limpa que a lama  
 do pescador de maré  
 que vemos aqui, vestido  
 de lama da cara ao pé.  
 E mais: para que não pensem  
 que em sua vida tudo é triste,  
 vejo coisa que o trabalho  
 talvez até lhe conquiste:  
 que é mudar-se destes mangues  
 daqui do Capibaribe  
 para um mocambo melhor  
 nos mangues do Beberibe.

FALAM OS VIZINHOS, AMIGOS,  
 PESSOAS QUE VIERAM COM  
 PRESENTES ETC.

- De sua formosura  
 já venho dizer:  
 é um menino magro,  
 de muito peso não é,  
 mas tem o peso de homem,  
 de obra de ventre de mulher.  
 - De sua formosura  
 deixai-me que diga:  
 é uma criança pálida,  
 é uma criança franzina,  
 mas tem a marca de homem,  
 marca de humana oficina.  
 - Sua formosura  
 deixai-me que cante:  
 é um menino guenzo  
 como todos os desses mangues,  
 mas a máquina de homem  
 já bate nele, incessante.  
 - Sua formosura  
 eis aqui descrita:  
 é uma criança pequena,  
 enclenque e setemesinha,  
 mas as mãos que criam coisas  
 nas suas já se adivinha.  
 - De sua formosura  
 deixai-me que diga:  
 é belo como o coqueiro  
 que vence a areia marinha.  
 - De sua formosura  
 deixai-me que diga:  
 belo como o avelós  
 contra o Agreste de cinza.  
 - De sua formosura  
 deixai-me que diga:  
 belo como a palmatória  
 na caatinga sem saliva.  
 - De sua formosura  
 deixai-me que diga:  
 é tão belo como um sim  
 numa sala negativa.  
 - É tão belo como a soca  
 que o canavial multiplica.  
 - Belo porque é uma porta  
 abrindo-se em mais saídas.  
 - Belo como a última onda  
 que o fim do mar sempre adia.  
 - É tão belo como as ondas  
 em sua adição infinita.  
 - Belo porque tem do novo  
 a surpresa e a alegria.

- Belo como a coisa nova  
na prateleira até então vazia.
- Como qualquer coisa nova  
inaugurando o seu dia.
- Ou como o caderno novo  
quando a gente o principia.
- E belo porque com o novo  
todo o velho contagia.
- Belo porque corrompe  
com sangue novo a anemia.
- Infecciona a miséria  
com vida nova e sadia.
- Com oásis, o deserto,  
com ventos, a calmaria.

O CARPINA FALA COM O RETIRANTE  
QUE ESTEVE DE FORA, SEM TOMAR  
PARTE EM NADA

- Severino, retirante,  
deixe agora que lhe diga:  
eu não sei bem a resposta  
da pergunta que fazia,  
se não vale mais saltar  
fora da ponte e da vida;  
nem conheço essa resposta,  
se quer mesmo que lhe diga;  
é difícil defender,  
só com palavras, a vida,  
ainda mais quando ela é  
esta que vê, severina;  
mas se responder não pude  
à pergunta que fazia,  
ela, a vida, a respondeu  
com sua presença viva.  
E não há melhor resposta  
que o espetáculo da vida:  
vê-la desfiar o seu fio,  
que também se chama vida,  
ver a fábrica que ela mesma,  
teimosamente, se fabrica,  
vê-la brotar como há pouco  
em nova vida explodida;  
mesmo quando é assim pequena  
a explosão, como a ocorrida;  
mesmo quando é uma explosão  
como a de há pouco, franzina;  
mesmo quando é a explosão  
de uma vida severina.

