UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981):

engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro

REINALDO CARDENUTO

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981):

engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro

REINALDO CARDENUTO

Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Ciências pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: História, Teoria e Crítica.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin

São Paulo
2014

Folha de aprovação

Reinaldo Cardenuto

O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro

Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Ciências pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais.

Banca examinadora

Prof. Dr._____
Instituição:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr._____
Instituição:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr._____
Instituição:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr._____
Instituição:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr._____
Instituição:_____ Assinatura: _____

CARDENUTO, Reinaldo.
O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro [manuscrito] / Reinaldo Cardenuto - São Paulo: SP, 2014.
426 f.
Orientador: Eduardo Victorio Morettin
Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, 2014.
Referências bibliográficas: f. 373-385.

1. Regime militar brasileiro. 2. Arte e política. 3. Partido Comunista Brasileiro. 4. Novo sindicalismo. 5. Cinema Novo. 6. Teatro de Arena. 7. Leon Hirszman. 8. *Que país é este?*. 9. *ABC da greve*. 10. *Eles não usam black-tie.* I. MORETTIN, Eduardo Victorio. II. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. III. Título.

Resumo

O objetivo central desta tese é estudar o percurso artístico e intelectual de Leon Hirszman a partir dos filmes *Que país é este?* (1976-77), *ABC da greve* (1979-90) e *Eles não usam black-tie* (1981). Discutindo as relações entre cinema e História, a pesquisa se concentra nas práticas culturais, estéticas e ideológicas do realizador, procurando analisar as interpretações que ele mobilizou em torno do Brasil durante a vigência do regime militar. A despeito de Hirszman ter consolidado a sua trajetória como integrante do Cinema Novo, questão que percorre as páginas deste doutorado, propõe-se também uma aproximação entre a sua obra e o projeto dramatúrgico construído por autores oriundos do Teatro de Arena. Na década de 1970, face à crise que se instalou no campo cultural da esquerda, em especial o colapso da crença revolucionária anterior a 1964 e o refluxo da leitura do povo como vanguarda heroica para uma transformação do mundo, o cineasta se aproximaria do revisionismo artístico proposto, principalmente, por Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Pontes e Vianinha. Mantendo em seus filmes uma abordagem politizada da classe popular, sem abdicar da figura do intelectual como mediador de denúncias contra a ditadura, o diretor se voltaria para uma produção em sintonia com o viés comunista de engajamento, em diálogo com a tradição do realismo crítico e disposta a elaborar narrativas e registros documentais em confronto ao autoritarismo dos militares. Nesse sentido, mesmo sem partilhar do ideário do novo sindicalismo surgido sobretudo entre os metalúrgicos da cidade paulista de São Bernardo do Campo, Hirszman deslocaria a figura do operário para o centro do processo criativo de *ABC da greve* e de *Black-tie*, representando-o em uma chave próxima à resistência articulada pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), na qual o trabalhador seria visto como parte de uma ampla frente organizada para superar a ditadura e atuar em prol da redemocratização. Uma obra realizada com o intuito de responder aos dilemas sociais de seu contexto histórico, a propor uma abordagem particular sobre a classe popular e a militância antiautoritária, a partir de leituras e experiências estéticas construídas em meio aos impasses que percorreram a esquerda política e cultural na segunda metade dos anos 1970.

Palavras-chave

1. Regime militar brasileiro; 2. Arte e política; 3. Partido Comunista Brasileiro; 4. Novo sindicalismo; 5. Cinema Novo; 6. Teatro de Arena; 7. Leon Hirszman; 8. *Que país é este?*; 9. *ABC da greve*; 10. *Eles não usam black-tie*

Abstract

The main goal of this thesis is to study Leon Hirszman's artistic and intellectual trajectory through the films *Que país é este?* (1976-77), *ABC da greve* (1979-90) and *They don't wear black-tie* (1981). Discussing the relation between film and History, the research concentrates itself on the cultural, aesthetic and ideological practices of the director, aiming to analyze his interpretations about Brazil during its military dictatorship. Despite Hirszman's consolidated career as a member of the Cinema Novo movement, issue that is described during this doctoral thesis, it also proposes an approach of his work with the dramaturgical project originated by authors from the Teatro de Arena. On the 1970's, in virtue of the crisis installed in the left wing's cultural sphere, specially the collapse of the revolutionary belief preceding 1964 and the retrocession of the interpretation placing the people as the heroic vanguard leading a structural transformation, the filmmaker would court the artistic revisionism proposed by Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Pontes and Vianinha. Maintaining a politicized approach about the popular class on his films, without abdicating the image of the intellectual as a mediator of denounces against the dictatorship, the director would proceed to a production in tune with the communist's active participation project, establishing a dialogue with the tradition of critical realism, willing to elaborate narratives and documental registers confronting with the authoritarian way of the military. In this sense, even without sharing the ideology originated from the newly born trade unionism, especially among the steelworkers from São Bernardo do Campo's city, Hirszman shifted the figure of the worker, making it the core of the creative process of *ABC da greve* and *Black-tie*. In these movies, it was represented as a key-piece close to the resistance articulated by the Brazilian Communist Party (PCB), in which it was seen as part of a large front, organized to overcome the military regime and act in favor of the country's redemocratization. A work realized with the intention of responding to the social dilemmas of its time, proposing a singular approach about the popular class and the anti-authoritarian militancy, originating interpretations and aesthetic experiences constructed among conflicts that filled the left-wing politic and cultural manifestations on the second half of the seventies.

Key-words

1. Brazilian military dictatorship; 2. Art and politics; 3. Brazilian Communist Party; 4. Brazilian new trade unionism of the seventies; 5. Cinema Novo; 6. Teatro de Arena; 7. Leon Hirszman; 8. *Que país é este?*; 9. *ABC da greve*; 10. *They don't wear black-tie.*

Dedico esta tese a
meu avô Fausto e ao
grande amigo Plácido,
cujas ausências sempre
se farão presentes.

Dedico, sobretudo, às
mulheres da minha vida,
Renata e Nara,
cujas presenças evitam
que eu me transforme
numa outra ausência.

Agradecimentos

Resultado de vários anos de estudo sobre o campo artístico brasileiro, em particular a filmografia de Leon Hirszman e os projetos oriundos do Cinema Novo e do Teatro de Arena, esta tese se encontra repleta de afetividades e apoios os quais desejo celebrar. Orientado por Eduardo Morettin, o doutorado contou com suporte financeiro da Capes, com recursos que foram essenciais para que eu pudesse me licenciar provisoriamente das atividades docentes e dedicar boa parte do meu tempo às pesquisas e à redação do texto.

Sou particularmente grato a João Roberto Faria, cuja disciplina de pós-graduação "Teatro e política no Brasil: do Teatro de Arena ao teatro de grupo contemporâneo", ministrada em 2011 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP, se tornou crucial para a análise da dramaturgia de esquerda e para o desenvolvimento de ideias que se encontram no centro da minha tese. Além do mais, com uma gentileza inabitual no campo acadêmico, Faria me estimulou a enviar um artigo para a revista *Estudos avançados*, texto que originalmente escrevi durante a sua disciplina, publicado naquele periódico em 2012 e intitulado "Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970".

Também não poderia deixar de agradecer a dois professores cujas pesquisas foram imprescindíveis no desenvolvimento do meu trabalho, seja em relação a uma metodologia de análise fílmica ou aos debates sobre a arte de esquerda durante o regime militar brasileiro. Ismail Xavier e Marcos Napolitano, cujos conhecimentos vêm me estimulando há tempos, compuseram a banca de qualificação do meu doutorado e foram determinantes para os caminhos que eu seguiria a partir de então. Napolitano, sobretudo, se tornou nos últimos anos uma pessoa fundamental na minha trajetória, me convidando a participar de colóquios, a publicar textos e a conseguir uma bolsa para pesquisas na França. Aproveito essas linhas para dedicar-lhe um agradecimento especial, esperando que esse vínculo intelectual e de amizade prossiga forte nos próximos anos.

Para o bom andamento do meu projeto, recebi o apoio de várias instituições. No período de realização da tese, nas inúmeras vezes em que precisei vasculhar acervos atrás de documentos sobre Hirszman, fui muito bem atendido por

funcionários do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), do Arquivo Edgard Leuenroth da Unicamp (AEL), da Cinemateca Francesa, da Cinemateca de Cuba e da Cinemateca Brasileira. Nessa última, não foram poucos os que me auxiliaram. Agradeço, principalmente, aos amigos Adílson Inácio Mendes, Daniel Shinzato e Rodrigo Archangelo.

Contei ainda com o suporte de muitas outras pessoas. O jornalista Zuenir Ventura, um dos homens mais simpáticos que já conheci, me concedeu uma entrevista reveladora sobre o documentário *Que país é este?* (1976-77), que realizou em parceria com Hirszman. A socióloga Vanya Sant'Anna, além de travar comigo uma longa conversa em torno do Comitê Brasileiro de Anistia, permitiu que eu investigasse o acervo particular do seu marido, o dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, no qual localizei um material que ganharia muita importância na tese. Carlos Augusto Calil, com quem trabalhei no Centro Cultural São Paulo e na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, entre 2003 e 2007, foi o grande responsável por introduzir o cinema de Hirszman em minha vida, me convidando a organizar uma mostra sobre o realizador (2006) e a fazer parte do processo de restauração e lançamento de sua obra em DVD (entre 2007 e 2009). À lista, adiciono o apoio profissional de Márcia Rangel, funcionária da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP, que por diversas vezes me auxiliou com as inúmeras questões administrativas relacionadas à pós-graduação e à bolsa de estudos da Capes.

Aos muitos colegas da FAAP, gostaria de deixar aqui a minha lembrança. Em particular, aproveito essas linhas para reafirmar a amizade com aqueles que se tornaram bons companheiros nos últimos anos, com quem inevitavelmente dividi angústias e alegrias durante o desenvolvimento do doutorado. São eles: André Gatti, Artur Marques Neto, Eliseu Lopes, Hugo Harris, Luciana Rodrigues, Mário Saladini Filho, Mônica Rugai, Ricardo Martins Dias, Ronaldo Entler, Rubens Fernandes Jr., Sandra Regina Chaves Nunes e Tatiana Amendola Sanches. Em especial, celebro o companheirismo de André Fratti Costa, grande parceiro de vida e de trabalho que sempre me ofereceu um ombro amigo nos momentos de aflição pessoal e profissional. Aproveito o ensejo para também agradecer a muitos dos meus alunos, que por diversas vezes demonstraram compreensão e preocupação com um professor em período de tese, exprimindo o quanto considero estimulante trabalhar em meio a jovens que estão dando os seus primeiros passos na carreira cinematográfica.

Muitos outros amigos se tornaram realmente fundamentais para a concretização deste trabalho. Seja pelo suporte afetivo, tão necessário em um momento de grande insegurança, ou pelo compartilhamento de reflexões sobre o campo cinematográfico, agradeço a Alfredo Luiz Suppia, Carolina Amaral, Fábio Uchoa, Laura Carvalho, Lila Foster, Marco Antônio Bin, Margarida Maria Adamatti e Tainah Negreiros. A Marcelo Prioste, cujo doutorado em torno de Santiago Alvarez foi desenvolvido ao mesmo tempo que a minha pesquisa acerca de Hirszman, dedico uma lembrança especial, pois se tornou um dos meus principais companheiros de jornada política e existencial. Também gostaria de agradecer a Eduardo Oikawa e a Mariana Rosell, cujos comentários sobre o conteúdo do meu texto foram importantíssimos, a Evaldo Piccino, que por diversas vezes me auxiliou na busca de referências às canções citadas no decorrer da tese, e a Clara Parada, que traduziu o resumo do doutorado para o português. Por último, celebro a firme amizade que por 20 anos mantenho com André Luiz Rafaini Lopes, que me presenteou com uma revisão completa do texto, atualizando-o para o novo padrão ortográfico da língua portuguesa. Sendo o irmão que nunca tive, comprovou mais uma vez que os laços de companheirismo podem ser mais sólidos do que as próprias relações familiares.

Ao meu orientador, Eduardo Morettin, reservo um agradecimento mais do que especial. No decorrer dos últimos anos, com um profissionalismo que deve ser destacado, Morettin foi fundamental para o bom andamento da tese: organizou reuniões entre os seus orientandos, estimulou a minha participação em congressos acadêmicos, debateu inúmeras vezes as ideias acerca do cinema de Hirszman e leu detalhadamente cada linha desse texto, indicando sugestões significativas para melhorar a sua qualidade. Com ele, a partir de sua erudição, não somente obtive novos conhecimentos sobre o ofício do historiador, mas pude finalmente compreender como uma boa orientação é determinante na vida de um pesquisador em início de carreira. Foi Morettin quem, de fato, me fez entender que as complexidades de um objeto de estudo não devem ser encobertas por possíveis preferências estéticas ou políticas, mas sim estudadas a fundo com o intuito de analisar as suas contradições e singularidades em um determinado contexto histórico. Espero que o vínculo criado entre nós ultrapasse o tempo desta pesquisa, permitindo que no futuro trabalhemos juntos em novos projetos.

Por último, aproveito esse espaço para celebrar o apoio dado pelos meus familiares. Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais, Reinaldo e Janete, que desde o

início da tese me ofereceram um apoio crucial, seja do ponto de vista afetivo ou ajudando a cuidar da minha filha, cujo nascimento coincidiu com o início das pesquisas. À minha irmã, Joyce, e à minha avó, Corina, sou particularmente grato pelo carinho que me é dado sempre que possível. Somo a essa lista os meus cunhados, Waldyr e Patrícia, que por diversas vezes me acolheram em sua casa e me proporcionaram momentos de alegria durante um período marcado por muito trabalho e grandes preocupações. Renata e Nara, esposa e filha com quem compartilho a minha essência, mulheres e companheiras da minha jornada, são as grandes responsáveis por me fazer ir adiante e não sucumbir às angústias do viver. Sem a paixão que sinto por elas, paixão que me move, dificilmente teria chegado até aqui.

Quando chegar a hora de fechar o livro,
não terei arrependimentos.
Eu vi tantos viverem tão mal,
e tantos morrerem tão bem.

(Citação de Jean-Luc Godard a um poema de Louis Aragon no filme *Je vous salue Sarajevo*)

Sumário

INTRODUÇÃO.....15

CAPÍTULO 1. Uma introdução ao cinema de Leon Hirszman.....32

I. Crises do Cinema Novo no início dos anos 1970:
a censura e a condição econômica.....32

II. O *cinema popular* de Leon Hirszman.....40

**CAPÍTULO 2. A arte do nacional-popular:
crises, perspectivas e revisões.....56**

I. Representações do popular em colapso: o pós-golpe de 1964.....56

II. Contra as lamentações, um retorno à arte política.....61

III. O Cinema Novo nos anos 1970: reencontros
com a arte do nacional-popular.....70

IV. *Dramaturgia de avaliação* (I): o retorno do popular aos palcos.....87

V. *Dramaturgia de avaliação* (II): a reposição da militância
comunista e a forma dramática para tempos de ditadura.....92

**CAPÍTULO 3. *Que país é este?* (1976-77): resistências ao
regime militar em um filme desaparecido.....102**

I. Afinidades entre Leon Hirszman e Zuenir Ventura.....102

II. O projeto e a ausência de *Que país é este?*.....109

III. Contra quem se insurgia Leon Hirszman? 116

IV. Uma História a contrapelo: a tragédia e a resistência do popular.....123

V. O frentismo, esboço para uma teoria de ação política.....135

CAPÍTULO 4. Aspectos da(s) resistência(s) política e cultural ao regime militar.....144

I. Representações frentistas no campo das artes.....144

II. Uma introdução ao novo sindicalismo brasileiro.....164

CAPÍTULO 5. O cinema nas greves: práticas documentais.....179

I. Por um novo documentarismo militante.....180

II. Leon Hirszman diante da greve metalúrgica.....194

CAPÍTULO 6. *ABC da greve* (1979-90): a escrita da História em confronto.....207

I. O "inferno dos metalúrgicos" e o registro da greve operária de 1979.....208

II. Representações do movimento metalúrgico em *ABC da greve*: Lula, a *mise en scène* afetiva e o frentismo democrático.....222

III. O distanciamento crítico para o desmanche do discurso autoritário.....239

IV. Tensões e negociações políticas em *ABC da greve*.....251

V. *ABC da greve* e o processo de montagem: hipóteses sobre o abandono de um filme frentista.....264

CAPÍTULO 7. *Eles não usam black-tie* (1981): as indecisões políticas e dramatúrgicas de um percurso criativo.....273

I. Os rascunhos sonoros do filme *Black-tie*.....273

II. *Segunda-feira, greve geral*, um filme que nunca saiu do gravador.....278

III. Mudanças de rota: descompassos, teatralidades e ajustes durante a adaptação de *Black-tie*.....290

Capítulo 8 - *Eles não usam black-tie* (1981): impasses e negociações de Hirszman com o seu tempo.....301

I. O filme *Black-tie* e as afinidades com o realismo crítico do Teatro de Arena.....301

II. A adaptação cinematográfica de *Black-tie*: o ajuste do tempo.....319

III. Fissuras da esquerda.....327

IV. Negociações com o projeto estético e político do comunismo.....334

V. Redenções interrompidas: *Black-tie* diante da(s) morte(s).....355

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....368

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....373

ANEXOS

I. Roteiro literário de *Que país é este?*.....386

II. Fichas técnicas dos filmes de Hirszman em análise.....420

III. Fichas técnicas dos documentários realizados em torno do movimento operário e comparados com *ABC da greve* no decorrer da tese.....423

Introdução

Durante o percurso de realização desta tese, entre 2010 e 2014, tive a oportunidade de assistir a um documentário intitulado *Nostalgia de la luz* (2010), dirigido pelo cineasta Patricio Guzmán. A partir de uma perspectiva ensaística, de quem enfrentou a ditadura de Augusto Pinochet (1973-90) e realizou obras de denúncia ao autoritarismo militar no Chile, Guzmán propõe uma reflexão em torno do compromisso de quem vasculha fragmentos do passado com o intuito de procurar respostas que lancem luzes sobre a condição humana no presente. Tendo por locação principal o deserto do Atacama, o filme ali localiza três "personagens" cujo viver encontra-se, em essência, voltado para a escavação dos vestígios de outro tempo. Através de um telescópio de grande amplitude, apontado para o céu límpido, o astrônomo pesquisa incansavelmente o espaço sideral, projetando o seu olhar em direção ao infinito, onde o brilho das estrelas, luz do passado, talvez permita encontrar pistas para questões que atormentam a humanidade desde o seu surgimento. Ao preço da solidão, o seu ofício tenta desvendar a origem e o fim da vida, verificar se somos ou não os únicos no universo. Na mesma região desértica, tendo também que lidar com o isolamento, o arqueólogo busca no subterrâneo resquícios de civilizações desaparecidas, tentando fazer de sua profissão um caminho para melhor entender o processo histórico de formação da sociedade antiga e contemporânea. Próximo a ele, nesse movimento idêntico de cavoucar o chão, encontram-se as mães e as esposas de familiares que foram assassinados no decorrer da ditadura chilena e cujos corpos nunca foram encontrados. Enfrentando a agonia do desaparecimento, de um passado que enterrou a alegria do viver, essas mulheres caminham pelo deserto atrás de um material orgânico despedaçado que talvez possa elucidar o destino de seus maridos e filhos. Sob o risco de nunca conseguirem uma resposta definitiva e de retornarem diariamente à dor da morte, elas sabem que ao remexer a terra, por vezes encontrando corpos, estão contribuindo para a reflexão sobre um país que passou pela experiência dolorosa do autoritarismo político. Tratam-se de trajetórias que procuram lidar com o complicado processo de transitar entre a subjetividade e a História. Três "personagens" que para isso assumem riscos de solidão e de ressentimento, mas que compreendem, como diz Guzmán no encerramento de seu filme, que aqueles "que

têm memória são capazes de viver no frágil tempo presente, [enquanto] os que não a possuem, não vivem em lugar nenhum".

Se me remeto a *Nostalgia de la luz*, a esse longa-metragem que arremessa o espectador na melancolia de quem compromete a sua existência com o vasculhar do passado, é porque a obra de Guzmán se tornou parte fundamental da realização desta tese. Ao me deparar com o documentário do realizador chileno, em especial com o drama das esposas e das filhas que caminham pelo deserto do Atacama em busca de vestígios dos parentes desaparecidos, foi se fixando em mim, por antítese, uma condição associada à difícil tarefa do historiador profissional. Como optei por uma pesquisa de doutorado que pretende discutir as relações entre cinema e História através da análise de filmes, embora a minha formação seja em Ciências Sociais e em Jornalismo, o documentário de Guzmán foi se transformando em um aprendizado que não tive a oportunidade de adquirir durante o período da graduação. A partir de reflexões sobre a sua obra, do seu recorrente reaparecimento no decorrer da tese, fui compreendendo melhor o trabalho que tinha diante de mim ao escolher a História como campo de estudo. Sabendo que a minha subjetividade e as minhas preferências políticas não poderiam ser simplesmente apagadas ao lidar com a arte de esquerda no período do regime militar brasileiro, tornando-se impossível elaborar um texto com pretensões de completa neutralidade, ao mesmo tempo fui me dando conta de que o ofício do pesquisador, diferentemente daquelas mulheres que remexem a terra em *Nostalgia de la luz*, exige a obtenção de objetividade e de distanciamento em relação ao material selecionado para a análise. Não se tratando de uma tarefa simples, como relembra Marcos Napolitano na apresentação do livro *1964 - História do regime militar brasileiro*, eu poderia manter a afinidade com o olhar lançado por Guzmán em torno da construção dialética da memória, sem com isso partir para uma "vilanização fácil" da ditadura (NAPOLITANO, 2014: 11) ou para uma leitura destituída de críticas em torno do Cinema Novo, movimento pelo qual sempre tive simpatias. Ao estudar a trajetória política e o projeto estético do cineasta Leon Hirszman, incluindo a investigação de longas-metragens como *ABC da greve* (1979-90) e *Eles não usam black-tie* (1981), obras que escolhi por conta das minhas preferências ideológicas e artísticas, não deveria pender para o erro de valorizá-lo acriticamente, mas precisaria examinar com distanciamento as complexidades e contradições que marcaram o seu fazer fílmico e a sua leitura de Brasil durante as décadas de 1970 e 1980. Da mesma forma que as mulheres no documentário de Guzmán, diversas vezes me vi como um

cavoucador do passado, como alguém a vasculhar acervos com o intuito de encontrar pistas sobre Hirszman, fragmentos que nunca chegariam a recompor uma totalidade que já se foi. No entanto, longe da condição vivida por elas, a interpretação desses vestígios não deveria vir atravessada por uma subjetivação excessiva, mas sim por um complicado esforço de adquirir objetividade e de tentar se equilibrar entre a dimensão histórica e a construção da memória (NAPOLITANO, 2014: 12).

Penso que o filme de Guzmán ganhou importância no processo desse doutorado não apenas por me fazer refletir sobre um método de trabalho ou sobre o ofício do historiador profissional. Para além disso, tratava-se de um documentário a evocar uma problemática próxima àquela que perpassa a minha tese do início ao fim, as consequências que um regime autoritário pode gerar sobre a trajetória de um país e das pessoas marcadas pela violência. Embora essa não seja uma narrativa que procure oferecer respostas às questões mais amplas e estruturais da sociedade brasileira no decorrer da ditadura, a sua essência está intimamente relacionada a essa temática, já que a pesquisa se propôs a estudar como o campo artístico de esquerda, sobretudo aquele vinculado ao cinema e ao teatro de engajamento comunista, procurou por meio de suas obras elaborar um projeto estético e dramatúrgico em resistência aos militares no poder e de denúncia às contradições sociais encontradas nos anos 1970.

Conforme apontado acima, o principal objeto de estudo desse doutorado é a filmografia realizada por Hirszman. Vinculado ao movimento do Cinema Novo e integrante do Partido Comunista Brasileiro (PCB) durante toda a vida, o realizador iniciou o seu percurso em 1962, quando dirigiu o curta-metragem *Pedreira de São Diogo*, episódio do longa *Cinco vezes favela*. Compartilhando das expectativas políticas que mobilizaram a militância de esquerda nos anos anteriores ao golpe militar, em especial a crença em um processo revolucionário de transformação do mundo, Hirszman começou a sua trajetória no Centro Popular de Cultura (CPC) do Rio de Janeiro, entre 1961 e 1964, quando atuou ao lado de nomes como Armando Costa, Augusto Boal, Cacá Diegues, Gianfrancesco Guarnieri e Vianinha. Do mesmo modo que vários cineastas e dramaturgos de sua geração, principalmente aqueles formados no pensamento nacionalista das décadas de 1950 e 1960, ele viveria a implantação da ditadura e as crises que passaram a atravessar o campo artístico, a exemplo das perseguições da censura ou do esvaziamento das leituras engajadas do povo no interior de peças e de filmes.

Após dirigir os longas-metragens *A falecida* (1965), *Garota de Ipanema* (1967) e *S. Bernardo* (1972), todos produzidos em meio às críticas lançadas contra a arte feita pela esquerda no pré-1964, acusada de idealizar uma revolução que nunca se concretizou, Hirszman assumiu um processo de autocrítica que culminaria na elaboração de obras vinculadas à resistência pecebista dos anos 1970 e a um projeto de redemocratização para a sociedade brasileira. Mantendo as representações da classe popular como um meio de denúncia contra o autoritarismo, mas se afastando da teleologia que se encontrava presente em *Pedreira de São Diogo*, ele realizaria o programa televisivo *Que país é este?* (1976-77), no qual se mostraria crítico ao "milagre econômico" e lançaria as suas apostas de militância na ampla união de agentes sociais oposicionistas ao governo militar. À época, aproximando-se da perspectiva de alguns dramaturgos oriundos do Teatro de Arena, para os quais a arte comunista deveria passar por uma revisão ideológica e estética com o intuito de prosseguir em seu compromisso de luta política, o cineasta faria o documentário *ABC da greve* (1979-90), em torno das paralisações metalúrgicas ocorridas na região do ABC paulista, e *Eles não usam black-tie* (1981), no qual retornaria à tradição do realismo crítico como experiência formal de contestação. Com uma filmografia que ainda inclui diversos curtas-metragens e os episódios da trilogia documental *Imagens do inconsciente* (1983-86), Hirszman comporia uma obra particularmente voltada para o engajamento atrelado ao PCB e para a leitura do povo como resistência política e cultural em tempos de ditadura.

A despeito desta apresentação panorâmica do cineasta, na qual são introduzidos alguns aspectos gerais de seu fazer criativo, a tese, na pretensão de debater as relações entre cinema e História, se concentra na análise de três filmes dirigidos por ele entre meados dos anos 1970 e o início dos 1980. Produzido pela emissora *Radiotelevisione Italiana* (RAI) e realizado em parceria com o jornalista Zuenir Ventura, *Que país é este?* propunha uma leitura crítica sobre o regime militar e os mecanismos responsáveis pela ampliação da miséria social brasileira. Sobretudo a partir de uma colagem de filmes cinemanovistas e de peças vinculadas à geração Arena, o documentário continha entrevistas com cinco intelectuais que utilizaram as suas pesquisas para analisar as contradições por trás da formação do Brasil como nação. Com depoimentos de Alfredo Bosi, Fernando Henrique Cardoso, Fernando Novais, Maria da Conceição Tavares e Sérgio Buarque de Holanda, o programa televisivo recuperava inúmeras passagens da História nacional com o intuito de

ressaltar uma condição recorrentemente vivida por nossas classes populares: a de estar submetida às estruturas autoritárias de poder, mas ao mesmo tempo oferecendo resistências ideológicas e culturais contra elas. Atualmente um filme desaparecido, a ser analisado na tese por meio de seu material remanescente, *Que país é este?* elaborava leituras em torno do passado para propor, na contemporaneidade da década de 1970, um ato político que apostava na superação da ditadura. Enquanto proposta de representação da História e do povo, o documentário se aproximava do viés pecebista de militância, retomando a figura do intelectual de esquerda como mediador de um discurso voltado para a criação de uma frente oposicionista que reunisse diversos agentes sociais dispostos a enfrentar o governo autoritário.

ABC da greve, por sua vez, foi produzido de modo independente por Hirszman. Em um período no qual as classes populares reemergiam como força social de contestação, especialmente a partir do novo sindicalismo concentrado na cidade de São Bernardo do Campo e liderado por Luiz Inácio Lula da Silva, o cineasta resolveu dirigir um documentário que acompanhasse a grande greve ocorrida entre março e maio de 1979 na região do ABC paulista. Mesmo que o realizador não estivesse diretamente envolvido com os pressupostos oriundos do movimento operário, distante das contestações metalúrgicas de base, ele resolveu preparar um longa-metragem que testemunhasse o percurso da paralisação, esperando com isso construir uma memória crítica dos acontecimentos e um filme que pudesse contribuir com a consolidação do engajamento de viés popular. Concebido como obra para intervir nos debates de seu tempo, para se envolver com a formação de uma resistência antiautoritária, *ABC da greve* foi composto dentro de uma concepção de documentarismo na qual o fazer cinematográfico, assumido como prolongamento do ato político, poderia colaborar com os rumos de um processo histórico ainda em andamento. Atravessado pelas expectativas em torno da redemocratização do país, impregnado pelas apostas de militância de Hirszman, o filme acabaria propondo uma representação específica do movimento operário, uma construção de sentidos cujos fundamentos estariam mais próximos da herança do comunismo brasileiro do que do ideário defendido pelo novo sindicalismo. Apesar do documentário só ter sido finalizado e lançado no início dos anos 1990, por questões que serão tratadas durante o desenvolvimento da tese, a sua filmagem e montagem já próxima da edição final datam de 1979 e 1980, em um período de intensas disputas entre setores da resistência à ditadura, levando o cineasta

a realizar uma obra mais pragmática e permeada pelo seu posicionamento no interior do campo político de esquerda.

Tornando-se também um aprendizado para Hirszman, cuja trajetória encontrava-se distante das práticas sindicais, *ABC da greve* se tornaria um importante material de pesquisa para o longa-metragem que ele realizaria logo a seguir. Coproduzido pela Embrafilme e lançado no circuito de exibição em setembro de 1981, *Eles não usam black-tie* é uma adaptação da peça homônima escrita por Gianfrancesco Guarnieri em 1956. Propondo um retorno à tradição do realismo crítico, em especial aquele que foi desenvolvido pelos dramaturgos provenientes do Teatro de Arena, o filme recupera um texto ficcional escrito antes do golpe militar, procurando atualizá-lo para um contexto no qual o esgotamento da ditadura e a ascensão dos movimentos sociais de base anunciavam um gradual processo de abertura política. Afastando-se da teleologia comunista presente na peça dos anos 1950, em que é possível perceber a leitura do povo como agente heroico e revolucionário, Hirszman e Guarnieri, roteiristas da adaptação cinematográfica, se veriam diante da difícil tarefa de acertar contas com a idealização do passado, ajustando para a sua contemporaneidade uma narrativa que acreditavam necessária para as reflexões acerca do Brasil. Conforme será visto no decorrer da tese, o filme *Black-tie* nasceria envolto nesse revisionismo ideológico e dramatúrgico, a partir do qual os artistas elaborariam a representação da classe popular como sujeito histórico submetido às violências praticadas pelo regime militar e pelo capitalismo fabril, mas ao mesmo tempo como agente principal de uma resistência capaz de superar as tragédias sociais em nome da luta contra o autoritarismo. A despeito do longa-metragem não ignorar as cisões e as disputas existentes no interior esquerda, com isso elaborando conflitos dramáticos entre personagens envolvidos com a questão operária, mais uma vez Hirszman faria de seu cinema uma aposta na manutenção da militância comunista como perspectiva de união para a derrubada da ditadura.

Os três filmes aqui anunciados, constituindo o *corpus* central desta pesquisa, são obras impregnadas pelos debates dos anos 1970 e 1980, projetos que Hirszman dirigiu com a expectativa de se envolver nas questões históricas presentes em seu tempo. Ao propor um doutorado que as examine detidamente, que as estude não apenas como manifestações de um viés ideológico, mas também como experiências formais de um dos principais nomes do movimento cinemanovista, a intenção foi debater as representações e os procedimentos estéticos que o realizador elaborou e

utilizou para arquitetar uma leitura particular do país durante o governo autoritário. Apesar de eu estar destacando o engajamento comunista do cineasta nesta "introdução", algo necessário para a investigação de seu fazer criativo, no decorrer da tese tomei o cuidado de não analisar os seus filmes como mera ilustração de um programa de militância associado ao PCB ou ao pensamento da intelectualidade marxista. Levando-se em consideração a autonomia relativa da arte em relação ao domínio político, o campo cinematográfico não será encarado como simples reprodução de ideários, mas como ato de criação a conter inúmeras camadas, por vezes conflitantes, que vão da subjetividade dos cineastas ao lugar que eles ocupam (ou pensam ocupar) no mundo. Sendo assim, o estudo sobre Hirszman não ignorou as complexidades próprias ao processo de criação ou ao Brasil do regime ditatorial, procurando um distanciamento crítico capaz de localizar as contradições existentes no interior de seus filmes, assim como os elementos estéticos que ele mobilizou com o intuito de consolidar uma obra política voltada para o diálogo com o maior número possível de espectadores. Nesta tese, a sua cinematografia se torna fonte de compreensão do regime militar, mas uma fonte que desenvolve mediações e sentidos específicos, interpretações diferentes ou próximas às de outros artistas que atuaram naquele momento histórico e também propuseram leituras em torno do popular e da sociedade atravessada pelo autoritarismo.

Dentro desse viés de estudo, foi se tornando cada vez mais evidente a necessidade de não limitar os exames dos filmes de Hirszman apenas aos componentes internos - formais - que estruturam a sua obra. Sendo um cineasta que desde jovem se comprometeu com a arte política, o realizador sempre considerou o fazer cinematográfico como indissociável das práticas ideológicas e das escrituras engajadas da História. Articular uma reflexão em torno dos projetos fílmicos de Hirszman, em especial sobre os longas-metragens que ele dirigiu em um contexto de reorganização do movimento operário e de gradual redemocratização do país, implicou em trabalhar com uma proposta analítica próxima à de Peter Szondi (2001; 2005) e à de Raymond Williams (2010; 2011), a partir da qual a obra artística será estudada como uma experiência estética intimamente relacionada com a realidade social que a cerca. A afirmação feita pela pesquisadora Maria Elisa Cevasco ao prefaciar o livro *Política do modernismo* (2011), de Williams, serve a este doutorado: aqui, arte e sociedade são apreendidas como

> interconstituídas, como manifestação de um mesmo impulso. (...) Estudar um produto cultural é descrever (...) seus componentes internos, a sua forma, mas é também perceber que essa forma é ela mesma um conteúdo social tornado visível na obra (...), é mostrar como o externo, o que se chama de social, traduz-se em interno, em elemento estruturante da obra (CEVASCO in. WILLIAMS, 2011: XI).

Para realizar este doutorado, aos poucos fui desenvolvendo um método de trabalho que me pareceu o mais adequado para investigar uma cinematografia como a de Hirszman. Levando-se em conta a necessidade de situar o cineasta nos debates presentes entre os anos 1970 e 1980, percebendo inclusive os projetos culturais e ideológicos com os quais ele não possuía afinidades, o primeiro movimento analítico foi mobilizar uma bibliografia que contivesse informações e reflexões em torno dos campos artístico e político no decorrer do regime militar. A partir da leitura de pesquisas feitas por historiadores e sociólogos que se debruçaram sobre o assunto, leituras acompanhadas pela análise de peças, programas televisivos e filmes realizados sobretudo por artistas vinculados do Cinema Novo, do CPC, do Teatro de Arena e do novo sindicalismo, fui construindo um quadro geral acerca das dramaturgias e das experiências estéticas de esquerda existentes no período ditatorial. Sem incorrer no equívoco de examinar as obras de Hirszman como ilustração dos temas e dos conteúdos encontrados nesse repertório bibliográfico, o que implicaria em uma submissão de seu processo criativo às discussões travadas principalmente no domínio acadêmico e intelectual, optei por colocar em primeiro plano a filmografia do cineasta, dela extraindo as questões que precisariam ser estudadas com o intuito de compreender as suas interpretações de Brasil, as suas escolhas formais e o lugar que ele ocupava nos debates políticos e sociais de seu tempo. Sendo assim, diante de um longa-metragem como *ABC da greve*, no qual é evidente a adesão do diretor a uma abordagem comunista do movimento sindical, se tornou importante pesquisar textos e documentos não apenas em torno do modo como o PCB via o engajamento operário naquele momento, identificando ali traços do fazer criativo de Hirszman, mas partir também para a leitura de um material que permitisse refletir sobre uma perspectiva distante desse partido e do próprio cineasta, especialmente um repertório que informasse o viés assumido pela militância do novo sindicalismo concentrado na cidade paulista de São Bernardo. Os comentários que o historiador Eduardo Morettin escreve na introdução do livro *Humberto Mauro, Cinema e História*, ao tratar do método por ele escolhido para estudar os filmes *Descobrimento do Brasil* (1937) e *Os bandeirantes* (1940), se aproximam do que se pretendeu desenvolver nesta tese:

> Distinguir criticamente [um] conjunto de referências implica em descortinar algumas das opções que a obra [em análise] tinha à sua disposição (...), o que nos fornecerá subsídios para que compreendamos melhor a sua especificidade em relação a tudo que lhe serviu de suporte. (...) A apreensão dos sentidos produzidos pela obra implica em refazer o caminho trilhado pela narrativa, reconhecendo a área a ser percorrida para compreender as opções feitas e as deixadas de lado no decorrer de seu trajeto. (...) Com esse movimento, evitamos o emprego do cinema como ilustração de uma bibliografia selecionada. A discussão historiográfica (...) foi selecionada a partir das perguntas feitas pela obra. Desta forma, impedimos que as imagens e sons sejam sobrepostos pela pesquisa histórica (MORETTIN, 2013: 24-25).

Seguindo essa metodologia também inspirada em Ismail Xavier (1993), na qual o filme se torna o centro do estudo, aquilo que lança as perguntas e leva à busca por uma bibliografia específica, um segundo movimento desta tese foi pesquisar os depoimentos concedidos por Hirszman entre as décadas de 1970 e 1980. Diferentemente de outros diretores atrelados ao Cinema Novo e dos dramaturgos provenientes do Teatro de Arena, o realizador nunca escreveu textos sobre o seu processo criativo ou suas preferências ideológicas. Praticamente um ágrafo, alguém que fazia raríssimas anotações escritas, o cineasta, no entanto, acabaria participando de inúmeros debates e entrevistas com jornalistas, deixando nos gravadores vestígios para a compreensão do seu ponto de vista acerca do fazer artístico e de um projeto cultural vinculado ao ideário comunista. Armazenadas principalmente em instituições como a Cinemateca Brasileira, o Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP) e o Arquivo Edgard Leuenroth da Unicamp (AEL), as falas de Hirszman, sempre comprometidas com o cinema como lugar de resistência e de engajamento político, se tornaram fundamentais para estudar as suas ideias e os vínculos por ele estabelecidos com a realidade social de seu tempo. No caso de um longa-metragem como *Eles não usam black-tie*, examinar as fitas-cassete contendo a conversa que o cineasta travou com Guarnieri no segundo semestre de 1979, durante a adaptação fílmica da peça escrita em 1956, permite elucidar aspectos de um percurso estimulado pela revisão do antigo idealismo de esquerda, trazendo dados cruciais para a análise discursiva e estética da obra. Claro que esses diálogos e declarações, concedidos no calor de uma contemporaneidade atravessada pelo regime militar, não foram incorporados a essa tese sem o devido distanciamento crítico. Ao invés de reproduzi-los como mera ilustração das práticas criativas de Hirszman, ou modo de legitimar minhas próprias leituras em torno da sua cinematografia, eles serão colocados em confronto e em comparação com falas e textos de outros artistas da época, evitando-se a sua utilização como informações definitivas sobre o contexto histórico e as obras do

cineasta. Impregnados pelas apostas e paixões de seus interlocutores, os depoimentos, tal qual os filmes, revelam-se materialidades repletas de contradições, de ocultamentos e de construções particulares de sentido. Uma vez trazidos à tona, a singularidade do seu lugar histórico, assim como a do agente que o produz, não podem ser ignoradas no decorrer da análise.

Embora esta tese se concentre sobretudo no estudo das representações fílmicas, foi se tornando evidente, durante as pesquisas, que as práticas culturais dos cineastas e dos dramaturgos de esquerda não deveriam ser deixadas de lado por mim. Em se tratando de um campo artístico impregnado por apostas de engajamento e de inscrições militantes na realidade social, tornou-se necessário investigar, em linhas gerais, quais eram os ideários e pensamentos que informavam e estavam por trás dos inúmeros processos criativos comprometidos com a crítica política. Em complemento aos dois outros movimentos analíticos utilizados neste doutorado, um terceiro passo tão importante quanto os demais, de certo modo já descrito na "introdução", foi investigar os pressupostos ideológicos assumidos à época por artistas em resistência à ditadura e à modernização conservadora da sociedade brasileira, aspecto necessário para a compreensão dos sentidos e da experiência estética presentes em suas peças e filmes. Ao debater uma produção como a de Renato Tapajós, que entre 1977 e 1981 dirigiu vários documentários em torno do movimento operário, precisei inevitavelmente compor uma reflexão sobre o fato desse cineasta ter realizado boa parte de suas obras a serviço do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, sendo que nelas havia uma disposição à defesa das ideias vinculadas ao novo sindicalismo e à utilização dos filmes como instrumento de mobilização das bases populares e de intervenção direta nos rumos das atividades grevistas. Somente por meio desse estudo, que realça os vínculos sociais e orgânicos de Tapajós, poderia ser estabelecida uma comparação mais detalhada com o cinema de Hirszman, em especial com o longa-metragem *ABC da greve*, que não foi produzido por uma entidade de classe, mas manteria sua ligação com a herança do comunismo e a filosofia por trás da arte do nacional-popular. A despeito das práticas culturais não ocuparem uma posição central na tese, pesquisá-las se tornou crucial para o exame dos discursos e dos componentes formais internos às obras: aqui, a análise não se limita a verificar as representações políticas e históricas encontradas nos filmes, mas em articulá-las a uma reflexão acerca das construções narrativas, dos usos das técnicas cinematográficas ou dos procedimentos de montagem.

Aproximando-se novamente da metodologia empregada por Morettin, "trata-se de um esforço analítico que matiza a vinculação do filme à História, na medida em que não acredita que sejam suficientes para sinalizar a marca de seu tempo os indícios externos à narrativa, tais como o tema, pessoas envolvidas na produção, instituições produtoras e época de confecção e lançamento" (2013: 22).

No geral, a bibliografia acerca do projeto cinematográfico de Hirszman se apoia, sobretudo, nos filmes existentes do realizador. À exceção do livro escrito pela jornalista Helena Salem (1997), que através de uma postura biográfica analisa o documentário *Que país é este?* e as obras que o diretor deixaria de finalizar, os demais estudos se concentram, principalmente, em longas-metragens como *S. Bernardo*, *ABC da greve* e *Eles não usam black-tie*. São, por exemplo, os artigos redigidos por Ismail Xavier (1997), Arthur Autran (1999; 2004) e Carlos Fico (2001); o livro de Marina Soler Jorge (2011); as dissertações de mestrado de Maurício Cardoso (2002), Laila Rotter Schmidt (2012) e Márcio Hideo dos Santos (2014); e a tese de doutorado escrita por Maria Carolina Granato da Silva (2011). Partindo de uma hipótese nova acerca do cinema de Hirszman, a de que os filmes realizados por ele entre 1976 e 1981 seriam diretamente influenciados pela revisão artística proposta nos anos 1970 por dramaturgos oriundos do Teatro de Arena, esta tese procurará trabalhar com uma documentação inédita, não publicada e armazenada em acervos localizados no Estado de São Paulo. Não se tratam apenas dos inúmeros depoimentos concedidos pelo cineasta, falas que informam os seus vínculos de criação com nomes como Boal, Guarnieri, Paulo Pontes e Vianinha, mas especialmente o estudo em torno de dois outros materiais nunca ou raramente utilizados em pesquisas acadêmicas. No caso de *Que país é este?,* um programa televisivo desaparecido, a investigação de sua banda sonora, encontrada no AEL e jamais analisada, permitirá não apenas "recompor" um momento significativo do percurso do diretor, como também demonstrar mais a fundo a sua adesão à resistência promovida pelo PCB e às perspectivas do teatro político encabeçado pela geração do Arena. Em relação aos encontros entre Hirszman e Guarnieri durante a escrita do roteiro de *Black-tie*, as fitas-cassete contendo as gravações se tornam uma possibilidade para melhor entender a elaboração desse longa-metragem, assim como se configuram em mais uma materialidade a conter evidências da aproximação do cineasta com o revisionismo e com o realismo crítico dos dramaturgos acima citados. Apesar da pesquisadora Laila Rotter Schmidt já ter se debruçado sobre essas conversas, em sua dissertação de

mestrado ela as analisou dentro de uma linha próxima à "crítica genética", interessada particularmente em pensar o processo criativo de *Black-tie*. Da minha parte, sem deixar de lado a importância desses diálogos para a reflexão em torno da obra, me concentrei sobretudo nas informações que eles oferecem para a compreensão das práticas artísticas, culturais e políticas do realizador.

Por fim, mas nem por isso menos importante, realço que pretendi, nesta tese, assumir um modo de escrita que pudesse interessar tanto ao historiador de ofício quanto a um público mais geral, interessado em conhecer as dinâmicas presentes no campo artístico durante o regime militar. Apesar do doutorado contar com várias discussões conceituais e teóricas, digressões nas quais se propõem análises acerca das complexidades e contradições existentes nas décadas de 1960 e 1970, o meu esforço foi, na medida do possível, oferecer ao leitor subsídios e informações em torno dos debates travados. Por vezes, sem romper com as regras da linguagem acadêmica, optei por um tratamento ensaístico dos temas em pauta, compreendendo que uma "soltura" do texto torna-se necessária não apenas para enriquecê-lo estilisticamente, mas também para convocar à leitura aqueles que não se encontram necessariamente vinculados a este universo. Embora tal tarefa não tenha sido fácil, pois implicou em uma preocupação constante com os possíveis públicos desta tese, me vi diante do compromisso de assim o proceder. Talvez resida aí uma das marcas positivas deixadas por Hirszman em minha trajetória como professor e pesquisador: a de tentar desenvolver discussões complexas sem cair em um hermetismo que dificulte o acesso daqueles dispostos a apreender conteúdos vinculados às relações entre cinema, memória e História. Pois por mais que eu tenha exercitado um distanciamento crítico para com o objeto central em estudo, uma objetividade determinante para o amadurecimento da análise histórica e estética, me parece que alguns compartilhamentos de postura com o cineasta tornaram-se inevitáveis e são de fato bem-vindos. No decorrer dos oito capítulos desta pesquisa, é sobretudo o percurso de Hirszman que será recuperado e investigado. O de um realizador que se alimentou da realidade política e social a cercá-lo, produzindo uma cinematografia capaz de interpretá-la e de re(a)presentá-la através de suas narrativas, formas e personagens.

*****

Conforme apontei, esta tese está organizada em oito capítulos. No primeiro deles, ainda sem adentrar na análise fílmica, a discussão reside sobretudo em uma

apresentação geral da obra de Hirszman. Partindo de uma série de depoimentos concedidos pelo diretor, seja durante um debate promovido pela USP, em novembro de 1973, ou em um programa da rádio *Jornal do Brasil*, no mês de setembro de 1981, destacam-se algumas reflexões sobre o campo artístico durante a vigência da ditadura, a exemplo da censura ou das crises associadas ao meio cinematográfico, assim como uma investigação em torno dos aspectos que marcaram a prática criativa de Hirszman entre as décadas de 1960 e 1980. Empregando o conceito de *cinema popular*, termo desenvolvido a partir das falas do próprio cineasta, o capítulo perpassa a obra integral do realizador para tratar de questões como o seu vínculo à arte do nacional-popular, à pesquisa por uma estética que ampliasse o acesso do público ao filme político ou à ficcionalidade realista capaz de impulsionar leituras críticas do Brasil e de sua História. Ademais, o texto introduz as abordagens iniciais acerca do seu compromisso com um engajamento ligado ao PCB, além de contemplar alguns debates sobre a arte produzida pela esquerda nos anos anteriores ao golpe militar de 1964, principalmente a teatral e cinematográfica de filiação comunista, na qual se verifica a presença de um forte componente teleológico associado à certeza de um projeto revolucionário para a transformação do mundo.

Na esteira dessas reflexões, o capítulo dois trata das crises e das perspectivas que se instalaram no meio artístico a partir da instauração do regime militar brasileiro. Mantendo o foco em peças e filmes realizados por ex-integrantes do CPC, do Teatro de Arena e do Cinema Novo, a primeira parte apresenta uma breve análise acerca das representações do fracasso histórico que atravessaram as obras compostas por cineastas e dramaturgos como Cacá Diegues, Glauber Rocha, Gianfrancesco Guarnieri e Paulo Pontes. Em seguida, concentrando-se na experiência da década de 1970, o eixo da argumentação se desloca para os debates que foram travados entre artistas influenciados pelo nacionalismo do pré-1964, boa parte deles dispostos a propor uma manutenção e um redimensionamento da dramaturgia de esquerda em tempos de regime autoritário. Salientando um movimento peculiar ao campo artístico do período, percurso que vai da angústia diante do colapso revolucionário aos revisionismos em nome da continuidade do cinema e do teatro político, o capítulo articula uma reflexão sobre alguns dos projetos que procuraram, à época, recuperar as escrituras e práticas criativas em torno da classe popular. Embora existisse um eixo comum nesse processo de revisão, uma autocrítica e um afastamento em relação à dimensão teleológica anterior ao golpe, as perspectivas que surgiram apontariam para

múltiplas possibilidades de se prosseguir realizando uma arte vinculada às leituras do povo. Enquanto predominaria no cinemanovismo uma recusa mais categórica ao antigo ideário revolucionário, em obras como a de Cacá Diegues e de Nelson Pereira dos Santos, boa parte dos artistas provenientes do Teatro de Arena, dentre eles Guarnieri, Paulo Pontes e Vianinha, todos próximos ao PCB durante a ditadura, proporiam a manutenção e a reelaboração de uma forma realista associada à militância comunista, ao intelectual de esquerda como mediador de leituras críticas e às representações engajadas da classe popular. Apesar de Hirszman ter consolidado uma trajetória no meio cinematográfico, sua filmografia posterior a *S. Bernardo* (1972) se aproximaria desse viés proposto pela geração oriunda do Arena, dentro daquilo que chamarei na tese de uma *dramaturgia de avaliação*. Não à toa, o terceiro capítulo, ao se debruçar sobre o documentário desaparecido *Que país é este?* (1976-77), dirigido pelo cineasta a serviço da emissora televisiva RAI, procurará justamente materializar os vínculos entre o cineasta e o revisionismo existente na teatralidade de esquerda dos anos 1970.

Se essa aproximação é introduzida através da análise do material remanescente de *Que país é este?*, especialmente da transcrição de sua banda sonora, ela será reforçada no capítulo quatro, quando o texto apresentará um outro ponto de convergência entre Hirszman e os dramaturgos comunistas: a presença de representações frentistas no interior de suas obras. A partir de uma reflexão histórica mais ampla, que aponta a militância pecebista da década de 1970 como um esforço para reunir diversos agentes sociais em uma grande frente oposta à ditadura, procura-se comparar e analisar uma série de peças e filmes, dentre os quais o documentário perdido do cineasta, que buscaram representar a soma entre o popular e o engajamento de esquerda como forma de resistência ideológica e efetiva ao regime autoritário. A despeito dessa tendência encontrada na arte de viés comunista, dessa aposta em um "acúmulo de forças" entre os vários extratos oposicionistas do país, o período também assistiria à emergência de outras formas de luta contra os militares, de projetos de mobilização antagônicos à agenda e ao ideário político defendidos pelo PCB. Nesse sentido, o capítulo se debruça não apenas sobre traços gerais da luta armada, cujo ápice se deu na primeira metade dos anos 1970, mas principalmente em torno da ascensão do novo sindicalismo da região do ABC paulista, concentrado sobretudo na cidade de São Bernardo, cuja contestação ao patronato industrial e ao modelo sindical da ditadura levou à formação de uma militância distante dos

pressupostos que moviam historicamente o marxismo brasileiro. Ao salientar a atuação de múltiplas resistências naquele contexto, marcando assim um distanciamento em relação ao vislumbre de unidade contido nas peças e nos filmes comunistas, o texto chamará a atenção para o fato de que as representações politizadas do popular no campo artístico não seriam predominantemente pertencentes à esquerda tradicional, mas ganhariam uma nova dimensão a partir do fazer criativo associado ao engajamento basista da classe operária.

As disputas entre o PCB e o novo sindicalismo em torno de concepções distintas do movimento operário, anunciadas no capítulo quatro, estão na origem daquilo que será investigado na quinta parte da tese, na qual as reflexões se concentrarão em duas práticas documentais que surgiram no final da década de 1970 e propuseram registros e interpretações dissonantes em torno das greves metalúrgicas ocorridas entre os anos 1978 e 1980. De um lado, o texto tratará da cinematografia produzida, à época, por nomes como Renato Tapajós, Roberto Gervitz e Sérgio Segall. Contratados por entidades sindicais, caso do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, que há anos vinha desenvolvendo um projeto cultural voltado para a conscientização das bases, eles estiveram à frente de uma filmografia que procurou consolidar um fazer colaborativo com a classe popular. Afastando-se da herança do documentário cinemanovista, na qual predominava a voz narrativa do artista de formação marxista, esses diretores realizaram obras de intervenção política, ligadas diretamente à ação grevista do operariado combativo, nas quais apostava-se em uma possível neutralização de seus pontos de vista a favor da autonomia discursiva do popular. Por outro lado, o capítulo também discutirá a perspectiva documental de Hirszman, mais especificamente aquela por trás de *ABC da greve* (1979-90), filmado durante as paralisações metalúrgicas ocorridas entre março e maio de 1979, em que prosseguia a confiança no intelectual de esquerda como articulador de uma leitura crítica sobre os rumos do país. Recuperando a gênese do longa-metragem, propõe-se uma análise do processo de criação do cineasta, atrelando-o a um debate já anunciado em capítulos precedentes, o da revisão e da manutenção do ideário comunista como aposta de engajamento no decorrer do regime militar e do período de redemocratização da sociedade brasileira.

No capítulo seis, o documentário *ABC da greve*, montado em 1980 e finalizado apenas em 1990, será finalmente examinado como obra vinculada aos preceitos da resistência pecebista durante a ditadura. Estabelecendo uma comparação

entre essa obra e os filmes realizados por Gervitz, Segall e Tapajós, a exemplo de *Braços cruzados, máquinas paradas* (1978) ou *Greve de março* (1979), o texto procurará salientar a adesão de Hirszman a um discurso e a uma construção formal em sintonia com a militância comunista, por meio dos quais privilegiaria abordagens do movimento operário a partir de eixos como o frentismo democrático ou as negociações institucionais do novo sindicalismo em prol de uma abertura política do país. Colocando em primeiro plano a análise estética do longa-metragem, pontuada por reflexões inevitáveis sobre a dimensão histórica existente no Brasil do final dos anos 1970, articula-se um estudo de *ABC da greve* à luz das filiações ideológicas e culturais tão caras à cinematografia de Hirszman. Nesse sentido, por meio da identificação e da análise de alguns dados relacionados ao contexto da época, propõe-se uma leitura do filme que saliente os modos como o artista, a partir de seu processo criativo, representou o operariado metalúrgico, os dilemas sociais do popular, a liderança sindical de Lula ou as vozes por trás do governo autoritário e da classe empresarial. Os parágrafos finais do sexto capítulo, quando se anuncia a crise irreversível do PCB e de seu projeto de resistência frentista, assim como a ampliação das dissonâncias políticas entre os comunistas e o novo sindicalismo na passagem dos anos 1970 e 1980, preparam o leitor para o que virá a seguir.

Na sétima parte da tese, a genealogia do filme *Eles não usam black-tie* (1981) será colocada em discussão. Partindo de um material inédito, a gravação das conversas entre Hirszman e Guarnieri durante a elaboração do roteiro do longa-metragem, o capítulo revelará a existência de um primeiro projeto que não seria a adaptação direta do texto ficcional composto pelo dramaturgo em 1956. Na segunda metade de 1979, os autores pretendiam realizar uma obra cinematográfica intitulada *Segunda-feira, greve geral*, na qual integrantes de uma Associação de Bairro, em meio à eclosão de paralisações metalúrgicas, resolveriam encenar a peça escrita por Guarnieri. Ao estudar esse argumento alternativo, procurando recompô-lo na medida do possível, o texto não apenas discutirá aquilo que seria deixado de lado pelos artistas, mas principalmente os processos dramatúrgicos que eles assumiriam no decorrer da preparação criativa do filme *Black-tie*. Ao utilizar dados relacionados àquele contexto histórico, onde se tornavam mais agudas as disputas ideológicas da esquerda, serão levantadas hipóteses sobre o abandono desse projeto inicial, no qual insistia-se em um frentismo político de difícil concretização na realidade social atravessada por fragmentações dos grupos em resistência à ditadura. A despeito do

capítulo se concentrar em um argumento que nunca saiu do gravador, a sua análise permite vislumbrar uma das principais preocupações de Hirszman e de Guanieri no decorrer da adaptação de *Black-tie* para o cinema: o ajuste da peça escrita antes do golpe de 1964, quando havia a presença de um forte componente teleológico na arte comunista, para um outro período, no qual a crise promovida pelo anos de regime autoritário já não sustentava mais a permanência de idealizações revolucionárias e totalizantes de esquerda.

É justamente essa uma das questões centrais que se encontra no oitavo e último capítulo, no qual o filme *Black-tie* será analisado. Articulando-se uma aproximação entre o realismo crítico proveniente da geração do Teatro de Arena e a experiência formal presente no longa-metragem, a obra de Hirszman será examinada, sobretudo, a partir das atualizações que ele e Guarnieri propuseram, no início dos anos 1980, para a narrativa elaborada em 1956. Retomando os debates em torno da *dramaturgia de avaliação*, conceito desenvolvido no segundo capítulo da tese, a argumentação procurará demonstrar que os autores, munidos do desejo de revisar a idealização contida no texto original, alterariam o enredo de *Black-tie* com o intuito de colocá-lo em diálogo com outra temporalidade. Embora tenham mantido uma filiação estética com a peça, sem abdicar da escritura realista, os dois promoveriam mudanças significativas na versão fílmica: mostrariam as fraturas existentes no movimento operário do novo contexto histórico, renunciariam à heroicidade exemplar associada ao pressuposto comunista anterior a 1964 e instalariam a morte como dado sensível para a leitura de um Brasil em tempos de ditadura. Apesar disso, algo que aliás seria típico no teatro pecebista dos anos 1970, não chegariam a abdicar do comunismo como perspectiva de militância para um país que vivia as expectativas da abertura rumo à redemocratização. Uma obra a relativizar a *práxis* do marxismo brasileiro, a celebrar a memória de luta do PCB, cuja perspectiva se encontraria em descompasso com o projeto político vinculado ao novo sindicalismo. A tese se encerra em meio a essas reflexões, às análises de um percurso cinematográfico fortemente marcado pelo compromisso em assumir o campo artístico como um ato de engajamento político e social.

Capítulo 1.

Uma introdução ao cinema de Leon Hirszman

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.

(...)

Lutar com palavras
parece sem fruto.
Não têm carne e sangue...
Entretanto, luto.

(Fragmentos do poema "O lutador",
de Carlos Drummond de Andrade)

I. Crises do Cinema Novo no início dos anos 1970: a censura e a condição econômica

Quando o filme *S. Bernardo* (1972) encontrava-se em cartaz na cidade de São Paulo, mais precisamente em novembro de 1973, Leon Hirszman foi convidado a participar de um debate na USP. Devido à ausência de Paulo Emílio Salles Gomes no encontro, pois de última hora o pesquisador fora convocado a algum compromisso urgente, o cineasta viu-se sozinho diante de um público universitário ávido por melhor compreender a situação do cinema brasileiro em um cenário político tomado pela repressão e pelo autoritarismo. No decorrer de uma hora e meia de conversa, instigado por uma bateria de questões sobre a sua filmografia e a sua visão de arte engajada, Hirszman resolveu comentar os dissabores que envolveram a realização e a circulação de *S. Bernardo*, procurando a partir dessa experiência pessoal compor um quadro das principais crises que naquele momento atingiam diretamente os autores filiados ao movimento do Cinema Novo[1].

Das palavras do cineasta, uma das apreensões que se revelava a partir da análise do caso *S. Bernardo* era de ordem econômica. Por questões que eram externas

[1] Esse debate ocorrido na USP, com participação de Hirszman, nunca foi publicado. A fita cassete contendo a conversa pode ser consultada no Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 4, série 8.

ao Cinema Novo, como a de um mercado exibidor refratário ao cinema brasileiro, mas que também eram internas, caso da tendência a filmes de pouca comunicação com o público, os realizadores desse movimento foram incapazes de consolidar nos anos 1960 um produto competitivo que lhes garantisse uma condição financeira mais sólida e adequada para a produção fílmica. Embora houvesse no início da década de 1970 uma disposição à autocrítica, e vários dos cinemanovistas tentassem ajustar a sua autoria às demandas do mercado, preocupava uma situação de instabilidade, de recorrentes insucessos de bilheteria, cujo pior resultado poderia ser a quebra na continuidade de uma tradição empenhada na pesquisa estética e na investigação política da realidade nacional. Nas entrelinhas do encontro na USP, *S. Bernardo* surgia como reflexo das circunstâncias. A adaptação da obra homônima de Graciliano Ramos, filmada em Viçosa, no interior de Alagoas, foi a duras penas produzida pela Saga Filmes, empresa de Hirszman e de Marcos Farias que precisou acumular dívidas para alugar equipamentos, comprar um número reduzido de películas e contratar - sem necessariamente pagar - a equipe técnica responsável pela realização da obra (SALEM, 1997: 206-212).

Se o debate apontava indiretamente para um dos problemas centrais do Cinema Novo no período, instigando uma reflexão sobre os próprios limites desse movimento na conquista do mercado, a situação se agravava quando ao cenário de desajuste econômico acrescentava-se a atuação repressiva da censura militar. Nos últimos anos, principalmente após a instauração do AI-5, em 1968, a ditadura havia estabelecido e reforçado mecanismos institucionais de perseguição às obras artísticas que, entre outros motivos, contivessem críticas políticas ou buscassem apresentar uma representação engajada das classes populares. O filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, um dos raros sucessos de bilheteria do Cinema Novo anterior à década de 1970, só pôde entrar em cartaz no Brasil após seu realizador concordar com alguns cortes impostos por agentes da ditadura (SIMÕES, 1998: 129-132). *O país de São Saruê* (1971), documentário de Vladimir Carvalho a refletir sobre a miséria no sertão nordestino, seria sumariamente impedido de circular no país até 1979 sob a alegação de "ferir a dignidade e os interesses nacionais"[2]. Em um dos episódios mais complicados da censura, a peça *Calabar: o elogio da traição* (1973),

[2] Conforme entrevista concedida a mim por Vladimir Carvalho, em 2003. Um fragmento desse depoimento foi publicado no catálogo de mostra organizada por Reinaldo Cardenuto e Francisco César Filho (2003).

de Chico Buarque e Ruy Guerra, seria proibida às vésperas de sua estreia, levando os produtores a amargar o prejuízo decorrente dos custos de montagem e das semanas de ensaio com o elenco (HERMETO, 2010: 58-71).

No caso de Hirszman, como ele recordou na conversa da USP, *S. Bernardo* tornou-se alvo da censura militar no ano de 1972. Diante de um filme que optava por se afastar da encenação naturalista para desnudar criticamente os mecanismos de dominação no Brasil rural, a repressão ordenara ao cineasta uma série de cortes que prejudicariam estruturalmente a sua obra. Exigia-se, por exemplo, a eliminação da cena em que Paulo Honório espanca o camponês Marciano em frente a uma igreja, sequência que serve de preparação dramática para o conflito no qual Madalena passa a discordar da atitude violenta do marido coronel, nele percebendo um homem autoritário cuja relação com a vida é mediada pelo imperativo de posse. Face às supressões que descaracterizariam o longa-metragem e tornariam a sua narrativa fragmentada e incompreensível, Hirszman resolveu não aceitar as imposições do regime militar, demorando cerca de sete meses para conseguir a liberação de sua obra a partir de um recurso judicial dirigido contra a Censura Federal. Por conta desse demorado processo, um dos preços pagos pelo realizador foi a falência da Saga Filmes: sem contar, em 1972, com a bilheteria de *S. Bernardo* para saldar as dívidas, e acumulando o prejuízo decorrente dos filmes anteriormente produzidos, a empresa fechou as portas no ano seguinte, quando toda a renda da película de Hirszman foi sequestrada pela justiça para o pagamento de inúmeros credores (HIRSZMAN, 1997: 44).

Na lógica desse texto, retomar em linhas gerais o caso *S. Bernardo*, comentando brevemente a precariedade de sua produção e os dissabores provocados pela censura militar, tem por finalidade indicar um episódio biográfico de Hirszman no qual duas das principais crises do Cinema Novo no início da década de 1970 acabaram por atrapalhar a continuidade da obra de um realizador comprometido com a arte realista de engajamento político. Em 1973, ao compartilhar com um público universitário os seus próprios percalços, projetando-os como uma condição mais geral das adversidades enfrentadas pelo cinema brasileiro, o diretor não poderia imaginar que as dívidas da Saga Filmes se arrastariam até 1977 e o impediriam de viabilizar um novo projeto de longa-metragem ficcional até o início dos anos 1980. Sendo um dos momentos mais complicados da vida profissional de Hirszman, a ponto dele ter cogitado o desligamento da atividade artística (SALEM, 1997), o caso *S. Bernardo*

tornou-se um episódio traumático a partir do qual o cineasta vivenciou de forma mais aguda as crises que atravessavam o campo cultural no Brasil. Mesmo que tivesse a certeza de ter realizado um grande filme na tradição do "realismo aberto" (DORT, 2010), no qual se afastara dos ditames do drama convencional para dialogar com o distanciamento crítico brechtiano, Hirszman experimentava, em 1973, um forte sentimento de aflição diante das impossibilidades que rondavam o cinema nacional.

No encontro da USP, face às forças que pressionavam o cinema brasileiro, Hirszman aproveitaria a oportunidade da conversa para colocar em discussão uma das inquietações que lhe pareciam mais urgentes naquele período histórico: em decorrência das crises - da precariedade econômica e da censura militar -, e perante uma ditadura que não arrefecia a violência contra as esquerdas, o cineasta procurou alertar o público sobre a existência de um processo social que nos últimos anos estava marginalizando a arte política no Brasil, esvaziando cada vez mais a sua inserção nos debates sobre a realidade nacional. Com a angústia a tomar conta das obras e dos autores cinemanovistas, com o fechamento do Teatro de Arena em 1971 e a proibição de uma série de peças e filmes, Hirszman encontrava-se preocupado com aquilo que lhe parecia o desmanche da tradição artística que, nas décadas de 1950 e 1960, estabeleceu as bases para uma pesquisa estética e política nos campos da dramaturgia e da linguagem cinematográfica. Para ele, havia o risco do desaparecimento de uma geração que em diálogo com a literatura social dos anos 1930, com os escritos de Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo ou Jorge Amado, atualizara o teatro e o cinema em direção a um modernismo de pesquisa estética na qual cabia à forma realista, em suas múltiplas manifestações, construir uma visão crítica em ruptura com a ordem estabelecida. O quadro ditatorial, com seus desmandos, procurava suprimir o que o cineasta via como "a tarefa que todo cinema deve cumprir, (...) o de aprofundar um processo de crítica social, de participação efetiva [do artista] na realidade, (...) fortalecendo a continuidade do processo crítico da [própria] sociedade brasileira" (HIRSZMAN, 1973).

Diante desse cenário, exigia-se a formulação de uma resposta urgente às crises que ameaçavam interromper ou marginalizar o trabalho de artistas engajados como Augusto Boal, Cacá Diegues, Gianfrancesco Guarnieri, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Vianinha. Não à toa, junto a um esforço de contextualização histórica, e falando em nome de uma classe artística acuada, Hirszman havia iniciado a conversa na USP lançando uma série de perguntas em torno de um mesmo tema.

Das entrelinhas de sua fala, jorrava uma série de questões que ainda careciam de respostas. Que estratégias econômicas o Cinema Novo poderia assumir para sobreviver em meio à penúria? Como manter a ligação com a literatura realista dos anos 1930 em tempos de censura militar? Como realizar uma obra política que se comunique mais efetivamente com o espectador e garanta, assim, um retorno de bilheteria? Em meio aos duros limites de produção, o que fazer para transformar a precariedade em filmes de qualidade e que colaborem com a crítica social? Em resumo, como, afinal, continuar?

Conduzindo a tônica do debate para a necessidade de uma resistência no campo cultural, Hirszman retornaria novamente à sua própria trajetória como diretor, dessa vez preocupado em tatear caminhos que pudessem contribuir para a continuidade do Cinema Novo. Propondo uma espécie de "cinema de ocasião"[3], que evitasse o tom derrotista com a realização de obras críticas dentro dos limites ditados pelas condições históricas, o cineasta comentaria alguns dos modelos cinematográficos que ele experimentou entre 1967 e 1973, procurando a partir deles extrair três exemplos que instigassem no público universitário a busca pelo lugar possível da arte política na década de 1970. A leitura retrospectiva de Hirszman, ao elencar suas estratégias de produção no cenário repressivo, mostraria como o artista pensava o próprio trabalho como pertencente a um itinerário para a sobrevivência durante os primeiros anos do governo ditatorial.

Uma das propostas discutidas pelo cineasta era a de estimular uma aproximação entre o cinema político e a música popular brasileira. Levando-se em consideração que até aquela data a música era, no país, uma das poucas atividades artísticas que de fato havia se consolidado como indústria, alcançando nos últimos anos recordes de consumo (NAPOLITANO, 2001), Hirszman defendia que o Cinema Novo, como tática de sobrevivência, deveria articular um laço mais intenso com o cancioneiro popular. Do seu ponto de vista, no entanto, tal ligação não se resumiria apenas a uma questão de fundo econômico, de acesso à bilheteria: ao citar a canção

---

[3] Tomo de empréstimo e adapto para Hirszman a expressão "teatro de ocasião", empregada por Gianfrancesco Guarnieri em entrevista concedida a Fernando Peixoto em 1978, quando ele assim se referiu às peças que escreveu nos anos 1970, momento em que resolveu fazer um teatro mais hermético e metafórico na tentativa de escapar ao cerco da censura. Segundo Guarnieri, "o 'teatro de ocasião' toma forma mais evidente com *Botequim* [1973] e *Um grito parado no ar* [1973]. Vem a metáfora mesmo. Como forma de dizer coisas, dentro dos limites terríveis do momento. (...) Acho que [essa opção] manteve viva muita coisa do teatro. Manteve a resistência, a vontade de não calar, de não aceitar a mentira, de procurar descobrir a verdade, esteja onde esteja. Manteve certo compromisso" (GUARNIERI in. PEIXOTO, 1985: 59).

Pelo telefone (1916), composta por Donga e Mauro de Almeida, cuja letra constrói uma crônica em cima dos costumes do Rio de Janeiro da década de 1910, o cineasta sugeria que desde as suas origens o samba frequentava, como o Cinema Novo, uma tradição voltada para "a crítica dirigida diretamente ao nível urbano" (HIRSZMAN, 1973). Até aquele momento, Hirszman havia trabalhado a relação com a música brasileira em três obras: o longa-metragem *Garota de Ipanema* (1967), cujo descompasso entre o elogio e a desconstrução do universo da Bossa Nova não foi bem recebido pelo mercado; o documentário de curta duração *Nelson Cavaquinho* (1969), a retratar o subúrbio carioca a partir de um perfil desse grande sambista; e o inacabado *Caetano/Gil/Gal* (1969), filme interrompido que acompanharia os três cantores durante uma turnê de apresentações.

A segunda proposta colocada em debate por Hirszman, que embora não lhe agradasse poderia ser um caminho para driblar os excessos da repressão, era a realização de filmes que recusassem veementemente a entrada no mercado de exibição. Como as obras cinematográficas só eram avaliadas pela censura quando os seus autores queriam exibi-las no circuito comercial ou em festivais, uma ideia possível era dirigir películas de baixo custo, em super-8, cuja apresentação acontecesse em locais alternativos como a universidade ou a casa dos próprios realizadores. Tratava-se de uma operação de guerra, recurso que impedia a circulação mais ampla dos filmes, mas que talvez permitisse, no subterrâneo, dar continuidade às expressões mais livres do cinema político. De fato, muitos artistas do *underground* brasileiro se voltariam para o super-8 durante os anos 1970, dirigindo obras nas quais o experimentalismo, o deboche e a violência transfiguravam-se em agressão estilística e performática contra a ditadura militar. Nessa "guerrilha cultural" (NAPOLITANO, 2011), em que atentados poéticos desferiam golpes contra a repressão, extravasando a raiva contida nos meios culturais, encontravam-se curtas-metragens como *Explendor do martírio* (1974), de Sérgio Péo, *Exposed* (1978), de Edgard Navarro, e *O lento, seguro, gradual e relativo strip-tease do Zé Fusquinha* (1978), de Amin Stepple[4]. Hirszman, que se localizava em outra tradição do cinema político, a da conquista do mercado e a de uma linguagem que negociasse com as convenções do espectador, chegaria a ter apenas um breve flerte com o *underground*, quando dirigiu um filme

[4] Para detalhes sobre esses e outros filmes realizados em super-8, dentro desse conceito de "guerrilha cultural", consultar o site http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/home/dsp_home.cfm. Acesso em setembro de 2013.

performático em torno da incomunicabilidade, o *Sexta-feira da paixão, sábado de aleluia*, parte do longa-metragem *América do sexo* (1969)[5].

Se a proposta superoitista pouco representava o cinema que Hirszman desejava fazer, o último modelo que ele debateu com o público da USP era, em 1973, a sua grande aposta para a continuidade da criação cinemanovista. Empolgado com a boa acolhida de *S. Bernardo* em salas de exibição no Rio de Janeiro e em São Paulo, e ele informava que há três semanas no circuito paulista a película lucrara 100 mil cruzeiros e fora mais assistida que o musical hollywoodiano *Godspell* (1973), o cineasta acreditava que um bom caminho para o filme político no Brasil era justamente a adaptação de livros que se relacionavam, na chave crítica, com as tradições mais gerais da cultura popular. Na opinião de Hirszman, tal questão não era apenas uma proposta, mas uma tendência que crescia entre os diretores engajados: Joaquim Pedro havia feito *Macunaíma* (1969) e *Os inconfidentes* (1972), o primeiro um sucesso de público, enquanto naquele momento encontravam-se em diferentes fases de realização os longas-metragens *O pica-pau amarelo* (1973), de Geraldo Sarno, *Os condenados* (1973), de Zelito Viana, e *Fogo morto* (1976), de Marcos Farias. Dado o teor do encontro na USP, é curioso notar que o cineasta eximiu-se de falar sobre a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), empresa estatal que coproduziu essas três últimas adaptações, distribuiu *S. Bernardo* e acabaria por se tornar no decorrer dos anos 1970 a grande responsável por assegurar o financiamento e a circulação de filmes relacionados ao movimento do Cinema Novo (AMANCIO, 2000). De qualquer modo, o debate era colocado por ele nos seguintes termos:

> *S. Bernardo* talvez possa significar, dentro do quadro atual da produção cinematográfica, uma possibilidade de realizarmos filmes que estejam voltados de uma forma, de uma maneira, de um modo crítico para a realidade social do Brasil. Isso devido a uma conjuntura muito especial, relacionada à continuidade cultural que eu pretendia estabelecer entre um certo tipo de literatura no Brasil, principalmente a literatura da década de 1930, ligada ao problema da terra, (...) e o Cinema Novo, que depois de 1960 também tentou participar criticamente das discussões sociais do país. Eu acho que isso talvez permita, do ponto de vista objetivo da realização, conseguir tutu para produzir [filmes e colocá-los em cartaz]. (...) [Mas é preciso evitar] um perigo. [Evitar] que isso se torne uma espécie de burocratização cinematográfica. (...) [Não se pode ficar] apenas na questão de ordem tática, de ordem estratégica, pois isso substitui a discussão crítica, a discussão da realidade, da atualidade no Brasil, da

[5] Produzido pela Saci Filmes, *América do Sexo* é considerado um filme do cinema marginal brasileiro. Além do episódio dirigido por Hirszman, o longa-metragem contém mais três filmes curtos: *Antropofagia*, de Luiz Rosemberg Filho, uma experiência sem título, por Flávio Moreira da Costa, e outra também sem título, de Rubem Maia. *Sexta-feira da paixão, sábado de aleluia* foi produzido por Antônio Polo Galante e contava, no elenco, com Ítala Nandi, Luiz Carlos Saldanha, Samuel Costa, Gilberto Faria e Vera Brahim.

> possibilidade de você avançar na legalidade em termos da sua realização (HIRSZMAN, 1973).

Na ocasião do debate na USP, em que uma das principais questões era a da sobrevivência do cinema político, não é improvável que Hirszman estivesse sob efeito dos debates provocados pelo célebre ensaio "Cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento", escrito por Paulo Emílio Salles Gomes e publicado na edição de lançamento da revista *Argumento*, em outubro de 1973. A partir de um estudo panorâmico do cinema brasileiro, de seus primórdios até a década de 1970, o crítico e pesquisador propunha uma reflexão sobre o que lhe parecia uma condição estrutural de nossa cinematografia: todos aqueles que optaram pela realização de filmes no país, fossem os envolvidos com a Chanchada, a Vera Cruz, o Cinema Novo ou o Marginal, haviam enfrentado as profundas restrições técnicas e econômicas existentes no setor da produção fílmica. No Brasil, onde o mercado de exibição encontrava-se ocupado por obras estrangeiras, especialmente as de origem norte-americana, havia uma "situação colonial", em constante reposição, a exigir de todos um esforço criativo na tentativa de superar os limites produtivos e garantir a continuidade das tradições artísticas próprias ao cinema nacional. A seu modo, cada manifestação de nosso fazer cinematográfico teve de lidar com o atraso econômico, com a criação na adversidade, tateando fórmulas que pudessem romper com as barreiras impostas pelo subdesenvolvimento no campo cultural (XAVIER, 2001: 10). No caso do Cinema Novo, que na opinião de Paulo Emílio integrava "os melhores quadros de nosso cinema" (SALLES GOMES, 2001: 109), a situação se tornava mais grave ainda porque além dos problemas de produção, além de "um público não identificado envolvido pela rede do comércio", os seus autores ainda eram "constrangidos a conviver com a burocracia ocupante desconfiada, quando não hostil" (SALLES GOMES, 2001: 110). Questões de origem política, relacionadas ao quadro autoritário do regime militar, também pressionavam os cinemanovistas e os colocavam diante do perigo em ver a paralisação dos seus processos criativos[6].

---

[6] As seguintes palavras de Paulo Emílio complementam essa reflexão: "A aspiração dessa juventude [cinemanovista] foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar a nossa história. Ela sentiu-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. Essa delimitação ficou bem marcada no fenômeno do Cinema Novo. A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada. O espectador da antiga chanchada ou o do cangaço quase não foram atingidos e nenhum novo público potencial de ocupados chegou a se constituir" (SALLES GOMES, 2001: 103).

Em "Cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento", a reflexão de Paulo Emílio sobre o estado do Cinema Novo não se resume, no entanto, a delinear crises externas que naquele momento histórico podiam lhe sufocar como tradição artística. Em um grande esforço de síntese, próprio ao seu estilo ensaístico, o pesquisador também procurou apontar para a existência de um mal-estar que, posterior ao golpe de 1964, levou os cinemanovistas a se deparar com o colapso de um projeto artístico coletivo cujo anseio localizava-se na transformação da realidade brasileira. A dissintonia entre um quadro político repressivo e a representação revolucionária do popular presente na primeira fase do Cinema Novo fez com que os autores desse movimento encarassem os limites de seus próprios desejos políticos, voltando-se para um fazer fílmico preocupado sobretudo em "entender a raiz de uma debilidade subitamente revelada, reflexão perplexa sobre o malogro" (SALLES GOMES, 2001: 103). Em decorrência desse processo histórico, mais acentuado após 1968, esses realizadores adentraram a década de 1970 em crise, dispersos em carreiras individuais, dirigindo filmes nos quais o eixo da criatividade tendia a se deslocar das angústias sociais para aquelas de natureza mais particular (SALLES GOMES, 2001: 109).

Tendo plena consciência do dilema, afinal era diretamente atingido por ele, Hirszman não perderia a oportunidade de colocá-lo em discussão na conversa da USP, considerando-o um dos maiores problemas que o Cinema Novo precisava enfrentar para afirmar a sua continuidade. Levando-se em conta que tal questão é nuclear na trajetória de Hirszman, pois boa parte de sua obra foi realizada em meio a ela, creio que antes de partir para um estudo mais aprofundado sobre o assunto seja necessário traçar as bases do que o próprio cineasta pensava como um projeto para o campo cultural. A meu ver, entender o que o diretor propunha como um *cinema popular*, ali depositando expectativas, é o melhor caminho para depois investigar a grande crise que levaria boa parte da esquerda artística a repensar o seu fazer criativo nos anos 1970.

II. O *cinema popular* de Leon Hirszman

No dia 29 de setembro de 1981, sob efeito do sucesso de *Eles não usam black-tie* (1981) na Itália, onde o filme recebeu inúmeros prêmios no Festival de Veneza, Leon Hirszman participou de um programa de debates na rádio *Jornal do Brasil*. À

certa altura da conversa, após ter detalhado aspectos de sua militância política e de seu processo de criação, o cineasta foi instigado por José Carlos Avellar a comentar uma tese que lhe parecia fundamental para melhor compreender o cinema brasileiro. Para o crítico, seria possível identificar em nossa cinematografia uma forte tendência às narrativas em alusão à sociedade e seus dilemas, o que teria favorecido o desenvolvimento de uma experiência estética "em contato vivo com o real", cuja essência estaria no compromisso em representar a realidade social. A adesão de Hirszman à leitura de Avellar, à tese certamente inspirada no movimento do Cinema Novo, parece ter provocado no cineasta o desejo - pouco comum em seus depoimentos - de tentar apresentar alguns pressupostos gerais que orientavam a realização de sua obra. Em um esforço de síntese, ele procurou refletir sobre grandes questões que se encontravam na origem de seu projeto artístico, concentrando-se na definição do que seria, historicamente, um *cinema popular* (HIRSZMAN, 1981b)[7].

Embora Hirszman, ao contrário de Glauber Rocha, pouco expusesse suas contrariedades publicamente, no decorrer dos anos 1970, junto com outros cinemanovistas, ele se mostrou um fervoroso opositor dos filmes de pornochanchada. Essas produções, precárias do ponto de vista técnico, geralmente de baixo orçamento, eram encaradas pelo cineasta com desprezo, criticadas como uma atualização do processo de alienação cultural. Para ele, o que havia de mais pernicioso nessa cinematografia encontrava-se em sua experiência estética: a partir de uma forma de grande apelo ao público, em que a exposição sexual por vezes conviveu com a comédia de escracho, os filmes conquistavam espaço no instável mercado de exibição enquanto deformavam temas de origem popular. Na entrevista à rádio *Jornal do Brasil*, situando a pornochanchada como parte de uma indústria de "manipulação cultural", Hirszman procurou sugerir o que seria, à contrapelo e na filiação marxista, um *cinema popular* de fato. Na concepção do cineasta, dentro de uma linha que encontrava o seu início nos primeiros filmes de Alex Viany e de Nelson Pereira dos Santos, o cinema brasileiro havia consolidado uma tradição de leitura dialética da História e de crítica social em diálogo com as lutas ideológicas da classe popular. Engajando-se em uma agenda de transformação da sociedade, em grandes temas como a oposição ao regime militar, os filmes poderiam responder às inquietações

[7] A entrevista concedida por Hirszman à rádio *Jornal do Brasil* nunca foi publicada. A fita cassete contendo a gravação do programa pode ser consultada no Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 16, série 41.

sociais mais urgentes do espectador, favorecendo um processo de conscientização política: "Acho que essa questão do intelectual orgânico, intelectual ligado ao povo, é uma questão chave para os nossos dias (....). O intelectual que jogue no dia, (...) [na defesa] de um projeto de justiça social e (...) de ampliação constante da democracia no país, é um intelectual que tem um caminho real" (HIRSZMAN, 1981b).

Como é possível observar na entrevista à rádio *Jornal do Brasil*, Hirszman considerava um dos eixos centrais de sua criação o diálogo com a classe popular. Na década de 1950, quando o cineasta era um jovem cinéfilo que ainda não ingressara na produção fílmica, uma nova geração de artistas, influenciados pelo neorrealismo cinematográfico italiano, revolucionou o campo cultural brasileiro ao deslocar para as telas e os palcos uma representação engajada do povo. Vinculados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), artistas como Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Gianfrancesco Guarnieri e Vianinha foram os principais articuladores de uma dramaturgia que se empenhou em colocar no centro do processo criativo, como denúncia e expectativa de rebeldia, o estrangulamento da classe popular pelas estruturas tradicionais de poder. Em diálogo com a literatura social brasileira e impulsionados pelo realismo como tradição estética de engajamento, essa geração se posicionou como a vanguarda de um projeto cultural onde, a partir da investigação dos problemas nacionais, o cinema e o teatro assumiam o compromisso de instigar o espectador a adquirir consciência da luta de classes e, quem sabe, militar ao lado do proletariado em um futuro processo de revolução social. Nos anos 1950, algumas das primeiras obras desses artistas contribuíram significativamente para um ascenso político da realidade nacional e popular no campo das artes (RIDENTI, 2000), a exemplo dos filmes *Rio, quarenta graus* (1954) e *Rio, zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, e das peças *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Vianinha, e *Gimba, presidente dos valente* (1959), de Guarnieri.

Considerando a arte como um caminho para a *práxis* política, como um exercício estético que também é instrumento de ação social, essa geração adotou como ponto de partida um nacionalismo combativo, em boa parte oriundo da esquerda pecebista[8], a partir do qual poderia se originar uma recusa ao processo de colonização cultural, acusado de nos alienar das tradições e dos problemas brasileiros ao operar uma falsa identificação com valores estrangeiros. Ao colocarem o país no centro da

[8] Sobre o assunto, consultar o livro de Marcelo Ridenti (2000).

discussão, privilegiando o debate sobre a miséria e os traços culturais existentes no sertão ou nos morros cariocas, esses artistas apostaram em uma representação na qual a classe popular era lida como sujeito histórico que estaria à frente de um projeto revolucionário de transformação social. Na peça *Eles não usam black-tie*, escrita por Guarnieri em 1956 e montada pelo Teatro de Arena em 1958, essa concepção do fazer artístico aparecia em um enredo localizado na favela, no qual os dramas do popular percorriam toda a encenação e onde personagens operários apareciam como expressão de uma protoconsciência revolucionária nacional. Nesse sentido, na década de 1950, o povo adquiriu no teatro e no cinema uma representação nova: a de expor as contradições da sociedade brasileira e a de ser uma ficcionalidade em que o artista projetava um desejo de militância política.

Em um período onde artistas e intelectuais de esquerda consolidavam uma relativa hegemonia no campo cultural brasileiro (SCHWARZ, 1992: 61-92), as questões evocadas nos dois parágrafos anteriores tornaram-se parte de um fazer criativo que adquiriu ampla ressonância no território das artes narrativas. Entre os anos 1950 e a primeira metade da década de 1960, um dos pontos de interseção do projeto artístico da esquerda, estimulado acima de tudo por integrantes e simpatizantes do PCB, foi justamente o da arte nacional-popular, nessa configuração em que a dramaturgia realista procurava localizar na figura do povo um dispositivo para a crítica social e a elaboração de um discurso nacionalista de contornos libertários, anti-imperialistas e em recusa aos valores da modernização capitalista. Ao representar a classe popular dentro dessa dimensão política, sobre ela projetando inquietações centrais da *intelligentsia* brasileira da época, assumia-se no teatro e no cinema um modernismo estético no qual investia-se na pesquisa da realidade social e na aproximação com traços culturais afastados dos centros urbanos ou das esferas econômicas de consumo. Nessa chave, foram realizados filmes como *Bahia de todos os santos* (1960), de Trigueirinho Neto, *A grande feira* (1961), de Roberto Pires,

Ganga Zumba (1963-64), de Cacá Diegues, *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, ou *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra[9].

Com uma cinematografia cujas origens se localizam nesse projeto cultural, Hirszman realizaria no decorrer da vida uma arte essencialmente relacionada às questões políticas e culturais em contato estreito com o popular. Assumindo-se um cineasta na tradição leninista, na qual o processo artístico funda o seu compromisso na ligação entre o militante intelectualizado de esquerda e a representação do povo como sujeito histórico central na luta por emancipação[10], Hirszman iniciou a sua trajetória dirigindo dois filmes de curta duração: *Pedreira de São Diogo* (1962), com um enredo a consagrar a vitória dos trabalhadores e favelados contra os excessos de um ganancioso capitalista; e *Maioria absoluta* (1964), documentário a diagnosticar na formação social autoritária do Brasil as causas da exclusão e da miséria existentes na região nordeste do país. Sempre instigado por pautas políticas urgentes em seu tempo, o cineasta realizou longas-metragens como *ABC da greve* (1979-90), documentário que acompanha a paralisação metalúrgica ocorrida na região do ABC paulista, sobretudo na cidade de São Bernardo, no primeiro semestre de 1979; ou *Eles não usam black-tie* (1981), adaptação da peça homônima de Guarnieri para um Brasil onde o movimento operário se constituía como vanguarda em oposição à ditadura militar e a favor de melhores condições de trabalho na indústria fabril.

Mesmo quando os filmes de Hirszman não se voltaram diretamente para a representação do campo político em disputa, ele manteve o compromisso com a

---

[9] Para essa tese de doutorado, optei por tratar o "nacional-popular" pelo viés das representações que o campo artístico de esquerda, principalmente os cineastas e dramaturgos do PCB, construíram em torno do Brasil e do povo. Não ignoro que boa parte dos autores que se debruçaram sobre o assunto, especialmente sociólogos e historiadores como Renato Ortiz (1994; 2001), Marcelo Ridenti (2000) e Marcos Napolitano (2001), trataram o conceito de modo mais amplo, como parte de uma "cultura política" que foi fundamental para a *práxis* da esquerda nacionalista entre as décadas de 1960 e 1970. Como explicou Napolitano, no livro *"Seguindo a canção": engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, o "nacional-popular", como "cultura política", configurou-se como uma " 'ida ao povo' [que] efetivamente norteou a postura dos artistas-intelectuais (...). Sobretudo [entre] aqueles que procuravam traduzir a estratégia de 'aliança de classes' (...), a meta principal (...) era articular a expressão de uma consciência nacional, politicamente orientada para a emancipação da nação, cujo sujeito político difuso - o povo - seria carente de expressão cultural e ideológica (e não de representação política, propriamente dita). Os artistas-intelectuais nacionalistas e de esquerda, mesmo aqueles não ligados organicamente ao Partido Comunista, incorporaram a tarefa de articular essa consciência" (2001: 12-13). Pela escolha em focar o debate no campo das representações, pensando como o teatro e o cinema articularam propostas formais e dramatúrgicas para "ler" o Brasil, a minha tese dialoga muito mais com outros autores que também optaram por esse caminho, caso de Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1983) ou Ismail Xavier (2001; 2007). Por isso, toda vez que utilizo no corpo do texto o termo "nacional-popular", fiz questão de anexar a ele o substantivo "arte", relembrando ao leitor o recorte metodológico utilizado por mim nesse doutorado.

[10] Sobre o leninismo no campo das artes, consultar Jean-Marc Lachaud (1989).

crítica à realidade nacional ou com um cinema que procurava se tornar difusor das manifestações culturais oriundas do popular. A vida no subúrbio carioca adquire relevo em *A falecida* (1965), o autoritarismo presente na estrutura social do campo é tema de *S. Bernardo* (1972), a denúncia do consumismo excessivo na sociedade capitalista encontra-se na essência de *Megalopolis* (1973) e *Ecologia* (1973), a música como vínculo orgânico entre o povo e a sua comunidade aparece em *Nelson Cavaquinho* (1969), *Cantos de trabalho* (1975-76), *Partido alto* (1976-82), *Rio, carnaval da vida* (1978) e *Bahia de todos os sambas* (1996), a manifestação criativa de três esquizofrênicos de origem pobre, que expressaram o seu subconsciente e as suas angústias através da pintura ou da escultura, é central no conjunto de documentários intitulado *Imagens do inconsciente* (1983-86). Nas raras vezes em que o cineasta desvinculou-se de um fazer artístico em diálogo com o popular, como foi o caso de *Garota de Ipanema* (1967) e *Sexta-feira da paixão, Sábado de aleluia* (1969), isso se deveu ao fato dele sentir a necessidade de tratar da crise existencial que afligia setores intelectualizados da classe média em um contexto histórico pós-golpe de 1964. Ou seja: mesmo na exceção, a autoria de Hirszman nunca rompeu de fato com uma escrita criativa na qual se sobressaía a representação crítica do campo político brasileiro.

A filiação de Hirszman à arte do nacional-popular, nessa linha de que o cinema deveria ser uma expressão artística a agir sobre a *práxis*, o fez acreditar que seu compromisso como cineasta passava pela necessidade em encontrar e desenvolver uma forma estética capaz de ampliar o acesso do público ao filme político. Desde os tempos do Centro Popular de Cultura (CPC), quando idealizou e produziu o longa-metragem *Cinco vezes favela* (1962), ele assumiu tal concepção como parte integrante de seu fazer fílmico[11]. Conhecedor dos principais debates que atravessaram o campo

[11] O CPC do Rio de Janeiro, atuante entre os anos 1961 e 1964, foi criado por nomes como Carlos Estevam Martins, Chico de Assis, Leon Hirszman e Vianinha. Reunindo uma série de jovens artistas e intelectuais vinculados à esquerda, principalmente ao PCB, o CPC teve como uma de suas principais inquietações a pesquisa por uma forma estética que permitisse estabelecer uma comunicação mais ampla entre a arte política e as classes populares. Foi dali, aliás, que se originou uma das polêmicas que cindiu o campo cultural da esquerda no início dos anos 1960, entre aqueles - caso de Estevam Martins e Vianinha - que defendiam um fazer artístico mais didático, a partir do qual o artista submeteria a sua expressão poética ao discurso político e à linguagem mais "comunicativa"; e aqueles - como Cacá Diegues e Glauber Rocha - para os quais a pesquisa e o experimentalismo formal, sem recusar o debate político, deveriam acontecer de modo mais livre. Escrevo essa nota para realçar que a preocupação de Hirszman em elaborar uma estética acessível ao público o acompanhava desde a juventude, quando foi um dos principais colaboradores do CPC. Sobre o assunto, consultar Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1983), Jalusa Barcellos (1994), Marcelo Ridenti (2000), Miliandre Garcia (2007) e Reinaldo Cardenuto (2008).

artístico da esquerda no decorrer do século 20, em especial a recusa de Lukács às teorias estéticas da Escola de Frankfurt, Hirszman foi particularmente influenciado pelo neorrealismo italiano de Vittorio de Sica ou Luchino Visconti e por algumas obras de Sergei Eisenstein, como *Encouraçado Potemkin* (1926), nos quais percebia a possibilidade de um cinema de autor cuja pesquisa formal não implicasse na rejeição ao diálogo com o grande público. No próprio Cinema Novo, em que essa inquietação se tornou debate central, o cineasta se situava distante dos pressupostos estéticos de Glauber Rocha, afastado da corrente de aversão radical ao naturalismo cinematográfico, embora isso não o tenha feito renegar os filmes dos colegas de geração ou deixar de ser influenciado por teses centrais como a da "Estética da fome" (1965). O dilema de acomodar uma linguagem mais convencional a um contradiscurso de origem marxista em diálogo com a arte nacional-popular fez de Hirszman um cineasta em recusa a certo hermetismo que acompanha o experimentalismo formal de vanguarda. Sempre foi nítida, por exemplo, a sua indisposição com o Cinema Marginal brasileiro, para ele uma arte esteticista que se esvaziava por romper com a crítica materialista da História[12].

Devido à preocupação em se comunicar com um público amplo, pressuposto de seu engajamento no campo cultural, Hirszman procurou pesquisar em seus documentários uma experiência estética que se situasse no encontro entre técnicas didáticas de exposição e artifícios provenientes do "cinema direto" (SAUNDERS, 2007). Em quase todos os seus filmes documentais, com a rara exceção de *Nelson Cavaquinho*, o cineasta dialogou com aspectos do que o pesquisador Bill Nichols chama de "modo expositivo" (2005) ao se referir a uma tradição na qual há a presença de uma *voz over* objetiva, geralmente em terceira pessoa, cuja função é informar o espectador sobre traços da História e da realidade social que rodeiam o assunto filmado. Ainda que Hirszman não fosse um realizador convencionalmente didático, operando em suas produções uma contemplação poética do mundo visível, a tendência em seus filmes foi a de localizar no narrador um dispositivo informacional a criticar, por um viés de esquerda, temas que tinham relação com as dimensões do político na sociedade brasileira. Em *Partido alto*, a voz de Paulinho da Viola a

[12] Para mais informações sobre as críticas de Hirszman ao cinema marginal, consultar os documentos originais do depoimento concedido pelo cineasta a Paulo Emílio Salles Gomes. A entrevista, sem data e inédita, seria publicada pela revista *Argumento*. O periódico, no entanto, durou apenas alguns meses, entre outubro de 1973 e fevereiro de 1974, até que foi fechado por pressões da ditadura. Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 6, série 11.

lamentar que o samba estivesse se rendendo às exigências da indústria fonográfica, no longa-metragem *ABC da greve*, a fala de Ferreira Gullar a situar a biografia de Lula e a cronologia das paralisações operárias, em *Imagens do inconsciente*, Vanda Lacerda e o próprio Gullar a ler os escritos da médica Nise da Silveira, cujo conteúdo alterna o estudo clínico de seus pacientes com uma crítica ao estado deplorável das instituições e dos tratamentos psiquiátricos no Brasil.

Sem se render em demasia ao uso expositivo do narrador, por vezes limitando a *voz over* a uma breve aparição no tecido fílmico, como é o caso de *Partido alto*, o documentarismo de Hirszman também encontrou em técnicas do cinema direto uma forma estética de inscrição e de apreensão do real. Sem abrir mão da entrevista como estratégia para dar voz ao popular em suas manifestações políticas e culturais, o cineasta acionou na maioria de seus filmes uma câmera disposta a observar o tempo presente de modo mais espontâneo: durante o ato de filmagem, por vezes procurando não intervir ou exercer controle sobre a encenação do real, Hirszman apostou na soltura da câmera para um registro mais intuitivo dos atores sociais, gerando assim uma imagem contemplativa da intimidade e dos atos políticos da classe popular. Em um documentário como *ABC da greve*, em que há tanto a *voz over* quanto o uso de entrevistas, as sequências que melhor imprimem a História como palco da luta de classes são precisamente aquelas em o dispositivo fílmico, em uma postura próxima ao "modo observativo" (NICHOLS, 2005), afasta-se das interpelações verbais para registrar diretamente a tomada do espaço público pelos operários metalúrgicos. Na produção de Hirszman, talvez o uso mais poético dessa técnica tão central para o Cinema Novo[13] esteja no curta-metragem *Nelson Cavaquinho*: ali, a melancolia presente nas composições desse sambista, uma triste alegria proveniente do povo, adquire maior expressividade quando a câmera desliga a entrevista e passa a observar o cotidiano e a cultura do subúrbio carioca. Na busca por uma forma cinematográfica acessível ao maior número de espectadores, o documentário em Hirszman se estruturou nesse encontro entre o narrador informacional, o testemunho e o registro "em direto" do popular. Como será por mim debatido mais à frente, durante a análise

[13] Como o Cinema Novo, na passagem dos anos 1950 para 1960, propunha um fazer fílmico de investigação da realidade nacional-popular, as técnicas do documentarismo direto foram essenciais para que os jovens realizadores pudessem registrar "in loco" as falas e gestos provenientes dos sujeitos sociais. Dentre os filmes que utilizaram essa técnica de modo pioneiro no Brasil, encontram-se produções como *Integração racial* (1964), de Paulo César Saraceni; *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszman; *Viramundo* (1964-65), de Geraldo Sarno; e *A opinião pública* (1966), de Arnaldo Jabor. Sobre o assunto, consultar Jean-Claude Bernardet (2003) e Clotilde Borges Guimarães (2008).

detalhada de *ABC da greve*, uma das inquietações do cineasta foi justamente a de tentar encontrar um equilíbrio entre essas três técnicas, propondo que no interior do filme houvesse uma parceria entre a *voz over* intelectualizada e as falas advindas do popular.

Em se tratando do cinema ficcional, o próprio Hirszman comentaria na entrevista concedida à rádio *Jornal do Brasil*, em setembro de 1981, que a sua grande aposta para uma estética marxista localizava-se em um processo criativo em constante negociação com as tradições do drama realista. Do início ao fim de sua trajetória, em diálogo com a autoria teatral de Gianfrancesco Guarnieri ou de Vianinha[14], o cineasta elegeu o realismo como estrutura formal que permitisse no cinema uma representação crítica dos dilemas políticos e sociais do Brasil. Ao distanciar-se do paradigma naturalista encontrado nas produções do cinema clássico norte-americano, no qual a *mímese* do real provinha de uma *mise en scène* fabricada no artificialismo dos estúdios cinematográficos, Hirszman assentou as bases de seu fazer fílmico em uma estética em aproximação com o neorrealismo italiano, no qual o deslocamento da câmera para as locações naturais, a presença de traços documentais no campo ficcional ou a visualidade menos espetacularizada eram assumidos como técnicas que potencializariam um registro mais "fidedigno" do mundo social. Por entender, em uma linha marxista, que o homem é acima de tudo um ser social, a dramaturgia de Hirszman concentrou-se na fabricação de personagens cujos traços psicológicos e inquietações estavam intimamente relacionados às questões mais amplas da sociedade brasileira e de sua História. Sendo assim, ao se deparar com a protagonista de um longa-metragem como *Garota de Ipanema*, o que se encontra é uma jovem pertencente à classe média alta, frequentadora da boemia carioca, cuja melancolia não provém apenas de crises particulares, associadas ao desencontro amoroso, mas principalmente de um mal-estar relacionado ao seu modo de vida burguesa, cujo conservadorismo e mundanismo vão lhe parecendo cada vez mais insuficientes diante das complexidades e das dores do mundo.

Ao destacar duas características do cinema ficcional de Hirszman, seja o diálogo com a estética neorrealista ou essa concepção do personagem como ser social, é possível traçar uma convergência entre a sua obra e aquilo que o filósofo húngaro Georg Lukács, preocupado em debater o realismo na arte marxista, chamou em seus

[14] Esse diálogo com Guarnieri e Vianinha será objeto de estudo nos capítulos dois, três, quatro, sete e oito desta tese.

estudos literários de "tipicidade" (LUKÁCS, 1970). *Grosso modo*, sem adentrar aqui em uma discussão de caráter filosófico, uma das reflexões propostas por Lukács em torno do romance marxista é que este deveria, em estilo realista e figurativo, elaborar narrativas nas quais fosse possível inscrever as grandes contradições sociais de um tempo histórico a partir da existência subjetiva dos personagens. Na concepção do autor, sem cair em esquematismos e estereótipos políticos como os encontrados no realismo socialista, a obra literária seria um exercício de síntese, uma "tipicidade", a partir do qual o escritor desenha a complexa "particularidade" dos personagens - as suas camadas psicológicas, crises, motivações ou incongruências - como um inevitável reflexo do "universal", do todo social pertencente a uma dada época e lugar (LACHAUD, 1989). Nesse sentido, para o estudioso, a escrita ficcional marxista, desenvolvendo-se no encontro entre a subjetividade do ser e a totalidade social, tornaria possível a apreensão mais "fidedigna" de uma realidade objetiva específica, "a *representação* da realidade tal como ela é efetivamente" (apud BAROT, 2009: 22). Como escreveu recentemente o filósofo francês Emmanuel Barot, no livro *Camera politica: dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, em uma esforço para sintetizar em poucas palavras os conceitos de "realismo" e de "tipicidade" em Lukács:

> Dito por Lukács de outro modo, ser realista - ser portador do "Grande Realismo" segundo a sua fórmula -, é passar da imediatez da experiência *particular* à mediação da totalidade social e histórica, propriamente *universal*, tal passagem dando lugar a uma imediatez "segunda", a uma obra de síntese e de reconciliação dialética: "*a* vida" e "a *vida*", para retomar outra de suas fórmulas. Em síntese, a questão do realismo, 1) envolve a relação entre o particular e o universal; 2) tematiza a passagem do primeiro para o segundo nos termos da passagem dos fatos e das vidas particulares à *totalidade* do real, permitindo assim lhe dar sentido; 3) caracteriza essa passagem nos termos da exigência de "representação". Ser realista, em resumo, é alcançar a totalidade que permita fazer surgir a universalidade da particularidade a partir da produção dos "tipos" - das figuras genéricas - nos termos do Duplo "típico" das personagens (individuais) e das circunstâncias (históricas), que Engels chamava de seus desejos (BAROT, 2009: 22-23 - tradução minha para o português)[15].

[15] No original, em francês: "Autrement dit pour Lukács, être réaliste - être porteur du 'Grand Réalisme' selon sa formule -, c'est passer de l'immédiateté de l'expérience *singulière*, à la médiateté de la totalité sociale et historique, proprement *universelle*, le passage donnant lieu à une immédiateté 'seconde', à une ouvre synthétisant et réconciliant dialectiquement, pour reprendre une autre de ses formules, '*la* vie' et 'la *vie*'. La question du réalisme, pour synthétiser, 1) met ainsi en jeu le rapport entre le singulier et l'universel; 2) thématise le passage du premier au second dans le termes du passage des faits et vécus particuliers à la *totalité* du réel qui permet d'en saisir le sens; 3) caractérise ce passage dans les termes de l'exigence de 'représentativité'. Être réaliste, en résumé, c'est accéder à la totalité qui permet de faire surgir l'universalité de la singularité en produisant des 'types' – des figures génériques - au titre de la Double 'typique' des caractères (individuels) et des circonstances (historiques) qu'Engels appelait de ses vœux".

Embora a ficção de Hirszman encontre em seu cerne uma convergência com a noção lukácsiana de "tipicidade", apostando na síntese entre o particular e o universal como pressuposto para a criação dramatúrgica, é preciso ressaltar que a obra do cineasta não se restringiu ao diálogo com apenas uma tradição do drama realista[16]. Uma das riquezas de seu cinema ficcional é que apesar do número reduzido de filmes - cinco apenas -, Hirszman investiu em uma espécie de modulação da escritura realista, alterando o seu fazer artístico em decorrência das mudanças que ocorriam no contexto histórico brasileiro. Assim, se antes do golpe de 1964 havia por parte da esquerda comunista uma grande confiança no projeto revolucionário de base socialista, o cineasta iniciou a sua trajetória com um curta-metragem entusiástico, em aproximação com o vanguardismo eisensteiniano dos anos 1920, no qual a dinâmica das forças sociais em conflito adquire proeminência dramática sobre a dimensão psicológica dos personagens. Em *Pedreira de São Diogo*, o esforço em chegar ao público, com isso esperando uma intervenção do cinema na *práxis* política, se dava a partir do *agit-prop* cepecista, no qual a heroicidade protagônica, atrelada ao dinamismo da composição estética, não se situava nas ações individuais de um personagem, mas sim na dimensão coletiva a reunir o popular como voz una contra as forças de opressão. Tratava-se de um filme em que a recusa ao psicológico implicava em não dar nomes aos trabalhadores e favelados em luta, mas em representá-los como expressão avançada e simbólica do engajamento proletário.

Já em *A falecida* (1965), adaptação da peça homônima de Nelson Rodrigues (1953), Hirszman reduziria os traços cômicos presentes no estilo original do dramaturgo, associados principalmente à malandragem da classe popular, preferindo um filme em que a crise da personagem Zulmira, crise decorrente de sua pulsão de morte, viesse somada a uma experiência realista construída em torno do cotidiano e

---

[16] Mesmo que Hirszman tenha sido um leitor dos livros de Lukács, e ao comentar o filme *Eles não usam black-tie* por vezes se reportasse ao conceito de "realismo crítico" para demonstrar o seu diálogo com as teorias do filósofo húngaro (HIRSZMAN, 1981; HIRSZMAN, 1983), seria um equívoco, uma leitura reducionista, considerar a sua obra uma ilustração das teses lukácsianas em torno do realismo. Ao contrário do filósofo, que recusou as contribuições do *agit-prop*, das vanguardas modernistas e do teatro épico de Brecht para a arte marxista (LACHAUD, 1989), Hirszman sempre defendeu uma experiência mais diversificada de realismo, estimulando que a prática de um cinema político, de crítica social, fosse a mais ampla possível. Levando-se em consideração que alguns escritos de Lukács foram traduzidos para o português apenas a partir dos anos 1970, sendo debatidos principalmente por artistas e intelectuais pertencentes ao PCB (FREDERICO, 2002), não é uma hipótese infundada sugerir que o cineasta só entrou de fato em contato com os textos do filósofo a partir dessa data, quando ele já havia amadurecido como realizador, a ponto de dirigir *S. Bernardo*. De qualquer forma, sem tentar inferir uma submissão do cineasta às ideias de Lukács, tentei apenas demonstrar uma convergência entre a noção de "tipicidade" e uma característica que me parece central na obra de Hirszman.

da vida social dos subúrbios cariocas. Em outro contexto, mais precisamente em 1967, no momento em que a esquerda vivia o apagamento revolucionário diante da ascensão dos militares ao poder, o realismo em Hirszman se deslocou para a experiência intimista de *Garota de Ipanema*, longa-metragem em que a jovem Márcia, de apenas dezessete anos e pertencente à alta sociedade, enfrenta uma intensa angústia existencial decorrente de suas dissintonias e colisões com o mundo burguês ao qual pertence.

Em 1972, no auge das perseguições políticas contra os artistas de esquerda, uma nova modulação do realismo levaria Hirszman a realizar *S. Bernardo*, longa-metragem de extração brechtiana em que o distanciamento crítico, presente no tecido dramático e na criação da *mise en scène*, desconstrói a figura de Paulo Honório para denunciar na formação histórica do Brasil a existência de um coronelismo que impôs seu poder autoritário no meio rural. Ali, as confissões do protagonista, cuja dimensão psicológica é criticamente dissecada, não servem para gerar uma empatia entre o personagem e o espectador, mas antes para funcionar como cesura que permita desnaturalizar o autoritarismo da política brasileira[17]. Já em 1981, no momento em que um novo aceno de otimismo surgia da luta pela redemocratização do país, um outro deslocamento faria Hirszman optar por uma convergência maior com o realismo crítico ao propor em *Eles não usam black-tie* uma dramaturgia de viés mais tradicionalista e que pudesse ampliar a comunicação do filme político com o espectador[18]. Como o cineasta explicou no depoimento à rádio *Jornal do Brasil*, o início dos anos 1980 prometia o retorno da participação civil na agenda política do país, daí a sua necessidade em voltar-se para uma estética marxista menos hermética, vinculada ao chamado cinema de "decupagem clássica" (XAVIER, 2012), e que pudesse contribuir para o debate a partir de uma drama acessível às diversas camadas

---

[17] Embora *S. Bernardo* seja o longa-metragem menos convencional de Hirszman, contendo uma forma estética em afastamento ao cinema clássico, o cineasta declarou no debate da USP, em 1973, que uma de suas inquietações foi tentar alcançar no filme uma síntese entre "clareza" e "profundidade": "Um negócio que eu acho fascinante no Eisenstein (...) é a contradição entre clareza e profundidade. Tem quem diz que uma coisa para ser clara (...) [precisa] de uma dramaturgia convencional. A novela é clara. Muita gente pensa assim: o que é claro não pode ser profundo. E outros dizem que para se fazer um negócio profundo é preciso deixar de ser claro. No entanto, me parece que essa contradição [de Eisenstein] é enriquecedora. Algo pode ser claro e profundo. *S. Bernardo* tenta enriquecer esse caminho. Pode não ter sido realizado totalmente em função do mercado, das condições de exibição, dos níveis de discussão sociais que existem hoje, mas tenta contribuir e mostrar que clareza e profundidade podem se completar" (HIRSZMAN, 1973). Para uma análise do filme *S. Bernardo*, sugiro a leitura dos textos de Ismail Xavier (1997) e de Maurício Cardoso (2002).

[18] A convergência entre *Eles não usam black-tie* e o realismo crítico será estudada no capítulo oito desta tese.

de público. Nesse sentido, ele se afastava do brechtianismo exercitado em *S. Bernardo* para voltar-se a uma forma realista que procura instalar, principalmente a partir do operário Otávio, um jogo de identificação emocional entre o espectador e esse personagem dividido entre a militância política e o filho fura-greve.

Como se pode notar pela discussão feita até o momento, a concepção de *cinema popular* para Hirszman localizava-se em algumas tendências para o engajamento no campo artístico brasileiro: o compromisso com a arte do nacional-popular e suas representações; a pesquisa de uma forma estética que ampliasse o acesso do espectador ao filme político; um documentarismo entre o didático e a observação mais espontânea da cultura e do engajamento provenientes do povo; um cinema ficcional cuja essência encontrava-se na inscrição realista do mundo social, mas no qual era bem-vinda uma modulação entre tradições distintas do realismo cinematográfico.

Na visão de Hirszman, no entanto, as tendências estéticas aqui enumeradas não eram o suficiente para definir um projeto mais orgânico de *cinema popular*. De acordo com o cineasta, o artista que de fato desejasse um engajamento no tempo presente, um compromisso com a *práxis* política contra-hegemônica e antiautoritária, não deveria restringir a sua militância à realização de obras artísticas, mas antes ampliá-la a partir de um vínculo estreito com partidos de esquerda nos quais pudesse atuar de modo mais ativo e direto nas questões da vida social. Considerando a instituição partidária como o lugar onde o político efetivamente se realiza, pois como o "moderno Príncipe" é ele o agente da vontade coletiva transformadora (COUTINHO, 2007: 167)[19], Hirszman foi filiado ao PCB da juventude até a morte, dos 14 aos 49 anos de idade (SALEM, 1997: 61), apostando nesse partido como a vanguarda que poderia orientar diversos setores da sociedade, em especial a classe popular, na aquisição de uma consciência necessária para superar a modernidade capitalista e implantar no país um governo de orientação socialista. Por entender que

[19] Acerca do conceito gramsciano de "moderno Príncipe", que Hirszman declararia central para a militância política, escreveu Carlos Nelson Coutinho: "A teoria do partido político da classe operária (...) ocupa igualmente um lugar de destaque na estrutura dos *Cadernos [do Cárcere]*. Gramsci pretendia, inclusive, dedicar-lhe um estudo específico, o qual - sob a inspiração de *O príncipe* de Maquiavel - deveria sistematizar os traços distintivos do partido revolucionário moderno, do partido comunista, que Gramsci designa pelo nome de '*moderno Príncipe'*. Primeira novidade, em comparação com a pesquisa de Maquiavel, é que o 'moderno Príncipe' - o agente da vontade coletiva transformadora - não pode mais ser encarado por um indivíduo. Nas sociedades modernas, mais complexas, cabe a um *organismo social* o desempenho das funções que Maquiavel atribuía a uma pessoa singular" (COUTINHO, 2007: 1967).

o campo cultural tinha um papel nuclear na criação dessa nova hegemonia capaz de transformar radicalmente a sociedade (GRAMSCI, 1991), Hirszman militou como um quadro pecebista não somente a partir da realização de filmes, de obras realistas a impulsionar uma crítica à estrutura social brasileira, mas inclusive como um sujeito diretamente envolvido com a *práxis* política de esquerda. Atuando na resistência à ditadura militar, por exemplo, ele foi entre 1978 e 1979 um dos conselheiros do grupo Oboré, uma cooperativa paulista voltada para a imprensa sindical[20]; participou no mesmo período de reuniões realizadas pelo Comitê Brasileiro de Anistia (CBA)[21]; além de ter feito em 1982, na televisão, uma campanha a favor do peemedebista Miro Teixeira, naquela ocasião disputando o governo do Rio de Janeiro com apoio do PCB[22]. O *cinema popular*, portanto, realizava-se para o cineasta a partir desse encontro no qual o artista formulava certa estética de engajamento sem deixar, como agente social influente, de envolver-se com os rumos da política e da cultura nacional.

Por sua biografia, sempre atrelada ao partidarismo comunista, não espanta que Hirszman passou a certa altura da vida, mais precisamente a partir da segunda metade da década de 1970, a se autoproclamar um "intelectual orgânico" na tradição gramsciana (HIRSZMAN, 1981b; 1983). Como leitor dos textos escritos pelo filósofo italiano Antonio Gramsci, e possivelmente reconhecendo em seus livros traços da militância que realizava desde a juventude, o cineasta via-se como um artista-intelectual que, para além das suas veleidades estéticas, voltara-se para um fazer cinematográfico cuja proposta era instigar a formação de um "bloco histórico" com

[20] A empresa Oboré, criada em 1978 e existente até hoje (2014), é uma cooperativa de jornalistas e artistas que procura colaborar com movimentos sociais e trabalhistas na montagem de departamentos de imprensa e na produção de jornais, boletins, revistas, campanhas e planejamento de comunicação. Essa prestadora de serviços reuniu em sua diretoria, no final dos anos 1970, uma série de pecebistas dispostos a trabalhar com imprensa sindical, envolvendo-se com a militância operária que naquele momento adquiria repercussão política na cidade de São Paulo e na região do ABC paulista. Entre 1979 e 1980, durante o período em que filmou e montou o documentário *ABC da greve*, Hirszman foi convidado pelo grupo Oboré a se tornar um dos integrantes de uma comissão consultiva que os ajudaria a refletir sobre os rumos da política e da cultura brasileira. Essas informações foram concedidas a mim pelo jornalista Sérgio Gomes, que fez parte da diretoria original da Oboré e atualmente preside a empresa. A entrevista com ele foi realizada em setembro de 2013.

[21] Em 2009, quando entrevistei a socióloga Vanya Sant'Anna acerca do setor paulista do CBA, do qual era integrante da Comissão Executiva, ela me informou que Hirszman, àquela altura escrevendo com Gianfrancesco Guarnieri (seu marido) o roteiro de *Eles não usam black-tie*, costumava participar de algumas reuniões do grupo. Segundo ela, os encontros aconteciam em sua própria casa, onde Hirszman e Guarnieri redigiram o texto ficcional no decorrer de 1979.

[22] Quando fiz a pesquisa para o filme *Deixa que eu falo* (2007), um documentário de Eduardo Escorel sobre Hirszman, tive a oportunidade de ver uma série de entrevistas televisivas concedidas pelo cineasta entre 1981 e 1982, após a premiação do filmes *Eles não usam black-tie* no Festival de Veneza. Em parte delas, geralmente para a TV Globo, ele aproveitou a oportunidade para fazer campanha política a favor do candidato Miro Teixeira, pertencente ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB).

condições de confrontar as estruturas tradicionais de poder existentes no Brasil. No horizonte ideal de Hirszman, especialmente quando os operários grevistas ganharam proeminência nacional na passagem entre os anos 1970 e 1980, o cinema nunca deixou de ser encarado como um instrumento que, sem renegar ao artista uma autoria poética, auxiliasse o espectador a adquirir consciência e unidade ideológica para uma luta política em defesa da emancipação[23]. Como escreveu Gramsci, em um parágrafo que poderia se aplicar à obra do cineasta, "o modo de ser do novo intelectual não pode mais consistir na eloquência, motor exterior e momentâneo dos afetos e das paixões, mas num imiscuir-se ativamente na vida prática, como construtor, organizador, 'persuasor permanente', já que não apenas orador puro" (GRAMSCI, 1991: 8).

Considerado por Glauber Rocha a "cabeça política do Cinema Novo" (VENTURA, 2000: 281), pois fora entre os realizadores desse movimento o que mais se comprometeu com a *práxis* da esquerda e com os debates sobre os rumos ideológicos da arte brasileira, Hirszman assim resumiu a sua perspectiva de cinema, quando entrevistado pela revista *Cine Cubano* em dezembro de 1981:

> Nuestra tarea por un cine nacional y popular es amplia, ambiciosa. Hay que tener conciencia que tenemos que dirigirnos a amplias capas de la población. Hay que tener humildad para saber hacer un cine así, que por lo demás no es fácil. Mucho más fácil es hacer un cine de "buenas ideas". Tenemos que tener una visión más amplia, más generosa, para aprender con el pueblo, con las dificultades propias del pueblo. Hay que ver la alienación no como un mal sino como un proceso. Que cuando valoremos al hombre culturalmente lo veamos siempre en condiciones reales de transformación y no con una visión paternalista de esa transformación, en la que las cosas tienen que ser de una sola forma. Hay que sentir respeto por el hombre, culturalmente hablando, y pensar que el puede sentir placer, emoción estética (HIRSZMAN: 1981a, 160).

---

[23] No decorrer dos anos 1970, Hirszman dedicou-se à leitura de diversos livros de Antonio Gramsci. No final dessa década, o cineasta conviveu intelectualmente com os pecebistas Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder (SALEM, 1997), o primeiro tradutor e comentarista da obra de Gramsci, o segundo um divulgador e analista das teorias de Lukács. Quando se faz a análise dos depoimentos que Hirszman concedeu nos anos 1980, especialmente em torno do filme *Eles não usam black-tie*, é perceptível que o cineasta se apropriou de uma série de conceitos gramscianos para pensar o seu fazer artístico e a sua militância política: "intelectual orgânico", "nacional-popular", "sociedade civil", "hegemonia e contra-hegemonia", "pluralismo democrático". Não penso em discutir nessa tese o pensamento de Gramsci, mas no decorrer do texto me reportarei a esses conceitos, procurando explicar que sentidos Hirszman deles extraiu para a sua criação cinematográfica. No caso do "intelectual orgânico", relembro que para o filósofo italiano essa noção abarcava todos os sujeitos sociais - não apenas os que exerciam profissionalmente a função de intelectual - que atuavam no sentido de preparar a hegemonia política, cultural e social de uma classe no conjunto da sociedade, sendo "agentes da consolidação de uma vontade coletiva, de um 'bloco histórico'" (COUTINHO, 2007: 176). Tanto a burguesia quanto o proletariado têm os seus intelectuais orgânicos, que funcionam como agentes centrais na disputa pela hegemonia. Claro que Hirszman, por sua ligação histórica com o PCB e com a classe popular, via-se como um intelectual revolucionário, em recusa à burguesia, cujo cinema poderia contribuir para que o proletariado ampliasse a sua consciência política.

Mesmo que o meu estudo sobre Hirszman não vá se concentrar nas questões referentes à sua militância na *práxis* partidária, preocupando-se muito mais com o seu projeto cinematográfico ou com a análise de alguns filmes que realizou entre os anos 1970 e 1980, nos próximos capítulos uma das inquietações centrais será justamente verificar como o cineasta lidou, no campo das representações, com o ideário político proveniente do PCB ou como propôs uma leitura em torno da História brasileira. No entanto, antes de partir para essa reflexão, é preciso retornar à arte do nacional-popular, problematizando a sua existência no pós-1964, quando o campo cultural da esquerda teve que enfrentar as dissonâncias entre uma dramaturgia que inscrevia o desejo da Revolução comunista e um campo político onde ascendia ao poder o autoritarismo militarista de direita.

Capítulo 2.

A arte do nacional-popular: crises, perspectivas e revisões

Acabou nosso carnaval
Ninguém ouve cantar canções
Ninguém passa mais
Brincando feliz
E nos corações
Saudades e cinzas
Foi o que restou

Pelas ruas o que se vê
É uma gente que nem se vê
Que nem se sorri
Se beija e se abraça
E sai caminhando
Dançando e cantando
Cantigas de amor

E no entanto é preciso cantar
Mais que nunca é preciso cantar
É preciso cantar e alegrar a cidade

(Versos da canção *Marcha da quarta-feira de cinzas*, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes)

I. Representações do popular em colapso: o pós-golpe de 1964[24]

Na época em que atuava no Centro Popular de Cultura (CPC) do Rio de Janeiro, do final de 1961 até abril de 1964, Leon Hirszman realizou o seu primeiro filme como diretor, o curta *Pedreira de São Diogo*. Inspirado na forma estética

[24] Parte desse capítulo, especificamente os itens I, IV e V, foi composta a partir do artigo "Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970", publicado por mim na revista *Estudos avançados* nº 76, em novembro-dezembro de 2012. A versão aqui presente, revista e ampliada, foi ajustada à tese como parte das reflexões sobre o cinema de Leon Hirszman e a arte do nacional-popular.

eisensteiniana e um dos episódios do longa-metragem *Cinco vezes favela* (1962)[25], esse drama alegórico de 20 minutos coloca em cena um grupo de operários que, unindo forças com os habitantes de um morro carioca, conseguem impedir a decisão do gerente de uma pedreira em explodir uma carga de dinamites que poderia colocar em risco a vida dos moradores da favela. A união simbólica entre trabalhadores e favelados, sem esquecer a presença imaterial do cineasta como instância responsável pelo jogo político idealizado, acabava por gerar, naquele momento histórico, uma sensação de uniformidade e de vigor atribuídas à classe popular no confronto contra os abusos do capitalismo. Iniciando a sua trajetória artística com uma narrativa exemplar, em proximidade com uma arte de representação heroicizada do popular, Hirszman levou um grande choque quando descobriu cinco anos depois, em 1967, que uma explosão real naquela pedreira onde fez seu filme acabou provocando a morte de 16 moradores de um morro. Como "cinema de tese", cuja essência encontrava-se no anseio em promover uma *práxis* de transformação política, *Pedreira de São Diogo* não conseguiu ultrapassar um esquematismo alegórico idealista que permitisse a leitura mais dialética das contradições existentes na realidade social. Embora seja necessário relativizar essa afirmação, pois no pré-1964 não seria tão fácil romper com uma perspectiva ideológica que estimulava a crença na vanguarda esclarecida de esquerda, foi o próprio Hirszman, anos depois, quem fez a autocrítica em torno do seu primeiro filme:

> Senti o impacto, a distância entre a realidade e a vontade de mudá-la. A realidade mostrada no filme foi insuficiente para dar conta da realidade social. Era só uma pregação idealista de juventude, e, lamentavelmente, o que o filme pretendia denunciar aconteceu. Eu superestimei o nível de consciência social existente, daí o idealismo. Parti do nível de consciência necessário, o que artisticamente pode até ser um valor, no sentido de dar confiança ao povo. Hoje, no entanto, colocaria contradições de outra ordem que mostrassem as relações entre a consciência possível e o nível de consciência existente (HIRSZMAN in CALIL; LORENÇATO, 1995: 18).

O espanto em perceber que a representação do popular, contaminada pela projeção dos desejos de militância política, encontrava-se distante da realidade social

[25] No final de 1961, após assistir ao curta *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, Hirszman teve a ideia de produzir no CPC um longa-metragem que reunisse cinco dramas localizados em favelas do Rio de Janeiro. Além do próprio *Couro de gato*, que Hirszman convenceu Joaquim Pedro a incluir no projeto, foram realizados, no primeiro semestre de 1962, os filmes *Um favelado*, de Marcos Farias, *Zé da cachorra*, de Miguel Borges, *Escola de samba, alegria de viver*, de Cacá Diegues, e *Pedreira de São Diogo*, do próprio Hirszman. Juntando essas obras em *Cinco vezes favela*, o cineasta pretendia compor um painel ficcional das diversas abordagens ideológicas e formais do Cinema Novo em relação aos dilemas do popular. Para uma análise desse projeto, incluindo o estudo de sua recepção por parte da crítica jornalística, consultar Reinaldo Cardenuto (2008).

vivida não ocorreu apenas com Hirszman. Embora o caso do cineasta tenha adquirido contornos trágicos, pois a ganância capitalista levou de fato pessoas à morte, o mal-estar oriundo dessa dissonância entre a expressão do político e a dialética do real tornou-se um sentimento geral daqueles que na juventude articularam as suas propostas de criação e de engajamento a partir da arte do nacional-popular. Em anos passados, principalmente antes do golpe de 1964, boa parte das obras artísticas de esquerda, sobretudo a dramaturgia de filiação pecebista, havia apostado na certeza de que a solução para as contradições do Brasil, em especial para o seu subdesenvolvimento, estaria na formação de uma vanguarda esclarecida na qual o povo, motor revolucionário, seria orientado pela intelectualidade marxista. Como ideário de militância e em sua multiplicidade temática, a ficcionalidade de esquerda aparecia nos palcos e nas telas impregnada por uma leitura esquemática de mundo, com boa dose de teleologia, na qual reverberava a crença de que era possível tomar posse da História e conduzi-la, não sem sacrifícios, em direção ao socialismo. Os dramaturgos e cineastas de formação marxista, dos mais adeptos aos manuais comunistas, como Vianinha, Gianfrancesco Guarnieri e Hirszman, ao menos crédulos em relação ao programa político do Partido Comunista Brasileiro (PCB), caso de Augusto Boal e de Glauber Rocha[26], realizaram peças e filmes que espelharam, em graus diversos, a confiança no papel da esquerda como reformuladora do mundo. Em obras teatrais como *Eles não usam black-tie* (1958), *Gimba, presidente dos valentes* (1959), *Brasil, versão brasileira* (1962), *Opinião* (1964), *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967); ou em filmes como *A grande feira* (1961), *Cinco vezes favela* (1962), *Barravento* (1962), *Ganga Zumba* (1963-64), *Os fuzis* (1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), a constante está em um popular que, mesmo sofrendo derrotas na ficção, carrega em si traços de um heroísmo sacrificial e exemplar, além da essência de uma cultura considerada por aquela esquerda como originalmente brasileira.

Ainda que essas obras tenham contribuído para a atualização do teatro e do cinema em relação aos debates estéticos do modernismo, tornando-se marcos de afirmação da autoria nacional e operando o rompimento com a nossa tradição de

[26] No decorre desta tese, em especial no capítulo quatro, desenvolvo maiores reflexões sobre a relação entre o PCB e o campo artístico.

"drama burguês" (SZONDI, 2005)[27], a dramaturgia marxista dos anos 1950 e início dos 1960 gerou um idealismo que acabou por afastar a criação realista de uma análise mais complexa da sociedade brasileira e de suas fissuras. Apresentando uma leitura comunista de mundo, arriscando representações e formas que permitissem convocar o espectador a ler o Brasil a partir da luta de classes e do avanço inevitável do marxismo, os autores acabaram por preterir as profundas contradições existentes no interior da camada popular e passaram a articular um conceito político do povo, um símbolo de vanguarda em luta que se conformava mais a seus anseios de engajamento do que a uma leitura mais crítica da existência social dessa classe. O povo nos palcos e nas telas - grevistas, malandros, sertanejos, favelados e agentes de transformação histórica -, mesmo construído a partir de pesquisas na realidade social, se configurou em síntese de um desejo revolucionário que não se transformou em *práxis* na década de 1960. Com raras exceções no pré-1964, a exemplo da peça *Revolução na América do Sul* (1960), de Boal, ou do filme *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, a ficcionalidade da esquerda, em sua negociação com o real, aprisionou o popular no "realismo" de sua própria militância monolítica e apostou no elogio a uma vanguarda capaz de projetar a nação em uma modernidade avessa ao capitalismo. Não à toa, depoimentos dos autores do Teatro de Arena ou do Cinema Novo, no decorrer de suas vidas, recorrentemente retomaram o assombro vivido por alguns no imediato pós-golpe: heroicizado na dramaturgia, o povo assistiu passivo a emergência dos militares ao poder[28]. Com o avançar dos anos, com o endurecimento da ditadura, tornava-se evidente a fissura entre a síntese de Brasil existente na primeira arte do nacional-popular e o país comandado por generais[29].

---

[27] Ao tomar de empréstimo esse conceito de Peter Szondi, que o teórico da literatura utilizou para analisar as origens da dramaturgia teatral burguesa na Europa do século 18, faço dele um uso livre para relembrar que o Cinema Novo e o Teatro de Arena, dois dos marcos da arte do nacional-popular, voltaram-se nos anos 1950 e 1960 contra as manifestações do "drama burguês" representadas pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz e pelo Teatro Brasileiro de Comédia. Além dos textos-manifesto de Augusto Boal (1959) e de Glauber Rocha (1963), que no calor dos debates explicitaram a insurgência contra as formas brasileiras desse "drama burguês", o leitor pode consultar uma bibliografia mais acadêmica sobre o tema, que inclui livros como o de Izaias Almada (2004), de Ismail Xavier (2007) ou de João Roberto Faria ([org.], 2013).

[28] Esse assombro pode ser encontrado em diversos testemunhos de cineastas e dramaturgos que se envolveram com a arte do nacional-popular anterior a 1964. Ele aparece em depoimentos concedidos por Gianfrancesco Guarnieri (in. PEIXOTO, 1985: 44-60) e Vianinha (in PEIXOTO [org.], 1999), assim como em escritos de Glauber Rocha (1981), Cacá Diegues (1988) e Paulo Cesar Saraceni (1993).

[29] A reflexão proposta nos dois últimos parágrafos, preocupada em problematizar de modo sintético a representação do povo presente na dramaturgia nacional-popular anterior a 1964, foi objeto de estudos de uma vasta bibliografia. Para o pesquisador interessado em obter um conhecimento mais profundo sobre o tema, recomendo a leitura de alguns autores fundamentais como Ismail Xavier (1993, 2001, 2007), Jean-Claude Bernardet (2003), Marcelo Ridenti (2000) e Renato Ortiz (1994, 2001).

No caso específico do Cinema Novo, principalmente entre os diretores que mais investiram na arte como mediação de um processo revolucionário[30], o resultado imediato dessa dissonância entre a leitura romântica do popular e a reposição do Estado autoritário foi a realização de filmes nos quais passou a predominar um sentimento de angústia diante dos rumos da História brasileira. Logo após o golpe de 1964, ao perceberem como as representações inscritas em suas primeiras obras não promoveram uma *práxis* de transformação política e foram incapazes de perceber mais a fundo as contradições sociais do país, boa parte dos cineastas propuseram uma recusa à experiência cinematográfica anterior e passaram a dirigir filmes em que o mal-estar dos protagonistas era sintoma de um artista-intelectual a viver o colapso de seu projeto alternativo de modernidade. Se antes havia o predomínio de um realismo de caráter teleológico, otimista, que por vezes partiu da heroicização do povo como suporte para a tentativa de conscientização política do espectador, a partir de agora, destronada a ilusão da ascese revolucionária, o Cinema Novo deixava de lado certa pulsão onipotente para voltar-se a um fazer fílmico que tentava, em meio à desorientação geral das esquerdas, compreender os motivos e os erros que levaram ao fracasso de sua própria militância. Face a um realismo que idealizou o real em excesso e não cumpriu o papel histórico almejado, a resposta de vários realizadores foi um cinema alegórico, em crise graças à tomada militar do poder, no qual o popular saiu de cena para ser substituído por um personagem intelectualizado que, espelho do cineasta em depressão, procurava lidar com um mundo avesso a seus anseios libertários (XAVIER: 1993).

Com o fracasso do projeto político da esquerda nacionalista e com a crise das representações existentes na primeira arte do nacional-popular, o Cinema Novo não mais encontraria disposição para reencenar pretensões revolucionárias ou aferir idealizações utópicas de futuro. No geral, os cineastas acabaram por desistir da positividade anterior para adotar uma outra dialética cuja força, em tempos ditatoriais, residiria em observar criticamente os sintomas de uma sociedade em crise: ao

---

[30] Embora eu esteja propondo aqui uma análise mais geral do Cinema Novo, apontando a existência de uma teleologia revolucionária que atravessou boa parte de seus filmes no pré-1964, considero fundamental ressaltar que seria um equívoco tratar esse ou qualquer movimento artístico como uma unidade absoluta e homogênea. Mesmo que a tendência cinemanovista fosse a representação engajada em diálogo com o nacional-popular, há por exemplo um longa-metragem que foge à regra: trata-se de *Porto das caixas* (1962), dirigido por Paulo Cesar Saraceni e com argumento do escritor Lúcio Cardoso, no qual a leitura do popular parece apontar muito mais para uma crise de origem existencial do que para uma representação política dos dilemas sociais.

recusarem a antiga inflexão teleológica como politicamente ingênua, acusando-a de populista, partiram para narrativas que refletiam sobre o recuo histórico da esquerda, nas quais o clima de derrota colocava em cena personagens em profunda agonia. Propondo um contradiscurso na tentativa de denunciar o Brasil tomado pelo autoritarismo, o drama político passou a compor o esgotamento do sujeito à deriva, destituído de projeções utópicas e posto violentamente à margem dos processos de transformação social. Em suas múltiplas manifestações, essa crise é nuclear em filmes como *O desafio* (1964), de Paulo Cezar Saraceni, *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, *Fome de amor* (1967), de Nelson Pereira dos Santos, *Garota de Ipanema* (1967), de Hirszman, *O bravo guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl, e *Os herdeiros* (1969), de Cacá Diegues. Em se tratando do campo teatral, entre aqueles dramaturgos que no pré-1964 também haviam vinculado a sua criação à arte do nacional-popular, uma angústia com o mesmo tom percorreria peças como *Check-up* (1972), de Paulo Pontes, ou *Um grito parado no ar* (1973), de Guarnieri.

II. Contra as lamentações, um retorno à arte política

Em julho de 1971, diante das crises enfrentadas por aqueles que no pré-1964 se envolveram com a arte do nacional-popular, fossem os diretores do Cinema Novo ou os dramaturgos do Teatro de Arena, o jornalista Zuenir Ventura publicou na revista *Visão* um artigo opinativo intitulado "O vazio cultural". Propondo um panorama das grandes inquietações que atravessaram o campo cultural, como os efeitos do golpe de 1964 e do Ato Institucional nº 5 (AI-5), Ventura apresenta-se no texto como um intelectual particularmente preocupado com o desmanche da tradição que havia se desenvolvido desde os anos 1950 a partir da chamada esquerda nacionalista. Para o autor, que à época nutria relações de afinidade com Paulo Pontes e Leon Hirszman, a melhor expressão da cultura brasileira localizava-se nessa geração que havia assumido o fazer artístico como um projeto de crítica social a partir da representação politizada das classes populares. Declarando-se um entusiasta dessa perspectiva, da qual provinha uma estética realista modernizada, Ventura iniciou o texto "O vazio cultural" lamentando que esses artistas, outrora responsáveis por obras pulsantes como *Vidas secas* (1963) ou *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), encontravam-se desde meados da década de 1960 face a uma crescente angústia cujo resultado era uma "fossa cultural" que os impedia de prosseguir com seus projetos

políticos de criação. Graças, em parte, às perseguições ditatoriais, a arte estaria perdendo a sua capacidade anterior de questionamento crítico: como os processos punitivos da censura recaíam principalmente sobre as obras que propunham um engajamento a partir do popular, os artistas do Cinema Novo e do Teatro de Arena estariam deslocando seus eixos temáticos para um tom derrotista, para narrativas que espelhavam um sentimento de frustração e de paralisia diante do Brasil tomado pelo autoritarismo. Sem meios-termos, o diagnóstico era pessimista:

> Contrastando com a vitalidade do processo de desenvolvimento econômico, o processo de criação artística estaria completamente estagnado. Um poderoso "vazio cultural" vinha tomando conta do país, impedindo que, ao crescimento material, cujos índices estarrecem o mundo, correspondesse idêntico desenvolvimento cultural. (...) O quadro atual (...) oferece uma perspectiva sombria: a quantidade suplanta a qualidade, o desaparecimento da temática polêmica e da controvérsia na cultura, (...) a emergência de falsos valores estéticos, a hegemonia de uma cultura de massa buscando apenas o consumo fácil (VENTURA, 2000: 40-41 - grifo meu).

Embora seja possível criticar no artigo de Ventura essa tendência a considerar a crise da arte do nacional-popular como sinônimo de estagnação completa da cultura brasileira, desconsiderando assim as contribuições estéticas e políticas da marginália que alcançava seu ápice criativo em 1971[31], o texto "O vazio cultural" é hoje um documento fundamental no qual transita a aflição de um jornalista que ao olhar para o mundo descobria justamente o declínio daquilo que considerava o ideal para o campo da cultura. Perceber como esse artigo contém um ponto de vista que é sintoma de certo tempo histórico, notando as afeições específicas que percorrem as suas linhas, não significa, no entanto, afirmar que Ventura fosse um intelectual ingênuo em relação ao percurso da arte do nacional-popular nos anos 1960. Pelo contrário. Se ele foi sagaz ao discutir os efeitos da censura sobre os processos de criação, apontando inclusive para o problema de uma ditadura que estava estimulando a formação de uma cultura de massas despolitizada, também foi astuto ao considerar que a crise do Cinema Novo e do Teatro de Arena não se limitava apenas aos fatores externos, mas provinha de um populismo que, no pré-1964, fora incapaz de perceber com acuidade as contradições sociais do Brasil. No artigo, o elogio à vitalidade estética desses grupos vem somado à percepção de que essa mesma geração fracassara ao formular um projeto cultural que, em sua crença teleológica, não conseguiu de fato mobilizar politicamente os espectadores, fabricando uma representação do popular distante da

[31] Para um estudo sobre a marginália brasileira, que inclui artistas como Hélio Oiticica e Torquato Neto, consultar o livro de Frederico Coelho (2010).

realidade social. Assim sendo, a impotência verificada por Ventura desde meados dos anos 1960, e que se tornara mais aguda após o AI-5, resultava também dos processos internos de uma intelectualidade de esquerda cujo engajamento artístico falhara como pretensão revolucionária. Tratava-se de uma geração a lidar com o esgotamento de seu projeto de juventude, a viver sob o governo autoritário, cujas obras não conseguiam superar a sensação de mal-estar para propor uma resistência mais ativa à ditadura.

> A cultura assistiu estarrecida ao fracasso daquilo que era a sua temática e motivação. O populismo, o paternalismo e a demagogia se mostravam finalmente tão incompetentes como instrumentos de ação política quanto ineficazes como meio de expressão artística. (...) Perplexa (...), desencorajada pela censura, impotente diante do AI-5, dilacerada por dentro e pressionada por fora, a cultura brasileira contemporânea tem transitado por várias "picadas" como se fossem "veredas da salvação" (populismo, paternalismo, hermetismo, misticismo, erotismo, realismo, agressão, tropicalismo, estruturalismo, marcusianismo, meluhanismo etc.) em busca de uma saída (VENTURA, 2000: 41-50 - grifo meu).

Se o artigo "O vazio cultural" terminava desse modo, traçando o diagnóstico de uma angústia ainda sem saída, algo vai mudar em Ventura quando ele retomar o debate sobre a cultura brasileira em agosto de 1973, data em que publicou na revista *Visão* o texto "A falta de ar". Nesse novo artigo, praticamente uma continuação daquele escrito dois anos antes, o jornalista inicia a reflexão propondo um alargamento do conceito de "vazio cultural", segundo ele criado para "descrever com certa exatidão o quadro (...) dos anos 1969/1971, em que as correntes críticas, dominantes entre 1964 e 1968, se tornaram marginais, perdendo em grande parte a possibilidade de influir diretamente sobre o público anterior" (2000: 59). De acordo com o autor, a situação vivida pelos artistas politizados, principalmente aqueles provenientes da esquerda nacionalista, prosseguia complicada em 1973. Por um lado, Ventura identifica uma perigosa condição que estaria minando o retorno às obras voltadas para a crítica social: no novo contexto histórico, no qual prosseguiam as perseguições ditatoriais, os artistas passavam cada vez mais a lidar com o próprio medo, por vezes praticando uma autocensura a partir da qual impunham sérios limites a seus processos de criação. O resultado desse temor ou dessa tentativa de ajuste para que as obras conseguissem a liberação da censura militar, era "a substituição do aparelho ostensivo da censura pelo mecanismo interno da autorrepressão, com cada criador ousando menos (...), [levando] ao estado tão sonhado por aqueles que pensam

em revólver quando ouvem a palavra cultura: ao reino da ordem, do conformismo e da obediência - à paz dos cemitérios" (2000: 55).

Por outro lado, junto aos riscos da autocensura como paralisia criativa, Ventura procura alertar em seu texto para o crescimento, nos últimos anos, de um fazer cultural que estaria cada vez mais empurrando a arte política para as margens da sociedade brasileira. Na concepção do jornalista, vivia-se em 1973 um complicado processo de substituição das hegemonias culturais: para além das crises internas que isolavam a esquerda nacionalista, cujas obras raramente alcançavam o público consumidor, ganhava espaço no país a formação de uma indústria de entretenimento interessada sobretudo em fabricar um produto despolitizado, "digestivo" e de consumo imediato. A inquietação de Ventura localizava-se no fato de que o "vazio cultural" não estava sendo preenchido por uma arte de contestação social ou de resistência aos militares, mas sim por uma cultura de distração, "sem pretensões de originalidade (...), a afastar qualquer tendência a fazer pensar" (2000: 60). No caso do cinema, ao analisar as maiores bilheterias dos cinco anos anteriores, nos quais predominaram as comédias eróticas e os filmes com Roberto Carlos, Teixeirinha e Mazzaropi, o preocupava a questão de haver na lista apenas duas obras com "posição de abertura para o conhecimento do Brasil e do mundo" (2000: 61): *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos. Se o cenário lhe parecia desolador, sem a possibilidade de relativizar as críticas à Indústria Cultural em expansão, tudo piorava quando, nos subterrâneos do consumo, tampouco se localizava a emergência de uma arte política: ali, nas rebarbas, o predomínio era do que Ventura considerava um equívoco, um *underground* que segundo ele se perdia no autismo, na iconoclastia individualista e na "aceitação resignada de que o mundo e as coisas não podem ser modificadas" (2000: 64).

Embora as condições lhe parecessem as mais adversas possíveis, Ventura opta no artigo "A falta de ar" por evitar um tom derrotista diante da situação. É precisamente nas últimas linhas de seu texto que o jornalista, recusando tratar a arte do nacional-popular como algo morto, procura traçar um esboço em torno da reação que os artistas engajados poderiam tentar empreender para superar a crise e a paralisia. Tateando os rumos possíveis dentro do contexto repressivo, buscando uma primeira resposta para o dilema do "como fazer?", Ventura sugere aos seus pares de militância cultural que, em um esforço revisionista, abandonem de vez o populismo

que fora a marca equivocada de seu fazer no pré-1964. Segundo ele, tratava-se de absorver as críticas dirigidas à esquerda nacionalista, afastando-se das leituras totalizantes de Brasil e das obras didáticas de ação política imediata, para buscar uma pesquisa mais sofisticada e que desse conta de articular uma arte "explicitamente crítica", voltada para a reflexão profunda das contradições sociais[32]. Nesse sentido, dado que os tempos exigiam a formação de uma resistência cultural ativa contra a ditadura, o jornalista também propõe aos artistas engajados que promovam um segundo processo urgente de revisão: junto ao recuo do populismo, passem a abandonar o "derrotismo apocalíptico", deixando de lado aqueles filmes e peças nos quais a temática deslocara-se para personagens desesperados e à deriva face à ascensão do autoritarismo. Se essas produções tiveram importância como sintoma de uma intelectualidade estilhaçada, e Ventura chega a citar *Quem é beta?* (1973), de Nelson Pereira dos Santos, como "um filme sobre a impossibilidade de se fazer filmes" (2000: 56), ao mesmo tempo foram obras nas quais a esquerda afastou-se justamente de seu compromisso com uma diálogo crítico e politizado em torno da classe popular. Ao terminar a leitura do artigo "A falta de ar", a impressão é de se estar diante de um texto que procura esboçar caminhos para uma espécie de segunda versão da arte do nacional-popular: os equívocos do passado não deveriam paralisar o engajamento no presente, mas antes servir de lição para repensar um projeto artístico ligado às representações críticas do Brasil e do povo.

Se me demoro na análise desses textos de Ventura não é apenas pelo fato de que o jornalista realizará mais à frente um filme com Hirszman, o documentário *Que país é este?* (1976-77), mas principalmente porque localizo em seus dois artigos uma síntese das posturas e dos debates que naquele momento atravessavam as inquietações dos artistas oriundos da esquerda formada entre os anos 1950 e 1960. Para boa parte dos diretores ligados ao Cinema Novo, o ano de 1973 parece ter se configurado como

[32] Em seu artigo, Ventura sugere que esse esforço para articular uma leitura mais sofisticada sobre o Brasil estava em andamento no início dos anos 1970, atingindo inclusive as áreas da pesquisa científica: "Enquanto no período 1964/1968 a pesquisa social limitava-se essencialmente à repetição de algumas categorias analíticas elaboradas pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros - e que, já não valendo mais para a realidade que se havia transformado, terminaram convertendo-se em chavões -, nos últimos tempos, sob influência do CEBRAP (Centro Brasileiro de Pesquisas), elaboraram-se categorias mais adequadas às condições brasileiras, mais desvinculadas de uma ação política imediata em desse modo, capazes de pensar os problemas numa dimensão mais amplamente histórico-universal" (VENTURA, 2000: 65). Como será discutido no terceiro capítulo desta tese, quando realizaram o documentário *Que país é este?*, entre 1976 e 1977, Hirszman e Ventura procuraram justamente estabelecer uma parceria com o CEBRAP para refletir sobre a situação sociopolítica do Brasil sob regência dos militares.

uma data-limite em relação à trajetória artística que vinham empreendendo desde o golpe de 1964. No geral, conforme debatido nos parágrafos anteriores, tais cineastas precisaram lidar com uma crise que se alastrou por diversas camadas do campo cultural brasileiro: para além da descrença no engajamento fílmico anterior, os cinemanovistas viviam à época em uma encruzilhada que incluía a repressão da censura, o ascenso da indústria audiovisual de entretenimento e as dificuldades em alcançar com seus filmes uma bilheteria que garantisse a manutenção de um mercado alternativo de cinema. Se esse complicado cenário levara uma parcela dos realizadores a flertar nos últimos tempos com o ressentimento, resultando na aversão categórica ao Cinema Marginal ou nos filmes de desencantamento com o mundo, uma mudança de perspectiva parecia estar em processo no ano de 1973, quando diversos cineastas passaram, de modo mais ativo, a esboçar e a propor caminhos que permitissem o reencontro do Cinema Novo com uma representação crítica da classe popular.

Enquanto no final da década de 1960 o tom era de colapso desse movimento cinematográfico, e Cacá Diegues chegara a declarar a sua morte em 1970[33], havia agora uma tendência a propor o seu renascimento: apreendendo os equívocos do passado, fossem os erros do sectarismo ou os desacertos de uma experiência estética de pouco diálogo com o público, seria possível articular uma nova concepção de cinema político, capaz inclusive de oferecer uma resistência mais significativa ao regime militar. Embora saibamos que essas intenções não levaram de fato à recomposição de um projeto coletivo de Cinema Novo, e cada realizador tratou de formular uma autoria própria diante da recusa ao primeiro nacional-popular[34], os textos publicados à época por Diegues, Nelson Pereira dos Santos e outros encontram uma convergência nesse desejo de abandonar as lamentações para buscar uma forma

[33] No número 225 da revista *Cahiers du Cinéma*, publicada entre novembro e dezembro de 1970, Cacá Diegues declarou o fim do Cinema Novo em entrevista concedida para Jacques Aumont, Eduardo de Gregório e Sylvie Pierre. Segundo as palavras do realizador, traduzidas por mim, "O Cinema Novo não existe mais, pelo menos da forma como se conhece. Acabou. (...) O Cinema Novo não substituiu algo que existia antes dele, como foi o caso do Neorrealismo, da Nouvelle Vague ou do Free Cinema, que são definidos como *movimentos* em relação ao que existia antes. (...) A produção 'cinemanovista' refere-se apenas aos filmes feitos pelos realizadores da primeira geração. Hoje, restam apenas os bons e os maus filmes brasileiros. (...) Havia uma geração de jovens muito engajados, que estavam prontos para se exprimir, quando foram atingidos na cabeça pelo choque terrível dos golpes militares de Estado de 1964 e 1968. Arriscamos passar do sentimento de impotência ao cinismo, do cinismo ao absurdo, do absurdo ao compromisso com a morte, com o suicídio cultural e político que está muito na moda em qualquer estrato da juventude mundial" (DIEGUES in. AUMONT; GREGÓRIO; PIERRE, 1970: 47-48).

[34] Conforme analisado no primeiro capítulo da tese, em 1973 Paulo Emílio Salles Gomes já debatia essa questão no texto "Cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento".

estética que permitisse retomar as narrativas mediadas pela representação do povo[35]. Hirszman, que nunca escreveu um texto, contribuiria com esse debate em novembro de 1973, quando participou de uma conversa com estudantes na Universidade de São Paulo.

Durante o encontro realizado na USP, Hirszman propôs uma reflexão que em muitos aspectos se aproximava das afirmações desenvolvidas por Ventura em seus dois artigos jornalísticos. Com uma disposição à autocrítica, logo após tratar da censura e do subdesenvolvimento econômico como crises centrais do cinema brasileiro nos anos 1970[36], Hirszman procurou comentar a trajetória do Cinema Novo na mesma chave de leitura "onipotência no pré-1964 / impotência no pós-golpe militar". Em sua concepção, o cinemanovismo estaria vivendo uma espécie de terceira fase no ano de 1973: se inicialmente houve a crença no filme como disparador de um processo revolucionário, uma postura teleológica que "colocou o diretor como um *deus ex machina*" a ignorar as contradições da História, e se o segundo período foi marcado pela profunda melancolia diante dos rumos da política nacional, o momento agora era de retomar o cinema como um lugar de militância ativa contra a ditadura e onde seria possível articular uma análise mais profunda - menos dogmática, portanto - dos problemas que se encontravam na formação e na contemporaneidade do Brasil. Contra o idealismo e o esquematismo ideológico da juventude, presentes no filme *Pedreira de São Diogo*, do próprio Hirszman, os novos tempos exigiam uma cinematografia desatada do viés que falseara a representação do povo como espelho das certezas revolucionárias anteriores ao golpe de 1964. No debate da USP, o cineasta comenta que acabara de ler o livro *Literatura e vida nacional*, do filósofo Antonio Gramsci, uma publicação importante para ajudá-lo a compreender alguns dos equívocos do passado: na época do CPC, parte do Cinema Novo havia apostado que o caminho ideal para a arte era o de projetar desejos revolucionário, pensando que bastava uma estética de fácil comunicação para comprometer o espectador com a ação política, quando o melhor seria encarar o cinema não como instrumento para resolver as contradições do Brasil, mas antes como um lugar no qual a pesquisa poética

[35] Na próxima parte dessa capítulo, comento alguns textos publicados por Cacá Diegues e Nelson Pereira dos Santos.
[36] Relembro que esses tópicos do debate de 1973 foram analisados no primeiro capítulo da tese.

impulsiona uma análise crítica, em aberto, dos dilemas existentes no país[37]. Como vários dos cinemanovistas, Hirszman não mais acreditava na supervalorização da arte como dispositivo que seria responsável por mudar a ordem social do mundo, mas ao mesmo tempo não deixava de pensar no cinema como espaço para a mobilização do pensamento crítico e dos projetos políticos para o engajamento no presente:

> Eu acho que a resposta [para o engajamento] não está formalmente nos filmes. Está no quadro político e social do país, imerso em um todo dinâmico. Não vai ser o cinema brasileiro ou a literatura brasileira que vão fazer a sua revoluçãozinha, entendeu? É a minha posição. Eu não tenho nenhuma visão idealista a respeito de achar realmente que um filme possa contribuir nessa direção. (...) Eu penso que isso compete ao processo social do país como um todo e à responsabilidade dos artistas em estarem sincronizados com essa transformação. (...). Em primeiro lugar, [diferente do passado], o caminho é reconhecer as contradições. (...) Na juventude, o Cinema Novo não assumia uma potência não realizável. Com desconhecimento teórico de muitas questões (...), partia-se da [crença] em uma consciência social [pre]existente (...): esse era o projeto idealista do CPC, dado somente em condições de falso florescimento do populismo (HIRSZMAN, 1973).

Na visão de Hirszman, duas questões eram fundamentais para a reflexão sobre o cinema brasileiro no início dos anos 1970. Em primeiro lugar, mesmo que o cenário ainda fosse o de um "vazio cultural" a empurrar o cinema político para a margem, o processo gerando um campo artístico no qual a esquerda perdia a antiga hegemonia, Hirszman acreditava que nos últimos meses haviam surgido filmes que, distantes do populismo pré-1964, apontavam para uma tênue continuidade das tradições cinemanovistas de engajamento. Embora as obras, com raras exceções, não colocassem no centro do processo criativo a representação crítica do popular, e isso para o cineasta constituía um problema a ser superado, eram produções que demonstravam não a morte do Cinema Novo, mas sim a sua tentativa de sobrevida em meio ao contexto repressivo. Estava em curso, nas bordas do mercado cinematográfico, uma militância fílmica a recusar o idealismo da juventude com a finalidade de compor um cinema mais aberto à leitura das contradições brasileiras.

---

[37] Lançado no Brasil em 1968, o livro *Literatura e vida nacional*, de Antonio Gramsci, reúne alguns extratos dos *Cadernos do Cárcere*, assim como as críticas teatrais que o filósofo italiano escreveu para o jornal *Avanti* entre 1916 e 1920. Dentre as questões discutidas pelo autor nessa publicação, possivelmente a que mais impactou Hirszman, no início dos anos 1970, foi a crítica que Gramsci constrói contra o sectarismo no campo das artes. Para o filósofo, um dos grandes equívocos do literato se encontrava justamente na redução da criação poética aos limites de um idealismo populista que procura instrumentalizar o texto como mecanismo político para a projeção de um determinado fim. Nesse sentido, a literatura não deveria ser o lugar para uma representação estática do social, na qual o compromisso político oculta a complexidade das contradições para projetar falsas teleologias de libertação, mas antes um espaço para a leitura crítica do social em sua dinamicidade e desenvolvimento contínuo. Ou seja: um exercício de criação distante das premissas que mobilizaram o engajamento artístico do CPC entre os anos 1961 e 1964. Sobre essa crítica de Gramsci, consultar especificamente as páginas um a 37 de *Literatura e vida nacional*.

Em processo de revisão, na busca por um rumo, os realizadores apresentavam - nas palavras de Hirszman - uma crítica cada vez menos "monolítica" e mais "poliédrica", em longas-metragens como o de Paulo César Saraceni, *A casa assassinada* (1971), que para ele deveria "ser visto como uma crônica da decadência de um setor [nacional] da burguesia". Nessa direção, outros produções em destaque seriam *Como era gostoso o meu francês* (1971); *O país de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho; *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade; e *Joanna Francesa* (1973), de Cacá Diegues, uma obra que Hirszman considerava importante como "estudo da decadência de um certo tipo de propriedade coronelista em Alagoas, [filme a espelhar] a infância do Cacá, filho de Manuel Diegues Júnior, um sociólogo da maior importância e que tem várias contribuições para o país"[38].

Mas para o cineasta, embora estivesse em curso essa revisão geral da tradição cinemanovista, prosseguia o problema dos realizadores engajados raramente colocarem no centro de seus processos criativos a classe popular. Na opinião de Hirszman, a arte do nacional-popular, que outrora propusera uma dimensão política de contestação, encontrava-se no início da década de 1970 cada vez mais absorvida por setores do campo cultural comprometidos com produções voltadas principalmente para o entretenimento. Aproximando-se de uma das análises propostas por Ventura no texto "A falta de ar", o cineasta lamentava, no encontro da USP, que em 1973 a maior quantidade de obras a representar artisticamente o povo fossem aquelas provenientes de uma Indústria Cultural na qual estimulava-se a diluição da crítica política em um projeto ajustado aos padrões de consumo da "comunicação de massa":

> Para discutir o que é o nacional e o popular [hoje], nós temos que discutir o que é consumido. Partir objetivamente do que [o espectador] consome. Em primeiro lugar, a novela de televisão. Em segundo lugar, o seu uso como competição interclasses ou intersexos, via [um programa como o do] Silvio Santos. (...) Em terceiro lugar, o problema do sujeito recalcar os seus problemas ao nível do consumo pornográfico. (...) É o pornoerótico existente [no cinema], o mimético no nível da violência e do sexo.

Para Hirszman, esse problema, apontado como um grave desvio existente nos anos 1970, não deveria desestimular os artistas de esquerda. Pelo contrário. Tratava-

[38] Dentre as obras citadas por Hirszman como de sobrevida do Cinema Novo no início dos anos 1970, aquela que mais investiu em uma representação politizada da classe popular foi o documentário *O país de São Saruê*, de Vladimir Carvalho, um filme que buscava criticar a permanência do sistema latifundiário e das relações senhoriais na ocupação das terras rurais nordestinas. Talvez por deslocar para o centro do longa-metragem uma leitura engajada do popular, considerando-o uma força social em luta contra o autoritarismo no campo, Carvalho sofreu perseguições da censura ditatorial, que proibiu a circulação do filme até o ano de 1979.

se, no processo de recusa à falsa positividade anterior, em assumir um revisionismo a partir do qual o filme político lutaria por uma reapropriação da arte do nacional-popular, reconduzindo-a às dimensões do engajamento, especialmente a uma resistência contra a ditadura militar. Como vários diretores do Cinema Novo que naquele momento repensavam a própria autoria, Hirszman propunha um debate sobre como superar as crises e as paralisias para atualizar o seu projeto de *cinema popular*, ajustá-lo às exigências do novo tempo histórico, mantendo-o vivo como propositor de críticas e de militâncias.

> [Fazer um cinema] que veja as contradições não significa um abandono [do projeto político]. Não é dizer "terra arrasada". É o contrário. O contraditório é o que está vivo. Reconhecer as contradições, [ao invés da ilusão teleológica], é perceber que a [luta] é a longo prazo e que a barra é mesmo pesada. (...) O projeto que o Cinema Novo tinha dentro de si, que é uma outra vida nesse país, na Terra, esse projeto continua. Ele pode não estar se realizando [hoje] no nível nacional-popular, o que não quer dizer que não se deva perseguir [um projeto de transformação política]. (...) Assim eu espero...[39]

III. O Cinema Novo nos anos 1970: reencontros com a arte do nacional-popular

Em julho de 1973, o Cinema Novo escreveu o último de seus manifestos coletivos. Redigido por Cacá Diegues, mas assinado também por Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Faria Jr., Nelson Pereira dos Santos e Walter Lima Jr, o texto intitulado "De 1963... a 1973" pretendia ser a plataforma ideológica de lançamento da revista *Luz & Ação*, uma publicação que infelizmente não chegou a ser editada (1981: 5)[40]. Partindo do princípio de que o Cinema Novo adentrara a década de 1970 em profunda crise, colocado à margem e estilhaçado como tradição artística, o manifesto foi escrito com a pretensão de recusar

[39] É curioso notar como as afirmações de Hirszman no debate de 1973, sejam aquelas em recusa ao esquematismo revolucionário do pré-1964 ou na defesa de um cinema político que exponha as contradições sociais ao invés de ocultá-las, encontram ressonância no livro *Literatura e vida nacional*, de Antonio Gramsci. É o caso do seguinte trecho escrito pelo filósofo italiano: "No que toca à relação entre literatura e política, deve-se levar em conta o seguinte critério: que o literato deve ter perspectivas necessariamente menos precisas e definidas que o político, deve ser menos 'sectário', se assim se pode dizer, mas de uma maneira 'contraditória'. (...) O político imagina o homem como ele é e, ao mesmo tempo, como deveria ser a fim de alcançar um determinado fim; seu trabalho consiste, precisamente, em fazer com que os homens se movimentem, com que saiam de seu estado presente a fim de se tornarem capazes coletivamente de alcançar a finalidade proposta, isto é, de se 'conformarem' à finalidade. O artista representa necessariamente 'o que existe', num certo sentido, de pessoal, de não conformista etc., de um modo realista" (GRAMSCI, 1968: 13).

[40] Originalmente, o manifesto "De 1963... a 1973" circulou com a assinatura dos sete realizadores aqui indicados. Em 1988, quando lançou o livro *Cinema brasileiro: idéias e imagens*, Cacá Diegues assumiu a paternidade do texto, relançando-o em uma versão editada e com o título "Cinema Novo: de 1963 a..." (DIEGUES, 1988: 17-23).

os atestados de óbito dirigidos contra o movimento, procurando reposicioná-lo no centro de um campo cinematográfico atravessado à época por intensas disputas pela hegemonia cultural. Em oposição às afirmações de que o cinemanovismo alcançara o esgotamento como processo coletivo de criação, fossem as declarações de morte concedidas por seus próprios integrantes ou pelos diretores próximos ao Cinema Marginal[41], o texto propunha uma reflexão panorâmica sobre o Cinema Novo, de seus primórdios até a data de 1973, com o objetivo de convencer os leitores da permanência do grupo como lugar de invenção poética e de articulação de leituras críticas acerca do Brasil e suas contradições.

No manifesto, um dos pontos centrais do debate localizava-se justamente na situação vivida pelos cinemanovistas no pós-1967. De acordo com o texto, o período entre os anos 1968 e 1972 configurava o ápice de uma crise que estaria em curso desde o golpe militar de 1964. Embora o Cinema Novo tivesse se afirmado como um dos movimentos mais significativos da tradição modernista brasileira, conseguindo se estabelecer em um campo cultural repleto de conflitos ideológicos, ele alcançava esse momento histórico em árduo processo de enfraquecimento, tendo que lidar com problemas como a censura, a indefinição econômica, a ascensão de uma indústria despolitizada de entretenimento e a melancolia diante do autoritarismo ditatorial. Não bastasse esse complicado quadro, que no texto é motivo para uma série de lamentações e pesares, os diretores do Cinema Novo ainda enfrentavam dois outros "inimigos" que ampliavam um pouco mais a sua condição desfavorável: de um lado, a conquista do mercado pelas comédias eróticas, gênero a se impor "com a adesão do

[41] Dentre os cinemanovistas, uma das declarações de morte foi aquela concedida por Cacá Diegues, entre novembro e dezembro de 1970, no número 225 da revista *Cahiers du Cinéma*. Em 1973, com o manifesto *Luz & Ação*, o diretor mudaria a sua posição, apostando agora em uma continuidade do Cinema Novo. No caso dos realizadores do Cinema Marginal, um dos depoimentos mais conhecidos, pois teve grande circulação à época, foi o de Rogério Sganzerla para a edição 33 de *O Pasquim*, publicada entre 5 e 11 de fevereiro de 1970. Nessa entrevista, ele afirmaria que o Cinema Novo, "depois dele ter apresentado as melhores ambições e o que tinha de melhor, de 62 a 65, atualmente ele é um movimento de elite, um movimento paternalizador, conservador, de direita. (...) [Se] ele começou em 62, em 65 ele <u>chegou ao fim</u>. Exatamente no momento em que ele acabou-se e ganhou uma projeção, começou a ganhar prêmios internacionais e se impôs como escola. (...) O cinema brasileiro quando era feito no mato ou na favela são os caminhos que o Oswald de Andrade apontava: no sertão ou na favela. Eram filmes extremamente interessantes pela ingenuidade. Do momento em que o cara deixou de ser ingênuo para ser um pouquinho menos ingênuo se (*) todo. Deu aquela: sou autor, vou filmar o meu universo, o meu estilo, os meus mitos, a minha sensibilidade. Aí o cara não tinha nem muita sensibilidade, nem muita coragem nem muito talento. Aí virou um (*) porque o cinema de autor, que é um fenômeno mundial, é evidentemente um fenômeno que daqui a cinco anos vão dizer que é uma (*). <u>É um negócio que acabou</u>. Serviu pra mediocrizar o cinema. Então esses caras viraram vítimas de um equívoco nacional acrescido do fato de que de 64 pra cá a situação ter mudado diametralmente (IGNEZ; SGANZERLA in. CABRAL; CASTRO; FERNANDES; FORTUNA; FRANCIS; JAGUAR, 1970: 11-15 - grifos meus).

público, a cumplicidade da crítica e a nossa complacência" (1981: 8); do outro, os ataques demolidores de "cineastas emergentes" como Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, autores de um "udigrudi" ausente "de valor social" (1981: 8), para os quais o cinema político de esquerda era algo datado, passadista, liquidado[42].

O manifesto *Luz & Ação* é um texto escrito com o intuito de defender um grupo de realizadores que acreditava estar acuado no início dos anos 1970. Em suas linhas, o tratamento concedido ao Cinema Novo é complacente e recheado de adjetivações elogiosas: propondo um viés enaltecedor do movimento, dotando a sua trajetória de traços heroico-épicos, o texto salienta as conquistas do cinemanovismo, em especial aquelas do pré-1964, praticamente evitando uma autocrítica em torno das suas limitações como projeto político ou como produto para a formação de uma indústria de cinema. Desviando dessas questões que poderiam manchar a celebração do Cinema Novo como tradição artística, recusando-se portanto a comentar o problema do recuo de seu experimentalismo estético na década de 1970, o manifesto desloca toda a culpa pela crise do cinema político para experiências outras como a comédia erótica, o Cinema Marginal, o "paternalismo burocrático do Estado" ou a suposta colonização da crítica jornalística. Dada a perda de prestígio cultural por parte do Cinema Novo, seja entre a intelectualidade brasileira ou na ocupação do mercado, o texto transformava-se em uma investida para tentar recuperar o território perdido, adquirindo um tom de comprazia em relação aos amigos e de agressividade contra o restante do mundo. Ali, o deslize é sempre o do outro:

> Apertado à sua direita e à sua esquerda, em dúvida quanto à sua própria validade, chocado com os acontecimentos que não controla, o Cinema Novo começa a decretar a sua própria morte, assinando o óbito preenchido pelas novas gerações. (...) [São] anos de meditação e penitência, marcados profundamente pela dispersão do grupo e pelo advento das alternativas e decisões individuais. (...) Desde 1968/69 que o cinema que fizemos vem sendo vítima do exorcismo cultural a que se entregou o País (1981: 8).

Mas se no manifesto o período entre 1968 e 1972 é de obscuridade, momento em que o Brasil se transformou em uma "caatinga cultural (...) [com] solitários cangaceiros megalômanos [que] cavalgam a besta de suas neuroses" (1981: 8), também existe no texto um vislumbre de otimismo, uma aposta de que o ano de 1973 permitirá uma reviravolta no campo cultural a colocar novamente o Cinema Novo no centro dos debates e dos processos criativos. Mesmo contra todas as forças de

[42] É possível ler uma série de críticas que Rogério Sganzerla dirigiu contra a tradição do Cinema Novo no livro organizado por Manoel Ricardo de Lima e Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros (2010).

oposição, os cineastas continuavam, nas rebarbas, a produzir filmes que entusiasmavam e conseguiam romper com a "leucemia mental" de seu tempo. *Os inconfidentes* (1972), *Quem é beta?* (1973), *S. Bernardo* (1972), *Joanna Francesa* (1973) e *Uirá, um índio em busca de Deus* (1973), este último dirigido por Gustavo Dahl, seriam a prova de que o Cinema Novo, embora fragmentado em projetos individuais, prosseguia realizando obras de qualidade e de crítica política, nas quais mantinha-se a pesquisa formal como um componente ativo de criação. Diante disso, na defesa do cinemanovismo como lugar de "invenção permanente" e de uma "harmonia dialética entre espetáculo e espectador", o manifesto sugeria aos realizadores que abandonassem a lamentação e o conformismo para se reagruparem como um movimento coletivo capaz de superar as crises e vencer a "concentração do experimentalismo asséptico, da vanguarda que se guarda: dos *clowns* de grã-fino" (1981: 9). No momento em que se anunciava um recuo das práticas ditatoriais de censura, tratava-se de recompor o *elã* cinemanovista, agora melhor ajustado às demandas do mercado, evitando "que o cinema brasileiro se transformasse, a curto prazo, na mais recente indústria velha ou na mais jovem cultura decadente do mundo" (1981: 9).

Embora o texto contivesse essa verborragia de guerra, atirando contra o Cinema Marginal para propor o retorno do Cinema Novo à condição de movimento coletivo, hoje sabemos que o restante dos anos 1970 não assistiu a um renascimento da efervescência cinemanovista, mas antes à sua maior dispersão em projetos fílmicos autorais que chegaram inclusive a se confrontar como modelos de atuação no Brasil ainda sob regência da ditadura[43]. Me parece que uma das questões mais significativas do manifesto *Luz & Ação* não se localiza nesse esforço autocelebrativo que leva o texto a enaltecer a invenção poética do Cinema Novo justamente na década em que grande parte do grupo, preocupado em ocupar o mercado, realizou obras mais próximas do "cinema clássico"[44]. O que me parece mais importante é notar como o tom laudatório do texto, a invocar o peso das tradições para legitimar a atualização do movimento em outro contexto histórico, acaba se tornando uma espécie de autodefesa diante de um campo cultural que não estava mais disposto a reconhecer o

[43] Sobre a dispersão do Cinema Novo como projeto coletivo, incluindo uma reflexão em torno das dissonâncias estéticas e ideológicas de seus autores nos anos 1970, recomendo a leitura dos capítulos três e quatro do livro de José Mário Ortiz Ramos (1983: 89-158).

[44] A exemplo dos filmes *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, e *Dona flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto.

cinemanovismo como prática vanguardista de criação formal. O ano de 1973 foi, de fato, aquele em que vários dos realizadores desse movimento recusaram a morte para apostar em um ponto de inflexão após uma década de regime militar. No entanto, não seria a data de um retorno à condição de vanguarda estético-política, mas sim o início de uma crescente institucionalização que os levaria, cada um a seu modo, a negociar aproximações com uma cinematografia em formato mais acadêmico[45].

Para boa parte dos diretores envolvidos com o Cinema Novo, articular em meados dos anos 1970 um retorno desse movimento artístico não implicava apenas em afastar-se do paralisante espectro da morte geracional, mas significava também pensar as formas como o cinema poderia repropor as leituras do popular para além dos padrões políticos existentes no pré-1964. Dentre os vários projetos de revisão e de atualização do Cinema Novo que surgiram naquele contexto histórico, um deles foi justamente o esboçado por Cacá Diegues, principal responsável pelo conteúdo presente no manifesto *Luz & Ação*. Há tempos esse cineasta vinha apresentando em seus filmes e artigos de opinião uma recusa categórica ao idealismo existente na primeira manifestação da arte do nacional-popular. Entre 1970 e 1973, em uma série de textos escritos para a imprensa, posteriormente publicados no livro *Cinema brasileiro: ideias e imagens* (1988), Diegues concentrou o seu debate na importância de romper com as crenças utópicas do passado, analisadas por ele como ilusões e delírios de juventude, vendo nesse processo de renúncia um passo fundamental para

[45] Mais uma vez reitero a necessidade de não tratar os diretores do Cinema Novo, especialmente nos anos 1970 e 1980, como um grupo homogêneo e que propunha um único viés de realização artística. Se alguns deles tenderam para um cinema em diálogo com a forma fílmica mais tradicional, genericamente identificada como de "decupagem clássica", a exemplo de Bruno Barreto, Cacá Diegues, Leon Hirszman ou Nelson Pereira dos Santos, outros propuseram um aprofundamento das experimentações estéticas modernistas, como é perceptível nos longas-metragens *A queda* (1978), de Ruy Guerra, *A idade da terra* (1978-80), de Glauber Rocha, e *O homem do pau Brasil* (1981), de Joaquim Pedro de Andrade. De qualquer modo, vale lembrar que grande parte dos diretores oriundos desse movimento, principalmente a partir de 1974, apostariam na aproximação com a Embrafilme como garantia para o financiamento, a coprodução e a distribuição de suas obras. O vínculo dos cineastas com uma empresa estatal, ligada diretamente ao regime militar, não seria despida de contradições: *grosso modo*, os diretores buscaram manter a realização de filmes com viés político dentro de um projeto voltado para a consolidação da Indústria Cultural brasileira e para o fortalecimento do comércio cinematográfico no país. Embora esse não seja um assunto que eu debata na tese, pois aqui me concentro sobretudo no campo das representações, apresento-o apenas para salientar que a tendência à institucionalização formal do Cinema Novo se deu em meio à adesão do grupo ao projeto da Embrafilme, à perspectiva de tornar suas obras mais competitivas no mercado. Sobre as dissonâncias estéticas do cinemanovismo na década de 1970, incluindo uma reflexão acerca de sua relação contraditória com a empresa estatal, sugiro a leitura de José Mário Ortiz Ramos (1983). Para uma análise da Indústria Cultural no período, passando pelo modo como o cinema brasileiro a encarava, consultar a tese de livre-docência de Marcos Napolitano (2013). Além disso, é possível encontrar um estudo em torno do percurso da Embrafilme no livro de Tunico Amancio (2000).

construir, no tempo presente, um cinema crítico às contradições sociais e que não apelasse para falsas e frágeis idealizações de futuro. Se Diegues iniciou a sua trajetória com filmes influenciados pela teleologia comunista, a exemplo de *Escola de samba, alegria de viver* (1962) e *Ganga Zumba* (1963), e também passara pelo esgotamento do projeto revolucionário em um longa-metragem como *A grande cidade* (1966), ele parecia adentrar a década de 1970 cético em relação às potencialidades transformadoras do campo político, dirigindo uma obra alegórica como *Os herdeiros* (1969), no qual a História do Brasil moderno era lida como a trágica e irremediável reposição das formas autoritárias de poder. Da crença na ascese revolucionária ao desencantamento de mundo, o cineasta procurava lidar com as próprias frustrações, escrevendo em maio de 1970 um texto como "Os herdeiros somos nós", em que expressava, pela autocrítica, uma forte melancolia diante dos rumos da política nacional:

> Talvez a história seja irremediavelmente trágica, mas deem-me um certo tempo para me acostumar e compreender isso melhor. (...) Daqui pra frente tudo vai ser diferente, mas é preciso enterrar o passado, este morto fedorento, para pensar no que está se passando. (...) A minha [profissão] é um ofício doloroso de revelar fantasmas, de reconstruir, com delírio, sonho ou fantasia (a *mise-en-scène*, enfim) um mundo muito velho da forma mais nova possível, buscando no fundo da memória coletiva, na razão dos sentimentos, no estômago da poesia, o momento perdido em que se partia o elo que, dizem, nos levaria a uma harmonia universal e definitiva. Não será a história uma narração de frustrações, o relato monótono (em drama ou farsa) de todas as oportunidades perdidas pelo homem? (DIEGUES, 1988: 9-10 - grifos meus).

Embora Diegues expusesse o seu repúdio às antigas idealizações da esquerda e o seu mal-estar diante dos percalços da História, afirmando em 1972 que "quem chegou atrasado para as orgias dos anos sessenta encontrou um velório" (DIEGUES, 1988: 11)[46], seria um equívoco concluir que o cineasta passou, a partir desse sentimento de frustração, a adotar um viés niilista em recusa ao campo cinematográfico como espaço para o desenvolvimento de debates sobre os dilemas políticos e sociais do país. Em Diegues, a questão não se encontrava na anulação do Cinema Novo, mas sim na busca por sua atualização como um movimento artístico

[46] Diegues fez essa afirmação do texto "Viva o Cinema Ovo", publicado originalmente em 16 de janeiro de 1972. Nesse breve artigo, reproduzido no livro *Cinema brasileiro: idéias e imagens* (1988), o cineasta renega, nos seguintes termos, a condição idealista do primeiro Cinema Novo: "Durante muitos anos, tentamos construir o mundo através do cinema. Não foi possível. De raiva, resolvemos destruí-lo. E ele, nem te ligo, continuou igualzinho. Aí botamos o mundo entre parênteses e inventamos outro de brincadeira. Um gueto onde nada de fora pudesse entrar para perturbar o brinquedo. E nada de dentro pudesse sair para profanar o mistério mágico de nossa vontade. O gueto tinha muros altos e resistentes, quem estava de dentro não podia escapar. Mas quem estava de fora morria de rir, porque sabia que não tinha muro nenhum" (DIEGUES, 1988: 11).

que poderia, despido do populismo anterior, prosseguir mais livremente em seu compromisso poético com as expressões e tradições da cultura brasileira. Nesse sentido, tratava-se de modificar o próprio *status* social do artista de esquerda: ao invés de posicionar-se como um intelectual onipotente, envolto em certezas políticas e na projeção esquemática de discursos totalizantes, o cinemanovismo da década de 1970, vivendo de frente a crise da fé revolucionária, deveria voltar-se para obras mais pessoais, desligadas do engajamento didático, em que uma autoria "aberta" permitisse retirar o excesso ideológico das representações fílmicas do Brasil. Na opinião de Diegues, o cineasta não deveria mais pautar a sua criação a partir de formulações teleológicas, não deveria "mais ensinar nada, guiar ninguém, ser mestre ou juiz" (DIEGUES, 1988: 28), optando por um descenso filosófico que o levasse a uma condição menos professoral de observação do mundo. Um movimento de autocrítica, de recusa da superioridade intelectual, que ao questionar as verdades científicas e nacionalistas dos anos 1950 e 1960, abriria o Cinema Novo para uma perspectiva relativista de leitura do país.

No filme *Quando o carnaval chegar* (1972), é justamente esse processo que parece estimular Diegues. Ao encenar a trajetória de um grupo de músicos mambembes que se recusa a participar de uma Indústria Cultural que exige censuras criativas, o realizador não deixava de debater questões de fundo político, articulando críticas às imposições do mercado, mas deslocava para outro lugar a representação do artista, dele retirando o pesado *status* de intelectual de esquerda. Interpretados por Antônio Pitanga, Chico Buarque, Maria Bethânia e Nara Leão, os cantores são, no longa-metragem, pertencentes a uma tradição festiva e popular que remonta à chanchada, ao circo, ao teatro de revista e ao rádio: se eles ainda contêm uma dimensão política, pois resistem ao autoritarismo de certa indústria, agora estão mais livres para simplesmente divertir o público, para expressar sem receios ideológicos as formas de entretenimento provenientes da cultura brasileira. Como obra revisionista, *Quando o carnaval chegar* inaugurava no percurso artístico de Diegues um novo projeto, tentativa inclusive de encontrar uma forma estética capaz de ampliar a comunicação do cinema nacional com os espectadores: sem abandonar um tom crítico, mas deslocando o conteúdo político do primeiro para o segundo plano do filme, a realização de um cinema que passasse a privilegiar o espetáculo popular como manifestação criativa, contestadora e - por que não? - prazerosa da cultura brasileira (BUENO, 2000).

Saindo de um "modelo sociológico" (BERNARDET, 2003: 15-57) e caminhando para o que o pesquisador José Mário Ortiz Ramos chamou de um "mergulho antropológico" do cinema brasileiro, quando uma perspectiva mais "culturalista" minimizou e relativizou as certezas políticas dos anos 1950 e 1960 (RAMOS, 1988: 78), Diegues passou a apostar em um projeto fílmico que permitisse "recuperar um cinema crítico sem os arroubos da intervenção ideológica nos moldes do início do Cinema Novo" (RAMOS, 1988: 101). Propondo assim uma espécie de segunda versão da arte do nacional-popular (DIEGUES, 1988: 30-37), na qual o artista desobrigava-se do papel de juiz do seu tempo, o cineasta também repensaria as representações do povo brasileiro no interior de seu processo fílmico. Sobretudo nos anos 1970, Diegues reconfiguraria as suas leituras do popular, passando justamente a transitar pela ideia de que uma das matrizes identitárias de nossa cultura localizava-se na alegria como um componente desestabilizador da ordem estabelecida. Para o realizador, das expressões do povo derivava um *ethos* festivo, êxtase quase carnavalesco, que se manifestava socialmente como um elemento de prazer contestador: dele provinha uma musicalidade e um erotismo que embora não fossem resultar na revolução anteriormente pretendida, tornavam-se pulsões libertárias em uma sociedade na qual predominavam os valores morais burgueses e as formas autoritárias de poder.

Essa leitura de Brasil, que talvez encontre em Gilberto Freyre uma forte filiação teórica, alcançou o seu ápice no cinema de Diegues em um filme como *Xica da Silva* (1976). Nesse longa-metragem, que logo no início reafirma o revisionismo do cineasta a partir do diálogo "os artistas não devem se meter em política", Diegues volta-se ao Brasil de meados do século 18, auge do extrativismo de diamantes na região de Minas Gerais, com a finalidade de contar a trajetória de Xica da Silva como uma escrava africana que utilizou sua sensualidade para ascender socialmente, desestabilizando assim uma ordem social cristã estruturada para os privilégios dos brancos e dos europeus. Interpretada pela atriz e cantora Zezé Motta, a personagem é construída pelo filme como um furor subversivo que tenciona o recalque hipócrita e hierárquico da elite colonial brasileira: corpo festivo e anárquico em meio a um universo repressor, performance do sexo como prazer carnal, troca de favores e dissonância política, Xica da Silva corrompe as convenções ao se tornar a amante de um emissário da Coroa Portuguesa, ao enfeitar sua pele com as roupas e jóias

destinadas às brancas e ao liderar a edificação de um exótico mundo paralelo onde procura reinar como imperatriz entre os negros.

Com essa obra carregada de ambiguidades, em que a protagonista representa um popular entre a ruptura e a negociação, entre a contestação e a reprodução invertida dos equívocos da elite nacional, Diegues realizou em 1976 um longa-metragem naturalista, de linguagem convencional, que alcançaria um grande êxito de bilheteria. Preocupado não apenas em romper com o início do Cinema Novo, mas também em agenciar uma conquista do mercado de exibição para o filme brasileiro, o realizador propôs em *Xica da Silva* um tom festivo que se por um lado tinha a sua carga de subversão moral, por outro acabava tratando o tema da escravidão de maneira branda, com pouca agressividade e sem distanciamento crítico, a partir do qual o erotismo era inclusive um componente comercial para o voyeurismo do olhar. Afastando-se em definitivo da teleologia revolucionária presente na primeira arte do nacional-popular, Diegues acabou também por afastar-se de um cinema político capaz de desassossegar de fato o espectador ou de retirá-lo do conforto de uma forma estética tradicional: ao tratar com amenidades a temática da escravidão brasileira, contendo a sua violência racial em uma dramaturgia aprazível, o cineasta dirigiu um filme que era tributário da visualidade criada pela esquerda na década de 1960, mas que tendia a dissolver as contestações mais radicais em um nacional-popular voltado para o consumo. De qualquer modo, em agosto de 1978, no texto "Alguma coisa acontece no meu coração", ele assim se defendeu contra as acusações de que *Xica da Silva* era uma obra conservadora:

> Sociedade mais justa e mais livre significa também mais alegre. Uma perversão intelectual anda colocando o prazer à direita, o sofrimento à esquerda. Celebrando os fracassos, deplorando as vitórias. Botando a razão à esquerda do sonho; a emoção à direita da inteligência. Corpo e alma são uma só coisa, a religiosidade de uma certa "esquerda" (atenção: aspas) não conseguiu ainda compreender isso, prefere o sacrifício, a pena, a culpa; *Xica da Silva* levou porrada deles, por causa disso. Não entenderam esse lance, que quatro milhões de brasileiros dançaram e cantaram nos cinemas de todo o país, num verdadeiro movimento de desforra popular. Eles só gostam da derrota (DIEGUES, 1988: 25).

Um projeto mais radical do que o sugerido por Diegues, mas também sintonizado com os debates acerca de um cinema "antropológico", foi aquele esboçado por Nelson Pereira dos Santos em janeiro de 1975, ocasião em que o diretor concedeu uma entrevista para o repórter Marcelo Beraba. Publicado originalmente no jornal *O globo* com o nome "A hora da virada", mas logo depois relançado pela

Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro em um sugestivo encarte intitulado *Manifesto por um cinema popular*[47], o depoimento de Nelson Pereira partia de um princípio geral entre os cinemanovistas à época, o de que estaria em marcha um revisionismo que os levaria a repensar as representações fílmicas em condições distantes da teleologia revolucionária e do populismo existentes no pré-1964. Na concepção do realizador, um dos grandes erros da primeira experiência do Cinema Novo localizava-se na sua tendência em articular uma leitura do popular a partir de inquietações que não provinham dessa classe social, mas sim de uma intelectualidade de esquerda comprometida com os valores do ideário marxista. Tratava-se, para ele, de uma cinematografia que impusera sobre o povo um olhar exterior, vindo "de fora": ao invés de mostrá-lo em sua riqueza, como produtor de uma diversidade de culturas e de costumes, os filmes o haviam reduzido a uma caricatura política oriunda do "modelo sociológico" que pressupunha o artista engajado como instância privilegiada para a compreensão do Brasil e de suas contradições[48]. O resultado desse cinema de gabinete não seria apenas a distância do público popular em relação às obras cinemanovistas, já que esse espectador não se via ali espelhado, mas também uma "arrogância" intelectual que submetia a representação do outro às dimensões idealistas de um projeto político totalizante (SANTOS, 1975: 3). Assumindo-se como um realizador cujo cinema frequentara esse mesmo equívoco, Nelson Pereira propunha uma autocrítica ao relembrar, na entrevista para o jornal *O globo*, os limites do processo criativo empreendido por ele durante a realização de *Rio, quarenta graus* (1954):

> Fiquei quase um ano andando pelo morro, frequentando a rapaziada, vendo sessões de umbanda, esbarrando em despachos. Mas minha câmera não filmava nada disso. A visão religiosa do povo e a própria visão de mundo do povo eram totalmente ignoradas por mim. A realidade que eu procurava não estava diante das câmeras mas no modelo que tinha na minha cabeça. E é isso que tem acontecido com o cinema brasileiro (SANTOS, 1975: 4).

De acordo com o cineasta, os diretores pertencentes à tradição do Cinema Novo somente poderiam resolver esse dilema da apreensão "sociológica" do povo caso promovessem, para além da quebra radical com o populismo, uma abertura em

---

[47] Para uma análise mais aprofundada do *Manifesto por um cinema popular*, incluindo a sua inserção nos debates do campo cultural brasileiro em meados dos anos 1970, sugiro a leitura da tese de Margarida Maria Adamatti, ainda em desenvolvimento na USP e provisoriamente intitulada *A crítica cinematográfica na imprensa alternativa: Opinião (1972-1977)*.

[48] Observação, aliás, que se aproxima da crítica feita por Hirszman a *Pedreira de São Diogo*, conforme apontado no início desse capítulo.

direção ao fazer fílmico comprometido com os princípios de um amplo "relativismo cultural". Se antes, quando da imposição de um olhar intelectual, os cinemanovistas haviam reduzido a leitura da religiosidade popular a mero instrumento de alienação, conformando-a a uma crítica marxista em obras como *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, ou *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, tratava-se agora de instalar um processo relativista de criação que permitisse enxergar o universo do outro não como espelho da militância política, mas sim como um sistema cultural autônomo, rico em complexidades e detentor de singularidades éticas e morais. Nesse sentido, a proposta de Nelson Pereira, conforme discutida no depoimento de 1975, consistia em realizar um cinema de neutralização do ponto de vista intelectual e que resultasse, com ineditismo, em uma representação sem preconceitos ideológicos das riquezas e vivências provenientes da classe popular (1975: 4). Se em 1973 ele havia realizado o longa-metragem *Quem é Beta?*, no qual apontava para o colapso das projeções românticas a partir da alegoria de um Brasil distópico, em 1974 Nelson Pereira dirigiu *O amuleto de Ogum*, filme em que procurava justamente renegociar o tratamento artístico do popular, propondo a leitura de sua religiosidade não como um problema de fundo ideológico, mas sim como um conjunto de crenças culturais que compreendiam o mundo de maneira independente aos valores da intelectualidade de esquerda.

> A chamada cultura do povo foi e é uma cultura oprimida e reprimida. É o momento de começarmos a viver essa cultura (...) A gente fica querendo explicar as coisas e o problema é bem mais simples, embora exija um trabalho altamente violento: deixar de ser intelectual, um pouco, e se esforçar para não manter essa repressão violenta que existe em cima do povo e em cima da gente também. Nós frequentamos escolas, depois uma universidade e parece que o que fazemos é um curso de desbrasilização (1975: 4-5 - grifo meu)

Lançado no circuito comercial de exibição em fevereiro de 1975, quando estreou em algumas salas de cinema no Estado do Rio de Janeiro, *O amuleto de Ogum* é um longa-metragem pertencente à tradição do gênero policial. Com uma estrutura dramática criada a partir de aspectos provenientes do imaginário popular, tendo a religiosidade afro-brasileira como principal fonte cultural para a elaboração da experiência narrativa, *O amuleto de Ogum* é um filme no qual Nelson Pereira faz uso do universo da umbanda para contar o percurso anti-heroico do jovem Gabriel, um matador de origem nordestina cuja singularidade é possuir um corpo fechado que o torna imune à morte. Como obra que busca a convergência do processo criativo com

uma visão mítica de raiz popular, apostando na dissolução do discurso intelectual marxista para "uma total identificação com a realidade cultural" do outro (1975: 5), o filme de Nelson Pereira apresenta um protagonista cuja forma dramática foi moldada a partir da cultura afro-brasileira como elemento para a construção de ficcionalidades. Além de ser um personagem que não pode ser ferido, pois vive sob o resguardo de Ogum desde que passou por um ritual para a proteção mágica de seu corpo, Gabriel possui um perfil psicológico que em muito lembra a condição existencial dos próprios Orixás. Tal qual as entidades da umbanda, que se diferem do deus católico por espelharem as imperfeições morais do ser humano, o protagonista de *O amuleto de Ogum* é um jovem repleto de contradições.

Pertencente à classe popular, ele está longe de reproduzir o estereótipo político do marginalismo social, dessa figura que em obras como *Gimba, o presidente dos valentes* (1959), de Gianfrancesco Guarnieri, se comprometia com a proteção dos miseráveis socialmente explorados. Ao se tornar um assassino de aluguel, integrante do bando liderado pelo mafioso Severiano, Gabriel não é estimulado por qualquer perspectiva de resguardo ao povo. Personagem fragmentado, oposto às completudes ideológicas existentes na primeira manifestação do Cinema Novo, o seu percurso está distante de uma jornada romântica marcada pela luta contra as expressões do autoritarismo. Ao se transformar em bandido, em matador que se dá bem devido aos seus poderes, o que lhe move não é a unicidade de um viés marxista para a transformação social, mas sim um desejo estilhaçado, um impulso tomado por incoerências e envolto em frágeis anseios de consumo, de conquistas sexuais ou de vingança contra o assassinato de seu pai. Destituído de teleologias políticas, Gabriel não possui ou assume um projeto claro para a sua vida. Ao fazer uso da religiosidade afro-brasileira, naturalizando o seu componente mítico dentro da narrativa cinematográfica, Nelson Pereira conferia ao protagonista uma dimensão mais "humanizada", construída em torno de múltiplas contradições. Até o final do longa-metragem, ele prosseguirá em uma trajetória aquebrantada, anti-heroica por excelência, com a singularidade de possuir elementos mágicos que o permitem atravessar e sobreviver a um mundo agressivo, onde impera a violência e a marginalidade do banditismo urbano. *O amuleto de Ogum* está longe de ser um filme em apologia aos valores morais e metafísicos da umbanda: trata-se, na verdade, de uma obra na qual a visão de mundo teológica, afastada da dimensão religiosa de culto popular, é tomada de empréstimo com o intuito de fabricar uma dramaturgia em

diálogo com um gênero policial modernizado. Uma ficcionalidade que se apoiava não na imposição de um olhar "externo" sobre a cultura do povo, mas que tentava extrair de suas riquezas e complexidades os fatores para o desenvolvimento de uma nova dramaturgia avessa aos populismos presentes na década de 1960. Não à toa, ao invés daquela prática artística utilizada em *Rio, quarenta graus*, na qual o cineasta, no isolamento de seu conhecimento preestabelecido, procurara construir representações politizadas do outro, Nelson Pereira incorporou um pai-de-santo ao processo criativo de *O amuleto de Ogum* e realizou filmagens documentais de uma festa a Iemanjá, procurando retratar a umbanda "sem os equívocos que existem quando ela é vista como uma crendice popular, como folclore (...), prática sub-religiosa, pretexto para sensacionalismo ou choque" (1975: 4):

> Na hora em que começamos a compreender que a umbanda é uma religião, e como tal deve ser respeitada, há uma modificação na atitude da gente. Isto é, não quero dizer que acabemos aderindo à religião. O que acontece é que o tipo de informação deixa de ser apenas teórica, das pessoas que analisam de fora, ou superficial. A informação que eu precisava para o filme tinha que vir de um pai-de-santo. Era preciso uma certa vivência para me situar melhor dentro da coisa toda (1975: 3 - grifo meu).

Na concepção de Nelson Pereira, uma possível atualização do Cinema Novo nos anos 1970 se daria através da recusa ao intelectual de esquerda como construtor de discursos políticos sobre o popular. A partir da defesa de um "relativismo cultural", daquilo que ele chamava à época de respeito pelo universo do outro, subjazia a perspectiva mais ampla de dissolução da prática cinematográfica como lugar para a inscrição de projetos ideológicos de militância. Uma aposta de ruptura, de quebra com o engajamento comunista, que não se resumiria apenas à realização de *O amuleto de Ogum*, mas que reapareceria na obra do cineasta em vários filmes, a exemplo do documentário *Na estrada da vida* (1980), sobre a trajetória dos músicos sertanejos Milionário e Zé Rico, ou dos longas-metragens ficcionais *Tenda dos milagres* (1977) e *Jubiabá* (1987), ambos adaptações de romances homônimos escritos por Jorge Amado. A despeito de um breve retorno ao realismo crítico na década de 1980, quando dirigiu *Memórias do cárcere* (1984), um filme em torno do livro de Graciliano Ramos, o revisionismo que Nelson Pereira assumiria, em negação à primeira arte do nacional-popular e ao seu próprio cinema de juventude, seria o de um desligamento do campo artístico como manifestação de ideários vinculados a um viés marxista de apreensão do mundo. Conforme afirmava no *Manifesto por um*

cinema popular (1975), contra o radicalismo anterior ao golpe de 1964, no qual a classe subalterna era vista como espelho idealizado e esquemático da militância de esquerda, tratava-se de propor uma outra radicalidade, dessa vez apostando na leitura do universo do povo através de um apagamento categórico dos valores políticos e estéticos que haviam mobilizado a geração do Cinema Novo. Pela quebra das antigas totalizações, acusadas de fantasias revolucionárias, o cineasta passava a defender a anulação de si mesmo, de seu histórico como artista engajado, em nome de uma representação "não mediada" da cultura proveniente do popular.

As revisões que animaram os filmes dirigidos por Diegues e Nelson Pereira, ambos sintonizados com os debates acerca de um cinema "antropológico", são, entretanto, distantes daquilo que Hirszman pensava como uma segunda versão possível para a arte do nacional-popular. Diferente da "alegria libertária" presente em *Xica da Silva* ou do apagamento da voz intelectual no longa *O amuleto de Ogum*, fatores que marcavam tentativas de ruptura com o Cinema Novo da década de 1960, Hirszman proporia não apenas a manutenção de um fazer criativo integrado à crítica marxista, mas inclusive a permanência de uma cinematografia na qual o militante de esquerda prosseguiria sendo uma das principais instâncias mediadoras da reflexão sobre os dilemas brasileiros. Embora o cineasta também passasse a recusar a condição teleológica anterior, lançando desconfianças em torno da onipotência intelectual e de uma *práxis* contaminada por certezas revolucionárias, nos anos 1970 ele continuaria vinculado ao pensamento comunista, a uma tradição cultural de viés leninista e gramsciana, a partir da qual o campo artístico era visto como um processo de engajamento articulado por aqueles dispostos a conscientizar os espectadores e a intervir politicamente nos rumos da realidade social. Sem rejeitar a realização fílmica como lugar de denúncia contra o autoritarismo militar, ou espaço para a construção de um projeto em prol da redemocratização do país, Hirszman optaria não pelo afastamento ou pelo desmanche da militância de origem marxista, mas sim por sua readequação às exigências de um novo contexto histórico. Ainda que fosse impossível, após o golpe de 1964, persistir na ideia do cineasta "juiz de seu tempo", isso não significava abandonar a sua atuação como interlocutor de uma obra em compromisso com a transformação do mundo ou com as representações politizadas da classe popular. Conforme veremos nos próximos capítulos, por meio da análise de *Que país é este?* (1976-77), *ABC da greve* (1979-90) e *Eles não usam black-tie* (1981), tratava-se para Hirszman de revisar o papel da esquerda artística, de deixar

para trás a antiga perspectiva totalizante, ajustando a forma e a dimensão de seu engajamento em um Brasil sob regência do governo ditatorial.

Essa postura assumida pelo realizador acabaria, no entanto, por se tornar marginal entre os diretores pertencentes ao Cinema Novo. Apesar de eu ter me concentrado nos casos de Diegues e Nelson Pereira, dois ex-partidários do comunismo que migraram para um fazer de disposição "antropológica", seria possível evocar a filmografia de outros cineastas do movimento que também optaram por um revisionismo em drástica ruptura com a primeira arte do nacional-popular. Arnaldo Jabor, cuja trajetória começou no CPC, dentro de um viés marxista voltado para a intervenção na *práxis* política, poderia ser incluído como mais um desses exemplos. Após um rápido flerte com o *agit-prop* teatral, ao escrever a peça *A estória do Formiguinho ou Deus ajuda os bão* (1963), ele iria gradativamente abdicando de um processo criativo mediado pela militância de tradição nacionalista, passando a compor uma obra entre posturas críticas e melodramáticas em torno da classe média brasileira. Concentrando-se, nos anos 1970, nas adaptações do teatro de Nelson Rodrigues, caso de *Toda nudez será castigada* (1972) e *O casamento* (1975), retornando brevemente à alegoria política em *Tudo bem* (1978), Jabor se aproximaria mais adiante de um cinema de estilo anti-naturalista, destituído de representações engajadas sobre o país, no qual predominaria como eixo temático as crises existenciais e os descompassos amorosos vividos por personagens burgueses do Rio de Janeiro. Ao se afastar do compromisso crítico de esquerda, voltando-se para uma criação apoiada no drama emocional e nos desajustes afetivos, o diretor realizaria os filmes *Eu te amo* (1980) e *Eu sei que vou te amar* (1985). Mesmo entre os diretores que mantiveram um forte vínculo com a arte política, com a crítica marxista às contradições do tempo presente, a exemplo de Glauber Rocha e de Ruy Guerra, a tendência seria um afastamento do gramscianismo ou do comunismo nacional-popular como estímulos para o fazer poético ou para a atuação na *práxis* social. Hirszman, que continuaria vinculado ao PCB durante todo o regime militar, cujos filmes insistiriam no intelectualismo de

esquerda e nas representações engajadas do povo, parecia distante dos projetos assumidos por seus companheiros do Cinema Novo[49].

Isso não significa, porém, afirmar que a perspectiva de Hirszman sofresse um isolamento histórico. Embora me pareça difícil localizar entre os cinemanovistas, naquele contexto, alguém realmente afinado com o viés estético e político do realizador[50], o fato é que em outro setor do campo artístico seria possível encontrar aqueles que prosseguiriam envolvidos com um processo comunista de criação, cujas obras e textos ensaísticos também apontaram para um retorno revisado da arte do nacional-popular. A meu ver, e essa é uma das hipóteses que passarei a trabalhar no restante da tese, durante a década de 1970, sem deixar de participar das práticas e das discussões oriundas do meio cinematográfico, o diretor estabeleceria um intenso diálogo criativo com os dramaturgos provenientes da geração Arena, em sua maioria homens que mantiveram proximidade com a militância pecebista e defenderam a manutenção do teatro como espaço de intervenção política e intelectual nos rumos da sociedade brasileira. De todos os autores presentes na origem do movimento cinemanovista, Hirszman foi, sem dúvida, o que mais se comprometeu com as reflexões propostas pelo Teatro de Arena, em especial por aqueles que procuraram contribuir para o desenvolvimento de uma arte de tradição marxista no país. Para além dos vários vínculos de amizade[51], o diretor seria muito influenciado pelos debates travados por Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Pontes e Vianinha, cujas inquietações passavam pela tentativa de estimular uma dramaturgia realista, de engajamento nacional-popular, que promovesse a crítica dialética em um Brasil atravessado por interesses autoritários, onde havia grandes dificuldades no sentido de

---

[49] Quando me refiro ao distanciamento de Hirszman em relação aos demais realizadores do Cinema Novo, me concentro exclusivamente na questão de uma perspectiva estética e política vinculada à arte do nacional-popular. No decorrer dos anos 1970, em se tratando de uma prática cultural para o setor cinematográfico, ele continuaria próximo aos diretores desse movimento, beneficiando-se do projeto da Embrafilme e defendendo a profissionalização e a consolidação de direitos trabalhistas para a área. Ademais, como apontei no percurso desse capítulo e do anterior, Hirszman estava em sintonia com a avaliação predominante entre os cinemanovistas, acerca da recusa teleológica, da conquista do mercado e da necessidade de um cinema que alcançasse maior comunicação com o público. Para maiores detalhes, consultar a biografia escrita por Helena Salem (1997).

[50] Uma possível exceção, por conter proximidades com o revisionismo proposto por Hirszman em torno da arte do nacional-popular, é a do filme *Coronel Delmiro Gouveia* (1977), realizado por Geraldo Sarno. No quarto capítulo da tese, teço breves comentários sobre esse longa-metragem, colocando-o em diálogo com alguns aspectos políticos da obra de Hirszman.

[51] Durante anos, Hirszman manteve uma rede de amizades com os dramaturgos ligados ao Teatro de Arena, principalmente em relação a Guarnieri. Não à toa, entre 1979 e 1980, os dois trabalhariam de maneira muita afinada, compartilhando das mesmas premissas artísticas, durante a adaptação cinematográfica da peça *Eles não usam black-tie*. Para maiores informações sobre esse processo criativo, consultar os capítulos sete e oito desta tese.

superar as profundas contradições de ordem social e política. Dividindo a sua formação entre o Cinema Novo e o teatro de esquerda, Hirszman teria uma trajetória marcada por vários "encontros" artísticos com essa geração: além de frequentar o Seminário de Dramaturgia organizado pelo Arena entre 1958 e 1959, e de ter sido, ao lado de Vianinha, um dos criadores do CPC (1961-64); em 1978, ele seria cogitado para dirigir a peça *Murro em ponta de faca*, de Augusto Boal[52], e realizaria, no início dos anos 1980, a adaptação cinematográfica do texto *Eles não usam black-tie*, escrito originalmente por Guarnieri. Como teve a oportunidade de esclarecer durante um depoimento para o jornal *Última hora*, em matéria publicada no dia 28 de julho de 1978 e intitulada "Agora, o teatro dos exilados":

> Antes de fazer cinema, eu mantinha muito contato com o teatro. Em 1958, frequentei o Seminário de Dramaturgia e nele aprendi muita coisa. Com o seu término passei a integrar o grupo, composto por Guarnieri, Vianinha, Boal, Francisco de Assis e outros, que montou *Revolução na América do Sul*. Depois participei da montagem da peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. Em 1961, com a fundação do Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes, comecei a me profissionalizar no cinema, mas participava de várias montagens teatrais que o CPC promovia. Depois, embora tenha me dedicado exclusivamente ao cinema, sempre acompanhei de perto a evolução do teatro (in. CALIL; LORENÇATO, 1995: 46 e 48)[53].

Ao que tudo indica, a relação de Hirszman com os dramaturgos provenientes do Arena, em especial com Guarnieri e Vianinha, não pode ser simplificada como uma questão afetiva ou de pertencimento a um mesmo círculo social e ideológico. Para além de todos continuarem integrando o PCB durante o regime autoritário, e levando-se em conta que o diretor via o teatro e o cinema como manifestações de um

---

[52] Em 1978, enquanto Boal vivia fora do país em decorrência de perseguições ditatoriais, Hirszman foi cogitado para dirigir a peça *Murro em ponta de faca*. Embora ele tenha dado início aos trabalhos, por motivos desconhecidos acabaria por não finalizá-lo, perdendo assim a oportunidade de se estabelecer profissionalmente no campo teatral. O texto, de estilo brechtiano e voltado para o drama dos exilados políticos, seria encenado no mesmo ano, dessa vez com direção de Paulo José. Sobre o assunto, ver o depoimento concedido por Hirszman em julho de 1978 e reproduzido no catálogo organizado por Carlos Augusto Calil (1995a: 46 e 48).

[53] Outro documento que reforça o vínculo entre Hirszman os dramaturgos do Arena é a entrevista concedida pelo cineasta para a rádio *Jornal do Brasil*, em 29 de setembro de 1981, quando o filme *Black-tie* estava em exibição nas salas de cinema. Lá, ele diz: "eu e Guarnieri temos coisas em comum, reais. Eu comecei (...) praticamente vendo [a peça] *Black-tie*, em 1959, e depois me integrei ao Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, [quando ele aconteceu] no Rio de Janeiro. Assisti às discussões de *Revolução na América do Sul* [(1960), de Augusto Boal] e vi a remontagem [carioca] de *Chapetuba Futebol Clube* [(1959), de Vianinha]. Meu primeiro trabalho realmente em cinema foi [na peça] *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* [(1961)], com o Oduvaldo Vianna Filho (...). Era uma comédia fantástica, com músicas de Carlos Lyra, e que eu fiz a parte do cinema. A relação com o Guarnieri vinha dali, da participação dele no Centro Popular de Cultura. [À época], havia a necessidade de um cinema e de um teatro popular, havia a questão do homem popular (...), do modo de ser brasileiro aparecer na tela e no palco". A fita cassete contendo essa gravação pode ser consultada no Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 16, série 41.

único projeto político de cultura popular (HIRSZMAN in. CALIL; LORENÇATO: 1995, 75), me parece bastante provável que nos anos 1970 houve entre eles um intenso compartilhamento de ideias, de trocas de experiências e de reflexões críticas em torno da manutenção de uma arte vinculada ao nacional-popular e à perspectiva comunista de intervenção no tempo presente. A despeito de Hirszman nunca ter publicado qualquer artigo sobre o seu projeto cinematográfico, vez ou outra oferecendo pistas acerca de suas escolhas em depoimentos oferecidos para a imprensa brasileira e internacional, a perspectiva que estou assumindo nessa tese, cujo desenvolvimento ficará mais claro no decorrer dos próximos capítulos, é que ele seria particularmente influenciado pela revisão artística formulada por essa geração teatral no período de vigência da ditadura militar. Nesse sentido, antes de voltar-me para o estudo mais detalhado das obras realizadas pelo cineasta, creio ser necessário analisar que revisionismo foi esse, o qual passarei a me referir no corpo do texto a partir do conceito de uma *dramaturgia de avaliação*. Posteriormente, através das reflexões em torno de *Que país é este?*, *ABC da greve* e *Black-tie*, veremos como a cinematografia de Hirszman incorporou e dialogou com essas propostas, transformando-as em processo criativo para a continuidade de uma forma estética atrelada à visão comunista de mundo.

IV. *Dramaturgia de avaliação* (I): o retorno do popular aos palcos

O mal-estar gerado após o golpe de 1964, e que levou a esquerda nacionalista a recusar sua abordagem teleológica de História e a adotar o conceito do populismo para promover uma autocrítica em relação à antiga heroicização do povo, não implicou, para os dramaturgos da geração Arena, em um desligamento do compromisso em realizar peças vinculadas à arte do nacional-popular. Em meados da década de 1970, diante do abrandamento da censura ditatorial e da oportunidade de reposicionar o teatro militante como análise crítica do Brasil, autores como Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Pontes e Vianinha decidiram resgatar o movimento artístico por eles fundado nos anos 1950, tomando o cuidado de revisá-lo em profundidade, evitando uma concepção mecanicista a partir da qual as contradições existentes no país poderiam ser superadas, ou mostravam-se passíveis de solução, na linearidade do desenvolvimento dramático. Face a escolha de não abandonar a sua tradição de engajamento, de prosseguir com a estética realista e com os eixos

temáticos que estavam na origem da dramaturgia de viés comunista, reconvocando-os como possível caminho para a reflexão em tempos autoritários, eles passaram a repensar as representações politizadas do povo e a refletir sobre o papel que as suas obras poderiam assumir em um contexto histórico em que a esquerda lidava com o colapso de seu processo revolucionário anterior.

Dos depoimentos concedidos e redigidos por esses dramaturgos em torno da revisão da arte do nacional-popular, possivelmente a apresentação da peça *Gota d'água* (1975), por Paulo Pontes e Chico Buarque, seja o que melhor sintetiza, à época, o novo projeto que a esquerda nacionalista tentava consolidar no campo teatral. Em consonância com o Vianinha entrevistado por Ivo Cardoso em 1974 (VIANNA FILHO in. PEIXOTO [org.], 1983: 174-187), os autores de *Gota d'água* iniciam o texto, praticamente um manifesto de intenções, com uma reflexão sobre como o regime militar utilizou a sua condição autoritária para implantar uma ordem capitalista "radical, violentamente predatória, impiedosamente seletiva" (1977: xi), a partir da qual acelerou-se o empobrecimento do povo e a concentração de rendas, enquanto os setores avançados da classe média, outrora responsáveis pela rebeldia na área cultural, passaram a ser cooptados pela Indústria Cultural. Partindo de uma leitura adorniana, eles acusavam a acomodação do inconformismo como consequência da modernização instalada sob regência do "milagre econômico" e, mais fundamental, a situação cada vez mais miserável do popular: posta à margem nos programas do governo e sem representação ideológica nos processos artísticos industriais, "às classes subalternas restou a marginalidade abafada, contida, sem saída. (...) Como classe, estão reduzidas à indigência política" (1977: xv).

O popular, que fora, mesmo idealizado, o centro do que Pontes e Buarque consideram no texto "uma das fases mais criativas da cultura brasileira" (1977: xvii), encontrava-se para eles, naquele momento, em um processo acelerado de apagamento histórico, à deriva em um país ditatorial que parecia conduzir o seu desenvolvimento econômico a partir da opressão em massa das classes subalternas. Distante daquela leitura do miserável que nos anos 1950 e 1960 era visto como "vanguarda revolucionária", a percepção da esquerda nacionalista era de esgotamento, de um povo que parecia condenado, como sugerido por Ruy Guerra no filme *A queda* (1978), a esperar sua transformação em bois a serem industrialmente massacrados no matadouro da História. Diante da percepção deste colapso, da melancolia da derrota, a dramaturgia de viés comunista não encontraria disposição para reencenar pretensões

revolucionárias e muito menos a condição de projetar novas idealizações de futuro. Se uma das principais conclusões da apresentação de *Gota d'água* estava na necessidade de manter o compromisso da dramaturgia de esquerda com a arte do nacional-popular, de que era preciso "tentar, de todas as maneiras, a reaproximação com nossa única fonte de concretude, de substância e até de originalidade: o povo brasileiro" (1977: xvii), isso significava também reconhecer que reconduzir as classes subalternas aos palcos implicava na desistência da positividade anterior em nome de outra dialética cuja força, em tempos ditatoriais, estaria em observar criticamente os sintomas de uma sociedade em crise.

Ao invés de afundar na estagnação provocada pela perplexidade diante dos rumos da sociedade brasileira ou de adotar a linha de um teatro em fuga do real, Pontes e Buarque procuravam, em seu quase manifesto, convocar o teatro político a reintroduzir o popular em cena como ponto de partida para expor os mecanismos de dominação que a ditadura buscava encobrir com a censura e nos meios de comunicação de massa. A dramaturgia de engajamento, como forma de resistência, deveria operar uma resposta crítica aos excessos dos militares no poder, denunciando na medida do possível os abusos autoritários, crimes e torturas praticados em nome da "segurança nacional" e do desenvolvimento do país. Ao propor uma construção dramática sem o esquematismo ideológico anterior, o novo projeto tinha a pretensão de analisar em profundidade as violentas contradições vividas pelo Brasil dos anos 1970, retomando o compromisso do teatro com a conscientização do espectador. Neste sentido, em direção oposta às peças que foram escritas para o CPC, nas quais buscava-se ocultar as fissuras políticas para preservar um programa de militância, tratava-se, como explicou Vianinha em 1974, de descobrir a tragédia, de "não fugir dela, não mascarar nada, ir ao máximo possível às condições de nossa fragilidade, descobrir até o fundo as nossas impotências, as nossas incapacidades" (in. PEIXOTO [org.], 1983: 183). Estava em jogo a criação de um contradiscurso que permitisse expor o negativo da propaganda oficial da ditadura.

Todo este debate encontra-se na origem da peça *Gota d'água*. Adaptando *Medeia*, de Eurípedes, para o Brasil de meados da década de 1970, os autores atualizam o texto grego recolocando-o em um conjunto habitacional carioca onde Joana, abandonada pelo amante Jasão, comete suicídio após envenenar os filhos. Ao recontar o enredo da tragédia, utilizando-se de sua estrutura para comentar criticamente aspectos da situação nacional, Pontes e Buarque reconduzem

politicamente o popular aos palcos, criando personagens e cenas que permitam desvelar sofisticadas engrenagens de dominação existentes na modernização levada à cabo sob o governo militar. Como o caso de Jasão, compositor de sambas, que negocia com os poderosos a comercialização dos valores do povo e da própria vida; ou as artimanhas de Creonte, empresário, para esvaziar, com favores, as manifestações opostas às altas prestações que cobra pela venda de casas populares. Contando com uma elaborada construção dramática, com músicas e diálogos escritos em verso, *Gota d'água* é a denúncia de um Brasil conduzido pelos desígnios de uma elite voraz que suprime a voz política da esquerda. Ao término do enredo, o coroamento de Jasão como genro e sucessor de Creonte, ao preço do suicídio de Joana, expõe o desencanto de observar a assimilação da possível rebeldia contida no popular. Sucesso de público, a peça abria, nos palcos, caminho para essa dramaturgia de engajamento que estava reavaliando o seu lugar e direcionando o olhar para a tragédia enfrentada por uma classe subalterna à margem da sociedade.

A possibilidade de retomar no teatro a discussão crítica da situação nacional, a partir dessa ficcionalidade de construção política menos idealizada do popular, ganhou força nos meses seguintes à encenação de *Gota d'água*, quando foram montadas *Muro de arrimo* (1975), de Carlos Queiroz Telles, e *O último carro*, de João das Neves. Enquanto a primeira peça era o monólogo de um pedreiro que projetava sobre a seleção brasileira de futebol a alegria não encontrada em sua vida cotidiana, a segunda, de inspiração brechtiana, gerava a alegoria de um Brasil em colapso a partir da imagem de um trem desgovernado que ao término da narrativa bate em um muro e provoca a morte da maioria de seus passageiros. Escrita originalmente em 1967, mas liberada pela censura para montagem apenas em 1976, a peça de João das Neves, leitura das angústias da esquerda, é dividida em dois atos. No primeiro, um painel de quadros sociais aparentemente sem ligação dramática introduz em cena crises enfrentadas por personagens do subúrbio carioca que viajam no trem: o casal de mendigos, ele egoísta e ela submissa, que tem o dinheiro surrupiado pelo guarda da estação; a prostituta que vende o corpo no último vagão e é obrigada a servir dois violentos malandros; o camponês que se engana com o preço da cocada e é destratado pelo vendedor ambulante; a menina Judith que brinca no chão com a urina de um bêbado; entre outros. Exceção a Beto, que promete casar com a namorada grávida, e aos operários, cuja discussão se concentra na melhor forma de militar politicamente na fábrica, os personagens de *O último carro* encontram-se destituídos

de romantismo político e revelam, em suas ações, um popular em decomposição, como se a miséria social passasse a corromper o próprio espírito das classes subalternas.

O segundo ato, cujo início se dá com a descoberta de que o trem onde estão os personagens encontra-se desgovernado, gera um processo de reversão das expectativas do drama tradicional. Ao invés de apresentar desfechos para os dilemas anunciados na primeira parte do texto, João das Neves os agrava a partir de uma estrutura em choque que intensifica o descontrole vivido pelo popular: enquanto os operários assumem a tarefa de tentar evitar o desastre, um beato, alegoria da alienação religiosa, consegue convencer parte dos passageiros a ficar no trem ao prometer a felicidade pela transcendência. Ao término da narrativa, apesar de alguns se salvarem, um dos operários, Deolindo, acaba por se sacrificar. Pelo estranhamento da situação, o ato heroico, no entanto, acaba por soar inverossímil, repleto de incompletudes, como se o autor, já em 1967, anunciasse a impassibilidade de reconduzir ao palco aquele popular representação da teleologia revolucionária. Não à toa, ao apresentar a peça em 1976, defendendo a sua atualidade no Brasil de meados dos anos 1970, João das Neves explicaria como *O último carro* representa "um universo trágico, regido por deuses cegos de Olimpo sem grandeza, num mundo que não produz mais heróis porque o heroísmo está encravado na luta cotidiana pela sobrevivência de toda a população de uma cidade, de um país, de um mundo" (NEVES, 1981: 59).

A morte simbólica do popular anteriormente idealizado, somada aos esforços de *Gota d'água* e de *O último carro* em reassumi-lo como ponto de partida para uma reflexão crítica sobre a situação nacional, levaria o filósofo marxista Carlos Nelson Coutinho, em seu artigo "No caminho de uma dramaturgia nacional-popular", publicado ainda em 1976, a concluir, a partir do exame das duas peças, como na dramaturgia militante à época

> uma recepção menos "otimista" e mais complexa do conteúdo popular tornou-se a base de uma superação do abstrato populismo cepeano; e, em ligação com isso, a linguagem teatral - a forma dramática - assumiu uma espessura simbólica capaz de deixar de lado certa ingenuidade "didática" que marcara nossas anteriores experiências no terreno do "teatro político" (COUTINHO, 1981: 61).

De fato, ao apostar na revisão de seu teatro, a esquerda ofereceu aos espectadores, pelo menos no campo das ideias, um importante refúgio crítico ao discurso desenvolvimentista sustentado pelos militares. Ao centrar-se no drama

enfrentado pelas classes subalternas, para eles o lugar simbólico em que a tragédia brasileira se revelava mais perversa, possibilitaram o retorno a uma tradição crítica de teatro marxista que foi capaz de promover, mais abertamente, a denúncia da ditadura e das fissuras de uma sociedade em crise. Em sua dimensão política, no entanto, esta *dramaturgia de avaliação* não se restringiria apenas à revisão e ao resgate da arte do nacional-popular como princípio de criação ficcional. Seus autores, a maioria formada nos quadros do PCB, ainda teriam que acertar contas com duas questões que muito os inquietavam: qual seria, afinal, o lugar reservado ao militante de esquerda no Brasil pós-1964 e, dentre as possíveis formas dramatúrgicas, qual permitiria, em tempos sombrios, uma aproximação crítica mais eficaz com os espectadores.

V. *Dramaturgia de avaliação* (II): a reposição da militância comunista e a forma dramática para tempos de ditadura

No decorrer dos anos 1950 e 1960, na tradição teleológica já comentada nesse capítulo, o dramaturgo, como agente político de esquerda, pouco se autorrepresentou nos palcos. Nas raras peças em que o militante e intelectual comunista, de lugar social distante do povo, transformou-se em figura do conflito dramático, a tendência foi o elogio ao combatente que, numa síntese entre culpa histórica e traição à sua classe de origem, sacrificava o conforto burguês em nome de um projeto revolucionário. Assim funcionava em *A vez da recusa* (1963), de Carlos Estevam Martins; no show *Opinião* (1964), na qual a personagem de Nara Leão descobria a sua missão no engajamento; ou mesmo em *Arena conta Tiradentes* (1967), na qual, já em uma perspectiva de resistência à ditadura, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal analisam por parábola o golpe militar, assumem a tarefa de expor os mecanismos de poder pertencentes à elite e enaltecem a mobilização política de Tiradentes como alegoria do espírito crítico e provocador da militância de esquerda. Na maioria dos textos encenados à época, o discurso de uma esquerda que não duvidava de seu papel como agente de transformação, confiante em uma ciência marxista capaz de exercer soberania sobre a História, apresentava-se nas entrelinhas da ficção idealizada do universo popular. No povo idealizado como "classe para si", para utilizar uma expressão de Karl Marx, encontravam-se abrigados os traços de certa "arrogância" da esquerda nacionalista, exposta em um texto como *O anteprojeto do manifesto do CPC* (1962), de Carlos Estevam Martins (1979: 67-80), que define a condição do artista como detentor da

verdade e condutor de uma massa politicamente alienada. Embora nem todos os dramaturgos compartilhassem dessa perspectiva, e uma peça como *Revolução na América do Sul* (1960), de Boal, já assumia dúvidas, fato é que a "estrutura de sentimento" comunista tornava difícil, ainda mais antes de 1964, escapar a um viés ideológico otimista[54].

A derrota provocada pela ascensão dos militares ao poder, agravada pelo aumento da repressão após 1968, geraria entre os dramaturgos comunistas a angústia de descobrir o colapso de seu projeto revolucionário e a própria ilusão de ter assumido a crença em uma teleologia fácil de fundo socialista. Entre companheiros de luta aprisionados, torturados, mortos e exilados, a sensação de vazio político, que surgia ao observar o povo posto à margem, também nascia da percepção de que o governo militar promovia o desmanche dos focos de atuação da esquerda. Diante deste quadro de frustrações, no qual a ordem era resistir de alguma forma, buscar algum modo de enfrentamento, os autores passaram a intensificar a sua autorrepresentação dentro da ficcionalidade teatral. Estava em jogo, na avaliação do engajamento político, um processo fundamental de busca para essa geração. Com a consciência de que colocar no centro da criação dramática o militante desterrado significava, por extensão, gerar uma reflexão crítica sobre a situação nacional, diversas peças passaram a incluir na narrativa, de modo latente ou não, uma das grandes inquietações dos dramaturgos: afinal, se há um lugar possível de atuação para a esquerda no Brasil dos anos 1970, qual seria este? E se a crença revolucionária anterior mostrava-se impossível no novo contexto histórico, que base política permitiria resgatar uma tradição de luta?

Nessa *dramaturgia de avaliação*, uma das leituras em torno do militante, ainda sob a asfixia provocada pela presidência de Emílio Garrastazu Médici, é a da esquerda em profunda agonia, qual um moribundo a temer que o último suspiro o conduza ao desaparecimento histórico definitivo. Sem vislumbrar saídas, estarrecido diante dos acontecimentos, o teatro político fez de suas próprias impossibilidades o centro da criação e curiosamente definiu sua aporia, seu estado de quase morte, como ponto de partida para manter a postura crítica em torno da situação nacional. Assim, em *Check-up* (1972), partindo do uso da metáfora talvez para escapar da censura, Paulo Pontes cria uma situação que beira o fantástico kafkaniano ao internar Zambor,

---

[54] Tomo de empréstimo o conceito de Raymond Williams conforme utilizado no livro de Marcelo Ridenti (2010).

velho ator com problemas de úlcera, em um hospital regido por burocracias sem sentido onde o artista tem seu corpo submetido às decisões das autoridades. Nesse hospital, evidente representação do Brasil ditatorial, o protagonista encontra-se encurralado, sob os cuidados de um médico e de uma freira que procuram, a partir de um tratamento sem fim, anestesiar seu espírito rebelde. Embora tente fazer do deboche uma arma contra seu aprisionamento, com o tempo Zambor vê o mal-estar se intensificar, ainda mais após a entrada em cena de Jair, jogador de futebol que representa um popular passivo, a aceitar o controle imposto pelos médicos em troca de conforto e estabilidade. Em constante fricção com os mecanismos repressores, o protagonista acaba por morrer justamente quando, após fingir ter formação em medicina, consegue estabelecer um diálogo com as autoridades que passam a respeitá-lo. Paulo Pontes parecia estar disposto - esta é uma possível leitura da peça - a sugerir o falecimento simbólico do intelectual-militante, aqui travestido em ator, quando de sua disposição em negociar, mesmo na base da malandragem, com os donos do poder. Em *Check-up*, diante da pergunta "que fazer?", a conclusão é melancólica, sem saída: mesmo com os esforços em reorganizar o engajamento político como resistência, parecia inevitável a contenção da rebeldia e o esmagamento da esquerda.

Narrativas cujo centro dramático foi elaborado a partir de situações opressivas, de difícil escape, como a representar o cerco organizado pela ditadura em torno do engajamento, foram comuns nos anos 1970. Enquanto Vianinha, sem citar diretamente a condição do militante de esquerda, criava na televisão, na emissora Globo, textos como *Noites brancas* (1973), adaptação do romance de Dostoiévski, e *Turma, doce turma* (1974), ambos a tratar das impossibilidades de fuga diante da "modernização conservadora"[55], Boal escrevia no exílio uma peça como *Murro em ponta de faca* (1976) e Guarnieri, trabalhos como *Botequim* (1973) e *Um grito parado no ar* (1973). É possível vislumbrar, no entanto, uma diferença significativa entre esse último texto e a sensação de melancolia posta em *Check-up* por Paulo Pontes. Optando pela metáfora e pela reflexividade como estilo, Guarnieri coloca em cena uma companhia teatral, composta por um diretor e cinco atores, que encara profundas adversidades enquanto tenta montar uma peça da qual saberemos poucas informações. Como se comentasse criticamente a própria condição da dramaturgia no enfrentamento com os mecanismos de repressão, discutindo o fazer teatral naquele

[55] Sobre a teledramaturgia de Vianinha, consultar o artigo de Reinaldo Cardenuto (in. NAPOLITANO; CZAJKA; MOTTA [orgs.], 2011: 85-106).

contexto histórico, o autor expõe problemas de ordem política e econômica responsáveis por intensificar o esvaziamento de uma tradição artística de combate ideológico. Mais inspirado por Pirandello do que por Brecht, afastando-se do derrotismo anunciado em *Check-up*, Guarnieri fez de *Um grito parado no ar* uma peça de resistência: mesmo diante de todas as imposições possíveis, o grupo encontra-se decidido a montar seu texto. No decorrer dos ensaios, nos quais a constante é o descontrole emocional, revelam-se nos laboratórios dos atores, de forma latente, a opressão vivida no Brasil ditatorial. Assim como essa geração buscara restituir aos palcos a arte do nacional-popular, repensando o seu compromisso com a crítica de origem marxista, Guarnieri esforçava-se em devolver ao artista/militante, mesmo que posto à margem e sob o risco da anulação, um lugar possível de atuação política.

Entretanto, seria apenas com *Rasga coração* (1974), peça escrita por Vianinha às vésperas da morte, que a dramaturgia de viés comunista passaria, para além do elogio recorrente ao militante, a pensar uma espécie de novo programa para o engajamento político através das artes. Na versão impressa de seu texto, Vianinha ofereceria, como prefácio a *Rasga coração*, um quase poema intitulado "Somos profissionais". Ali, entre sugestões formais para o teatro praticado por sua geração, questão que discutirei um pouco à frente, encontra-se uma avaliação fundamental sobre o novo papel a ser assumido pela dramaturgia de tradição política. Ao anunciar que a missão dos artistas e dos militantes não se definia mais pela perspectiva teleológica anterior, a de ser "juízes de nosso tempo" (2007: 6), o autor anulava a ortodoxia comunista de suas primeiras peças para sugerir a atualização do exercício dialético a partir de uma crítica não normativa, aberta à compreensão materialista menos esquemática de Brasil. Destituída das imposições partidárias, que nos anos 1960 por vezes implicavam em projetar uma leitura idealista da situação nacional, os dramaturgos encontravam-se, mesmo que reféns da ditadura, livres para a tarefa "de investigadores, de descobridores" (2007: 6) das estruturas que organizavam uma realidade social repleta de fissuras e de contradições. Despido das ilusões totalizantes, o dramaturgo deveria continuar atuando nas especificidades de seu tempo, dentro das premissas da arte do nacional-popular, contribuindo para o despertar crítico dos espectadores. Se a revolução, como transformação total, mostrava-se inviável, a solução estava na política de menor alcance, fundamental para construir, nos subterrâneos do país, um contradiscurso ao projeto dos militares. Da negação do monumentalismo que a arte comunista criara para autorrepresentar o militante heroico

no pré-1964, *Rasga coração* anunciava um novo homem político, anônimo, que embora não fosse homenageado com uma estátua em praça pública, tornava-se fundamental na luta ao lado do popular. Desvelar os sintomas da crise, mesmo que em uma dimensão pequena, cotidiana, tornava-se algo pungente: "para achar a água é preciso descer terra adentro / encharcar-se no lodo / mas há os que preferem olhar os céus / esperar pelas chuvas" (2007: 6).

Em *Rasga coração*, peça na qual Vianinha exercitou ao máximo o seu conhecimento teatral, o protagonista é Manguari Pistolão, militante comunista que tem uma trajetória marcada por enfrentamentos constantes com o mundo à sua volta. No passado, quando jovem, encontra-se em confronto com a incompreensão do pai, integralista que em tempos de Getúlio Vargas não aceita as escolhas profissionais e ideológicas do filho; no presente, já um homem casado, mas que não abandonou a atuação ao lado do popular, entra em choque com o filho Luca, hippie desinteressado em política que rejeita, em nome do prazer, submeter-se à lógica do mundo burguês. Com um esqueleto dramático no qual o passado e o presente se sobrepõem, como se as situações vividas em uma temporalidade fossem o espelho da outra, Vianinha coloca no palco, no centro do difícil relacionamento entre os personagens, a crise geracional. Nos anos 1970, consciente da derrota sofrida pela esquerda, Manguari sente nas conversas com Luca um desprezo da juventude pelo comunismo, pelas estruturas hieráticas da sociedade e pela família burguesa como núcleo de organização das relações humanas. Em tudo o que o protagonista acredita e vive, seu filho vê aprisionamento, infelicidades, decadência: ambos são incapazes de aceitar os valores do outro, de negociar uma aproximação entre as visões distintas de mundo. Embora Vianinha, com muita habilidade, apresente diálogos eloquentes em torno do ponto de vista dos dois personagens, é evidente a sua adesão ao velho militante, ainda mais após a cena na qual Luca renega totalmente a tradição de luta dos comunistas ao dizer que "a história política deste país é a história da calça arriada".

Este argumento que procura anular, sem conhecimento histórico, a contribuição crítica do comunismo, ponto de impasse para os dramaturgos e intelectuais formados sob a influência do PCB, estimula o desenvolvimento, nas sequências finais de *Rasga coração*, de um olhar simpático em torno de Manguari Pistolão. Ao avaliar, na figura do protagonista, a sua própria geração, o autor lhe presta uma dupla homenagem, esboçando na ficcionalidade o novo programa de atuação política. Em primeiro lugar, ao colocar em cena o personagem jovem

Camargo Moço, que tem como inspiração para o seu engajamento a tradição da esquerda nacionalista, Vianinha apontava que o afastamento do idealismo anterior não implicava em negar a herança e a militância comunistas, mas em descobri-las em novo formato. Condenar os erros estratégicos dos anos 1960 não significava apagar da memória o passado de luta, mas compreendê-lo como parte de um processo que, revisado, poderia continuar estimulando a consciência crítica, o materialismo histórico como ciência e a desconfiança pelo exercício dialético. Tratava-se de fixar na História do Brasil a contribuição da esquerda, gerando uma resposta ao esvaziamento ideológico organizado pela ditadura. Uma disputa pela construção da memória do país que, em contrapelo à História oficial criada pelos militares, procurava inscrever na ficção o legado comunista: mesmo diante do sentimento de derrota, em que muitos textos pareciam velar um defunto incômodo, a busca estava na manutenção do espírito crítico, na ressurreição da militância no tempo presente. Não à toa, reconhecer heranças do marxismo brasileiro é um dos tópicos centrais em peças como *Ponto de partida* (1976), de Guarnieri, e *Campeões do mundo* (1979), de Dias Gomes. Mesmo no cinema, ao adaptar *Eles não usam black-tie* (1981) em parceria com Guarnieri, Leon Hirszman adicionaria este debate em um dos novos diálogos do personagem Otávio. No velório de seu amigo e companheiro Bráulio, símbolo de luta de uma esquerda perseguida, ele diz ao filho: "Nunca que um companheiro maravilhoso como esse ia pensar que tinha tanta gente importante no enterro dele. É só o Bráulio mesmo. Viu, Chiquinho? Um dia o teu filho vai estudar o Bráulio na História do Brasil".

Ao se autorrepresentar na ficção, o dramaturgo buscava garantir a permanência de sua tradição de luta não apenas na escrita da História, mas também na crítica ao tempo presente. Em *Rasga coração*, o segundo momento em celebração à permanência do legado comunista acontece quando, no ápice dramático, na discussão final entre Luca e Manguari Pistolão, esse último define o lugar possível do engajamento marxista em tempos ditatoriais. Como no quase poema "Somos profissionais", que prefaciava a sua peça, Vianinha desloca, na voz de seu protagonista, a atuação política de um viés totalizante para outro cotidiano, de alcance menor, mas não menos fundamental. Como combatente posto no anonimato, à margem da celebração heroica, Manguari mantém e dissemina a postura crítica a partir do enfrentamento com o dia a dia. Todo militante, mesmo isolado e comprometido com sua vida pessoal, respira rebeldia. Contra o esmorecimento

provocado nos anos 1970, é este o recado dado através do protagonista de *Rasga coração*:

> Eu sempre estive ao lado dos que têm sede de justiça, menino! Eu sou um revolucionário, entendeu? Só porque uso terno e gravata e ando no ônibus 415 não posso ser revolucionário? (...) Revolução sou eu! Revolução pra mim já foi uma coisa pirotécnica, agora é todo dia, lá no mundo, ardendo, usando as palavras, os gestos, os costumes, a esperança desse mundo.

Ao propor para si o exemplo de Manguari Pistolão, saindo do texto idealista anterior para outro que buscava, a partir de um popular redefinido, apresentar os sintomas de uma sociedade corrompida, essa *dramaturgia de avaliação* reencontrava, naquele momento, um lugar específico - e possível - de atuação para a militância comunista. Com sua peça, Vianinha definia um caminho, uma base política, que boa parte de seus colegas de geração adotaria no teatro da segunda metade da década de 1970.

No entanto, o repensar dos eixos temáticos de criação do teatro político não poderia, para a geração de Vianinha, deixar de vir acompanhado por uma outra reflexão em torno de qual forma dramatúrgica seria a mais adequada para inquietar os espectadores à leitura crítica, materialista, da sociedade e de suas fissuras. No geral, autores como Guarnieri, Paulo Pontes e João das Neves, além do próprio Vianinha, assumiram uma postura de negação diante do que o teatro brasileiro vinha articulando, na passagem dos anos 1960 para 1970, como proposta de vanguarda. Para eles, a tendência iniciada por José Celso Martinez Corrêa, com a montagem de *O rei da vela*, em 1967, havia gerado uma adesão das novas companhias teatrais a uma encenação virtuosista, "pirotécnica", a partir da qual técnicas performáticas e de anulação da "ação dramática" estariam operando o esvaziamento do realismo como tradição fundamental para colocar nos palcos o drama social. Valorizando o papel do diretor como construtor de uma *mise en scène* agressiva, na qual o deboche era um artifício recorrentemente empregado para incomodar o público em relação às próprias moralidades, essa vanguarda apostava na ritualização da cena, no incômodo desvelar das subjetividades amortecidas pelos valores burgueses e no afastamento da dramaturgia política de viés comunista, que em suas idealizações havia falhado ao projetar uma revolução irrealizável como *práxis*. Ao romper com a racionalização marxista, peças como *Cordélia Brasil* (1968), de Antônio Bivar, e *Hoje é dia de rock* (1971), de José Vicente, incomodavam a geração egressa do Teatro de Arena pelo que consideravam uma adesão inconsequente à cultura de massa e pelo desligamento

deste teatro em relação ao compromisso com o popular. Assim, praticamente sintetizando a indisposição dos autores politizados em relação a essa tendência, Paulo Pontes e Chico Buarque eram taxativos, no prefácio a *Gota d'água*, ao apontar como

> o desespero, o deboche, a super-valorização dos sentidos, etc. - que tomaram conta de nosso melhor teatro em anos recentes - a partir de determinado momento deixaram de ser substitutivos conscientes do realismo policiado e passaram a ser, no plano teatral, a expressão da incapacidade de nossa cultura de perceber e formular, em toda a sua complexidade, a sociedade brasileira atual (1977: xviii).

Neste e em outros textos em que a esquerda analisou o teatro brasileiro na primeira metade dos anos 1970, como na apresentação da peça *O último carro* ou no artigo "Efeitos e causas (ou causas e efeitos) da crise" (1972), redigido por Vianinha (in. PEIXOTO [org.], 1983: 149-153), a constante está no pressuposto de que essa vanguarda, embora apresentasse soluções inquietantes do ponto de vista formal, apontava uma profunda crise criativa nas artes dramáticas por dissolver a perspectiva realista de engajamento[56]. Obviamente, os dramaturgos comunistas não desejavam, diante da falência do projeto revolucionário, retomar os traços de idealismo que estimularam na sua ficção um texto esquemático, cujo falso pressuposto fora, por vezes, a criação de tramas superficiais que permitissem uma eficiência maior na politização do espectador. Mesmo que a tendência anterior ao didatismo fosse, em grande parte, desenvolvida em encenações de evidente complexidade estética, e basta lembrar da aproximação com a forma brechtiana na montagem de *Arena conta Zumbi* (COSTA, 1996), o mal-estar gerado com a derrota da esquerda no campo ideológico levou os autores a apostarem em uma dramaturgia na qual a alteridade permitiria uma leitura mais profunda das estruturas sociais e do desvelar de suas contradições. Em defesa de uma "sofisticação" do drama comprometido com a política, para eles irrealizável no teatro daquela vanguarda, estava em jogo o resgate de um engajamento que permitiria, na ficção, a continuidade de uma abordagem crítica em torno do Brasil. Se a tradição iniciada pelo Teatro Oficina estruturava-se no irracionalismo como mediação de mundo, anulando uma narratividade em progressão dramática que se pautava pela crítica do social, o caminho seria, ao inverso, reconduzir a "palavra", a lógica racional, ao centro da criação teatral, apostando que esse movimento seria capaz de gerar uma densa reflexão sobre a sociedade. Contra a "fobia pela razão", identificada no prefácio de *Gota d'água* como tendência da vanguarda, a perspectiva

[56] Crítica, aliás, que se aproxima da postura de Zuenir Ventura no texto "A falta de ar", comentado na segunda parte desse capítulo.

estava em revalorizar a linguagem: como "instrumento do pensamento organizado, (essa) tem que ser enriquecida, desdobrada, aprofundada, alçada ao nível que lhe permita captar e revelar a complexidade de nossa situação atual. A palavra, portanto, tem que ser trazida de volta, tem que voltar a ser nossa aliada" (BUARQUE; PONTES, 1977: xix).

Havia, por parte da maioria dos autores oriundos do Teatro de Arena - exceção a Boal, sempre fiel à épica brechtiana -, a aposta no regresso à forma dramática, na consolidação de uma dramaturgia em que a síntese entre o desenvolvimento psicológico e social dos personagens permitisse a identificação dos espectadores com o universo do popular em crise. Em um movimento oposto àquela vanguarda, a um teatro assumidamente fragmentário e agressivo, surgia a confiança em uma estrutura dramática tradicional, de progressão narrativa, que acreditavam poderia incentivar o público a uma imersão emocional na cena e a uma reflexão trazida à tona pelo realismo crítico. Para os dramaturgos de viés comunista, diante de um espectador fatigado com os dispositivos hostis da vanguarda, tratava-se de devolver ao teatro o prazer de assistir a uma peça em que os recursos do drama, bem construídos, incluiriam também uma reflexão sobre a situação brasileira nos anos 1970. No respeito às normas convencionais de *playwright*, textos como *Gota d'água*, *Rasga coração*, *Ponto de partida* e *Campeões do mundo* procuraram estabelecer o jogo emocional como pressuposto necessário para a conscientização política. Mesmo que isso implicasse na perigosa aproximação com uma forma tradicionalmente utilizada pelo teatro comercial, e empregada sistematicamente pela televisão, os autores articularam o uso da catarse em consonância com o discurso crítico, esperando com isso fazer da ficção politizada também um espaço de abrigo, de lazer, em meio às pressões da ditadura sobre a vida social. Vianinha, um dos maiores defensores dessa perspectiva, faria das apresentações de *Rasga coração* uma espécie de carta de intenções dos dramaturgos de esquerda. Além do quase poema "Somos profissionais", em que expõe a sua oposição ao teatro de agressão[57], em um dos prólogos inéditos da peça escreve:

> aqui é um lugar de repouso e contemplação. Não queremos a sua participação, nem como agredidos, nem como coro de vozes divididas (...) só nesse estado desavisado, descontraído, blandicioso, poderemos deixar alguns talantes em sua alma que sirvam para medir os tamanhos reais da vida. Esperamos que essa doce sensação de

[57] Vianinha escreve, no quase poema "Somos profissionais": "não vamos agredir / agredir não é fácil, mas transfere responsabilidades / viemos cumprir aqui a nossa missão / a de artistas" (2007: 6).

> gratuidade à saída do teatro, amanhã nas ruas, as coisas corriqueiras ganhem outro significado para os senhores" (VIANINHA, 1983: 188-189 - grifo meu).

Assim, levando aos palcos um contradiscurso essencial para marcar oposição ao governo militar, revisando a arte do nacional-popular e propondo a manutenção do militante comunista como eixos para a leitura em torno das contradições brasileiras, a *dramaturgia de avaliação* apostava no vigor que a forma dramática poderia ter para operar sobre o público, carente de identificações emocionais, uma transformação crítica do olhar. Das inquietações dos dramaturgos politizados, surgia um teatro que, embora de curta duração, sem espaço para realizar-se nos palcos das décadas seguintes, acabou por revelar-se uma sobrevida da tradição ficcional comunista capaz, naquele momento, de oferecer um importante local de reflexão para uma sociedade anestesiada pelo autoritarismo ditatorial. Foi uma contribuição fundamental da geração formada pelo PCB e que buscava resistir à própria crise de seu projeto revolucionário.

A meu ver, os três eixos principais do que chamo de *dramaturgia de avaliação* seriam incorporados por Hirszman nos filmes que ele realizou na passagem entre os anos 1970 e 1980. Nos documentários *Que país é este?* (1976-77) e *ABC da greve* (1979-90), ou na adaptação ficcional de *Eles não usam black-tie* (1981), o cineasta estabeleceria um diálogo criativo com o revisionismo artístico que animou as peças da geração Arena no decorrer do regime militar. O retorno às representações politizadas do povo, a insistência no militante de esquerda como interlocutor do engajamento e o elogio à forma dramática realista, especialmente na chave emoção-conscientização, se tornariam na obra de Hirszman processos centrais para a constituição de uma segunda arte do nacional-popular e para a permanência de uma abordagem comunista de mundo. A refutação à teleologia revolucionária e ao esquematismo ideológico anterior estimulariam o cineasta a se aproximar mais de autores como Guarnieri e Vianinha do que de diretores oriundos do Cinema Novo, operando assim uma troca de experiências estéticas entre os artistas que se mantiveram próximos ao PCB durante a década de 1970. No próximo capítulo, com a análise do material restante de *Que país é este?*, infelizmente um filme desaparecido, passaremos a compreender melhor essas inter-relações anunciadas em torno da *dramaturgia de avaliação*.

Capítulo 3.

Que país é este? (1976-77)*:* resistências ao regime militar em um filme desaparecido

Quando o muro separa uma ponte une
Se a vingança encara, o remorso pune
Você vem me agarra, alguém vem me solta
Você vai na marra e ela um dia volta
E se a força é tua ela um dia é nossa
Olha o muro, olha a ponte, olha o dia
de ontem chegando
Que medo você tem de nós, olha aí

(Versos da canção *Pesadelo*,
de Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro)

Se de repente a gente distraísse
o ferro do suplício
ao som de uma canção
então eu te convidaria
pra uma fantasia do meu violão.
Canta, canta uma esperança.
Canta, canta uma alegria.
Canta mais.
Revirando a noite, revelando o dia.
Noite e dia. Noite e dia.

(Versos da canção *Fantasia*,
de Chico Buarque)

I. Afinidades entre Leon Hirszman e Zuenir Ventura

No mês de março de 1974, em meio aos debates sobre o retorno da representação politizada do popular no teatro e no cinema, Zuenir Ventura escreveu para a revista *Visão* o artigo "Da ilusão de poder a uma nova esperança". Nesse texto, mais conhecido por publicar pela primeira vez a polêmica carta na qual Glauber Rocha chamava os militares de "legítimos representantes do povo"[58], o jornalista resolveu retomar o conceito de "vazio cultural" para propor uma análise panorâmica

[58] No campo cinematográfico brasileiro, a declaração de Glauber Rocha gerou muitas polêmicas, levando diversos artistas e intelectuais a romperem relações com o cineasta. Sobre esse assunto, incluindo a justificativa do próprio Glauber sobre os motivos que o levaram a elogiar os militares, consultar o livro de João Carlos Teixeira Gomes (1997: 297-353).

em torno de grandes inquietações que atravessavam o campo cultural desde o final dos anos 1950. Colocando-se em sintonia com o pensamento dos que desenvolveram a tradição de uma arte política de crítica social, com especial apreço pelos comunistas que se envolveram com o Centro Popular de Cultura, o Teatro de Arena, o Grupo Opinião e o Cinema Novo, Ventura recupera o conhecido binômio "onipotência-impotência" como preparativo para lançar uma reflexão acerca do que considerava, em meados da década de 1970, a grande novidade da cultura brasileira. Na avaliação do autor, compartilhada por Leon Hirszman no debate ocorrido na USP em 1973[59], a arte de esquerda, especialmente a realista de filiação nacional-popular, vivia um intenso processo de esgotamento desde o golpe militar: se antes ela continha traços de megalomania, comportando-se como mediadora histórica de uma transformação total da sociedade, após a ascensão antidemocrática da direita ao poder, diante da censura e do revés de um projeto libertário de mundo, acabaria por deparar-se com a "impotência" e a "autolamentação", descendo "ao mais fundo de sua angústia, alternando durante o trajeto crises de depressão, acessos de euforia, abulia e resistência" (VENTURA, 2000: 100).

Nesse cenário já bastante discutido à época, no qual o conceito de "vazio cultural" procurava transmitir o sentimento de colapso vivido por aqueles cujas origens intelectuais localizavam-se nos debates nacionalistas dos anos 1950, a novidade que Ventura procurava salientar em seu texto de 1974 era a da existência de um grupo de artistas que nos últimos meses esforçara-se em romper com a paralisia das lamentações para retomar um projeto de crítica política e social. Sem se deixar seduzir pela cultura de massas, que o jornalista tratava como algo puramente digestivo, e sem desviar-se em direção à "marginália" (FREDERICO, 2010), para ele uma manifestação subterrânea, autista e individualista, esses artistas haviam absorvido as críticas ao antigo populismo da esquerda e, afastando-se do dogmatismo ideológico anterior, conseguiam realizar obras politicamente expressivas como *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, *S. Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, e *Um grito parado no ar* (1973), de Gianfrancesco Guarnieri. Saudando com otimismo, como "nova esperança", esses filmes e peças que, na chave da *dramaturgia de avaliação*, estimulariam o posterior reencontro com o popular, Ventura escreveu seu artigo mobilizado pelo desejo de compartilhar com o leitor a

[59] Esse debate foi analisado no primeiro capítulo da tese.

reemergência de uma arte de esquerda que, buscando recompor uma forma estética de crítica social, lhe parecia a manifestação mais legítima da cultura nacional[60]. Não à toa, o seu texto termina com uma síntese positiva: "Emergindo do vazio e da fossa, sofrida e amadurecida, a cultura brasileira talvez tenha reencontrado, além da vontade, a esperança de que a liberdade tão invocada lhe possa ser, por fim, devolvida. Não como favor concebido, mas como direito adquirido" (VENTURA, 2000: 108 - grifo meu).

Embora seja possível criticar em Ventura essa tendência em considerar a noção de cultura brasileira quase como sinônimo do fazer artístico realizado por um grupo específico, o que lhe fazia reduzir a complexidade de experiências como a da "marginália" em nome de um engajamento intelectual de fundo sartriano, o seu texto tem o mérito de diagnosticar um processo - em andamento - de resistência da esquerda a partir de obras que propunham tensões contra a ditadura e sua lei de segurança nacional. Publicado na revista *Visão*, de grande circulação no período, o artigo "Da ilusão de poder a uma nova esperança" apresenta traços evidentes de um jornalista que se identificava com um conceito específico de arte e acabaria, a partir de seus textos, por tornar-se voz ativa em um campo cultural cindido por posturas combativas em torno da relação entre estética e política. Mesmo que Ventura não fosse filiado a um partido político, o fato dele ter pertencido a um meio social cujos afetos comprometiam-se com o comunismo brasileiro - pois era casado com uma militante pecebista e grande amigo de Hirszman e de Paulo Pontes -, possivelmente explique a sua adesão como intelectual às principais idéias que circulavam entre integrantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Como reafirmou em entrevista a mim concedida, em março de 2013,

> Havia dois movimentos. Por um lado, o da revolução, achando que a solução do país seria a revolução e, no caso, até a luta armada. Por outro, a posição do PCB, que era aquela da luta política com cautela (...). Eu não era do Partido, mas até hoje preciso explicar que nunca fui do PCB. Eu era um inocente útil. Abriguei muita gente em casa, dei cobertura e tal, mas era um simpatizante e achava que a posição do Partidão, naquele momento, era a mais sensata. E a História acabou provando que era mesmo a posição mais correta (grifo meu).

[60] Segundo Zuenir Ventura, "o texto tinha essa intenção de instigar, porque realmente começavam a aparecer sinais de certo renascimento, de um acordar, de novo, depois de uma década. Pois no momento se vivia uma espécie de som vigente, que era o som do lamento. A queixa. Era realmente uma triste derrota: acabou, não há mais o que fazer. Aquilo incomodava muito. (...) Já que não se podia protestar, então podia-se chorar, lamentar. Mas havia também sinais, de pessoas como Leon, o Joaquim Pedro, o Guarnieri e o Paulo Pontes, que esboçavam reações comedidas". Conforme entrevista concedida a mim, em março de 2013.

A aderência de Ventura a uma arte na tradição do nacional-popular e que se preocupasse com uma forma estética capaz de se comunicar criticamente com amplas camadas de público, somada ao fato dele ocupar nos anos 1970 uma posição de destaque no jornalismo nacional, acabou por torná-lo um sujeito importante dentre aqueles que debatiam à época os rumos de uma possível política cultural para a esquerda brasileira. Com o PCB posto na ilegalidade desde 1964, e pelo fato desse partido nunca ter de fato consolidado um programa que fosse assumido por seus simpatizantes como diretriz central para a criação artística, quem melhor cumpriu durante o regime militar a função de investigadores e de formuladores de propostas culturais para os comunistas foram intelectuais como Ferreira Gullar, Vianinha, Paulo Pontes e o próprio Zuenir Ventura (NAPOLITANO, 2011). Embora o jornalista não assumisse um papel tão interventor como os demais, que chegaram a conceder entrevistas e escrever textos explicitando caminhos possíveis para o engajamento em tempos ditatoriais[61], ele acabou contribuindo ativamente para as reflexões em torno desse momento histórico que, a partir do reencontro da arte engajada com a representação política do popular, lhe parecia sugerir o "retorno do recalcado, o desenterrar de um país que tinha sido soterrado pela censura"[62].

Certamente, essa inserção central de Ventura nas discussões o levou a organizar, junto com o dramaturgo Paulo Pontes, uma das ações mais significativas do campo artístico no ano de 1975, o *I Ciclo de Debates da Cultura Contemporânea*, a reunir uma série de artistas e intelectuais preocupados em pensar os rumos da cultura em um momento de arrefecimento gradual da censura e de invasão crescente do produto artístico estrangeiro no Brasil (VENTURA, 1975). Pautando-se pela noção de *rede* desenvolvida pelo historiador Jean-François Sirinelli, conceito a sintetizar as estruturas de sociabilidade nas quais um grupo de intelectuais organiza uma "sensibilidade ideológica comum e de afinidades mais difusas (...) que fundam uma vontade e um gosto de conviver" (SIRINELLI, 2003: 248), a pesquisadora Miriam Hermeto (2010) sugere que o local onde aconteceu o *I Ciclo de Debates*, o Teatro Casa Grande, foi um espaço social que agrupou nos anos 1970, na cidade do Rio de

[61] Há diversos textos nos quais Ferreira Gullar, Paulo Pontes e Vianinha esboçaram perspectivas para o engajamento político e estética da esquerda. Alguns deles são: Chico Buarque e Paulo Pontes (1977, xi-xx), Oduvaldo Vianna Filho (in. PEIXOTO [org.]: 983, 120-130) e Ferreira Gullar (2002).
[62] Conforme entrevista concedida a mim, em março de 2013.

Janeiro, nomes que tinham forte ligação com a esquerda e cujas trajetórias apresentavam filiações múltiplas à filosofia do nacional-popular[63].

Nesse ambiente de encontro, que abrigava alguns integrantes do PCB e de onde surgiu a peça *Gota d'água*, a reunião de artistas e intelectuais como Ventura, Pontes, Luiz Werneck Vianna, Antonio Callado e Darwin Brandão acabou por estimular a ideia de que seria uma contribuição expressiva a organização de mesas que permitissem refletir, entre outros assuntos, sobre a expectativa de setores culturais em se reorganizar diante da promessa de distensão ditatorial do governo Geisel. Entre os dias 7 de abril e 26 de maio de 1975, em sessões semanais que contavam com um público de cerca de mil a mil e quinhentas pessoas, o Teatro Casa Grande foi palco de discussões que, ao tratar da situação de inúmeras áreas de atuação cultural, convocaram ao microfone nomes como Chico Buarque, Antônio Cândido, o artista plástico Rubens Gerchman, o crítico e cineasta Alex Vianny, o dramaturgo Plínio Marcos ou os jornalistas Sérgio Cabral e Mino Carta. De acordo com Zuenir Ventura, cuja fala de encerramento seria transcrita na apresentação do livro no qual estão publicados os depoimentos do *I Ciclo de Debates*, os encontros acabariam por se tornar mais um momento significativo no processo de superação do que desde 1970 ele chamava de "vazio cultural":

> Depois de um longo silêncio coletivo, a cultura brasileira faz aqui a sua primeira autoconfissão pública. O balanço desse ato de corajosa humildade não é alentador (...). Censurada ou colonizada, o que se poderia chamar de cultura nacional - crítica, polêmica, refletindo os anseios e angústias de seu tempo e de seu povo - vive uma interminável e assustadora fase de subnutrição e pobreza mental (...). Em quase todas as mesas-redondas houve sempre um grande número de pessoas que depois das exposições perguntava: "O que fazer?". Nem sempre foi dada uma resposta satisfatória. O final desse Ciclo, hoje, talvez seja a melhor resposta. À pergunta "o que fazer?", poderíamos responder agora: *fazer* (VENTURA in. CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE, 1976: 8-9).

Além dos artistas e intelectuais citados no parágrafo anterior, o *I Ciclo de Debates* do Teatro Casa Grande também contou com a presença de Hirszman, naquela

---

[63] Inaugurado em 1966, no Rio de Janeiro, pelos amigos Max Haus, Moysés Ajhaenblat e Moisés Fuks, o Teatro Casa Grande foi inicialmente um café-concerto dedicado à música popular brasileira. A partir de 1969, devido às dificuldades financeiras em manter um espaço voltado exclusivamente à música, os seus donos resolveram investir também na apresentação de espetáculos teatrais. Passado algum tempo, no ano de 1972, o Teatro firmaria uma parceira com Paulo Pontes, ocasião em que seriam montadas as peças *Um edifício chamado 200*, de sua autoria, e *Hair*, cuja versão brasileira foi adaptada pelo dramaturgo em conjunto com Flávio Rangel. Esse Teatro abrigaria o Grupo Casa Grande, liderado pelo próprio Pontes, que além de promover o *I Ciclo de Debates* seria o responsável pela criação e encenação da peça *Gota d'água* (1975), com grande sucesso de público. Sobre o assunto, ver Miriam Hermeto (2010).

altura preparando a realização de três curtas-metragens que reuniria sob o título geral de *Cantos do trabalho*[64]. Em 7 de abril de 1975, primeiro dia dos seminários, uma mesa de discussão coordenada pelo jornalista José Carlos Avellar, organizada para refletir sobre as inquietações do cinema brasileiro, colocou lado a lado dois cineasta comunistas de gerações diferentes. Enquanto Alex Viany, nascido em 1918, partiu de suas próprias experiências para criticar a predominância, nos filmes anteriores ao Cinema Novo, de uma tradição desligada dos valores nacionais[65]; Hirszman, nascido em 1937, utilizou o seu tempo para traçar um diagnóstico em torno do que considerava os dilemas centrais do cinema contemporâneo aos anos 1970. Em afinidade com o pensamento de Ventura, que desde 1974 via no retorno da arte do nacional-popular um processo para a superação do "vazio cultural", o cineasta faria em sua exposição a defesa de um engajamento que lhe parecia necessário para suplantar crises existentes na arte brasileira.

No *I Ciclo de Debates*, Hirszman organizou a sua fala em torno de uma hipótese central: para ele, uma das maiores contradições do Cinema Novo, a de não ter alcançado um diálogo com o grande público, não se devia unicamente ao fato de alguns de seus realizadores terem assumido um experimentalismo formal distante da "comunicação popular". Com uma visão crítica da realidade social, identificados "com as aspirações e os verdadeiros interesses do povo" (HIRSZMAN in. CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE, 1976: 19), os autores cinemanovistas se depararam com um mercado de exibição dependente do produto estrangeiro, principalmente norte-americano, no qual haviam sérias restrições à absorção e à circulação dos filmes produzidos no Brasil. Na concepção de Hirszman, graças a uma política cultural frágil, sem leis que de fato protegiam ou estimulavam o consumo da obra nacional, os diretores brasileiros eram como "quixotes" que conseguiam realizar arte nas condições mais adversas, mas enfrentavam a marginalização de seus filmes quando chegava o momento de levá-los às telas. Embora houvesse a expectativa de que esse problema se resolvesse, a década de 1970 acabou assistindo a um

---

[64] São eles: *Cantos de trabalho no campo: mutirão* (1975), *Cantos de trabalho no campo: cacau* (1976) e *Cantos de trabalho no campo: cana-de-açúcar* (1976).

[65] Ilustro a fala de Alex Viany com o seguinte trecho: "[No] Primeiro Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, no Rio, e [no] segundo, em São Paulo, em 1953, (...) se discutiu muita coisa e ao Nelson [Pereira dos Santos] coube a tese ousadíssima de defesa da temática brasileira como sendo rentável no cinema. (...) A Vera Cruz, [no entanto], estava afundando com a mentalidade europeia que predominava lá. (...) Era uma época em que falar de temática nacional era um negócio assim meio subversivo, ia contra todas as ideias estabelecidas do que deveria ser o cinema brasileiro, de 'alto nível'" (VIANY in. CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE, 1976: 17).

agravamento da crise: além da censura do governo, que atingia diretamente o cinema politizado e vetou a comercialização de *S. Bernardo* durante meses, Hirszman também apontou no debate a ausência de uma legislação que ampliasse a circulação dos filmes brasileiros, a recusa das emissoras televisivas em transmitir longas-metragens nacionais ou a precariedade do sistema sonoro nas salas de cinema, o que impedia os espectadores de compreenderem bem os diálogos falados na língua portuguesa.

Para reverter esse quadro negativo, fosse a ausência de liberdade de expressão ou as fragilidades da indústria cinematográfica, o cineasta sugeriu, no decorrer de sua apresentação, que os diretores brasileiros tentassem deixar de lado o rancor e a competição, unindo-se por uma causa coletiva em prol do desenvolvimento de uma "política cultural justa e democrática". Como no texto "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém" (1968), no qual Vianinha propunha que o campo teatral colocasse suas disputas de lado em nome da luta contra a ditadura, Hirszman pedia para os profissionais de cinema que formassem uma frente para tentar superar os grandes dilemas:

> Com respeito a nós mesmo, [é preciso] uma ampla tolerância para com as diferentes tendências do cinema brasileiro. Digo isso porque estou convencido de que o importante é somar *mesmo*. Este não é o momento de se apresentar como antagônica uma contradição que nada tem de antagônica. Deve-se compreender que as contradições sempre existem e que é necessário caminhar com elas, procurando colocar em nível mais elevado as nossas aspirações (1976: 20 e 21).

É curioso notar, porém, que do mesmo modo como fez Zuenir Ventura no artigo "Da ilusão de poder a uma nova esperança", em que o conceito de cultura brasileira era compreendido como sinônimo da arte do nacional-popular, Hirszman também acabou por submeter uma noção mais geral - a de "tolerância" - a uma prática específica do fazer artístico. Mesmo que do ponto de vista político ele propusesse uma união de esforços, uma suspensão das preferências estéticas e filosóficas pelo bem-comum do campo cinematográfico, não deixaria de salientar que uma renovação da política cultural servia, acima de tudo, para permitir ao cinema brasileiro a realização do que seria a sua essência, o seu verdadeiro projeto: uma arte de crítica social, cuja raiz encontrava-se na nação e no povo, cujo pressuposto era uma dramaturgia "nossa e que esteja ligada ao processo de libertação" (HIRSZMAN in. CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE, 1976: 34). No mesmo compasso de Ventura, deixando transparecer um engajamento na linha pecebista,

Hirszman colocaria no panteão cinematográfico as obras *Macunaíma* e *Como era gostoso o meu francês*, ambas realizadas por diretores do Cinema Novo: em sintonia com o jornalista, que no texto do *I Ciclo de Debates* sugeria o *fazer* como superação do "vazio cultural", o cineasta citaria uma frase de Bertolt Brecht para ilustrar as suas afirmações e o seu desejo de ultrapassar as crises:

> Em 1931, Brecht escreveu uma frase que considero exemplar: "Num tempo em que você não pode dizer tudo o que quer, continue trabalhando, faça o possível para que, no dia em que haja condições reais de dizer o que quer, saiba fazê-lo melhor". (...) Nós não podemos nos desligar da prática efetiva e real que tem que ser exercida num quadro de grande dificuldade (1976: 27 - grifos meus).

Com uma amizade que já durava anos, compartilhando afinidades e afetividades no campo político e cultural, Hirszman e Ventura alcançavam o ano de 1975 com pensamentos muito parecidos em relação ao cenário artístico brasileiro. Além de celebrarem o retorno do nacional-popular como um reencontro das artes com a sua essência, ali projetando a atualização da militância política pecebista, os dois acreditavam que os anos 1970 exigiam do artista e do intelectual a disposição em diagnosticar as contradições do Brasil para, quem sabe, conseguir resolvê-las. Movidos pela vontade de romper com um tempo sombrio, ambos chegavam à conclusão que a "autolamentação" da esquerda deveria ser substituída por um *fazer* que, embora não fosse o ideal, permitiria consolidar um repertório crítico em tensionamento contra a ditadura. Esta urgência do *fazer*, de deixar para trás a paralisia da esquerda e de retomar no cinema um viés crítico centrado no popular, Hirszman e Ventura acabariam por exercitar no filme que realizaram juntos entre 1976 e 1977, o documentário *Que país é este?*.

II. O projeto e a ausência de *Que país é este?*

Em 1976, a *Radiotelevisione Italiana* (RAI) estava produzindo uma série documental intitulada *Inchiesta sulla cultura latinoamericana*. Sob coordenação de Mário Sábato, filho do escritor argentino Ernesto Sábato (CALIL: 1995), o projeto pretendia ser uma investigação, de fundo jornalístico, sobre temas históricos e contemporâneos que estavam relacionados ao desenvolvimento cultural de diversos países pertencentes à América Latina. Naquele mesmo ano, após realizarem para a série pesquisas na parte do continente com língua espanhola, Roberto Savio e Alberto Luna, que já haviam trabalhado para a RAI como produtores dos filmes *El coraje del*

pueblo (1971), de Jorge Sanjinés, e *Nadie dijo nadie* (1971), de Raoul Ruiz, chegaram ao Brasil com a intenção de contratar o cineasta Cacá Diegues para a direção de dois episódios que seriam dedicados ao nosso país (HIRSZMAN in. VIANY, 1999: 304-305). Com a recusa de Diegues, àquela altura envolvido com a produção de *Xica da Silva* (1976), o convite acabou por ser feito a Leon Hirszman, cujos problemas jurídicos, decorrentes da falência da produtora Saga Filmes, ainda o impediam de concorrer na Embrafilme pelo financiamento de seus projetos de longa-metragem.

Há algum tempo envolvido com um fazer documental de investigação dos dilemas contemporâneos, tendo realizado para o produtor Luiz Fernando Goulart os curtas *Ecologia* (1973) e *Megalopolis* (1973), o segundo a alertar sobre o esgotamento social vivido em grandes concentrações urbanas de crescimento desordenado, Hirszman provavelmente encontrou no convite feito pela RAI uma oportunidade de prosseguir experimentando uma forma didática que pudesse, ao se comunicar com o grande público, construir uma análise das contradições vividas pelo Brasil nos anos 1970. Além disso, como artista que estabelecera um compromisso com a arte do nacional-popular, e que em 1976 estava filmando sambistas remanescentes do Partido Alto e finalizando três documentários etnográficos reunidos sob o título *Cantos de trabalho no campo*, é certo que o cineasta também viu no trabalho com o canal italiano um caminho para aprofundar suas próprias pesquisas acerca de uma cultura brasileira cuja essência e estética encontravam-se na releitura das manifestações populares como o lugar da crítica política.

Estimulado pela proposta de fazer um programa de televisão que traçasse um painel sociocultural do país e permitisse o prosseguimento das questões que animavam o seu fazer artístico, Hirszman inicialmente chamou Glauber Rocha para a escrita do roteiro. Essa tentativa de trabalho, porém, logo se mostrou inviável: Glauber teria proposto para o projeto um viés alegórico de leitura da nação, talvez em alusão ao documentário *História do Brasil* que, em condições precárias, ele terminara em 1974, enquanto Leon, por seu turno, esperava realizar uma obra de concepção didática e que estivesse teoricamente amparada por pesquisas recentes da área de ciências humanas[66]. Após esse descompasso entre os dois, entre visões distintas de cinema, Hirszman acabaria optando por convidar Zuenir Ventura para ser seu principal parceiro na realização de *Inchiesta sulla cultura latinoamericana: Brasile*.

[66] Conforme entrevista de Zuenir Ventura a mim, em março de 2013. Todas as demais citações às falas do jornalista, nesse restante do terceiro capítulo, referem-se ao depoimento que ele me concedeu.

De acordo com o jornalista, "ele me chamou para escrever o roteiro porque estávamos no meio de uma história de afinidade, amizade e contato, e porque esperava um filme de caráter mais jornalístico. Me envolvi bastante e acabei também por participar de algumas filmagens e entrevistas". Em abril de 1976, com produção no Brasil de Luís Carlos Pires Fernandes, começaram oficialmente as filmagens do programa televisivo (SALEM, 1997: 241).

Conforme o depoimento concedido por Hirszman a Alex Viany, em 1983, o projeto de documentário para a RAI, que deveria originar dois episódios televisivos de uma hora e cinco minutos cada, acabou recebendo no Brasil um título alternativo (HIRSZMAN in. VIANY, 1999: 305). Em 1976, em meio às tensões que emergiam no interior do governo, Francelino Pereira dos Santos, à época presidente da Aliança Renovadora Nacional (ARENA), teria pronunciado a expressão "que país é este?" em resposta aos que duvidavam da promessa de Geisel em promover a abertura democrática. Segundo consta no anedotário da política nacional, dita por um dos homens mais poderosos do regime militar em um momento no qual o país enfrentava forte recessão econômica, a frase acabou por ser apropriada por inúmeros atores sociais que, invertendo o seu sentido original, como forma de deboche, de provocação e de crítica, devolveram à ditadura a mesma questão lançada por seu próprio porta-voz. Assim, qual o compositor Renato Russo, que nomearia uma de suas canções com a expressão de Francelino Pereira, utilizando-se dela para tocar em temas como o descaso à Constituição, Hirszman também acabaria por escolher como título brasileiro de seu projeto *Que país é este?*. Tal opção, no entanto, não parece ter sido motivada apenas por um fator episódico proveniente dos bastidores políticos.

Como no *I Ciclo de Debates* do Teatro Casa Grande, organizado por Zuenir Ventura e apontado como um dos eventos que estimulou em setores da esquerda uma tentativa de reencontro intelectual e de investigação da situação brasileira, Hirszman esperava que seu documentário televisivo, ao lançar questões acerca do tempo presente, pudesse integrar-se às discussões e participar de um momento histórico no qual verificava-se o fortalecimento da articulação entre agentes sociais contrários à ditadura. Se em 1975, nos seminários do Casa Grande, as mesas de debate concentraram-se em torno da frase "o que fazer?", evocando essa indagação que ficara famosa por conta de um livro escrito por Lênin[67]; em 1976, no programa a ser

[67] Trata-se do livro *Que fazer?*, escrito por Lênin entre os anos 1901 e 1902.

realizado para a RAI, o ponto central acabaria por ser a expressão "que país é este?", pergunta que sintetizava o anseio de Hirszman em traçar, no revés do discurso militar desenvolvimentista, um diagnóstico crítico de Brasil.

É curioso notar que a estrutura formal planejada pelo cineasta para *Que país é este?* lembra aspectos da narrativa contida em uma peça didática como o *Auto dos noventa e nove por cento* (1962), de criação coletiva do Centro Popular de Cultura. De modo parecido com o texto ficcional, que tinha Vianinha entre os seus autores, o documentário de Hirszman propunha um sobrevoo crítico por momentos-chave da História brasileira com a finalidade de compor um instrumental que permitisse denunciar os processos de esgotamento existentes no tempo contemporâneo. A partir do depoimento de intelectuais que atuavam em universidades, a exemplo de Fernando Novais e Sérgio Buarque de Holanda, o primeiro movimento do filme seria o de mostrar para o espectador que na formação do Brasil existiram profundas contradições que acabaram por marginalizar social e politicamente as classes populares. Passando por grandes temas como o descobrimento, a crise do antigo sistema colonial, o império, a constituição da república ou o governo Getúlio Vargas, o documentário olharia com desconfiança para o passado, utilizando-se de uma leitura crítica que ao expor formas de dominação alertaria para a trajetória de um país onde a estrutura autoritária não foi exceção, mas regra.

Após esse acúmulo de exemplos históricos, analisados na perspectiva dominante/dominado (HIRSZMAN in. VIANY, 1999: 305), *Que país é este?* alcançaria um segundo movimento, dessa vez voltado para o diagnóstico do presente. Concentrando-se em entrevistas com Maria da Conceição Tavares e Fernando Henrique Cardoso, o filme passaria a tratar de problemas centrais existentes nos anos 1970, olhando para o contemporâneo como um lugar onde as contradições do passado brasileiro não se resolveram, mas se tornaram mais agudas. Na antítese do discurso militar triunfalista, o documentário desenvolveria a partir daí um quadro de nossas tragédias sociais mais pungentes: a miséria nas áreas de grande concentração urbana, a inflação, o descontrole dos fluxos migratórios, o consumismo, o processo de endividamento da população em nome de um projeto econômico. Articulando a leitura crítica do passado com a análise do presente, Hirszman procuraria demonstrar que os dilemas do Brasil contemporâneo possuíam uma historicidade que remontava às (de)formações do país. Conforme recorda Zuenir Ventura,

> *Que país é este?* foi de fato uma tentativa de diagnóstico. A melhor maneira que encontramos para isso foi fazer um documentário de questionamento da realidade. Não mais da imaginação ou da ficção, mas da realidade (...). Olhando para trás, fica claro que estávamos em busca de respostas, de entender o Brasil.

Para esse filme que propunha desmontar o discurso ditatorial que emprestava triunfo ao passado como estratégia para prometer o "Brasil, país do futuro", Hirszman utilizaria três procedimentos oriundos do cinema documental. Um deles, já citado nesse texto, foram os depoimentos com figuras públicas que à época, a partir de suas pesquisas e atuações profissionais, representavam um saber e um fazer em tensionamento variado contra a ditadura. No decorrer de 1976, o cineasta entrevistou cinco intelectuais cujas vozes assumiriam o centro discursivo de *Que país é este?*. Espalhando-se pelo tecido fílmico do início ao fim, articulando a reflexão crítica sobre o Brasil, estariam os historiadores Fernando Novais e Sérgio Buarque de Holanda, o crítico literário Alfredo Bosi, a economista Maria da Conceição Tavares e o sociólogo Fernando Henrique Cardoso. O documentário ainda contaria com os depoimentos secundários de nomes como Alceu Amoroso Lima, Heleno Fragoso, Dom Paulo Evaristo Arns, Franco Montoro e Ulisses Guimarães.

Outro procedimento, sobre o qual sabe-se muito pouco, foram as filmagens em som direto realizadas por Hirszman para ilustrar alguns dos temas relativos às contradições do Brasil contemporâneo. Sobre esse material, o único traço arqueológico restante é o que se refere a uma gravação feita em abril de 1976, quando ele registrou um culto pentecostal no templo Deus é Amor, localizado entre as ruas Senador Pompeu e Conceição, no centro do Rio de Janeiro. De acordo com a jornalista Mary Ventura, casada com Zuenir, ela estava preparando para o *Jornal do Brasil* uma matéria especial sobre o crescimento evangélico na cidade quando o cineasta, próximo ao casal, resolveu acompanhá-la com sua câmera cinematográfica[68]. O texto de Mary, descrição detalhada de um culto, acabaria publicado no dia 20 de abril de 1976, com o título "Sai, sai, sai, Satanás", enquanto a filmagem de Hirszman, contendo a fala de um pastor e a entoação de um cântico religioso, seria montada em *Que país é este?* junto ao depoimento no qual Fernando Henrique Cardoso, ao tratar das formas populares de expressão, criticaria o

[68] Mary Ventura me concedeu essa informação durante a entrevista que fiz com Zuenir Ventura.

pentecostalismo como lugar que frauda as "aspirações [do povo] em um jogo de repressão e catarse, canalizando-as em direção às restrições e às derivações"[69].

Um terceiro procedimento estético empregado na composição do documentário foi o uso de sons e imagens extraídos de obras cinematográficas, teatrais e musicais, os quais Hirszman espalharia pelo filme como ilustração das falas dos intelectuais, mas também como um compêndio da cultura brasileira vinculada à arte do nacional-popular. Por um lado, se uma breve sequência do curta-metragem *Nova pecuária do Nordeste* (1974), de Zelito Viana, aparecia em *Que país é este?* para exemplificar o drama dos boias-frias; por outro, a presença de trechos dos filmes *Vidas Secas* (1963) ou das peças *Gota d'água* e *O último carro* parece indicar que havia, por parte do cineasta, a intenção de oferecer a RAI uma leitura que articulasse a análise do país com a criação artística que estabelecera um compromisso histórico com a crítica política. As afinidades de Hirszman com uma tradição específica de cultura, o faria propor um panorama das artes brasileiras a partir de experiências como o romance social dos anos 1930, o Teatro de Arena, o Cinema novo e a *dramaturgia de avaliação*[70].

Reunindo o material para *Que país é este?* no decorrer de 1976, e munido da concepção de que o filme seria uma colagem de repertórios intelectuais e culturais a traçarem um diagnóstico crítico do Brasil contemporâneo e de sua História, Hirszman viajou para Roma em novembro do mesmo ano, ocasião em que finalmente firmou o contrato de serviço com a RAI. No documento, assinado no dia quatro daquele mês, ele assumiu o acordo de editar e finalizar o programa televisivo até 15 de janeiro de 1977, recebendo pelo trabalho o valor total de três milhões e trezentas mil liras. Uma vez aprovado o filme pelo *Centro di Produzione* da emissora, a qual ficava responsável por sua difusão, Hirszman ainda teria a obrigação de entregar uma *scaletta analitica* de *Que país é este?*, transcrição de sua banda sonora contendo indicações de minutagem, de condições técnicas do material, de direitos autorais e da origem das obras artísticas utilizadas no programa. Tal relatório, possivelmente exigido pelo contratante para se defender de eventuais processos jurídicos, também

---

[69] Essa fala de Fernando Henrique Cardoso foi retirada da transcrição da banda sonora de *Que país é este?*. Sobre esse material documental, tratarei logo a seguir.

[70] Detalhes sobre os filmes que Hirszman pretendia utilizar em *Que país é este?* podem ser consultados no documento "Declaração de cessão de direitos", localizado no Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 14, série 5.

era solicitado porque a RAI colocava-se no direito de futuramente utilizar partes do documentário como melhor lhe parecesse[71].

Pouco se sabe sobre a estadia italiana de Hirszman em 1977. Segundo o cineasta relatou em entrevistas, especialmente na conversa com Alex Viany em 1983, ele ficou alguns meses montando *Que país é este?* e foi com muita frustração que recebeu a notícia de que a RAI nunca exibiria o filme na televisão:

> Até hoje não tenho direito de acesso a uma cópia, se é que ainda existe uma cópia, e isso é um escândalo internacional (...). [*Que país é este?*] não foi ao ar, porque eles queriam uma coisa "a la Pelé". Eles não queriam uma coisa crítica, queriam uma coisa sobre os mitos, retumbante, sensacional. Bela como a sua imaginação. Uma coisa um pouco narcisista. Os povos querem sempre se ver bonitos nos outros povos. Não querem se ver criticamente (HIRSZMAN in VIANY, 1999: 305).

Independente dos motivos que levaram a emissora a não difundir o documentário, e se a informação de Hirszman estiver correta há aqui a ironia de ter sido censurado na Itália quando a ditadura era no Brasil, o fato é que até hoje, apesar dos esforços, uma cópia de *Que país é este?* não foi localizado nos arquivos da RAI[72]. O desaparecimento desse longa-metragem, que impulsionou o cineasta a preparar uma ampla investigação sobre os dilemas nacionais nos anos 1970, pesquisa que certamente influenciou os filmes que faria depois, acabou por gerar em sua biografia intelectual uma lacuna que dificilmente será preenchida pela historiografia especializada em cinema. Hirszman esperava a circulação de seu programa televisivo em universidades brasileiras (HIRSZMAN in. VIANY, 1999: 306), para tanto o planejou como documentário didático, mas acabou surpreendido pela recusa da

---

[71] O contrato firmado por Hirszman para a realização de *Que país é este?* pode ser consultado no Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 14, série 3. Nesse mesmo arquivo, também existe uma minuta de contrato em que o cineasta cede à emissora, de modo não exclusivo e sem limitação de tempo, os direitos de circulação mundial do documentário: Fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 14, série 11.

[72] Na entrevista que concedeu a mim, Zuenir Ventura disse que o próprio Hirszman tentou, sem sucesso, adquirir com a RAI uma cópia de seu documentário. Em 1995, para a mostra "Leon de Ouro", realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, o organizador Carlos Augusto Calil também procurou localizar o material nos arquivos da RAI. Embora tenha contado com a ajuda do Consulado Italiano no Brasil, a sua busca foi infrutífera, tendo recebido da emissora italiana a resposta de que o filme já não fazia mais parte de seu acervo. No Arquivo Edgar Leuenroth, na Unicamp, também é possível consultar uma carta que Monica P. Aranha, da empresa *Intervideo Communications*, enviou em 1984 para a RAI na tentativa de conseguir uma cópia de *Que país é este?*. No entanto, essa busca foi tão frustrante como as demais. Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 14, série 13.

emissora italiana em lhe conceder uma cópia de seu trabalho[73]. No entanto, embora persista esse problema da ausência do material fílmico, foi provavelmente graças à oitava cláusula contratual com a RAI, aquela que exigia a entrega de uma *scaletta analitica*, que hoje se encontra à disposição do pesquisador uma transcrição detalhada da banda sonora do filme. Com a sensação de deparar-me com uma obra que está sem estar, me debruço agora sobre as "cascas" de *Que país é este?*.

III. Contra quem se insurgia Leon Hirszman?[74]

Em junho de 2011, munido de uma câmera fotográfica digital, Georges Didi-Huberman percorreu os campos nazistas de concentração e de extermínio conhecidos como Auschwitz-Birkenau. No decorrer da visita, o filósofo francês deparou-se com vestígios que ecoavam, na contemporaneidade, a profunda dor vivida pelos judeus que ali foram violentados e assassinados entre os anos 1942 e 1945. Mesmo que os campos tenham sido transformados em museus, em instituições onde a "cultura" procura ressignificar a "barbárie" com o intuito de preservar e presentificar o processo anterior de aniquilamento, as marcas da solução final emergiam, qual escavação arqueológica, nos detalhes imprevisíveis de lugares como as cercas de arame farpado,

---

[73] Um dos documentos que ilustram a relação contratual de Hirszman com a RAI são os recibos dos pagamentos por ele recebidos entre novembro de 1976 e março de 1977. Levando-se em conta o que fora acordado no contrato, o último recibo, com registro contábil de 30 de março de 1977, indicaria que o programa televisivo já estava pronto nessa data. Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 14, série 12. Em complemento às informações levantadas até o momento sobre o filme *Que país é este?*, reproduzo um trecho do depoimento concedido por Hirszman, em dezembro de 1981, para a revista *Cine cubano*: "Para mí [realizar el documental] significó asumir una forma superior de conciencia con relación a los problemas del pueblo. Trabajamos en el filme durante el año 76. Está narrado por cinco professores brasileños que abordan el antiguo sistema colonial, la historia del imperio brasileño, la formación e historia de la República, la situación política después del 74, cuando el pueblo mediante un plebiscito se pronunció por un cambio político en el país, al votar masivamente por la oposición. Además, se habla sobre la crisis del 'milagro brasileño' y, al final, se articulan los discursos de carácter histórico con uno sobre la historia de la cultura brasileña, particularmente de la literatura. Este filme lo edité en Italia durante seis meses y, aunque no poseo copia porque la RAI no ha cumplido sus obligaciones conmigo, representó un momento de gran aprendizaje, ya que he podido profundizar mis conocimientos, a la vez que me ha permitido aportar algo a una discusión sobre la realidad brasileña" (HIRSZMAN, 1981: 156).

[74] No geral, a bibliografia sobre o cinema de Hirszman se apoia nos filmes existentes do cineasta. Como indicado na "introdução" desta tese, à exceção do livro escrito pela jornalista Helena Salem (1997), que através de uma postura biográfica investiga *Que país é este?* e os projetos artísticos que o realizador deixou de finalizar, as demais análises se concentram, sobretudo, em obras como *S. Bernardo* (1972), *ABC da greve* (1979-90) e *Eles não usam black-tie* (1981). No decorrer da minha pesquisa, no esforço de estudar mais a fundo o percurso estético, político e intelectual de Hirszman, resolvi não apenas incluir uma reflexão em torno dos depoimentos inéditos que o realizador concedeu, mas voltar-me também para a análise detalhada do programa televisivo *Que país é este?*. A despeito da ausência da obra, localizei materiais que me permitem investigá-la em detalhes, tentando "recompor" - com limites - o que teria sido esse filme desaparecido na emissora RAI. Nas próximas páginas, situo ao leitor que documentações são essas e em quais arquivos as encontrei.

o lago entupido pela cinza dos mortos ou o solo ainda existente da câmara de gás destruída. Embora houvesse, por parte dos nazistas, a ordem de apagar quaisquer traços da experiência Auschwitz-Birkenau, proibindo registros fotográficos no interior do campo em funcionamento, Didi-Huberman localiza em sua visita a materialidade de uma inscrição sobrevivente, as lascas da História que nunca restituirão a experiência vivida, mas permitem "representar alguma coisa pelo menos, um mínimo do que é possível saber" (DIDI-HUBERMAN, 2013: 111). Utilizando a metáfora das "cascas" extraídas de uma bétula, "cascas" como fragmentos de uma árvore que se desenha no imaginário, mas jamais será conhecida por inteiro, o filósofo apresenta, no ensaio escrito após a visita aos campos, uma reflexão sobre a condição singular dos vestígios arqueológicos, desses artefatos recheados de historicidade e que designam "a aparência inscrita, a fugacidade sobrevivente de nossas próprias decisões de vida, de nossas experiências sofridas ou promovidas" (DIDI-HUBERMAN, 2013: 132).

Tomar de empréstimo essa imagem forjada por Didi-Huberman, a das "cascas" da História, torna-se nesse texto um estímulo para especular sobre obras cinematográficas que por motivos diversos desapareceram e são hoje conhecidas graças às marcas extrafílmicas que dela restaram. No cinema, não são poucos os casos de filmes que sumiram e acabaram por deixar lacunas no conjunto artístico de um realizador: por vezes, principalmente quando se trata de um diretor autoral, o qual mobiliza e inscreve um projeto estético e de mundo na completude de sua criação, a desaparição de uma obra não significa apenas a perda material, mas o surgimento de um hiato que parece descontinuar o processo criativo que o artista vinha empreendendo no decorrer da vida. Quando o produto fílmico ausente surge ao pesquisador como central para o estudo de um cineasta, porque ali parecem existir traços de algo essencial na experiência do realizador, ele passa a buscar vestígios que possam minimamente recompor o que se perdeu, embora saiba que esse esforço nunca restituirá de fato a materialidade apagada pelo tempo. Ao cavoucar os arquivos, como o arqueólogo a remexer a terra, o que encontra são as "cascas", as inscrições sobreviventes, e é a partir daí que tentará tatear, de viés, os aspectos pouco ou nada conhecidos de um projeto.

Penso que Paulo Emílio Salles Gomes se deparou com algo parecido quando escreveu *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. Ao estudar o cinema realizado por Mauro na cidade de Cataguases, no interior de Minas Gerais, o pesquisador descobriu que o filme *Na primeira da vida* (1926) estava desaparecido, não restando dele sequer

um argumento ou roteiro que resumisse a trama ficcional. Com a hipótese de que esse primeiro longa do cineasta era fundamental para compreender o seu processo de amadurecimento dentro de uma tradição griffithiana de drama, Paulo Emílio procurou reconstituir a obra a partir de resquícios como as lembranças da equipe, a crônica jornalística, trinta fotogramas restantes do filme e um programa de época com as linhas centrais de sua sinopse (GOMES, 1974: 95). As "cascas" permitiram ao pesquisador descobrir o traçado geral de *Na primeira da vida*, e a partir de uma aproximação com o que seria o seu enredo e a sua forma estética, concluir que "apesar da contemporaneidade dos primeiros clássicos do cinema mudo internacional, [Mauro ainda] não cortara o cordão umbilical que o prendia ao cinema primitivo" (GOMES, 1974: 117). Conhecendo a produção do cineasta após 1926, em que é evidente uma profissionalização em direção aos pressupostos da revista *Cinearte*, o historiador utilizou as inscrições sobreviventes para voltar para trás e perceber na obra desaparecida, no hiato, os primeiros passos, ainda amadores, de um percurso que seria marcado pela adesão aos padrões técnicos do cinema clássico. Paulo Emílio não podia devolver *Na primavera da vida* ao mundo, mas podia trazer à tona um repertório capaz de ampliar o estudo sobre o projeto global de Humberto Mauro.

Em se tratando do caso *Que país é este?*, a situação encontra semelhanças com o que foi descrito no parágrafo anterior. Embora ainda existam os curtas-metragens realizados por Hirszman entre 1974 e 1978, filmes dirigidos sob encomenda ou feitos com recursos financeiros escassos, o desaparecimento do documentário produzido para a RAI acabou por deixar uma lacuna no processo autoral que o cineasta vinha empreendendo no decorrer dos anos 1970. Com a perda de *Que país é este?*, surgiu na biografia de Hirszman o hiato de um produto artístico para o qual houve um investimento criativo que percorreu pelo menos um ano e meio de trabalho. Se essa ausência não pode ser preenchida, pois talvez o programa televisivo nunca seja localizado nos arquivos da emissora italiana, ela pode ser minimamente contornada a partir de dois documentos - duas "cascas" - que produzidos à época permitem hoje conhecer algumas camadas da obra inexistente: as folhas contendo um esquema geral da montagem de *Que país é este?* e as páginas com a transcrição de sua banda sonora constituem uma materialidade que inscreve, mesmo sob o risco de estar longe da versão final do documentário, um vestígio das inquietações políticas, e até mesmo

estéticas, que animaram Hirszman logo após *S. Bernardo* (1972)[75]. Da combinação e do confronto entre essas fontes de pesquisa, a primeira um esboço das intenções e a segunda o suposto resultado de uma edição, é possível sair das generalidades sobre o filme para tatear mais a fundo a composição artística e intelectual que o cineasta desejava gerar em seu único programa televisivo. Conhecer tal projeto, estudá-lo à luz das obras futuras do realizador, é acessar a origem de algumas questões que apareceriam no centro de longas-metragens como *ABC da greve* (1979-90) e *Eles não usam black-tie* (1981)[76].

Da leitura e análise dos documentos, *Que país é este?* surge como um filme dividido em três blocos de criação[77]. O documentário começa com uma introdução, na qual as sequências um e dois anunciam uma contra-televisão de denúncia à ditadura; passa depois ao desenvolvimento, onde as sequencias três a dez propõem o diagnóstico crítico do Brasil e de sua História; e finalmente chega à conclusão, na qual os passos 11 e 12 anunciam perspectivas e sugestões políticas para a futura redemocratização do país. Amparando-se no material recolhido durante 1976 - os depoimentos, as filmagens e as imagens de arquivo -, e provavelmente preocupado em comunicar-se com um amplo número de espectadores, Hirszman desenhou para o seu programa televisivo uma estrutura didática tradicional, forma estética a compor as reflexões dentro de um esquema com demarcações bem pontuadas para um começo, um meio e um fim. Seguindo essa proposta narrativa do cineasta, o desse movimento em três tempos que já aparecia nos curtas *Ecologia* e *Megalopolis*, inicio o estudo mais detalhado de *Que país é este?* justamente a partir de seu primeiro bloco, no qual apresenta-se um método crítico que acaba se espalhando por todo o restante do documentário.

---

[75] O esquema geral da montagem de *Que país é este?* encontra-se armazenado no Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 14, série 10. A banda sonora do documentário, em italiano e com 122 páginas, pode ser consultada no mesmo acervo, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 14, série 3.

[76] De todo o material sonoro e visual que Hirszman produziu para *Que país é este?*, o único que foi localizado é uma fita-cassete contendo o depoimento bruto de Sérgio Buarque de Holanda. Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 14, série 2.

[77] Em 2008, quando eu trabalhava com Carlos Augusto Calil no projeto de lançamento, em DVD, da obra de Hirszman, surgiu a ideia de editar um livro contendo documentos inéditos sobre o cineasta. Embora essa publicação nunca tenha saído do papel, contratamos a pesquisadora Maria Betânia Amoroso para traduzir do italiano para o português as páginas contendo a banda sonora de *Que país é este?*. Durante alguns meses, a partir de pesquisas em acervos como a Cinemateca Brasileira, eu preparei uma edição desse material, montando uma versão literária do filme desaparecido nos arquivos da RAI. Utilizo essa versão para escrever o terceiro capítulo da tese, disponibilizando-a como anexo para futuros pesquisadores que desejem consultá-la. Ver anexo I.

Como é possível verificar nas fontes documentais - no esquema de montagem e na transcrição da banda sonora -, a sequência de abertura do filme continha uma alusão ao discurso triunfalista propagado pelo regime militar nos meios de comunicação. Referindo-se, talvez, ao estilo presente no curta *Now* (1965) e em outras obras didáticas do cubano Santiago Alvarez, em que a colagem de imagens fixas e em movimento dinamiza a crítica ao autoritarismo de direita, *Que país é este?* começaria com um desfile de fragmentos fílmicos a evocar o projeto conservador de modernização levado a cabo durante a ditadura. A partir, não exclusivamente, de trechos dos documentários realizados por Jean Manzon, fotógrafo que consolidou uma visualidade para o mito do "Brasil grande", a ideia de Hirszman era acumular imagens euforizantes em torno do progresso tecnológico, da natureza exuberante do país e de uma cultura oficial próxima ao lazer massificado. Junto às cenas da ponte Rio-Niterói ou da rodovia Transamazônica, ambas símbolos de poder do governo militar, o cineasta pretendia mostrar referências a Brasília, ao carnaval turístico, ao futebol e ao mundanismo associado ao consumo de bens (jovens em carro esporte) e à exploração do corpo feminino (mulheres de biquíni). Essa colagem visual, também uma menção ao modo mais tacanho de propaganda do Brasil no exterior, não abriria *Que país é este?* sem o seu quinhão sonoro. Em complemento ao que se vê, vozes leriam algumas linhas da *Carta de Pero Vaz de Caminha* e do livro *Porque me ufano do meu país* (1908), de Affonso Celso, relembrando a existência de uma fala conservadora a mitificar o Brasil como nação geradora de um povo pacífico e detentora de riquezas naturais incalculáveis: "encerrando maravilhas sem êmulas no universo (...), resulta a sua população da fusão de três dignas e valorosas raças; (...) ordeiro, serviçal, sensível, sem preconceitos, não deturpa o caráter desse povo nenhum vício que lhe seja peculiar, ou defeito insuscetível de correção" (CELSO, 1937: 161-162)[78].

Foi o historiador Carlos Fico, no livro *Reinventando o otimismo* (1997), quem melhor estudou a propaganda audiovisual feita pelo governo militar durante os anos 1970. Ao consolidar uma rede nacional de comunicação, concentrada nas agências estatais Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp) e Assessoria de Relações Públicas (ARP), a ditadura investiu grandes somas financeiras na criação de filmes que chegaram a ocupar, diariamente, dez minutos na grade de programação das

[78] Esse trecho do livro de Affonso Celso foi escolhido por Hirszman para a primeira sequência de *Que país é este?*. Consultar o anexo I desta tese.

emissoras televisivas brasileiras. Evitando celebrar lideranças do regime e desviando-se dos temas relacionados aos problemas sociais, essa propaganda utilizou formas modernas de publicidade para difundir uma visão positiva do país: a partir de recursos técnicos como a animação, o *zoom* ou a montagem dinâmica, os filmes de curta duração, geralmente com menos de um minuto, faziam circular uma concepção do Brasil como lócus destituído de conflitos e onde a ética do trabalho, as riquezas naturais e a harmonia racial assegurariam um caminho ideal em direção ao futuro. Em diálogo com matrizes históricas do otimismo conservador, dentre elas os escritos do próprio Affonso Celso, as peças publicitárias afirmavam um viés ideológico sem parecer explicitamente políticas: no subtexto das campanhas cívicas e educacionais - campanhas pela vacinação ou pela cidadania no trânsito -, a manipulação dos bens simbólicos procurava convencer os espectadores de que a fartura e a felicidade eram possíveis no país sob regência dos militares. Ao ocultar nos meios de comunicação qualquer referência às contradições sociais, procurando assim esvaziar uma possível politização de esquerda, as propagandas da Aerp/ARP requentavam o discurso do brasileiro como homem afetuoso e solidário, um sujeito voltado para a família, e transmitiam o imaginário no qual o povo surgia como pacífico, ordeiro e submisso à autoridade.

Foi precisamente em abril de 1976, no mesmo mês em que Hirszman iniciou as filmagens para o documentário da RAI, que a agência ARP lançou o maior projeto de propaganda política da sua trajetória. Exatamente no período em que o cineasta recolhia depoimentos com a intenção de traçar um diagnóstico crítico do Brasil, o governo militar lançava uma campanha milionária em torno do mote "Este é um país que vai pra frente", produzindo mensalmente oito filmes televisivos e três curtas cinematográficos, além da distribuição de cinco mil discos em cerca de 800 estações de rádio e 3 mil serviços de auto-falantes (FICO, 1997: 109). Em uma dessas peças para a televisão, uma animação com tempo de um minuto, crianças de várias substratos culturais, solidarizando-se em meio a símbolos patrióticos, irmanavam-se para lançar aos céus uma pipa com as cores da bandeira nacional: representando os índios, negros, caipiras, brancos e japoneses, simbolizando assim a união por um povo multirracial e dócil, esses personagens davam-se a mão para entoar uma marchinha carnavalesca que terminava por convidar o espectador a cantar por um país

que "trabalha e se agiganta (...), o Brasil do nosso amor"[79]. Tomados por esse tipo de doutrinarismo populista de direita, os meios de comunicação de massa, especialmente a televisão, acabaram por se tornar nos anos 1970 os principais reprodutores de um otimismo que foi criado, entre outras finalidades, para a contenção política das classes populares.

Ora, era justamente em franca oposição a esse discurso autoritário que se insurgia o filme *Que país é este?*. Se Hirszman decidira iniciar o documentário com uma colagem sonoro-visual em alusão ao triunfalismo difundido pelo governo, a sua intenção era, ao certo, a de demolir esse viés político de anteparo ao poder ditatorial. Contra uma dupla perversidade das imagens, a de estar a serviço dos militares e a de fabricar um Brasil festivo para exportação, o cineasta planejava fazer da segunda sequência de *Que país é este?* um instrumento crítico para o desmanche do otimismo vinculado à ideologia conservadora. Inspirada no poema *José*, de Carlos Drummond de Andrade, cujos versos eram lidos por Hirszman como "a festa acabou e o subdesenvolvimento continua"[80], essa parte do documentário apresentaria uma contracolagem a desnudar violências sociais que estavam mascaradas nas propagandas da Aerp/ARP ou nos filmes euforizantes de Jean Manzon. Pela "desmistificação do Brasil grande", para mostrar a permanência da miséria, as imagens que viriam à tona são aquelas que por anos a censura militar impedira a livre circulação: uma mulher equilibrando a lata d'água na cabeça, uma criança empurrando um carrinho de feira como se fosse automóvel, um operário no andaime limpando os vidros de um edifício, um camelô comendo gilete e engolindo fogo, pingentes se equilibrando em um trem e mortos espalhados em uma estrada de ferro. Procurando rememorar as questões que animaram Hirszman durante o processo de realização do documentário, Zuenir Ventura comenta que

> [a proposta] era a de incomodar aquela ideia, surgida sobretudo no período Médici, de que toda a crítica ao Brasil era uma traição à nação (...). Desde o início [do projeto] havia por parte dos estrangeiros essa visão edênica do país, essa coisa colonizada. A intenção, no entanto, era denunciar ou ironizar essa visão do "Brasil grande", do "Brasil, ame-o ou deixe-o". Em 1975 e em 1976, ainda se matava nos porões da ditadura. O Vladimir Herzog foi assassinado em outubro de 1975. Então, [agíamos] com muito cuidado, mas basicamente todo o subtexto era a crítica

[79] Uma cópia dessa propaganda foi cedida a mim, em 2004, pelo Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Na ocasião, organizei para o Centro Cultural São Paulo a mostra "Golpe de 64: amarga memória", na qual foram exibidos filmes e programas televisivos em torno da ditadura militar. Ver Reinaldo Cardenuto (2004).

[80] Todas as citações entre aspas, quando se referem a *Que país é este?*, foram retiradas da versão literária que preparei em torno dos documentos remanescentes do filme. Consultar o anexo I desta tese.

> contemporânea. A História do Brasil entrava como suporte para a crítica [do presente].

Ao que tudo indica, a partir do confronto entre duas visões de Brasil, uma referente às propagandas da ditadura e outra a uma tradição crítica de esquerda, o início de *Que país é este?* apresentava o método dialético que seria para Hirszman o fio condutor do restante de seu documentário. Refutando a leitura conservadora segundo a qual um povo submisso à ordem é um povo feliz, o cineasta parece esforçar-se em reconduzir às telas as imagens que ao mostrar situações-limite denunciavam um agravamento das contradições sociais brasileiras nos anos 1970. A colagem de um material fílmico a herdar o viés contestador do Cinema Novo, e que lembra cenas de obras como *Cinco vezes favela* (1962), *Maioria absoluta* (1964) e *Viramundo* (1964-65), sugere que Hirszman planejava fazer de *Que país é este?* uma espécie de contratelevisão na qual a representação engajada do popular serviria como princípio para que artistas e intelectuais de esquerda formulassem novos diagnósticos críticos sobre o contemporâneo. Nesse sentido, como "peça de resistência", o documentário se aproximava de um dos pontos centrais do debate sobre a *dramaturgia de avaliação*, aquele que defendia o reposicionamento, no campo cultural e no palco da História, de uma militância cuja essência localizava-se na filosofia e na arte do nacional-popular. A abertura do filme, no entrechoque das duas sequências iniciais, parecia desenhar um procedimento crítico a se espalhar por todo o tecido da obra: uma análise do Brasil que ao trazer para o primeiro plano a marginalização do povo, permitiria não apenas expor as nossas tragédias sociais, mas talvez planejar para o tempo presente uma renovação do engajamento político.

IV. Uma História a contrapelo: a tragédia e a resistência do popular

Para Leon Hirszman, o samba de raiz era uma das manifestações mais autênticas e criativas da classe popular. No decorrer de sua vida, o cineasta dedicou um apreço especial a essa musicalidade: esteve envolvido com a valorização cepecista dos compositores do morro, frequentou a boemia do boteco *Zicartola*, fez do samba a faixa sonora da maioria de seus filmes e realizou os documentários *Nelson Cavaquinho* (1969), *Partido Alto* (1978-82) e *Bahia de todos os sambas* (1984-96), todos a retratar figuras centrais na história do cancioneiro popular. Se esse gênero musical tornou-se fundamental para Hirszman, a ponto de adquirir grande relevo em

sua obra, isso não se devia apenas ao lado estético da canção, mas principalmente porque para o cineasta essa era uma expressão que continha em sua essência um sentimento de comunidade. Visto por ele como voz de um povo, cuja performance se realizava no coletivo, o samba aparecia em seus filmes como manifestação, por vezes debochada, por vezes melancólica, das angústias e desejos que provinham de uma urbanidade localizada nos subúrbios, nas periferias e nas favelas. Não à toa, no curta-metragem *Partido Alto*, o registro das rodas de terreiro com Candeia, Manacéa ou Wilson Moreira, todos compositores da velha guarda carioca, vinha complementada por uma fala de Paulinho da Viola entre o lamento e a exaltação: "O samba tem hoje muitos compromissos que reduzem a criatividade (...) aos limites ditados pelo grande espetáculo (...). [No entanto], sempre haverá partideiros. E o verso, de improviso ou não, refletirá as verdades sentidas na alma de cada um".

É justamente por ser encarado como reflexo de uma comunidade, como voz criativa e espontânea do popular, que o samba também acabou adquirindo um viés político no cinema de Hirszman. Em parte de seus filmes, ao aparecer como expressão cultural daqueles que foram socialmente marginalizados no Brasil, essa musicalidade surge ressignificada como símbolo de um ato de rebeldia do próprio povo contra as forças e os mecanismos de opressão. Se no curta *Pedreira de São Diogo*, a cadência da percussão sonoriza o ato dos trabalhadores contra os abusos do patrão, em *ABC da greve*, a música *Pode guardar as panelas*, de Paulinho da Viola, é a canção que embala a luta do novo movimento sindicalista na região de São Bernardo. Nas obras de Hirszman, portanto, o samba parece assumir um duplo lugar: é a partir dele que se projeta, pelo menos no campo fílmico, um encontro possível entre o popular, que lhe confere a autenticidade comunitária, e o intelectual de esquerda, que lhe agrega um sentido político de contestação.

Se me reporto brevemente a essa duplicidade de um gênero musical no cinema de Hirszman, é porque a localizo como parte fundamental do processo criativo presente em *Que país é este?*. Imediatamente após as duas partes iniciais do documentário, uma vez terminado o confronto entre as imagens ditatoriais e as de crítica social, o cineasta planejara uma sequência - a terceira - que tinha como eixo a audição de quatro canções compostas entre as décadas de 1930 e 1940. Enquanto a faixa visual exibiria o trecho de encerramento do filme *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, a faixa sonora seria preenchida por um cancioneiro a evocar justamente a potência crítica advinda da musicalidade popular: o deboche com

o descobrimento na marchinha *História do Brasil*, de Lamartine Babo; o culto à malandragem em *Que será de mim?*, de Ismael Silva; o protesto contra o patrão no samba *O trem atrasou*, de Paquito, Estanislau Silva e Artur Vilarinho; e o samba-enredo *Exaltação a Tiradentes*, por Mano Décio da Viola, Penteado e Estanislau Silva[81].

O que chama a atenção na soma desse repertório cultural é que do encontro entre uma sonoridade do popular e um filme cinemanovista, da síntese entre o samba e a obra de um artista pertencente à esquerda intelectual, iria se projetar em *Que país é este?* uma ruptura com a História do Brasil oficialmente disseminada durante a ditadura. No revés da exaltação ao Descobrimento ou à ética bandeirantista de trabalho, ao contrário da celebração melodramática e patriótica do Tiradentes presente em um filme como *Independência ou morte* (1972), de Carlos Coimbra, o documentário de Hirszman parece instalar uma fratura cuja exigência seria a reescritura da História em tensão com o discurso elaborado pelos militares. Nesse sentido, se as músicas introduzem disrupções com a oficialidade, e exaltam a malandragem, a ironia e o protesto, nada mais significativo do que o trecho final de *Os inconfidentes*, no qual o enforcamento de Tiradentes, filmado de modo não naturalista, é lido como consequência de um Brasil onde a justiça pune com severidade os pobres e faz vista grossa com aqueles que tem poder político e econômico. A figura histórica escolhida para transitar nessa parte de *Que país é este?* é justamente aquela que artistas da mesma geração de Hirszman vinham elaborando desde os anos 1960, em especial na peça *Arena conta Tiradentes* (1967): o mártir da Inconfidência como um herói trágico, personagem que contém o vigor da insurgência popular, mas que recorda, com sua morte, que o povo é o alvo principal da violência política e social. Curiosamente, a leitura sobre o Brasil presente no documentário de Hirszman lembra em muito esse tratamento que a esquerda conferiu a Tiradentes.

Entre as sequências quatro e dez de *Que país é este?*, bloco que ocuparia a maior parte do documentário, seriam desenvolvidas as reflexões críticas sobre o Brasil. De acordo com a transcrição da banda sonora, as partes quatro a seis,

---

[81] Quando Carlos Augusto Calil e eu planejávamos o lançamento, em livro, da versão literária de *Que país é este?*, contratamos o sociólogo Marcelo Ridenti como organizador de algumas notas de rodapé contendo informações históricas. O papel do pesquisador foi, principalmente, o de escrever pequenas biografias sobre os entrevistados por Hirszman, assim como o de identificar o título e a autoria de parte das canções presentes no documentário, caso das músicas que faziam parte da terceira sequência do filme. Aproveito essa nota para identificar a sua contribuição, agradecendo-o pelo trabalho realizado em torno da banda sonora de *Que país é este?*.

concentradas nos depoimentos de Alfredo Bosi, Fernando Novais e Sérgio Buarque de Holanda, ofereciam um sobrevoo cronológico pela História do país até o final do século 19; enquanto as partes sete a dez, a partir de entrevistas com Maria da Conceição Tavares e Fernando Henrique Cardoso, iniciavam-se com uma leitura em torno da Primeira República para aos poucos adentrar nos diagnósticos sobre o tempo contemporâneo. Embora esses intelectuais estivessem, na década de 1970, realizando múltiplas pesquisas e ocupando lugares sociais diversos, a minha intenção não é recuperar cada uma de suas falas em *Que país é este?*, mas tentar compreender que sentido Hirszman procurou dar a elas a partir do processo de edição presente em seu documentário. Mesmo que os depoimentos contenham complexidades próprias, e desenvolvam análises amparadas em teorias das ciências sociais ou dos estudos literários, houve por parte do cineasta um empenho em selecionar, organizar e articular o material bruto, gerando uma montagem cujo resultado foi a inscrição de uma unidade dentro do produto fílmico. Estudar essa unidade elaborada por Hirszman permite tatear, a despeito da incompletude da "casca", o projeto de contratelevisão que o animava durante a realização de seu filme.

Estimuladas pela provocação contida na terceira sequência do documentário, na qual uma cultura de contestação desestabiliza a ordem instituída, as partes quatro a seis de *Que país é este?* parecem organizar uma proposta de leitura a contrapelo da História[82]. Quando Alfredo Bosi entra no filme, na primeira fala da sequência número cinco, é justamente com a finalidade de teorizar sobre modos possíveis de escrita do passado brasileiro. Na concepção do teórico, esboçando idéias que depois desenvolveria mais a fundo no livro *Dialética da colonização* (1992), um dos problemas existentes no Brasil, nesse país de tradições autoritárias de poder, é que a colonização portuguesa acabou impondo, via dominação política e religiosa, uma leitura da História vinculada ao ponto de vista do ocupante. No entanto, embora houvesse a "progressiva afirmação da cultura branca e europeia", cujo resultado foi uma construção oficial da História a partir do olhar dos vencedores, a sua contraparte localizava-se nas culturas marginalizadas da classe popular, como os costumes indígenas, a musicalidade negra ou o candomblé praticado por escravos africanos. A percepção dessa dicotomia, presente na coexistência não-pacífica entre dominantes e

[82] Levando em conta que a transcrição dos depoimentos dos intelectuais, na versão literária de *Que país é este?*, possui mais materialidade do que as informações situadas nas sequências um a três, passo agora a utilizar o tempo verbal no presente para me referir ao documentário.

dominados, é o que leva Bosi a afirmar, no documentário, que apenas o resgate e o estudo das tradições dos excluídos permitirá escrever, de fato, a "História da cultura brasileira".

É precisamente nessa fala de Alfredo Bosi que se localiza o ponto central do projeto planejado por Hirszman em *Que país é este?*. Para o cineasta, cuja obra mantém nos anos 1970 uma relação de proximidade com a *dramaturgia de avaliação*, o programa realizado para a RAI apareceu como uma oportunidade, ainda em tempos ditatoriais, de reconduzir o povo para o cerne das reflexões sobre o Brasil. Na concepção de Hirszman, concepção fabricada desde os tempos do CPC e em obras como *Pedreira de São Diogo* e *Maioria absoluta* (1964), o engajamento no tempo contemporâneo realizava-se com a presença do popular no processo de ação política ou de criação artística: deslocar essa classe para o centro dos debates, representá-la em suas expressões culturais ou a partir do estrangulamento social por ela vivido, constituía para o cineasta um movimento crítico fundamental no sentido de denunciar as contradições existentes no Brasil. Em *Que país é este?*, o projeto de uma contratelevisão concentrava-se nessa premissa antitética à ditadura: a partir da fala dos intelectuais com formação marxista e da montagem dos filmes de herança cinemanovista, repensar a História e o tempo presente tendo como eixo a representação politizada do popular e a valorização de seus traços culturais.

E é isso o que se vê nas demais entrevistas localizadas entre as sequências quatro e seis. Quando Fernando Novais fala do antigo sistema colonial é para explicá-lo à luz da filosofia marxista, como "um conjunto de relações a partir das quais acontecia a exploração na época de formação do capitalismo". Ao ilustrar a sua afirmação a partir do tráfico de escravos, que para o historiador foi resultado da política econômica colonialista de Portugal, o seu depoimento é complementado por um trecho do documentário *O negro na cultura brasileira* (1973), no qual João Antônio, ex-escravo, comenta a época em que foi reprodutor em uma fazenda chamada Guaraciaba[83]. No caso de Sérgio Buarque de Holanda, o qual recupera a análise de que a abolição da escravatura não fez desaparecer o "poder senhorial" no Brasil, percebe-se o esforço em traçar um quadro dos séculos 17 a 19 tendo por base a

[83] À época da realização de *Que país é este?*, fazia três anos que Fernando Novais terminara, pelo departamento de História da USP, a tese *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1977-1808)*. Por lançar novas questões sobre o período colonial brasileiro, analisando a crise de seu sistema econômico a partir da leitura marxista sobre o esgotamento do "acúmulo primitivo de capital", o intelectual aparecia no filme de Hirszman para expor e criticar grandes contradições presentes nos séculos 18 e 19.

presença de um popular em constante insurgência. Seus comentários sobre a luta dos índios Xavante contra os invasores, sobre o Quilombo dos Palmares ou a Rebelião dos Alfaiates aparecem em *Que país é este?* para expor a ideia de que os dominados da História, embora derrotados, nunca ficaram passivos diante da violência dos ocupantes. Já Alfredo Bosi, quando retorna ao filme na sexta sequência, é para falar sobre a presença do positivismo europeu no Brasil do século 19: ao considerar essa ciência uma "segunda ideologia colonialista", a difundir entre nós a visão dos negros e mestiços como raças inferiores, ele a contrapõe ao livro *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, no qual o relato da Guerra de Canudos aparece como a descoberta de um sertanejo forte, com poder de resistência contra o jovem Estado republicano, mas cujo levante foi completamente massacrado pelo exército nacional. Com o intuito de ilustrar as afirmações de Bosi, Hirszman introduz uma breve cena de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), aquela em que o cangaceiro olha para a câmera enquanto ritualiza com uma adaga o fechamento de seu corpo[84].

A soma desses depoimentos confere uma unidade a *Que país é este?*. Da articulação entre as falas e os trechos dos filmes, surge uma leitura da História que coloca à frente os confrontos entre as classes populares e as forças políticas de dominação. No documentário de Hirszman, o panorama intelectual inscreve o Brasil como um lugar onde houve uma reposição constante dos processos e mecanismos de colonização: embora existam diferenças estruturais entre os sistemas políticos da Colônia, do Império e da República, o filme prefere deixá-las em segundo plano para compor uma linha de continuidade na qual verifica-se a permanência e a atualização das tradições autoritárias de poder. Há ali uma análise que lembra, em muitos aspectos, o pressuposto crítico da filósofa Marilena Chaui no livro *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*:

> Conservando as marcas da sociedade colonial escravista, ou aquilo que alguns estudiosos designam como "cultura senhorial", a sociedade brasileira é marcada pela estrutura hierárquica do espaço social que determina a forma de uma sociedade

[84] Para que o leitor tenha mais detalhes sobre essa fala de Alfredo Bosi em *Que país é este?*, reproduzo aqui algumas de suas afirmações sobre *Os sertões*: " [Acredito que o livro] marca um momento fundamental para a evolução das duas culturas, pois Euclides da Cunha é portador da tradição branca em seu momento mais colonialista, mas se prepara para investigar as condições reais do povo. Há um choque de mentalidade: por um lado, a condenação daquele mundo como atrasado e, por outro, certa simpatia decorrente de um nível epidérmico, corpóreo, da sensibilidade. Euclides percebe a carnificina em Canudos e, portanto, cultura e carnificina aparecem unidas em sua obra. É a contradição entre o crime e fatalidade: se é crime não é fatalidade, se é fatalidade não é crime. [O povo surge] como uma espécie de pedra no caminho da intelectualidade brasileira. Quem é realmente essa gente? Foi preciso um morticínio para que se começasse a pensar o problema em termos mais sérios".

> fortemente verticalizada em todos os seus aspectos: nela, as relações sociais e intersubjetivas são sempre realizadas como relação entre um superior, que manda, e um inferior, que obedece. As diferenças e assimetrias são sempre transformadas em desigualdades que reforçam a relação mando-obediência (CHAUI, 2000: 89).

Em *Que país é este?*, o que potencializa a crítica ao estado das coisas, ao autoritarismo sempre reposto, é o deslocamento de um conceito de povo para o centro da escrita da História. Ao comentar inúmeras violências sofridas pelo popular no decorrer dos anos - o genocídio indígena, a escravidão dos negros ou o massacre de Canudos -, o filme denuncia a presença, na formação do Brasil, de colonialismos antigos e modernos que resultaram em processos de marginalização social, de exclusão política e de assassinatos em nome da ordem estabelecida. No entanto, se o documentário diagnostica um cenário trágico, em que a política de Estado foi responsável por uma brutalidade sem fim, ele também procura salientar a existência de um popular que, incansável, parece estar sempre disposto a oferecer resistência às várias estruturas de dominação. Na narrativa de *Que país é este?*, cada insurgência dos excluídos, cada levante histórico, é o lugar de uma derrota, mas ao mesmo tempo configura-se como exemplo de uma potencialidade contra as forças de opressão. Reescrever a História do ponto de vista dos dominados é para Hirszman, a partir de uma fundamentação gramsciana, apresentar uma contra-hegemonia que sobreviveu à carnificina dos séculos e se manifesta, mesmo que periférica, na permanência da rebeldia e das formas críticas e marginalizadas de cultura.

Tragédia e resistência são, portanto, os dois polos que mobilizam a análise do Brasil quando o popular é colocado no cerne do discurso intelectual de esquerda. É como na peça *Rasga Coração* (1974), de Vianinha: ainda que o personagem Manguari Pistolão, comunista e funcionário público, carregue nos ombros a derrota resultante do golpe de 1964, ele ilustra a obstinação do militante, do homem anônimo do povo, em manter o engajamento em um cenário onde o poder político encontra-se sob controle do autoritarismo de direita[85]. Nesse mesmo sentido, estabelecendo um diálogo com as obras centrais da *dramaturgia de avaliação*, o documentário de Hirszman localiza no contrapelo da História uma analogia que permite refletir sobre a condição do país na contemporaneidade. Formula-se no interior do filme uma parábola: como no passado, o Brasil da ditadura militar é o lugar onde se manifesta

[85] No prefácio de sua peça, Vianinha escreve: "*Rasga coração* é uma homenagem ao lutador anônimo político, aos campeões das lutas populares: preito de gratidão à Velha Guarda, à geração que me antecedeu, que foi a que politizou em profundidade a consciência do país".

um neocolonialismo de exclusão do popular, mas é também onde formas culturais e políticas de resistência organizam-se para lutar a favor de um projeto de redemocratização. Em *Que país é este?*, a escrita da História dos dominados é o que gera um método crítico a empurrar o documentário para a elaboração de uma análise acerca do tempo presente.

Esse procedimento de tomar de empréstimo uma chave de leitura do passado para pensar o contemporâneo, traçando assim uma linha de continuidade entre temporalidades distintas, realiza-se no filme não apenas pela montagem que Hirszman fez dos depoimentos, mas também pelas escolhas dos pesquisadores que analisam a situação brasileira nos anos 1970. Se naquele período já estava em crise a figura do intelectual como reserva ética, política e moral da Nação (NAPOLITANO, 2011: 94), o cineasta preferiu convocar acadêmicos dos meios universitários que, influenciados pela filosofia marxista, pudessem traçar um diagnóstico crítico do país sem cair nos excessos reducionistas do nacionalismo programático. O documentário, cujas filmagens foram feitas em 1976, contou com a presença daquilo que o sociólogo Daniel Pécault chamou de "partido intelectual" ao referir-se a um momento específico - a primeira fase da abertura (1974-79) -, quando setores do campo científico, ganhando proeminência no debate público, consolidaram uma oposição à ditadura ao se transformarem "verdadeiramente num ator coletivo" (PÉCAULT, 1990: 260)[86]. Em *Que país é este?*, os dois representantes dessa intelectualidade que à época reuniu uma frente única em defesa da redemocratização são a economista Maria da Conceição Tavares e o sociólogo Fernando Henrique Cardoso.

Após passar pelas sequências seis e sete, nas quais vários temas relevantes do século 20 são lidos a partir do tríptico permanência do autoritarismo, tragédia do povo

[86] Segundo Milton Lahuerta, "por paradoxal que possa parecer, nos ambientes acadêmicos, [nos anos 1970], consolida-se o culto de um marxismo difuso que contribui para manter vivos entre a juventude universitária um ideal de militância e um certo *ethos* de esquerda. Ou seja, confirmando a avaliação de Roberto Schwarz para a década anterior, ao menos entre os produtores de cultura, permaneceria viva uma certa hegemonia de esquerda, ainda que a sociedade estivesse preocupada com o acesso aos bens de consumo que a aceleração do processo de acumulação econômica colocava a seu alcance. O outro paradoxo reside na iniciativa do governo de desencadear um processo de criação de universidades e de valorização dos cursos de pós-graduação, inclusive em ciências humanas. Tais iniciativas coincidem com uma expansão notável da indústria cultural e do público universitário, compondo um cenário contraditório que torna possível uma certa sagração da figura do 'intelectual de oposição'. Desse modo, se constitui uma espécie de 'estado-maior' de um *partido da inteligência*, num contexto em que os especialistas saem de seus afazeres e são impelidos a se defrontarem com problemas políticos e/ou gerais" (LAHUERTA, 2001: 58-59).

e resistência política[87], o documentário finalmente alcança o tempo presente na oitava parte, quando são debatidos os mecanismos contemporâneos de endividamento das classes populares. Pesquisadora que se destacou pela crítica aos padrões econômicos impostos durante o regime militar, tendo publicado em 1972 o livro *Da substituição de importações ao capitalismo financeiro*, Maria da Conceição Tavares aparece em *Que país é este?* em um longo depoimento em que analisa alguns problemas que surgiram no Brasil graças ao modelo que deu sustentação ao chamado "milagre econômico"[88]. Segundo ela relata, o governo foi responsável por um projeto que desde 1968, com a implantação do setor de serviços nas áreas metropolitanas, ampliou o acesso de grande parcela da população ao consumo de bens duráveis como eletrodomésticos e veículos automotivos. O que aparenta ser uma inclusão social, pois permite ao popular a aquisição do que antes lhe era negado, é para a intelectual, no entanto, uma das práticas mais perversas do neocolonialismo representado pela ditadura: como os salários não tiveram um crescimento real entre o final da década de 1950 e o início dos anos 1970, o modo como esse acesso se deu foi através do endividamento da família brasileira a partir das compras a prazo com juros altos. Embora esse consumo aumente, e se torne uma das bases do "milagre", o desnível social e a má distribuição de rendas se intensificam no mesmo período, levando Conceição Tavares a concluir que se vive "uma situação altamente paradoxal (...), [na qual] os consumos considerados padrões mínimos de civilização (...), como a educação, as condições sanitárias, água encanada, luz e esgoto, são negligenciados no Brasil". A crueldade do processo, a denunciar a complexidade por trás dos

---

[87] Entre os temas das sequências seis e sete, estavam a Primeira República e suas contradições políticas, o movimento tenentista dos anos 1920, o modernismo literário, o populismo getulista e o processo de industrialização brasileira nas décadas de 1940 e 1950. Como ilustração, seleciono uma fala de Fernando Henrique Cardoso, extraída da sétima parte: "Getúlio Vargas, originalmente no poder para restaurar a democracia, possui um programa real muito diferente dessa finalidade. Ele precisa resolver a crise cafeeira, ativar a economia, adotar uma política em relação aos setores industriais e pensar no que fazer em relação aos novos trabalhadores da cidade. O que na América Latina se chama de populismo é uma [solução imediata] para isso. No interior do Estado, por exemplo, percebe-se a necessidade de uma participação dos novos atores sociais, os trabalhadores. Participação simbólica, porém. Getúlio, portanto, se movimenta e delibera a assim chamada Consolidação das Leis do Trabalho, iniciando uma política para os sindicatos. (...) De 1930 a 1945, mas sobretudo de 1937 a 1945, há o Estado Novo, muito semelhante com o fascismo italiano no que diz respeito às articulações previstas pelo governo para os novos segmentos sociais, como o caso da Carta do Trabalho". Esse depoimento, ao analisar como ocorreu a contenção política do popular durante o Estado Novo, era ilustrada em *Que país é este?* por um trecho do filme *Vidas Secas* (1963), a sequência em que o Menino mais novo é punido por Sinhá Vitória após perguntar insistentemente o que é o inferno.

[88] Os dados intelectuais que cito em torno de Maria da Conceição Tavares foram escritos a partir da leitura do artigo de Maria Silva Possas (2001: 389-400). Disponível no link: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142001000300028

procedimentos neocoloniais, é que sob a aparência de uma inclusão permanecem em funcionamento as práticas de exclusão, mantendo em estado de miséria uma quantidade enorme de pessoas pertencentes à classe popular.

É curioso notar que Hirszman escolheu justamente as duas obras centrais da *dramaturgia de avaliação* para ilustrar o depoimento da economista. Para abrir a nona sequência do documentário, subsequente às conclusões de Conceição Tavares, o cineasta selecionou um dos fragmentos mais significativos da peça *Gota d'água* (1975), a cena em que o violeiro Jasão, homem do povo cooptado pelo Capital, aconselha Creonte a rever a sua postura autoritária com o fim de evitar uma revolta dos pobres que lhe devem dinheiro. Segundo analisa a historiadora Miriam Hermeto (2010), a encenação desse fragmento da peça acontecia com um trono posicionado no centro do palco. O personagem Creonte, cuja riqueza provém da venda de imóveis populares a juros altos, encontra-se inquieto diante de uma possível recusa dos moradores em continuar pagando pelas prestações abusivas. É quando o sambista Jasão, seu futuro genro, resolve utilizar o seu conhecimento do povo para sugerir-lhe uma forma mais eficaz de exercício do poder: a negociação populista. Ao invés da repressão, promover ações de melhoria das residências com o objetivo de satisfazer algumas demandas dos descontentes sem no fundo alterar as estruturas de dominação que garantem a Creonte o seu capital político e econômico. Para a manutenção da ordem, esvaziando assim a rebelião, o que Jasão ensina é a atualização do poder: "Tem que produzir uma esperança / de vez em quando pra coisa acalmar / e poder começar tudo de novo (...) Precisa saber dosar / os limites exatos da energia (...) bote um telefone, arrume uns espaços / pras crianças poderem tomar sol / Construa um estádio de futebol (...) Encha a fachada de pastilhas / que eles já acham bom" (BUARQUE; PONTES, 1977: 102-103). De modo sintomático, o homem a trair o povo e o seu sogro capitalista, agora unidos no esforço de renovar as formas de dominação, terminam a cena dividindo o trono, cada um ocupando um dos braços desse símbolo universal de conquista e de poder (HERMETO, 2010: 260).

Se a presença de *Gota d'água* em *Que país é este?* funciona como um comentário do campo cultural à análise feita por Conceição Tavares sobre o modelo econômico da ditadura, o trecho selecionado da peça *O último carro* (1967-76) serve como ilustração das falas em que a intelectual diagnostica o esgotamento social vivido na década de 1970. O fragmento escolhido por Hirszman, o terceiro quadro do texto dramático de João das Neves, reúne em cena um grupo de operários que,

submetido à exploração do trabalho nas fábricas, comenta as dificuldades sofridas no cotidiano: às lamentações do personagem Hilário, o qual chega tarde em casa e nunca encontra os filhos acordados, soma-se o diálogo de Pedro, que ao criticar o descaso dos patrões e a inoperância do transporte público, conclui entre a ironia e o abatimento que "quem for tísico que se aguente" (NEVES, 1976: 26). Em *Que país é este?*, a cultura de resistência, também a denunciar as contradições políticas e sociais existentes na sociedade brasileira, é sobretudo aquela filiada à arte nacional-popular, de representação engajada do povo, da qual o próprio Hirszman fazia parte com a sua cinematografia.

Na sequência número dez do documentário, dando prosseguimento às reflexões em torno do contemporâneo, finalmente chega a vez de Fernando Henrique Cardoso construir a sua crítica contra o governo militar. Em 1976, ano em que concedeu o depoimento para *Que país é este?*, Fernando Henrique exercia uma forte liderança intelectual entre os acadêmicos de esquerda que discutiam e debatiam um projeto de redemocratização para o Brasil. Depois de seu autoexílio no Chile, entre 1964 e 1967, e logo após a ditadura aposentá-lo compulsoriamente da USP, em 1969, o sociólogo esteve à frente da criação do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP)[89], um instituto privado de pesquisas que, no decorrer da década de 1970, seria responsável por uma série de estudos que ao analisar a conjuntura brasileira apontaria para a emergência de uma nova "sociedade civil" em confronto contra o regime militar[90]. Personificando a figura do "intelectual de oposição", desse especialista que se vê impelido a defrontar os problemas sociais e a intervir nos rumos

---

[89] O CEBRAP, uma instituição privada de pesquisas na área de humanidades, foi fundado em 1969 por professores que, em sua maioria, haviam sido afastados das universidades pelo regime militar. Entre os intelectuais que fizeram parte de seu grupo inicial, estavam Boris Fausto, Fernando Henrique Cardoso, Francisco Weffort, Octavio Ianni, Paul Singer e Roberto Schwarz. A presença de um representante do CEBRAP em *Que país é este?* não parece aleatória, afinal esse centro realizaria, nos anos 1970, inúmeras pesquisas em torno da realidade social brasileira. Segundo Miguel Lahuerta, "o CEBRAP acabou funcionando muito mais como um ponto de referência para o pensamento de oposição do que como um polo de formação de quadros intelectuais. Já na primeira metade dos anos setenta, o CEBRAP consolida-se como o principal polo de produção intelectual sobre o país (...) [tornando-se] uma referência fundamental não só para a renovação da agenda temática e teórico-metodológica das Ciências Sociais, mas também para a esquerda e para o movimento democrático do país" (LAHUERTA, 2001: 62). Sobre o assunto, consultar também Daniel Pécault (1990).

[90] Vale lembrar que nos anos 1970, no Brasil, uma grande parcela da resistência artística e intelectual à ditadura utilizou a expressão "sociedade civil" como sinônimo de uma nova esquerda que se formou fora dos quadros institucionais do Estado autoritário. Assim, pesquisadores ligados ao CEBRAP, caso de Francisco Weffort, apostariam que os movimentos sociais sem relação institucional com o governo, especialmente o novo sindicalismo, se tornariam a vanguarda política em tempos de transição democrática. Nesse cenário, os políticos do MDB, como partido consentido pela ditadura, não eram vistos como representantes da "sociedade civil", mas como um quadro institucionalizado da oposição no interior do Estado brasileiro.

da política nacional, Fernando Henrique representava àquela altura um dos símbolos da resistência ao Estado autoritário. Além da esfera mítica que o cercava, advinda de sua condição de perseguido pelo governo (LAHUERTA, 2001: 65-68), em seus textos ele questionava abertamente a natureza da ditadura, criticando-a por um desenvolvimento econômico que ampliava a marginalização social ou propondo um fortalecimento da política institucional e "da sociedade civil como caminhos para se contrabalancear não apenas o regime autoritário, mas o tradicional autoritarismo da sociedade brasileira" (LAHUERTA, 2001: 68). Pelo teor de suas pesquisas, nas quais se projetava um programa para a redemocratização do país, não espanta que Fernando Henrique acabasse, junto com o CEBRAP, atuando diretamente na política partidária: em 1974, o grupo colaboraria na atualização do programa do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), desse partido de oposição consentida, enquanto em 1978, por essa mesma legenda, o sociólogo lançaria a sua candidatura ao Senado Federal. É certo que o lugar ocupado por esse intelectual influenciou Hirszman e Zuenir Ventura a convidá-lo para um documentário cuja intenção era justamente a de alcançar um panorama crítico sobre o Brasil contemporâneo.

Em *Que país é este*, Fernando Henrique concentra parte de sua fala na recusa a uma ditadura cujo modelo de desenvolvimento se caracterizou, entre outras questões, por excluir as massas populares da participação política. Modelo conservador baseado em uma Nação com Estado forte, o desenvolvimentismo ditatorial articulou uma aliança entre setores militares, indústrias estrangeiras e indústrias nacionais e estatais, garantindo no decorrer de certo período (1968-73) um crescimento econômico com altos índices percentuais. No entanto, como afirma Fernando Henrique, essa ação não implicou em progressos no quadro social alarmante do Brasil dos anos 1970: indicadores sensíveis como a alimentação, a escolaridade ou a mortalidade infantil não apresentaram melhoras significativas durante os anos de presidência dos generais Emílio Garrastazu Médici (1969-74) e Ernesto Geisel (1974-79). Além desse cenário de esgotamento, em que não se "equilibra a necessidade de crescimento rápido com as necessidades de sobrevivência da população", um outro resultado da política excludente e fechada do governo foi a marginalização do povo como "princípio ativo de articulação da sociedade". Para o sociólogo, o procedimento ditatorial foi o de relegar as classes desfavorecidas ao esquecimento, deixando de gerar "uma ideologia nacional capaz de sedimentar ou de mobilizar as massas (...) [ou se recusando a] criar instituições políticas para expressar a vida dessa gente". É diante desse apagamento

civil do popular, visto como um problema "por detrás de todos os outros problemas", que o intelectual lança uma das perguntas centrais de *Que país é este?*: o que fazer para superar esse cenário de crise? Afinal, "como criar uma democratização fundamental?".

E é precisamente aqui que o documentário encontra o seu grande ponto de virada. Se até esse momento a obra de Hirszman acumula uma escrita da História e certo repertório cultural com a finalidade de lançar um diagnóstico crítico do tempo presente, lendo o contemporâneo nas chaves da permanência do autoritarismo e da tragédia do povo, a partir de agora o movimento do filme será no sentido de privilegiar a discussão sobre a resistência política na década de 1970. Em suas últimas sequências - da décima à décima segunda -, *Que país é este?* esforça-se em rascunhar um possível projeto de redemocratização para o Brasil. Sempre a fazer um cinema que tinha a intenção de intervir na *práxis*, mesmo que fosse apenas no debate intelectual, Hirszman agrega à análise da conjuntura uma teoria política de ação. Resta agora saber qual.

V. O frentismo, esboço para uma teoria de ação política

Ainda na décima sequência de *Que país é este?*, logo após ser lançada a pergunta sobre como superar o regime militar, Fernando Henrique Cardoso retoma o seu depoimento para esboçar algumas ideias acerca do futuro processo de redemocratização. A fala do sociólogo inicia-se a partir da reflexão em torno do apagamento das classes populares durante os anos da ditadura. Em decorrência do Estado autoritário, a provocar um atraso da sociedade em relação "às suas forças mais dinâmicas", deflagra-se um quadro político alarmante. Enquanto o sindicalismo, com um regimento ultrapassado, deixara há tempos de representar os interesses dos milhares de operários brasileiros, novos fenômenos sociais, como a situação precária dos boias-frias, eram completamente ignorados por um regime que se omitia diante das necessidades do povo. Para o intelectual, no entanto, os governantes deveriam tomar o cuidado de não "tratar essa massa como inerte, [já que] ela possui cultura e tem aspirações": quando observada do alto, do viés de um Estado afastado de seu dia-a-dia, ela podia até parecer "apática", mas quando vista de baixo, no cotidiano das classes desfavorecidas, ela adquiria uma dinamicidade capaz de se transformar em potência política a mobilizar reivindicações. Das expressões e sociabilizações do

popular, a exemplo do esporte, das culturas migratórias e da religiosidade, provêm para Fernando Henrique Cardoso uma nova *"leadership"* das massas a manifestar formas alternativas de protesto e de visão de mundo. Distante dos centros de poder e analisada pelo sociólogo como fundamental para explicar a derrota da Aliança Renovadora Nacional (ARENA) nas eleições de 1974[91], essa outra configuração do político deveria ser levada em conta no desenvolvimento de um projeto para a redemocratização do Brasil. Anuncia-se, em *Que país é este?*, uma proposta de programa para suplantar os tempos ditatoriais. Da voz de um intelectual específico, politicamente comprometido com o MDB, surge o rascunho de um frentismo democrático que, da soma de esforços entre a esquerda institucional e o popular, desejava o nascimento de um partido moderno e contra-hegemônico:

> Se nossa perspectiva é negar um Estado que manipula instrumentos para alcançar o crescimento econômico desejado, cujas finalidades são realizações meramente materiais, precisamos de uma democracia baseada na recuperação do impulso existente nas massas, na capacidades dela definir seus próprios objetivos. (...) Um novo sistema de hegemonia, uma articulação mais profunda entre os grupos A, B e C, a partir da qual seja possível não apenas tornar factível o desenvolvimento [econômico], mas responder às demandas sociais e políticas dos vários grupos.

Reverberando uma afirmação lançada por Alfredo Bosi na nona sequência do documentário, a de que "as atividades imaginárias, poéticas e realmente criativas [do popular] (...) [são] formas sempre dirigidas contra o sistema dominante", o depoimento de Fernando Henrique Cardoso instala em *Que país é este?* a perspectiva de que a resistência à ditadura, assim como o próprio projeto de redemocratização, deveriam acontecer a partir de um frentismo a incluir os diversos grupos sociais que foram marginalizados e perseguidos durante os anos do regime militar, fossem esses pertencentes ao quadro institucional (a exemplo do MDB) ou distantes dele (o popular em suas novas manifestações políticas). Presente no filme como esboço de um ponto de partida para a transformação do Brasil, como ideia lançada no ar e ainda carecendo de maior desenvolvimento, a proposta de um frentismo surge nos momentos finais do documentário de Hirszman, nele provocando uma evidente alteração de humor: diferente do restante da obra, em que predomina um discurso científico de análise do

[91] Vale lembrar que a eleição de 1974 surpreendeu o campo político brasileiro, pois na disputa para substituir 1/3 do Senado Federal, o MDB conquistou 16 cadeiras contra as 6 do Arena. A vitória foi significativa, já que a esquerda consentida pelo governo autoritário ganhava pela primeira vez um pleito eleitoral, mas relativiza-se quando lembramos que a Câmara dos Deputados continuava nas mãos do Arena (203 políticos contra 161 do MDB) e que todos os governadores de Estado eram nomeados indiretamente pelo regime militar.

Brasil e de sua História, as duas sequências que encerram *Que país é este?* - as de número onze e doze -, procuram projetar sobre o contemporâneo um desejo mais militante de superação da ditadura e das crises provocadas pelo autoritarismo. Colocando-se claramente a favor dessa teoria de ação, saudando-a como pressuposto para a emergência de uma futura democracia, o cineasta constrói nos planos derradeiros do filme uma montagem otimista a sinalizar, em dois tempos, o seu compromisso afetivo e social com uma prática específica do fazer político dos anos 1970.

Logo após a reprodução do samba *Heróis da liberdade* (1969)[92], canção que imprime otimismo a partir dos versos "Alunos e professores / Acompanhados de clarim / Cantavam assim: / Já raiou a liberdade", *Que país é este?* alcança finalmente a décima primeira sequência, momento em que vários representantes da "sociedade civil" e do Estado concedem entrevistas curtas sobre a situação brasileira. Em uma colagem a articular onze depoimentos, falam vozes as mais distintas: o líder católico e crítico literário Alceu Amoroso Lima, opositor da ditadura, defende o fim da censura e o retorno à liberdade de expressão. Heleno Cláudio Fragoso, advogado que atuou na defesa de presos políticos, fala em nome da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) para criticar a suspensão do *habeas corpus* pelo regime militar; enquanto Dom Paulo Evaristo Arns, defensor dos direitos humanos, coloca-se a favor de uma democracia que efetivamente acolha a participação da classe popular no jogo político. Célio de Oliveira Borja, presidente da Câmara dos Deputados pela ARENA, entre 1976 e 1977, sugere que "o povo não concebe a organização política do país sem a figura de um Parlamento"; enquanto Petrônio Portela, ex-senador pela ARENA e um dos principais mediadores do governo durante a distensão política, procura assegurar que o objetivo do presidente Geisel é de fato o de consolidar um processo de abertura. Já Ulysses Guimarães, naquele momento líder do MDB, ao comentar as dificuldades de se manter um partido de oposição no quadro autoritário do Brasil, reafirma a luta de sua legenda pela redemocratização do país.

---

[92] *Heróis da liberdade*, composta por Mano Décio, Silas de Oliveira e Manoel Ferreira, foi samba-enredo da escola Império Serrano, no carnaval carioca de 1969.

Embora um confronto histórico perpasse esses e os demais depoimentos da sequência 11[93], pois ali se encontram opositores e representantes da ditadura, a intenção de Hirszman ao articular as suas vozes não parece ser a de salientar um conflito entre ideologias distintas. Em *Que país é este?*, o bloco contendo as falas provenientes da esquerda civil e de setores moderados do governo tinha como ambientação sonora, em arranjo lento e instrumental, a marcha-rancho *Bandeira branca*. Canção carnavalesca escrita por Max Nunes e Laércio Alves, mas cuja popularidade foi alcançada a partir da gravação feita por Dalva de Oliveira, a música é uma composição romântica, com melodia e versos melancólicos, na qual um eu-lírico, saudoso de sua amada, estira uma bandeira com a esperança de encontrar paz na relação amorosa (MELLO; SEVERIANO, 1999: 152). Descontextualizando o sentido original dessa música que esteve nas paradas de sucesso em 1970, Hirszman se apropria de uma sonoridade bastante conhecida para lhe agregar um valor político em diálogo com o frentismo democrático: se antes o pedido de paz era dirigido ao par amoroso, na tradição de um cancioneiro que se volta para a dor da paixão, agora ele adquiria um outro viés, relacionado às expectativas do cineasta em ver a formação de uma unidade que lute pelo fim da ditadura militar. A presença de *Bandeira branca* em *Que país é este?* parece propor que as forças políticas da sociedade brasileira, mesmo que em campos ideológicos divergentes, deveriam estabelecer uma trégua para enfrentar um inimigo maior, o regime autoritário, que àquela altura encontrava-se em processo de enfraquecimento diante da crescente crise econômica. A décima primeira parte do documentário funciona como um aceno à negociação: é preciso somar esforços, aproximar-se inclusive daqueles que de dentro do governo mobilizam-se pela abertura democrática, gerando assim um frentismo que consolide pressões sociais a favor da implantação de uma nova democracia. Na visão do cineasta, a ocasião exigia esse apelo à ampla união das consciências.

Não é à toa que o filme, como peça de militância, termine justamente com um desfecho simbólico a reforçar o compromisso de Hirszman com essa agenda política

[93] Como é possível consultar no anexo I desse doutorado, a sequência 11 de *Que país é este?* também contava com depoimentos de Prudente de Moraes Neto, presidente da Associação Brasileira de Imprensa em 1976; Joaquim Coutinho, deputado federal pelo Arena; André Franco Montoro, futuro governador de São Paulo pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), entre 1983 e 1987; e Magalhães Pinto, à época presidente do Senado pelo Arena. Nos documentos, além dessas falas, encontra-se a presença de um "Popular", sem identificação de nome, que cobrava uma ação das autoridades contra a miséria. Há também a indicação de que Hirszman pretendia inserir uma entrevista com José Bonifácio Lafayette de Andrade, político que se alinhava aos setores mais conservadores do regime militar.

em prol de uma frente antiditatorial de ação. A sequência número 12 de *Que país é este?*, a derradeira do documentário, abria com uma pessoa sozinha em cena, voz solitária, que em ritmo lento cantava os primeiros versos da música *Cordão* (1971), composta por Chico Buarque. Em seu isolamento, quase como um rumor impregnado de historicidade, essa voz entoava as palavras iniciais de uma canção em que o eu-lírico, em desafio a quem deseja lhe sufocar, anuncia que ninguém conseguirá acorrentá-lo enquanto ele puder se expressar por meio do canto e do sorriso: "Ninguém / Ninguém vai me segurar / Ninguém há de me fechar / As portas do coração". Remetendo-se tanto à censura que perseguia os artistas, quanto a um estado geral de opressão vivido durante a ditadura, a música continuava a ser cantada até o seu final, só que aos poucos a interpretação tornava-se acelerada e coletiva. Conforme avançavam os versos - "Ninguém vai me ver sofrer / Ninguém vai me surpreender / Na noite da solidão" -, outras vozes, provenientes "de vários momentos históricos"[94], formavam com a primeira um coro dos descontentes em alusão à resistência que se colocava em confronto com o governo autoritário. No ápice dessa alegoria frentista, na qual o "acúmulo das forças" políticas ganhava o reforço da História, daquele popular que fora oprimido no passado, *Que país é este?* formava um cordão catártico, com ritmo e volume em crescendo, a afirmar os valores universais da solidariedade, da luta e da transformação: "Pois quem / Tiver nada pra perder / Vai formar comigo o imenso cordão / E então / Quero ver o vendaval / Quero ver o carnaval / Sair"[95].

Pelo que se pode ler nos arquivos remanescentes de *Que país é este?*, Hirszman acabou realizando para a RAI um documentário que estabelecia diálogos com obras engajadas como *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino, em que o cinema, sem abdicar da experimentação formal, inscreve no tecido fílmico um desejo político de intervir no presente e de transformar uma

---

[94] Essas aspas não se referem à transcrição da banda sonora de *Que país é este?*, mas às anotações que Hirszman fez para o esquema geral de montagem do seu filme. Consultar o anexo I. O documento original encontra-se localizado no Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 14, série 10.

[95] Não parece aleatória a decisão de encerrar *Que país é este?* com a música *Cordão*, de Chico Buarque. Durante os anos 1970, em decorrência de inúmeros problemas com a censura governamental, esse compositor se tornou um dos principais símbolos da resistência cultural contra a ditadura. Fortemente vinculado a uma arte nacional-popular, com diversas canções a tematizarem o cotidiano e o lirismo de um povo miserável, Chico Buarque foi adquirindo representação social como artista engajado após a censura proibir a encenação de sua peça *Calabar* (1973). Como reação a esse veto, e para se defender das perseguições que sofria, ele criaria o pseudônimo Julinho de Adelaide para poder lançar em disco canções políticas que confrontavam diretamente o regime autoritário. No LP *Sinal Fechado*, de 1974, Julinho estrearia com a música *Acorda amor*, a denunciar a violência da ditadura. Sobre o assunto, consultar Miriam Hermeto (2010).

realidade social imersa em contradições. Como um filme manifesto, *Que país é este?* mobilizava repertórios artísticos e intelectuais para construir uma crítica ao contemporâneo: iniciando-se pela recusa às promessas ditatoriais de redenção, o seu percurso narrativo reelaborava a leitura da História, nela localizando traumas que serviam para refletir, no tempo presente, sobre uma sociedade em que o campo político continuava tomado por formas autoritárias de poder. Do passado, no entanto, também provinham exemplos de resistência. Mesmo vencidos e assassinados pelas forças de opressão, os derrotados da História, por sua obstinação e rebeldia, adquiriam no documentário o valor simbólico de um povo que não desiste de lutar por ideais como a justiça e a igualdade. Lançada para os anos 1970, essa resistência trans-histórica, romantizada no filme de Hirszman, era o arquétipo que mobilizava no contemporâneo a certeza de que a classe popular deveria ter um papel central no confronto contra a ditadura militar.

Em *Que país é este?*, portanto, a relação com o presente não se resumia ao panorama das contradições existentes na década de 1970. Após anos de uma censura a obstruir as imagens que denunciavam a miséria do popular, e basta lembrar que o governo mantinha proibida a circulação de um filme como *Iracema, uma transa amazônica* (1974)[96], Hirszman confiava que a reposição da visualidade realista permitiria, ao espectador de seu documentário, o acesso a esse outro Brasil distante das propagandas ditatoriais. Por meio da colagem de obras na herança do nacional-popular, a exemplo de trechos de *Vidas Secas* (1963) ou de reportagens a expor a condição adversa dos negros e dos boias-frias, *Que país é este?* relembrava a existência de um esgotamento social que não fora resolvido, mas ganhara dimensões bem mais agudas e massivas com o passar do tempo. No entanto, mesmo que essa visualidade contivesse uma potência crítica, pois ainda não sofrera o desgaste de sua exposição excessiva pela televisão brasileira, o cineasta resolveu transcender o simples diagnóstico do contemporâneo para incluir em seu documentário um esboço do programa político que para ele poderia, em um breve futuro, superar a ditadura e restabelecer um governo democrático.

---

[96] Dirigido por Jorge Bodanzky em 1974, *Iracema, uma transa amazônica* é um filme ultrarrealista, a mesclar improvisação ficcional com técnicas documentais, em que a narrativa denuncia a miséria, a violência, a prostituição, as más condições de saúde e o desmatamento existentes na região de Belém do Pará. Realizado dois anos após a inauguração da rodovia Transamazônica, obra faraônica que a ditadura utilizava como propaganda de seu governo, o longa-metragem foi enquadrado na "Lei de Segurança Nacional", sendo impedido de circular em solo brasileiro. O filme seria liberado pela censura apenas em 1980, logo após a sua exibição e premiação no Festival de Brasília.

Embora o frentismo apareça no filme apenas como um rascunho de futuro, e vale notar que esse desejo de unidade surge mais como alegoria do que como um projeto racionalizado pelas falas intelectuais, Hirszman parecia disposto a fazer do cinema um manifesto das negociações que considerava necessárias para a intervenção no tempo presente. Em *Que país é este?*, sem cair em uma teleologia histórica que entrara em crise após o golpe de 1964, mas também sem abdicar do otimismo, o cineasta lançou as suas apostas para um campo político indefinido e em intensa disputa. Assim sendo, a obra assumia uma forma específica de resistência, sobrevalorizava a capacidade do frentismo em unir inimigos históricos em uma solidariedade de valor universal, tornando-se produto engajado a defender um entre vários modos de conceber o processo de abertura democrática. Se o filme não cumpriu o seu papel, pois desapareceu nos arquivos da RAI e não foi exibido à época, as suas "cascas" permitem, ao menos, localizar o lugar político ocupado por Hirszman. De fato, o documentário reverberava uma posição que o cineasta vinha assumindo publicamente desde 1975, quando participou do *I Ciclo de Debates da Cultura Contemporânea*, no Teatro Casa Grande do Rio de Janeiro:

> No que se refere ao cinema, em particular, é fazer com que o cinema possa contribuir para uma política cultural que tenha relações com o nacional e o popular, isto é, que seja relativo a uma cultura popular, que sua resposta seja o povo e que ele esteja como raiz, como água, nascendo de uma contradição interna existente (...). Minha posição (...) é a de que não se deve juntar todos os inimigos para enfrentá-los juntos de uma vez (...). Parece-me que, se no momento se se somar, para ampliar a frente que luta pela independência nacional e pela democratização, isso que é importante. São etapas da luta (HIRSZMAN in. CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE, 1976: 21 e 31).

Que país é este? era um documentário no qual o discurso crítico, fosse para analisar o presente ou para esboçar o futuro, tinha por base um conceito político do popular como sujeito histórico central no processo que levaria à implantação de um governo democrático. No entanto, diferente de *ABC da greve* (1979-90), obra em que os operários são os protagonistas de um ato a ocupar as ruas e a paralisar as fábricas, o filme realizado para a RAI não continha registros do povo em manifestações de rebeldia política, antes concentrando-se em suas falas e imagens como diagnóstico das crises decorrentes do Brasil autoritário. Embora o depoimento concedido por Fernando Henrique Cardoso, na décima sequência de *Que país é este?*, anunciasse a formação de novas lideranças provenientes das classes desfavorecidas, indicando o seu lugar de atuação como distante dos centros de poder, o documentário de Hirszman

em nenhum momento lhes oferece as câmeras como possibilidade de expressão. Ali, a "voz" que de fato comanda a narrativa, tornando-se mediadora de um olhar sobre o Brasil, é aquela proveniente de uma síntese a articular o esquerdismo institucional dos intelectuais acadêmicos com a crítica nacional-popular dos filmes na tradição do Cinema Novo. É como se o povo, após anos de uma ditadura a marginalizá-lo e a isolá-lo, fosse finalmente devolvido ao centro do debate público, mas ainda carecesse de uma esquerda artístico-intelectual que, utilizando-o como premissa para afirmar valores democráticos, se tornasse a sua representante nas questões envolvendo o campo político. No decorrer dos anos 1970, a necessidade de resistir à ditadura impôs a muitos artistas que se tornassem "verdadeiros arautos da sociedade civil oposicionista ao regime militar", algo que deu novo alento à arte engajada (NAPOLITANO, 2010: 136) e parece estar presente na unidade narrativa e formal elaborada por Hirszman em *Que país é este?*.

Poucos registros restaram das intenções do cineasta durante a elaboração do programa televisivo para a RAI. Como ele se mostraria muito surpreso com a greve metalúrgica de 1979, na região do ABC, chegando a declarar uma falta de conhecimento sobre o novo sindicalismo (HIRSZMAN, 1979), não é improvável supor que a sua distância social em relação ao popular o tenha levado, em *Que país é este?*, a ignorar ou a simplesmente não localizar quem seriam os nomes representativos do povo. Sendo Hirszman um sujeito formado na esquerda nacionalista dos anos 1950 e que sempre considerou a política uma expressão do sistema partidário, é também possível que as suas preferências tenham recaído sobre as manifestações institucionalizadas de saber e de poder, fazendo-o direcionar o microfone para aqueles personagens sociais que, em 1976, formavam o núcleo para a criação de um multipartidarismo democrático: intelectuais universitários de destaque, lideranças oposicionistas da "sociedade civil" e integrantes do Estado contrários à permanência da ditadura militar. Lançar essas hipóteses em torno de *Que país é este?*, pensando-as à luz da cinematografia ou das declarações de Hirszman, permite transitar pelas disposições ideológicas do cineasta, não se preocupando em justificar o que se encontra oculto ou não no documentário que ele produziu para a RAI. No entanto, seria muito difícil avançar nesse debate sem desenvolver uma reflexão sobre o lugar ocupado pelo PCB no campo político da década de 1970: pois além de Hirszman ter sido um fiel integrante dessa legenda até o final de sua vida, tornando-se o mais orgânico dos diretores comunistas, há inúmeros pontos da resistência pecebista

à ditadura que encontram proximidade com a leitura crítica, o nacional-popular e o frentismo presentes em *Que país é este?*. Partamos, nos próximos capítulos, para essa análise na qual o político é, acima de tudo, a esfera onde o conflito ganha proeminência sobre a idealização de uma unidade democrática.

Capítulo 4

Aspectos da(s) resistência(s) política e cultural ao regime militar

Conte comigo no seu carnaval
Tô me guardando contra o mesmo mal
A decisão eu acho que é geral
É cada vez maior o pessoal

Conte comigo no seu carnaval
Seremos nós a nossa voz central
O nosso enredo tem uma força tal
Que já pôs medo no cordão rival

Conte comigo no seu carnaval
Vamos mudar esse placar final
Eu quero ver a multidão, no auge,
delirando em homenagem ao vencedor real
No dia que chegar o verdadeiro carnaval

(versos da canção *Agora é Portela 74*,
de Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro)

I. Representações frentistas no campo das artes

Em fevereiro de 1962, quando era integrante do Centro Popular de Cultura (CPC) do Rio de Janeiro, Vianinha escreveu um dos textos mais militantes de sua juventude, a peça *Brasil - versão brasileira*. Criada sob impacto do *agit-prop* teatral, do realismo como instrumento para mobilizar uma *práxis* de transformação social, a obra propunha uma crítica demolidora à presença do imperialismo norte-americano em território nacional. Com apenas um ato e a partir de uma dramaturgia inspirada em eventos e personagens reais da política brasileira, a peça foi composta por Vianinha dentro de uma concepção didática, como experiência estética voltada sobretudo para a denúncia das estruturas autoritárias existentes no país. Em sua narrativa, dois grupos de personagens são desenvolvidos de modo intercalado. O primeiro deles, formado pelo altoescalão da política, a incluir o Presidente da República, o diretor-geral do Banco do Brasil e os representantes dos interesses estadunidenses, simboliza no texto o lado mais degenerado das relações de poder. Amarrados em negociações espúrias,

eles tramam a destruição da indústria petrolífera nacional, promovendo uma série de ações que terão como consequência a submissão maior do país aos desígnios do imperialismo. Com exceção de Vidigal, dono de uma metalurgia e voz a favor da burguesia nacional, os demais manipulam a imprensa e a classe popular com o intuito de se manter no poder e liquidar as chances do Brasil em adquirir alguma autonomia econômica em relação ao capital estrangeiro.

Já o segundo grupo, composto por funcionários da fundição pertencente a Vidigal, é constituído por operários que possuem formações ideológicas divergentes. Embora todos sejam vistos como parte de um único povo, e enfrentem as mesmas condições precárias de trabalho e de remuneração, eles se encontram divididos diante das alternativas de luta contra o empresariado. Enquanto Claudionor, católico e presidente do Sindicato dos Metalúrgicos, acredita em conquistas graduais a partir da conciliação e da negociação com os patrões, Dionísio, um velho comunista, desdenha das pequenas vitórias ao propor a greve como instrumento de combate em prol de uma alteração radical das estruturas de poder no interior da fábrica. Com a classe popular fragmentada, brigando entre si ao invés de unir esforços, a alta esfera da política pode agir livremente, sem pressões contrárias à entrega da nação aos interesses vindos dos Estados Unidos.

No entanto, na lógica didática de *Brasil - versão brasileira*, a situação começa a se reverter quando uma tragédia desperta a consciência de alguns personagens integrantes do povo. Após a morte de oito pessoas em uma refinaria de petróleo, decorrente do descaso em relação à segurança dos operários, os filhos de Claudionor e Dionísio, mais moderados que seus pais, passam a articular uma soma de forças como meio de se opor à elite. Contrariando as figuras paternas em conflito, Espartaco e Tiago impulsionam a formação de um frentismo popular a propor a diluição das desavenças ideológicas em nome um compromisso comum de luta. Com o surpreendente apoio de Vidigal, que a partir de uma reviravolta dramática deixa de ser inimigo dos operários ao se opor de modo contundente ao altoescalão, eles se transformam - na peça de Vianinha - em símbolo de um combate maior, de uma unidade mais ampla que se projeta não apenas como expressão política dos trabalhadores, mas principalmente como uma forma de resistência em recusa às artimanhas do capital estrangeiro no país. Em *Brasil, versão brasileira*, uma tese cara à esquerda comunista do início dos anos 1960 vai se desenhando aos poucos no

decorrer da narrativa[97]. Por meio de uma alegoria positiva, atravessada pela teleologia revolucionária da primeira arte do nacional-popular, Vianinha mobilizava na ficção uma das principais estratégias políticas defendidas à época pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB): a solidariedade entre o povo e os setores nacionalistas da burguesia brasileira seria um passo fundamental para derrotar os inimigos maiores da nação, representados acima de tudo pelo imperialismo e pela elite brasileira que nele se sustentava com o objetivo de se perpetuar no poder.[98]

No campo das representações, entre a décadas de 1950 e a primeira metade dos anos 1960, a arte feita pelos comunistas foi um dos espaços criativos que mais investiu energia na representação de solidariedades políticas. Dentre os dramaturgos e cineastas vinculados à *práxis* e ao pensamento pecebista, a exemplo de Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Pontes, Vianinha e Leon Hirszman, foi comum a criação de obras nas quais se verifica a presença de uma união metafórica entre personagens de diferentes classes sociais e ideologias, todos de "braços dados" em nome de uma potencialidade de luta capaz de transformar o mundo. Em várias peças e filmes realizados por esses artistas, fossem nos anos imediatamente anteriores ao golpe de 1964 ou no decorrer do regime militar, é possível localizar a alegoria de uma resistência frentista como engajamento que se opusesse às manifestações do autoritarismo existente na formação e no desenvolvimento da sociedade brasileira. Às vésperas e no momento da instauração da ditadura, algo próximo a essa perspectiva atravessou obras compostas por aqueles vinculados diretamente ao PCB, como eram os casos das peças *Eles não usam black-tie* (1956), de Guarnieri, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (1960), de Vianinha, *A vez da recusa* (1963), de Carlos Estevam Martins, ou *Opinião* (1964), de Armando Costa, Paulo Pontes e Vianinha.

Compartilhando desse viés de militância, Hirszman seria o principal articulador de um dos longas-metragens mais frentistas da primeira metade dos anos 1960. Quando atuava no CPC do Rio de Janeiro, assumindo o papel de coordenador da área cinematográfica, ele produziria o filme *Cinco vezes favela* (1962). Ao reunir

---

[97] Relembro ao leitor que, em meu texto, toda vez que evoco o comunismo ou os comunistas brasileiros, estou me referindo à tradição e ao histórico do PCB.

[98] Conforme debatido no capítulo inicial da tese, estou chamando de "primeira arte do nacional-popular" a tendência que houve, sobretudo entre cineastas e dramaturgos influenciados pelo comunismo, em projetar no interior de suas obras uma representação idealizada do povo como agente social revolucionário. Atravessados por uma leitura teleológica da História, pela "certeza" de que seria inevitável a superação do sistema capitalista, peças e filmes realizados pela esquerda, principalmente no pré-1964, acabariam heroicizando a classe popular dentro de um eixo político estimulado pelo desejo de uma revolução. *Brasil, versão brasileira*, de Vianinha, seria um desses casos.

jovens artistas pertencentes a grupos com ideologias distintas, como o Miguel Borges da Organização Revolucionária Marxista-Política Operária (POLOP), o Cacá Diegues da Juventude Universitária Católica (JUC) ou ele mesmo do PCB[99], a sua intenção era que cada um dirigisse um curta-metragem em torno dos dilemas da classe popular e das favelas cariocas, que cada um partisse de suas propostas específicas de engajamento para compor uma obra multifacetada que reunisse em um único ato político e artístico as várias tendências encontradas entre as esquerdas[100]. Em sua essência uma produção comprometida com o frentismo, de aposta em uma rede de solidariedade que ligaria diversas agremiações a favor de um projeto revolucionário de origem marxista, *Cinco vezes favela* ainda contaria com o episódio realizado pelo próprio Hirszman: em *Pedreira de São Diogo*, é perceptível a construção de um drama em que os trabalhadores, os moradores de um morro e o cineasta-intelectual por trás da câmera formam um bloco uníssono em oposição ao gerente da pedreira, símbolo de um capitalismo selvagem mais preocupado com o lucro e a produtividade do que com a preservação da própria vida[101].

Embora não possamos encarar as obras aqui comentadas como mera ilustração ou propaganda de uma proposta ideológica, o fato é que muitos dramaturgos e cineastas acabariam flertando, nos anos anteriores ao regime militar, com a ideia de um frentismo político capitaneado pelo comunismo brasileiro. Ocupando um lugar hegemônico entre as esquerdas naquele momento, o PCB, mesmo atuando na clandestinidade, se tornaria um dos agentes de maior influência sobre um campo

---

[99] Diretor do curta-metragem *Zé da Cachorra*, um dos episódios de *Cinco vezes favela*, Miguel Borges pertencia em 1962 a POLOP. Formada em 1961, principalmente a partir da juventude do Partido Socialista Brasileiro (PSB), a POLOP era uma agremiação contrária à perspectiva etapista do PCB, antitética à ideia de que seria necessário primeiro amadurecer o capitalismo brasileiro, compondo uma aproximação estratégica com a burguesia nacional, para somente depois dar início a um processo revolucionário de viés socialista. No revés do frentismo comunista, ali se defendia uma ruptura definitiva com as forças do capitalismo, apostando-se em uma transformação social imediata através da vanguarda política da classe popular (PROJETO BRASIL NUNCA MAIS, 1985: 102-107). No caso de Cacá Diegues, realizador do episódio *Escola de samba, alegria de viver*, o vínculo ideológico era com a JUC, cuja formação remonta aos anos 1950. Na JUC, que em 1962 daria origem à Ação Popular (AP), a tendência era uma crítica de linha cristã-marxista e voltada principalmente para o engajamento no interior da política estudantil e universitária. Hirszman, integrante do PCB, dirigiria *Pedreira de São Diogo* para o longa-metragem *Cinco vezes favela*. Ao leitor interessado em uma análise desses episódios à luz dos vínculos ideológicos de seus realizadores, consultar a dissertação de mestrado de Reinaldo Cardenuto (2008: 134-163).

[100] Além dos episódios dirigidos por Miguel Borges, Diegues e Hirszman, *Cinco vezes favela* também contaria com curtas realizados por Marcos Farias (*Um favelado*) e Joaquim Pedro de Andrade (*Couro de gato*). No corpo do texto, evoquei apenas os três primeiros, dado que eles eram diretamente vinculados a grupos de militância política no ano de 1962. Para maiores informações sobre o longa-metragem, sejam detalhes sobre a sua produção, as suas ligações ideológicas ou a sua repercussão na imprensa, consultar Reinaldo Cardenuto (2008: 76-206).

[101] O leitor encontra uma breve análise de *Pedreira de São Diogo* no segundo capítulo dessa tese.

artístico e intelectual atravessado por pulsões de militância e pela adesão ao viés revolucionário de transformação social (RIDENTI, 2000). Desde meados da década de 1950, mais especificamente a partir de sua declaração de princípios em março de 1958, o PCB vinha recusando uma postura radical de enfrentamento da classe burguesa, apostando em um projeto a partir do qual se defendia a composição de forças entre diversos setores considerados "oposicionistas" no interior do país. Na avaliação do partido, os principais inimigos a serem vencidos naquele contexto histórico eram o imperialismo estrangeiro, especialmente o de origem norte-americana, e as relações de produção semifeudais ainda existentes na esfera agrária, fatores que eram considerados, em sua leitura, como impeditivos para a concretização de um desenvolvimento econômico da sociedade brasileira[102]. Assim, seria necessário trabalhar para o fortalecimento da burguesia industrial com o intuito de ampliar as relações capitalistas, decorrendo daí a consolidação do operariado como motor de um processo político revolucionário.

No intuito de superar esses agentes antagônicos, considerados aqueles que atrapalhavam o nosso progresso e a nossa soberania como nação, tratava-se de reunir em um único bloco todos os setores nacionalistas com interesse em lutar pela independência política e econômica do país: "articular uma ampla *frente única* de forças sociais, compreendendo o proletariado, os camponeses, a pequena burguesia urbana, a burguesia e até mesmo 'setores latifundiários descontentes com o imperialismo norte-americano'" (REIS in. RIDENTI; REIS [orgs.], 2007: 91 - itálico do texto original). Do ponto de vista do PCB, a consolidação dessa unidade era vista como o ponto nevrálgico de uma *práxis* pensada por etapas. Atuando dentro da legalidade do jogo político, através de meios pacíficos e não da violência de uma "ditadura do proletariado", seria necessário primeiro garantir uma "revolução democrática", em que a união entre a burguesia nacional e a classe popular levaria à formação de um capitalismo brasileiro forte, progressista e - sobretudo - autônomo. Somente após a superação desse estágio inicial, conquistando o nosso desenvolvimento, passaríamos a uma outra fase, de rupturas internas, a partir da qual

[102] Em abril de 1947, sob a acusação de ser contrário ao regime democrático, o PCB teve seu registro cassado pelo Tribunal Superior Eleitoral. Apesar de lançado à clandestinidade, de meados dos anos 1950 até a primeira metade da década de 1960, a partir de suas teses frentistas, o partido viveria o auge de sua influência sobre o campo político e artístico. Em torno do assunto, há vasta bibliografia disponível, a exemplo da dissertação de Hamilton Garcia de Lima (1995), do livro de Marco Aurélio Santana (2001), do artigo de Daniel Aarão Reis (in. RIDENTI; REIS, 2007: 73-108) ou da tese de livre-docência de Marcos Napolitano (2011).

finalmente alcançaríamos a tão desejada implantação de um governo socialista (SANTANA, 2001: 89-140). Liderando esse "etapismo" por vias democráticas, "os comunistas deveriam trabalhar com amplitude e tolerância, para estimular e aperfeiçoar [o] processo de composição de forças, reconhecendo suas contradições internas, mas procurando resolvê-las com espírito construtivo" (REIS in. RIDENTI; REIS [orgs.], 2007: 91)[103].

A meu ver, essa proposta de um amplo frentismo ideológico, à época encarada pela hegemonia da esquerda como perspectiva que levaria à consolidação do processo revolucionário, acabou por se configurar em uma representação que atravessaria parte das obras realizadas no pré-1964 pelo Teatro de Arena e pelo CPC. Com isso, não pretendo afirmar que houvesse uma ligação esquemática entre o campo político e o artístico, como se os filmes e as peças citadas nesse capítulo fossem simples reproduções programáticas daquilo que o PCB defendia como projeto de engajamento. Ao que tudo indica, havia no país a presença de uma intensa circulação social de ideias pecebistas que estimulou diversos artistas a apresentar em suas obras uma solidariedade entre personagens de classes e setores distintos, a (re)elaborar ficcionalmente a aposta na unidade nacionalista como fator crucial para os avanços do campo político (RIDENTI, 2010). Vinculada às grandes expectativas de seu tempo, a primeira arte do nacional-popular, atravessada pela dimensão teleológica de esquerda e pelo compromisso em agir sobre a *práxis*, voltou-se para a fabricação de um realismo em que a representação frentista acabou, por vezes, tornando-se a essência do fazer dramatúrgico[104]. A peça *Brasil, versão brasileira*, de Vianinha, e o curta-metragem *Pedreira de São Diogo*, de Hirszman, parecem ilustrar bem essa hipótese aqui levantada.

Como sabemos, no entanto, essa perspectiva frentista não gerou os resultados esperados pelo PCB. Ao invés de uma "revolução democrática", ou da concretização de reformas estruturais durante o período da presidência João Goulart (1961-64), o país viveria uma intensa polarização política na primeira metade dos anos 1960, algo que resultou na implantação de um regime ditatorial que perduraria nas próximas duas décadas e deixaria marcas profundas no desenvolvimento da sociedade brasileira.

---

[103] Obviamente essa é uma visão resumida do projeto político do PCB, tendo em vista não se tratar de um ponto central do trabalho. Para uma análise das complexidades do frentismo no pré-1964, consultar a dissertação de Hamilton Garcia de Lima (1995).

[104] Para uma análise mais detalhada do que aqui chamo de "primeira arte do nacional-popular", consultar os capítulos 1 e 2 desta tese.

Distante da estratégia que os comunistas viam como uma certeza - a formação de uma *práxis* a reunir os diversos setores considerados anti-imperialistas -, a burguesia nacional acabaria apoiando em peso o golpe militar de 1964, tornando-se uma das principais forças sociais a dar suporte para um governo autoritário que perseguiria violentamente os grupos de esquerda e reprimiria as possíveis aproximações ideológicas entre a classe popular e as lideranças provenientes da intelectualidade nacionalista. Diante da repressão que se configurou a partir de 1964, a incluir a guinada de um dos polos centrais do frentismo para o lado dos golpistas, o PCB viveu nos anos subsequentes a 1964 um processo irreversível de *débâcle* (LIMA, 1995: 138-222).

Por um lado, mantido na clandestinidade pela ditadura, o partido teve de lidar com o recuo das fortes expectativas que criara em torno da suposta "inevitabilidade" de seu projeto revolucionário: diante do fracasso, muitos abandonariam o vínculo histórico com os pecebistas, duvidariam de sua capacidade em prosseguir como voz hegemônica da esquerda, em afirmar-se como liderança que criaria e comandaria um novo programa político contra o regime militar. Por outro lado, adotando uma viés pacifista, distante da luta armada e a partir do qual seria necessário ocupar as brechas do governo para aos poucos afirmar uma oposição de linha institucional, os comunistas tampouco conseguiriam representar os interesses daqueles que apostavam em uma radicalização da resistência, muitos dos quais se voltariam para a luta armada na passagem entre as décadas de 1960 e 1970[105]. Desde 1965, envolto pelo colapso de seu frentismo anterior, assumindo uma resistência de concepção democrática em tempos autoritários e recusando a guerrilha como opção de engajamento, o partido, junto a outros segmentos da esquerda, viveria estagnações e crises, perdendo a capacidade de estimular decisivamente as dinâmicas dos movimentos sociais ou a formação de uma oposição mais contundente no interior do campo político. Apesar de manter a sua influência sobre diversos artistas e intelectuais - como veremos a seguir -, após o golpe, "enfraquecido por numerosas dissidências, enfrentando a competição de outros pequenos mas numerosos grupos de esquerda, o PCB deixou de ser uma força importante na política brasileira (...), [mantendo] suas atividades em escala reduzida, à espera de tempos melhores" (RODRIGUES apud. SANTANA, 2001: 23).

[105] Sobre o assunto, consultar o livro de Marcelo Ridenti (1993).

Embora estivesse vivendo essa retração histórica, uma crise sem precedentes e que se tornaria mais aguda depois de 1968, o PCB não abdicaria de uma perspectiva frentista de atuação. Se a unidade anterior falhara e se esgotara em suas pretensões, tratava-se agora, principalmente no decorrer da década de 1970, em estimular a formação de uma outra solidariedade entre os diversos agrupamentos de "esquerda", dessa vez voltada para a questão emergencial de combater o regime ditatorial. Diante do recuo do projeto revolucionário, desmantelado e perseguido, o partido passaria a propor uma "*práxis* de sobrevivência" durante o período militar. Da avaliação de que não se poderia radicalizar a resistência em direção à ilegalidade ou à luta armada, pois isso gerava o risco de um aumento na violência praticada pelo autoritarismo no poder, o PCB se recolheu em uma política de orientação institucional. Entre os comunistas, predominou a proposta de que seria necessário ocupar os espaços dos sindicatos, dos meios de comunicação, das associações de classe ou do bipartidarismo oficial para aos poucos ir consolidando a base de um novo frentismo que pudesse agir como oposição no instante em que as condições históricas estivessem mais favoráveis à derrota dos militares e à redemocratização do Brasil (NAPOLITANO, 2011).

Em "compasso de espera" por tempos melhores, novamente o Partido adotava uma linha etapista de atuação na *práxis*. *Grosso modo*, primeiro optava-se por preparar o terreno para a solidificação de uma outra unidade entre os grupos oposicionistas do país: a criação de um amplo bloco a reunir os movimentos sociais, as resistências institucionais, os liberais descontentes com os rumos da política e até mesmo os setores do governo que, a partir de meados dos anos 1970, passaram a defender uma transição gradual rumo à democracia. Estimulado pelo PCB clandestino e liderado pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB), o partido aceito pelo regime militar como oposição oficial, esse novo frentismo - acreditava-se - iria gradualmente se fortalecendo e ganhando organicidade, até chegar a um ponto em que, em meio à crise inevitável do autoritarismo, ele se transformaria em vanguarda capaz de assumir o processo maior de redemocratização. Dentro de uma perspectiva pacifista, a qual propunha negociações e acertos inclusive com setores que apoiaram e estiveram por trás do golpe de 1964, os comunistas colocavam como prioridade o "acúmulo de forças" e o surgimento de uma ampla aliança que pudesse derrotar o inimigo central da nação naquele contexto histórico, a ditadura. Apesar de receber muitas críticas por esse modo negociado e institucional de engajamento, vindas

principalmente da resistência de base que surgiria no decorrer da década de 1970[106], o PCB prosseguiria apostando em um viés moderado até o fim do regime militar, lançando as suas fichas no frentismo democrático como militância ideal para a superação de nossas contradições[107]. Mesmo que não contasse mais com a potência de antes, já incapaz de se tornar hegemônico entre as esquerdas, o partido ainda continuaria exercendo uma significativa influência sobre o campo artístico, especialmente em torno daqueles dramaturgos e cineastas que se formaram no nacionalismo das décadas de 1950 e 1960 e se mantiveram comprometidos com um fazer criativo vinculado às ideias do comunismo brasileiro.

Desde 1974, no momento em que a ditadura, a partir do governo Ernesto Geisel, começou a promover um recuo gradativo da censura, é possível perceber entre os artistas próximos ao PCB um retorno às representações frentistas, agora transfiguradas em metáfora de uma resistência oposta às manifestações autoritárias de poder. Embora algumas poucas obras tenham assumido esse viés durante os anos 1968 a 1973, caso da peça *Um grito parado no ar* (1973), de Guarnieri[108], seria somente a partir de meados da década de 1970, no período dos debates sobre a *dramaturgia de avaliação*, que um impulso maior à construção em torno de solidariedades políticas e sociais ganharia força no interior da classe artística. Não que algumas peças e filmes realizados por ex-integrantes do Teatro de Arena ou do Cinema Novo marcassem uma recusa explícita ao governo militar ou fossem a ilustração categórica de uma unidade entre os diversos grupos de oposição. O que se nota não é uma transcrição programática ou literal daquilo que os pecebistas propunham como meio de atuação na *práxis*. Em um campo artístico ainda sob o temor e a herança da perseguição militar, em que dramaturgos e cineastas comunistas encontravam raras condições para expor claramente as suas críticas e apostas de engajamento, as representações frentistas tenderam a aparecer de modo genérico,

---

[106] Conforme veremos na segunda parte desse capítulo.

[107] Para maiores informações sobre o frentismo democrático e a crise do PCB no decorrer dos anos 1970 e 1980, consultar a dissertação de Hamilton Garcia de Lima, a dissertação de Paulo Moraes Taffarello (2009) e a tese de livre-docência de Marcos Napolitano (2011).

[108] Em *Um grito parado no ar*, sobre as dificuldades de uma companhia teatral para montar um espetáculo em meio às crises políticas e econômicas, é possível localizar a presença de uma solidariedade afetiva entre os atores que vivem as agruras dos tempos ditatoriais. Embora o frentismo seja tênue nessa obra de Guarnieri, diferente das representações mais evidentes que percorrerão o campo artístico a partir de 1974, creio que essa peça seja significativa como metáfora em torno da resistência cultural no período entre 1968 e 1973. Se a estou incluindo no corpo do texto, é porque verifico ali uma potência de unidade que mais adiante frequentará as obras de Hirszman, Paulo Pontes, Vianinha ou do próprio Guarnieri. O leitor encontra uma breve análise de *Um grito parado no ar* nos capítulos dois e sete dessa tese.

como uma dimensão metafórica na qual a união entre personagens oprimidos ganhava ares de resistência contra estruturas universais de opressão. Ao invés de um jogo cênico explícito, de um realismo a anunciar abertamente o nome do inimigo a ser derrotado ou o suposto caminho para essa vitória, optava-se por uma forma estética de evocação simbólica à solidariedade e à condição autoritária da sociedade brasileira. Sem que houvesse uma política cultural dirigida por quadros do PCB (NAPOLITANO, 2011: 48-49), por esse partido que viveria uma das suas piores ondas repressivas em 1974 e 1975 (KUCINSKI, 2001: 29-32), alguns artistas vinculados ao comunismo trabalhariam em suas obras a perspectiva de um frentismo democrático.

É possível encontrar uma aproximação com essa perspectiva no programa televisivo *Turma, doce turma*, cujo roteiro foi escrito por Vianinha, um dos artistas que mais manteve ligações com as propostas de engajamento pecebista durante os primeiros anos do regime militar. Às vésperas da morte, enquanto preparava a peça *Rasga coração* (1974), o dramaturgo aceitou o convite da rede Globo para redigir o piloto de uma nova série que a emissora pretendia lançar no ano de 1974. Partindo da comédia de costumes com tonalidade crítica, algo que Vianinha já havia exercitado na criação dos episódios de *A grande família* (1973-74)[109], o novo roteiro apresentava um grupo de amigos, todos de origem popular, alguns trabalhadores autônomos e outros operários, que há quinze anos se reuniam nas noites de sábado para celebrar a vida e relaxar diante da luta do dia a dia pela sobrevivência. O texto começa com mais uma dessas reuniões, com os personagens se encontrando após o expediente, mas reserva uma surpresa, uma situação de inescapabilidade que lembra as narrativas presentes em peças como *Check-up* (1972), de Paulo Pontes, e *Um grito parado no ar*. Naquele dia, embora os amigos tentem encontrar em São Paulo um local para festejar, acabam vivenciando uma metrópole tomada pela violência, pelo medo e pela burocratização do cotidiano. Ainda que insistam na busca por um lugar acolhedor,

[109] Inspirada na série norte-americana *All in the family*, a versão original de *A grande família* foi ao ar, na Globo, entre outubro de 1972 e março de 1975. Após uma primeira temporada não muito bem sucedida, o programa passou a ser dirigido por Paulo Afonso Grisolli, que em abril de 1973 convidou Vianinha a escrever os novos roteiros da série, ajustando-a à realidade de uma família moradora de um conjunto habitacional. A cada episódio, numa crônica das dificuldades vividas pela baixa classe média, o dramaturgo fez uso da comédia de costumes como aporte crítico para tratar de temas vinculados ao contexto histórico do início dos anos 1970, a exemplo do sistema de venda a prazo, do consumismo pequeno-burguês ou da crise do "milagre econômico". Dois outros artistas com filiação comunista, ambos fundadores do Grupo Opinião, também escreveriam roteiros para o programa: Paulo Pontes e Armando Costa.

eles esbarram em uma cidade onde cresce o banditismo e na qual os espaços comunitários, a exemplo de uma antiga praça, são destruídos em nome do progresso e do desenvolvimento econômico. Submetida às transformações agressivas da modernização urbana, à privatização da esfera pública e à institucionalização da violência pelos mecanismos autoritários de poder, a metrópole se esvazia como local de debates e de convivência. Posto à margem, face à impossibilidade de celebração, o popular é colocado por Vianinha no centro da dramaturgia como metáfora da condição vivida pelo Brasil durante o período ditatorial.

Expulsos de uma sinuca por bandidos, angustiados diante da praça demolida para virar estação de metrô e reprimidos pela polícia após tentarem se divertir na rua durante a madrugada, os personagens terminam a noite exaustos e melancólicos, porém confiantes de que a amizade entre eles permitirá o enfrentamento emocional da situação. De um modo parecido com *Rasga coração* (1974), a crítica social através da comédia aproxima-se aqui de um tom mais idealista, como se Vianinha assumisse uma representação dramática a ressaltar a importância da união e da resistência dos oprimidos durante a vigência do regime militar. Na sequência final de *Turma, doce turma*, em diálogo com o projeto ideológico de sua própria geração, o artista transforma o operário Epaminondas em interlocutor de um discurso simbólico que parece confiar na permanência da luta, talvez até mesmo em uma futura reaproximação da classe popular com a militância proveniente dos setores da esquerda. Embora não estivéssemos mais nos tempos do CPC, distantes do frentismo revolucionário e anti-imperialista que atravessara a peça *Brasil, versão brasileira* (1962), o dramaturgo retomava em seu roteiro televisivo um impulso metafórico à solidariedade e à união entre os personagens como medida para a superação afetiva do autoritarismo encontrado no Brasil.

A partir do realismo como estilo, em uma forma estética que partia do jogo emocional como princípio para a conscientização do espectador, *Turma, doce turma* elaborava um diálogo com as teses da *dramaturgia de avaliação*, principalmente em relação ao resgate da arte do nacional-popular como exercício dialético de crítica política. No jogo de enfrentamentos, entre as expectativas e frustrações dos personagens, o texto revelava fissuras e contradições presentes nas grandes cidades brasileiras. Em princípio, naquele contexto histórico, levando-se em conta a recorrente autocensura da Globo em torno da abordagem politizada do povo, é

possível imaginar que o roteiro estivesse destinado ao engavetamento[110]. Entretanto, talvez pelas circunstâncias, a morte de Vianinha em 16 de julho de 1974, autor que contribuíra bastante para as pesquisas de uma linguagem ficcional televisiva, o produtor Daniel Filho resolveu supervisionar a transformação do piloto de *Turma, doce turma* em um episódio fechado da série *Caso especial*[111], trabalhando em parceria com Paulo Affonso Grisolli, que ficou responsável pela direção do programa. O clima de homenagem, informação importante para entender o processo de realização do programa, também se encontra na origem da mobilização de antigos companheiros de Vianinha, provenientes do teatro engajado das décadas de 1950 e 1960, que decidiram se organizar com o intuito de fazer parte do projeto. Interpretando o grupo de amigos, estariam atores como Guarnieri, Milton Gonçalves, Flávio Miggliacio, Nelson Xavier e David José, todos com passagem pelo Teatro de Arena, além de uma participação especial de Lélia Abramo, conhecida por seu engajamento contra a ditadura. Mesmo que *Turma, doce turma*, exibido pela Globo no dia 20 de novembro de 1974 (PROJETO MEMÓRIA DAS ORGANIZAÇÕES GLOBO [org.], 2003: 426), se concentrasse no drama do popular para pensar criticamente o Brasil, a união desse elenco, de rostos fortemente identificados com a tradição de peças politizadas, acabaria por incluir na obra televisiva, de modo latente, um comentário sobre as angústias vividas pelo campo artístico identificado com o comunismo. Em uma síntese com o povo à deriva, na impossibilidade de celebração, encontravam-se os próprios militantes de esquerda[112].

Outra obra na qual se notam representações de viés frentista é a peça *Gota d'água*, escrita por Paulo Pontes e Chico Buarque. Central nos debates acerca da

---

[110] Conforme analisei no artigo "A sobrevida da dramaturgia comunista na televisão dos anos de 1970: o percurso de um realismo crítico em negociação", uma das tendências de emissoras como a Tupi e a Globo, na primeira metade dos anos 1970, foi a autocensura aos conteúdos dramáticos de representação politizada da classe popular. Para maiores informações, ler Reinaldo Cardenuto (in. NAPOLITANO; CZAJKA; MOTTA [orgs.], 2013: 85-106).

[111] Na Globo, um dos principais trabalhos de Vianinha foi a escrita ficcional para a série *Caso especial.* Geralmente exibido próximo das 21 ou 22 horas e com equipe técnica rotativa, o programa tinha por finalidade central a adaptação de textos clássicos da literatura e do teatro universal, atualizando-os para o Brasil dos anos 1970. Entre 1972 e 1974, o dramaturgo escreveria inúmeros roteiros que se tornariam episódios da série: *O matador* (1972), *A dama das Camélias* (1972), *Ano novo, vida nova* (1972), *Noites brancas* (1973), *Ratos e homens* (1973), *Mirandolina* (1973), *Medeia* (1973), *Enquanto a cegonha não vem* (1974) e *Turma, doce turma* (1974). Ao leitor interessado no assunto, consultar Reinaldo Cardenuto (in. NAPOLITANO; CZAJKA; MOTTA [orgs.], 2013: 85-106).

[112] Os parágrafos sobre *Turma, doce turma*, com breves alterações, acréscimos e ajustes, foram retirados de dois artigos em que analisei aspectos da trajetória televisiva de Vianinha. Para o leitor interessado em ampliar o conhecimento em torno do assunto, incluindo uma reflexão detalhada do programa aqui comentado, sugiro a leitura de Reinaldo Cardenuto (2012; in. NAPOLITANO; CZAJKA; MOTTA [orgs.], 2013: 85-106).

dramaturgia de avaliação, como vimos no segundo capítulo dessa tese, a adaptação da tragédia de Medeia para o Rio de Janeiro dos anos 1970, encenada pela primeira vez em 1975 (HERMETO, 2010: 221), contém em sua narrativa situações que evocam a defesa da unidade política como forma de resistência aos mecanismos opressores do poder. Simbolizando o autoritarismo capitalista, nos deparamos no texto teatral com o personagem Creonte, homem que enriqueceu através da venda de imóveis a prazo, a partir do endividamento contraído por um popular obrigado a lhe pagar prestações mensais abusivas e cada vez mais altas devido às taxas e às correções inflacionárias. Enfrentando essa condição complicada e sufocante, encontram-se os habitantes do bairro Vila do Meio-Dia, cuja existência se aprisiona no sacrifício diário para liquidar os débitos com aquele que tem o poder de lhes retirar a casa onde vivem. Quando a situação beira o insustentável, a ponto de vários moradores sofrerem pressões por estarem com os pagamentos em atraso, surge em *Gota d'água* a proposta de uma ação coletiva com o intuito de afrontar as artimanhas criadas por Creonte. O mestre Egeu, técnico de equipamentos eletrônicos, sujeito que conhece bem as terríveis estruturas de funcionamento da usura, utiliza a sua influência como representante comunitário para propor a todos que se recusem a saldar as dívidas, esperando com isso forçar uma renegociação em torno dos contratos habitacionais.

Personagem carismático, espécie de liderança intelectual de esquerda, Egeu representa uma "voz política" a articular não apenas um frentismo em oposição à ganância capitalista, mas também a formação de um bloco na tentativa de evitar que Creonte expulse Joana da Vila do Meio-Dia, que desaproprie do bairro, por questões pessoais, a ex-mulher e os filhos do seu futuro genro. A despeito dessa solidariedade, a união entre os moradores falha. Por meio de conselhos do sambista Jasão, homem do povo que se rendeu às benesses do capital, o proprietário contém e esvazia as manifestações de oposição ao prometer medidas paliativas, como o abono das prestações em atraso ou a construção de um campo de futebol e de um parque infantil. Abandonado pelos demais, quase todos satisfeitos com as propostas do usurário, Egeu termina a peça sozinho, fiel às suas convicções, aguardando, qual os comunistas na realidade social, um tempo melhor em que será possível transformar em vitória a luta contra as práticas autoritárias. No entanto, resta no texto teatral a possibilidade de uma força frentista ainda em construção. Após o suicídio de Joana, motivado pela angústia de ter sido largada por Jasão, os personagens populares carregam o seu corpo

enquanto entoam em coro a música *Gota d'água*, indício de uma solidariedade que permanece latente entre os oprimidos, que mesmo à margem e seduzida por falsas expectativas se mantém viva como potência para uma futura ação coletiva e política[113].

Embora as representações frentistas tenham aparecido mais intensamente nas obras realizadas por dramaturgos de filiação comunista, e ainda poderíamos somar à lista uma peça como *Ponto de partida* (1976), de Guarnieri[114], o fato é que elas também encontrariam um lugar entre artistas oriundos do Cinema Novo e que mantiveram na década de 1970 uma prática criativa influenciada pelo engajamento pecebista. Um desses casos, bastante significativo, é o do longa-metragem *Coronel Delmiro Gouveia,* produzido pela Embrafilme e dirigido por Geraldo Sarno. Mais conhecido por seu trabalho como documentarista, com uma trajetória que inclui filmes centrais do cinema direto brasileiro, a exemplo de *Viramundo* (1964-65) e *Viva Cariri!* (1970), Sarno realizou uma de suas poucas obras dramáticas em 1977, quando resolveu adaptar para as telas a biografia do industrial Delmiro Augusto da Cruz Gouveia (1863-1917). A partir de uma trama entrecortada por falas ficcionais daqueles que viveram ao lado do empresário, a exemplo de sua esposa Carmela ou do seu sócio Iona, o filme se concentra entre os anos 1900 e 1917, quando Delmiro construiu em Alagoas uma fábrica de linhas de algodão, de alcance nacional e latino-americano, que ao comercializar seus produtos a preços reduzidos ocupou um

---

[113] Em sua tese de doutorado, Miriam Hermeto analisa detalhadamente *Gota d'água*, sugerindo que o seu frentismo não se restringiu apenas às representações no interior da obra, mas foi também parte essencial do processo criativo da peça. De acordo com sua pesquisa, a encenação de *Gota d'água* se realizou a partir da concepção de um "teatro empresarial e político", por meio da qual artistas formados no comunismo brasileiro se uniram a setores liberais do campo artístico para viabilizar um projeto dentro dos trâmites entre o consumo e a resistência cultural. Essa aproximação da militância de esquerda com o mercado, e que resultou em subprodutos em torno da peça (um disco e um livro), marcaria uma outra dimensão do processo frentista, a da produção e circulação social da obra, indo além das questões estéticas presentes no texto teatral. Sobre o assunto, ler Miriam Hermeto (2010) e Marcos Napolitano (2011).

[114] Evocando, por meio de uma parábola, o assassinato do jornalista Vladimir Herzog (1975), *Ponto de partida* se passa em uma aldeia medieval, onde um poeta amanhece misteriosamente enforcado em praça pública. Artista com tendências humanistas, representando na peça um intelectual sensível à cultura e ao cotidiano do povo, Birdo é um personagem cuja paixão pela vida o tornou querido na região onde vivia. Durante um único ato, o espectador acompanha o inquérito em torno de sua morte. De um lado, formando um grupo que viveu a alegria de Birdo e acredita que ele foi assassinado, encontram-se o seu pai Ainon (um ferreiro), o pastor Dôdo e sua companheira Maíra, filha dos poderosos locais. Do outro, simbolizando o autoritarismo, estão Aida e D. Félix, pais de Maíra, sendo o último condutor da investigação em torno do enforcamento. A despeito das pressões vindas da solidariedade popular, a união entre os personagens acaba derrotada, sem que a verdade venha à tona. Devido ao envolvimento de Birdo com Maíra, Aida o assassinou. Como em *Gota d'água*, há em *Ponto de partida* uma coletividade esmagada pelas forças da opressão, embora surja no final da peça uma potência de conscientização que aponta para a formação de uma possível resistência política no futuro.

mercado até então monopolizado pela corporação inglesa *Machine Cotton.* Interpretado no longa-metragem pelo ator Rubens de Falco, o personagem histórico é representado por Sarno como um dos precursores de nossa industrialização, sujeito sensível à cultura e aos dilemas da classe popular, cuja vida foi marcada por constantes embates contra as forças autoritárias, fosse a do coronelismo nordestino ou a dos políticos interessados em se perpetuar no poder por meio de relações com o capital estrangeiro[115].

No decorrer da narrativa, retratado como um homem liberal de tendências nacionalistas, Delmiro adquire traços heroicos ao assumir uma espécie de frentismo *avant la lettre*. Sem contar com financiamentos do Estado e perseguido pelo exército a mando de governantes corruptos, no filme ele se inspira na luta sertaneja pela sobrevivência para construir, em 1913, através de um mutirão com camponeses, a hidrelétrica que permitiria colocar em marcha o funcionamento de sua empresa. Visto pelo cineasta não apenas como industrial pioneiro, mas símbolo de um liberalismo humanista, de uma elite burguesa voltada para o progresso social e o desenvolvimento econômico do país, o protagonista aparece na obra cinematográfica como marco de um capitalismo alternativo que não chegaria a se concretizar no Brasil do século 20. Agente intelectual em defesa de ações transformadoras do sertão, ele acaba assassinado nos minutos finais do longa-metragem, morto em decorrência de sua ambição nacionalista, deixando à deriva um popular que fica refém do poder e se encontra melancólico face o colapso de uma promessa cooperativada de trabalho. Ainda que reste a lembrança histórica desse homem, e ao término da narrativa um personagem camponês se inspire nele para afirmar que ninguém vencerá o povo quando este realmente se unir, o fato é que o filme de Sarno se encerra em meio a um colapso dessa aliança, tornando-se representação metafórica do fracasso em torno das apostas interclassistas de engajamento.

Como na peça *Gota d'água*, aqui o sistema opressivo é mais forte do que a unidade política de oposição. Por parábola e através de um estilo realista, *Coronel*

---

[115] Em *Coronel Delmiro Gouveia*, Sarno dirige uma série de sequências nas quais o protagonista, ao se colocar em defesa da classe popular, enfrenta as forças autoritárias do coronelismo e da corrupção política. Logo no início do filme, por exemplo, o Derby de Recife, um estabelecimento construído por ele como centro comercial e de lazer com preços acessíveis para o povo, é incendiado pela polícia de Pernambuco sob ordem do governador Sigismundo Gonçalves. Em outro momento do longa-metragem, a fábrica de linhas de algodão que ele construiria em Alagoas, no ano de 1913, a partir de um mutirão com camponeses, é mostrada sendo destruída por forças do capital estrangeiro em união com os interesses de políticos nacionais.

Delmiro Gouveia parece evocar um acontecimento ocorrido nos anos 1910 para tecer comentários sobre o tempo presente, quando os comunistas, após a crise de suas perspectivas revolucionárias, procuravam compor um novo "acúmulo de forças" com o objetivo de enfrentar o autoritarismo. A despeito do filme terminar em clima de derrota, de modo parecido com os finais de *Turma, doce turma* e *Gota d'água*, novamente um artista de formação pecebista projetava para o interior de sua obra a unidade do popular como potência transformadora da sociedade, dessa vez encontrando no passado histórico um modelo de frentismo entre personagens camponeses e liberais. Sem incorrer em uma leitura esquemática, a de tratar o campo artístico como simples reprodução de um projeto ideológico, é possível ver em *Coronel Delmiro Gouveia* um exemplo de cinema influenciado pelo engajamento comunista encontrado na *práxis* política. Afinal, conforme comentei alguns parágrafos acima, tratava-se justamente do momento no qual o eixo PCB/MDB buscava, em prol da redemocratização, articular uma parceria com o liberalismo nacional insatisfeito diante dos rumos de um país sob regência do regime militar.

Apesar do meio cinematográfico contar com esse filme realizado por Sarno, provavelmente aquele que mais se envolveu com as representações frentistas, por ser um dos mais orgânicos dos diretores comunistas, foi Leon Hirszman. Conforme procurei analisar anteriormente, no capítulo sobre o documentário desaparecido *Que país é este?*, o cineasta se encontrava, entre 1976 e 1977, produzindo ao lado do jornalista Zuenir Ventura uma obra que defendia explicitamente a criação de um bloco político em ruptura com o governo militar. Ao ser contratado pela emissora italiana *Radiotelevisione italiana* (RAI), Hirszman dirigiria um programa televisivo de análise crítica, de desmanche das promessas desenvolvimentistas associadas ao "milagre econômico", no qual a exposição da miséria popular vinha somada à aposta em uma nova unidade que pudesse confrontar o autoritarismo e articular a sociedade em favor de um projeto para a redemocratização brasileira. Na parte final de *Que país é este?*, por meio de uma montagem em torno de entrevistas com Fernando Henrique Cardoso e Maria da Conceição Tavares, ambos intelectuais filiados ao MDB, o artista "lançava as suas fichas" na formação de uma frente ampla muito próxima àquela que os comunistas adotavam como orientação ideológica na *práxis*. Utilizando-se da música *Cordão*, composta por Chico Buarque, cujo conteúdo evoca a solidariedade para sobrepujar o sofrimento, o filme sugere o "acúmulo de forças" entre os diversos setores "oposicionistas" do Brasil, fossem aqueles ligados ao MDB, às lideranças da

"sociedade civil" ou mesmo aos defensores da transição democrática no interior da Aliança Renovadora Nacional (ARENA). Embora a classe popular não apareça no documentário como parte ativa desse bloco, ali o seu exemplo de luta e de resistência transforma-se em estímulo aos que estão dispostos a colocar as dissonâncias de lado para negociar uma soma de esforços com o intuito maior de derrotar a ditadura. Redescobrir *Que país é este?*, relembrando da existência do frentismo pré-1964 em *Pedreira de São Diogo*, torna-se uma oportunidade para acompanhar os passos de um cineasta que prosseguiria vinculado ao PCB e que no futuro, nos longas-metragens *ABC da greve* (1979-90) e *Eles não usam black-tie* (1981), voltaria às representações de solidariedade como impulso reformulador do mundo. Mais adiante, no decorrer da tese, esse filmes serão analisados como projeto estético e político, pensados à luz das projeções de unidade e de engajamento vindos de um contexto histórico em intenso processo de transformação.

Os exemplos evocados nos últimos parágrafos, todos provenientes do teatro, do cinema e da televisão dos anos 1970, mostram que entre os artistas de formação comunista houve um predomínio ao elogio do frentismo como eixo de construção estética. A partir de uma rearticulação da arte do nacional-popular, colocando no interior do processo criativo o intelectual e militante de esquerda, agora reconfigurado em arauto da oposição antiautoritária, essas obras convergiram para uma denúncia do regime militar e os mecanismos sociais de opressão. Mesmo que houvesse tal afluência, uma marca comum em recusa à situação de crise vivida pelo Brasil, os dramaturgos e cineastas assumiram representações múltiplas em torno da unidade política como possível ato de engajamento. Nos filmes, peças ou programas televisivos surgiriam diferentes leituras dessa resistência "aliancista: no caso de *Turma, doce turma*, seria a ligação afetiva entre um grupo de amigos em meio aos dilemas da modernização conservadora; em *Gota d'água* e *Coronel Delmiro Gouveia*, o frentismo derrotado como exemplo da potência de luta; em *Que país é este?*, a formulação de um projeto pecebista para unir a sociedade brasileira em prol da redemocratização.

Por meio principalmente do realismo, boa parte dos artistas de formação comunista aderiu aos debates da *dramaturgia de avaliação*, revisando as certezas revolucionárias do pré-1964 para compor obras nas quais a dimensão política vinha permeada pelo desejo de uma nova solidariedade capaz de superar os tempos obscuros. "Compassos de espera", "acúmulos de força" e "negociações

interclassistas", expressões utilizadas pelo PCB para salientar o seu ideário frentista, atravessavam as peças e os filmes dentro de um viés poético, de inclinação universalizante, em que o compromisso com o engajamento nacional-popular prosseguia sendo o estímulo central para o ato de criação. Embora eu me concentre, nas páginas dessa tese, no estudo das representações presentes na arte de vínculo comunista, refletindo especialmente sobre os revisionismos encontrados após o golpe militar, há de se levar em conta que nesse mesmo período surgiu no setor artístico um frentismo que transcendeu a imanência das obras aqui comentadas. Como analisa o historiador Marcos Napolitano, na tese de livre-docência *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*, a noção de uma ampla frente se configuraria não somente em traços constitutivos dos processos criativos, mas seria também determinante para a organização e a atuação dos próprios artistas em um momento no qual a Indústria Cultural se afirmava no país.

Grosso modo, como se pode ler na pesquisa realizada por Napolitano (2011), no decorrer do regime autoritário, sob o impacto do frentismo na *práxis* política, vários artistas ligados ao PCB procuraram estabelecer alianças estratégicas com o intuito de atuar nos canais institucionalizados do campo cultural. Avessos à perspectiva existente na contracultura de agressão estética, na "marginália"[116] que se desenvolveu em torno do hermetismo formal e refutou possíveis acordos mercadológicos a partir do final dos anos 1960 (FREDERICO, 2010), os dramaturgos e cineastas comunistas mantiveram durante todo o período ditatorial um compromisso com o fazer poético orientado para o realismo e para a comunicação crítica com o maior número possível de espectadores. Devido, em boa medida, às crises políticas e econômicas provocadas pela censura militar, cujo efeito foi a perseguição às representações engajadas do povo e o fechamento dos circuitos artísticos construídos pela esquerda, caso do colapso cepecista em 1964 ou do fim do Teatro de Arena em 1972, muitos acabariam concluindo que a prática criativa em diálogo com o grande

[116] Ao evocar o termo "marginália", conforme definido por Frederico Coelho (2010), me refiro a uma produção artística cujo ápice aconteceu entre os anos 1968 e 1972, no período mais violento e autoritário do regime militar. Sem a organicidade de outros movimentos como o Cinema Novo ou a Tropicália, assumida principalmente pelas figuras de Hélio Oiticica e Torquato Neto, mas com ecos nas obras fílmicas de Glauber Rocha (*Câncer* - 1968-1972), Julio Bressane (*Matou a família e foi ao cinema* - 1969), Ozualdo Candeias (*Zézero* - 1974) e Rogério Sganzerla (*A família do barulho* - 1970), a "marginália" deslocou a violência temática e estética para o centro de seu processo criativo, refutando categoricamente o *mainstream* em prol de uma vanguarda poética à margem do sistema cultural e político dominante. Um projeto, diga-se de passagem, bem distante da perspectiva dos dramaturgos comunistas, de manutenção da forma realista e das tradições do *playwright* como tratamento para uma arte de comunicação com o público.

público poderia encontrar um novo lugar de permanência por meio da ocupação do mercado de entretenimento em ascensão no Brasil da década de 1970.

Procurando aproximar-se do meio televisivo ou da burocracia estatal criada naquele momento para fomentar o negócio artístico, a exemplo da Embrafilme, nomes como Guarnieri, Hirszman, Paulo Pontes e Vianinha tentariam atuar na Indústria Cultural em desenvolvimento, buscando estabelecer novas parcerias no sentido de dar continuidade à produção e à circulação de obras voltadas para a crítica social e vinculadas aos valores advindos do nacional-popular. A despeito das muitas contradições provenientes desse processo, e que originariam um amplo debate sobre a relação da esquerda com o mercado, o fato é que se tornou uma tendência entre os comunistas se inserir nos circuitos de comunicação sob controle dos empresários, que em sua maioria apoiaram o regime militar, buscando uma unidade pela qual se apostava na manutenção da militância no interior dos aparatos culturais e massificados de consumo. Se havia um frentismo presente no campo político, embora se verificasse um esvaziamento do PCB como partido de oposição e de base popular, também existia um projeto de frente ampla assumido pelo setor artístico, cujo resultado acabou sendo a ocupação de circuitos institucionais, a defesa do consumo cultural como possível abrigo da resistência democrática e a sobrevida de uma experiência estética em compromisso com a denúncia do autoritarismo e a exposição de nossas mazelas sociais. Nesse sentido, a ideia de um "acúmulo de forças" não se restringiria apenas ao campo das representações, conforme fiz questão de observar acima, mas esteve intimamente relacionada ao modo como vários artistas de influência comunista reorganizam as suas atuações nos anos do regime militar, especialmente após a intensificação da censura a partir de 1968[117].

A despeito de ter existido, durante os anos 1970, um modelo de frentismo democrático em oposição ao governo, liderado pelo eixo PCB/MDB e bastante influente sobre a esquerda artística de tradição nacionalista, é necessário levar em conta que esse projeto não seria a única forma de resistência antiautoritária

[117] Nos dois últimos parágrafos, por não se tratar de uma questão central do meu trabalho, apresentei uma visão bastante resumida da atuação frentista no campo artístico dos anos 1970. Em poucas palavras, procurei sintetizar essa tendência existente entre os comunistas do período, a de ocupar os circuitos mercadológicos e institucionais como forma de compor uma resistência democrática no interior da Indústria Cultural. Para uma abordagem mais ampla, que reflete sobre as complexidades e contradições do processo, além da tese de Marcos Napolitano (2011), o leitor pode consultar as pesquisas de Miriam Hermeto (2010) e de Igor Sacramento (2011). Alguns aspectos em torno da questão, voltados exclusivamente para o caso de Hirszman, serão desenvolvidas nos capítulos cinco e oito dessa tese.

encontrada naquele momento histórico. Conforme sugere o historiador Marcos Napolitano (2011), para além das possíveis parcerias entre liberais e comunistas, o período também seria marcado pelo desenvolvimento de pelo menos duas outras tendências de atuação contra os militares no poder. Por um lado, como já foi pontuado no decorrer deste capítulo, pautando-se na recusa categórica à perspectiva institucional e "aliancista" dos pecebistas, haveria na primeira metade da década o ápice de uma luta armada disposta a confrontar a ditadura através de uma *práxis* política insurrecional. Apostando no uso da violência como instrumento revolucionário, disperso em inúmeros grupos de guerrilha urbana e rural, essa corrente seria rapidamente desmantelada pelas forças policiais de coerção, mas acabaria se tornando um importante foco de insurgência, além de estimulador de um processo artístico ligado ao movimento da contracultura brasileira.

Por outro lado, o período ainda assistiria à emergência de uma "nova esquerda" (NAPOLITANO, 2011), também distante do viés populista e do frentismo que marcaram a visão dos comunistas, cuja novidade seria o ascenso de uma oposição de base popular, pouco ou nada atrelada ao bipartidarismo do regime autoritário, e que encontraria sua forma mais significativa de expressão no sindicalismo combativo originado, sobretudo a partir de 1975, em cidades pertencentes ao Estado de São Paulo, caso de São Bernardo. Como as demais correntes, ela também estimularia a construção de uma produção cultural crítica, a realização de obras artísticas à margem do tradicionalismo pecebista e dos meios de comunicação sob controle dos liberais, cuja disposição seria a defesa de um projeto basista e comunitário de militância, além da denúncia dirigida diretamente aos mecanismos de opressão que subjugavam a classe popular. Embora os militantes próximos ao PCB organizassem a sua *práxis* e as suas representações artísticas em torno do frentismo, da solidariedade "geral" a favor da redemocratização, o fato é que a resistência política e cultural ao autoritarismo não se desenvolveu como uma ampla unidade de oposição, conforme desejavam os comunistas, mas foi um campo movediço - plural e repleto de antagonismos -, onde diversas tendências disputariam espaço em uma nova hegemonia de esquerda em

formação[118]. Tendo em vista que a obra de Hirszman foi composta em meio a esses processos e dissonâncias, e que o cineasta dirigiu pelo menos dois filmes acerca da questão operária - *ABC da greve* e *Eles não usam black-tie* - creio ser necessário avançar um pouco mais na investigação sobre os pressupostos por trás do sindicalismo combativo em desenvolvimento no Brasil ditatorial. De modo geral, tratar das perspectivas que impulsionaram o fazer associado à "nova esquerda" torna-se, nessa pesquisa, uma medida de comparação com aquilo que animou a produção cinematográfica realizada por Hirszman. Nas próximas páginas, incluindo a primeira parte do quinto capítulo, passarei brevemente à análise do novo sindicalismo como movimento de ordem política e cultural.

II. Uma introdução ao novo sindicalismo brasileiro

Durante os anos 1970, principalmente na segunda metade da década, uma das maiores novidades do campo político brasileiro foi a emergência de um movimento militante vinculado diretamente às bases populares. Como tenho salientado no decorrer desta pesquisa, sobretudo nos capítulos dois e quatro da tese, a esquerda de viés "tradicional", aquela associada a uma linha comunista, encontrava-se em processo de crise no decorrer do regime militar. Embora o PCB mantivesse, no período, um lugar importante na oposição ao autoritarismo, impulsionando a *práxis* da frente democrática e estimulando artistas em negociação com a Indústria Cultural, o fato é que esse partido, mantido na ilegalidade e reprimido pelos militares, não encontrou condições de articular uma resistência ao golpe ocorrido em 1964, recusou a luta armada e tampouco conseguiu acompanhar a nova dinâmica social, marcada

[118] Um dos aspectos mais interessantes da pesquisa realizada por Marcos Napolitano (2011) é justamente a reflexão sobre como a resistência ao regime militar foi um processo múltiplo, no qual se verificam diferenças ideológicas e estéticas entre várias correntes políticas e culturais. Conforme aponta o pesquisador, especialmente no nono capítulo de sua tese, existe uma tendência histórica, fortalecida após o fim da ditadura, a partir da qual se considera a trajetória da resistência como um processo indistinto, na qual as esquerdas dos anos 1970 teriam formado um bloco único em oposição ao autoritarismo no poder. Contrário a esse viés mais generalista, em um esforço de revisão intelectual, o historiador propõe um estudo em torno das perspectivas e divergências existentes no período, análise que contribuiu em muito para a composição desse e dos próximos capítulos do meu doutorado. De acordo com Napolitano, "a resistência aos regimes autoritários tende a ser homologada na memória a partir dos pactos políticos que marcam as lutas e os processos de transição para a democracia, recalcando as (muitas) diferenças internas até que o inimigo maior esteja derrotado. Muitas vezes, [o] padrão *frentista* tende a se impor na forma pela qual a resistência política e cultural tem sido lembrada após o término das ditaduras" (2011: 22-23).

pelas demandas políticas de uma classe popular socialmente marginalizada e composta, entre outros setores, por proletários urbanos superexplorados pelo sistema industrial (LIMA, 1995). Ainda que seja possível relativizar as críticas dirigidas ao PCB, reconhecer a sua contribuição para a formação do pensamento crítico brasileiro e para uma prática oposicionista, a questão é que o fracasso de seu projeto revolucionário, a sua pouca mobilidade política na década de 1970 e a permanência de um ideário populista e totalizante de transformação social provocaram, em boa medida, um distanciamento dos novos grupos de esquerda em relação a essa herança de engajamento. Além das duras perseguições sofridas durante o regime militar, algo que dificultaria enormemente a recomposição dos comunistas como partido orgânico, ao se manterem dentro de uma perspectiva institucional e "pacifista" de resistência, atrelados especialmente ao oficialismo do MDB e buscando parcerias com os liberais descontentes, eles pouco souberam ou tiveram condições de atender às demandas urgentes de um movimento de base que emergia, com grande força de luta e de mobilização, em um contexto histórico tomado pelo autoritarismo.

No livro *Quando novos personagens entraram em cena*, lançado originalmente em 1988, o sociólogo Éder Sader realiza um amplo estudo sobre os novos grupos de contestação popular que surgiram e se desenvolveram no Brasil sob comando dos generais Emílio Garrastazu Médici (1969-74) e Ernesto Geisel (1974-79). Conforme é possível depreender da leitura dessa obra, assim como das pesquisas escritas por Bernardo Kucinski (2001), Marco Aurélio Santana (in. LAGOA; MAZZEO [orgs.], 2003: 171-205) e Marcos Napolitano (2011), ao mesmo tempo em que se verificava no país um recuo histórico do paradigma comunista de militância, uma crise associada ao universalismo revolucionário de origem marxista, é possível notar a ascensão de uma "nova esquerda" que, às margens do bipartidarismo ditatorial, procurou consolidar agendas dirigidas sobretudo para a contestação de setores sociais específicos. Do afastamento em relação aos ideários totalizantes, mas também diante das dificuldades em consolidar uma resistência nacional e homogênea durante o regime autoritário, o novo personagem que entrava em cena era o engajamento mais autônomo das bases e oriundo de entidades civis como as Associações de Bairro, os Clubes de Mãe, os Movimentos de Saúde ou as Comunidades Eclesiais de Base, esta última criada por alas progressistas da Igreja Católica. Ali, onde as ações seriam voltadas diretamente para a formação política e educacional da classe popular, lutas eram travadas contra os mecanismos de opressão

e em prol de mobilizações pela melhoria do espaço público, pela renovação dos órgãos governamentais de atendimento, pela contenção do aumento inflacionário ou por um ganho salarial que permitisse superar o estrangulamento vivido por grande parte da população. Em um Brasil onde o modelo de modernização capitalista havia sido imposto de modo autoritário e conservador, no qual o "milagre econômico" ampliou o enriquecimento de poucos e não gerou o desenvolvimento social prometido, gradualmente ia se consolidando um movimento oposicionista de significativa adesão popular e que se transformaria em importante foco de pressão contra a ditadura. Carentes de lideranças que os representassem nas altas esferas de poder, fosse em relação à direita ou à esquerda tradicional, esses grupos, incluindo aqui o sindicalismo combativo da cidade de São Bernardo, se organizariam rumo a uma autogestão política, confiantes na capacidade das bases em articular um processo de resistência à repressão e à miséria enfrentadas pelo povo.

A bibliografia evocada no parágrafo anterior, ao lançar reflexões acerca dos confrontos ideológicos que atravessaram a década de 1970, permite observar que entre a "velha" e a "nova esquerda", entre a concepção de engajamento dos comunistas e a da militância basista, estabeleceu-se uma disputa sem precedentes pela hegemonia do campo político de oposição. Claro que as esquerdas existentes naquele contexto histórico, mesmo passando por um processo irreversível de fracionamento, não deixaram de se identificar como forças de oposição ao regime militar. A diversidade das agendas ideológicas, *grosso modo* compostas entre a revisão e a recusa do pensamento marxista e da perspectiva frentista, não impediu que as várias correntes de contestação se tornassem, nos mais diversos níveis, agentes sociais a favor da rearticulação de uma democracia no país. No entanto, embora houvesse um tecido comum de reivindicações, praticamente inevitável diante de um Estado autoritário, as resistências formadas no período acabariam vivendo uma experiência marcada por intensas fraturas. Uma trajetória envolta em cisões, em disputas pelo lugar político ocupado pelo popular, cujo lócus principal de confronto acabou sendo o movimento operário, justamente de onde surgiria uma nova *práxis* voltada para a classe trabalhadora, para o confronto categórico contra a exploração advinda do sistema industrial e inédita como mobilização das massas ainda sob o Brasil do governo ditatorial. Foi no meio sindical, especialmente naquele originário da região do ABC paulista, que se desenvolveu de modo mais agudo as dissonâncias que marcariam a História da esquerda nos anos 1970.

Desde o golpe de 1964, o regime militar reprimiu duramente o sindicalismo. No geral, com o intuito de esvaziar a oposição dos trabalhadores e reprimir a formação de uma resistência de caráter popular, a ditadura impôs ao campo sindical duas medidas autoritárias de contenção política. Em primeiro lugar, no mês de junho daquele ano, o governo sancionou a lei 4330/64, vulgarmente conhecida como "lei antigreve", um recurso jurídico que atravessaria toda a década de 1970 e proibiria às classes trabalhadoras o direito legítimo de se manifestar contra a exploração do sistema industrial. Ao tornar ilegal qualquer paralisação "deflagrada por motivos políticos, partidários, religiosos, sociais, de apoio ou solidariedade", ameaçando com o uso da repressão e da violência quem infligisse a ordem, os militares impediam categoricamente a liberdade de ação do operariado, transformando as reivindicações oriundas dos movimentos sociais em caso de polícia e de desobediência civil[119].

Em segundo lugar, não bastasse a existência dessa legislação conservadora, a ditadura ainda promoveria uma intensa perseguição às práticas sindicais aguerridas que vinham se constituindo desde os anos 1950 e que, na antítese do peleguismo varguista, se organizavam para a emergência de uma luta em oposição aos abusos do capital. Entre 1964 e 1968, muitos dirigentes combativos seriam presos e afastados de seus cargos, como ocorreu no Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, no de São Bernardo ou no de Guarulhos, substituídos por interventores ligados diretamente ao governo. Homens da confiança do regime, a exemplo de Joaquim dos Santos Andrade (o "Joaquinzão"), eles promoveriam um esvaziamento político das entidades, assumindo um modelo assistencialista a partir do qual os sindicatos deixavam de ser expressão da insurgência popular para se voltarem exclusivamente ao lazer, aos cuidados médicos dos associados e à contenção de possíveis rebeldias[120]. Caso as

---

[119] A citação contida nesse parágrafo foi retirado da lei 4330/64, sancionada em primeiro de junho de 1964. Seu texto completo pode ser lido em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L4330.htm. Acesso em maio de 2014.

[120] Nascido em 1926, operário das Indústrias Matarazzo entre 1945 e 1963, Joaquim dos Santos Andrade apoiou publicamente o golpe militar de 1964. Logo após a implantação da ditadura, que levou à prisão e à cassação de líderes sindicais combativos, Joaquinzão foi nomeado interventor do Sindicato dos Metalúrgicos de Guarulhos. Em 1965, algo que se repetiria nas oito eleições seguintes foi eleito presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, assumindo um modelo assistencialista em benefício aos governantes e à classe empresarial. Tornando-se símbolo maior do peleguismo brasileiro, associado ao regime militar e antagônico ao novo sindicalismo, ele repensaria sua atuação política nos anos 1980, aproximando-se de grupos a favor da redemocratização do país. Filiado ao PTB desde 1983, participou ativamente da campanha pela eleição direta à presidência da República (1983-84) e foi novamente eleito presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo em 1984, dessa vez apoiado por sindicalistas vinculados ao PCB clandentino e apostos ao Partido dos Trabalhadores (PT). Para um perfil mais completo de Joaquim dos Santos Andrade, consultar o verbete redigido por Sinclair Cechine no *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro* (2001, 2840-2841).

bases desejassem aumentos salariais ou melhorias nas condições de trabalho, por lei não poderiam interromper as linhas de produção ou organizar greves contra os patrões, mas deveriam procurar os seus dirigentes sindicais corrompidos, cuja amarração com o poder impedia avanços mais significativos na conquista de reivindicações.

Colocados à margem e duramente reprimidos, os operários encontravam-se rendidos em um contexto autoritário em que, por meio da supressão das liberdades políticas, do recuo dos direitos trabalhistas ou da manutenção de reajustes salariais abaixo dos índices inflacionários, o governo ditatorial beneficiava a ampliação do parque industrial brasileiro, atraindo novas multinacionais metalúrgicas para dentro do país. Embora não se possa afirmar que a primeira metade dos anos 1970 tenha sido completamente vazia para as bases combativas, pois se desenvolveram formas pontuais de luta no interior das fábricas e distantes do modelo assistencialista (FREDERICO, 1979; MARONI, 1982)[121], o fato é que o período acabaria marcado por uma drástica interrupção no processo histórico de lutas do movimento operário. No entanto, apesar desse sufocamento, o Brasil assistiria, a partir de meados daquela década e nas brechas do próprio campo sindical, à reemergência de uma classe trabalhadora comprometida com a denúncia à opressão capitalista e com o enfrentamento contra uma estrutura industrial atrelada às forças políticas no poder. Um novo sindicalismo que, em proximidade com outros movimentos sociais que

[121] Um dos principais méritos do livro de Amnéris Maroni, intitulado *A estratégia da recusa* (1982), é estudar as práticas de luta do operariado no interior das fábricas. Concentrando o seu estudo não no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, mas na Oposição Sindical surgida no início dos anos 1960, a pesquisadora demonstra a existência de um combativismo que se realizou, no decorrer do regime militar, distante do campo sindical e por meio da atuação direta das bases populares. Em sua publicação, ela analisa o percurso de um grupo que se engajou fora dos quadros institucionais, longe da oposição pecebista ou mesmo do novo sindicalismo do ABC, e que apostou na insurgência completamente autônoma dos trabalhadores nas linhas de produção e de montagem. Ao fazer essa pesquisa, a autora contribui significativamente para as reflexões sobre o movimento operário brasileiro, demonstrando que antes e durante a emergência de Luiz Inácio "Lula" da Silva como liderança política haviam outras formas de mobilização e de resistência ao sistema industrial. No capítulo quinto da tese, ao tratar do documentário *Braços cruzados, máquinas paradas* (1978), retornarei brevemente ao assunto.

também surgiam naquele momento, se configuraria como um dos principais agentes históricos em resistência ao regime militar[122].

Dentre os grupos que se envolveram com a retomada do movimento operário combativo, certamente o mais significativo deles foi o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. No decorrer da década de 1970, especialmente a partir de 1975, quando Luiz Inácio "Lula" da Silva se tornou o seu presidente, essa associação foi se configurando como uma das principais vanguardas de confronto aos abusos patronais e ao sindicalismo sob controle da ditadura. A partir de uma refutação categórica ao modelo imposto pelos militares, visto como uma forma de esvaziamento da luta operária e de benefício à elite por trás da indústria brasileira, o Sindicato dos Metalúrgicos foi aos poucos construindo um projeto de resistência voltado para a conscientização ideológica das bases populares e para a defesa da greve como instrumento de contestação política dos trabalhadores. A despeito dos riscos de perseguição, da possibilidade de sofrer intervenções em decorrência de uma prática oposicionista de militância, ali foram se desenvolvendo várias ações que seriam responsáveis por estimular, sobretudo na região do ABC paulista, a formação de uma classe sindical disposta a enfrentar o conservadorismo vigente e a brigar por conquistas salariais, pelo direito de se manifestar publicamente ou pela alteração das relações de poder e de hierarquia existentes no interior da estrutura industrial.

Por meio da circulação do jornal *Tribuna metalúrgica*[123], da criação de uma escola de alfabetização profissional[124] ou da produção de peças e de filmes orientados

---

[122] No intuito de compor esses e os próximos parágrafos sobre o novo sindicalismo, preocupando-me principalmente com a sua apresentação em linhas gerais, utilizei uma vasta bibliografia de apoio. Para uma abordagem mais ampla sobre a ascensão política da classe trabalhadora nos anos 1970, consultei obras como a de Éder Sader (1988), Ricardo Antunes (1988), Celso Frederico (1991), Marcelo Ridenti (2000), Kátia Paranhos (1999; 2002), Marco Aurélio Santana (in. LAGOA; MAZZEO [orgs.], 2003: 171-205), Marcos Napolitano (2011) e Mário Sérgio de Moraes (2014). Também entrei em contato com uma bibliografia de época, claramente adepta ao projeto de engajamento do novo sindicalismo, dentre as quais os textos de Octavio Ianni (1980), Amnéris Maroni (1982) e Vânia Malheiros Barbosa Alves (1984). No percurso do doutorado, li alguns livros que olhariam esse movimento com desconfiança, nesse caso ideologicamente mais próximos às práticas de militância do PCB, a exemplo de Celso Frederico (1979) e Hercules Corrêa (1980). Levando-se em conta que o objeto central de minha pesquisa não é a questão operária, embora eu a evoque para um estudo do cinema de Leon Hirszman, optei por não preparar uma reflexão detalhada sobre essas pesquisas, mas em utilizá-las como forma de compor um quadro geral dos processos que atravessavam o campo político à época. De qualquer modo, seria de grande proveito se alguém se debruçasse sobre essas e outras publicações, analisando-as como composição de memórias históricas e de representações intelectuais em torno do novo sindicalismo brasileiro.

para o engajamento e para a denúncia da situação vivida pelos trabalhadores[125] (PARANHOS, 2002), o grupo foi consolidando um fazer político e uma rede de comunicação reconhecidos pelas bases como de legítima insurgência contra o autoritarismo presente no modelo brasileiro de modernização capitalista. Diferente da perspectiva comunista, da aposta nas negociações institucionais via frentismo democrático, o Sindicato atuou no sentido de mobilizar os operários como força mais categórica de pressão social, de liderar a construção de um outro foco de resistência capaz de responder de modo combativo às urgências do tempo presente e às demandas de luta provenientes diretamente da classe trabalhadora. Em meio às ações do regime militar, optava-se não por um recuo estratégico a favor da redemocratização ou pelo compasso de espera por tempos melhores, mas por uma política de rebeldia massiva, largamente amparada na adesão das bases metalúrgicas, em que o *leitmotiv* seria o enfrentamento organizado contra um sistema econômico sustentado na superexploração fabril. Liderando um grande número de trabalhadores descontentes, o Sindicato de São Bernardo protagonizaria as mobilizações populares mais significativas da segunda metade da década de 1970. Contando com o apoio de setores progressistas da Igreja Católica[126] ou estabelecendo parcerias com militantes

---

[123] O jornal *Tribuna metalúrgica* surgiu em 1971. No decorrer dos anos 1970, junto com o avanço político do novo sindicalismo, ele foi se tornando um dos principais canais de comunicação entre as bases populares e a diretoria do Sindicato de São Bernardo. Nessa publicação, além das denúncias e dos relatos de exploração, foram impressos, em contradiscurso às vozes "oficiais", os pontos de vista das lideranças operárias a favor de um projeto de resistência ao autoritarismo industrial e de transformação da fábrica em "espaço de luta". Em suas páginas, a partir de março de 1972, surgiria um dos símbolos do combate sindical na região do ABC, o personagem João Ferrador. Criado pelos chargistas Otávio e Laerte, estratégia para ampliar os vínculos entre as massas e suas lideranças, ele se transformaria em representação da insatisfação operária, em charge a instigar o engajamento dos trabalhadores, a cutucar os patrões e a cobrar com ironia e desenvoltura um governo aliançado à elite industrial. A *Tribuna metalúrgica* teve um papel central, como difusora de idéias políticas, durante as grandes greves de 1979 e 1980. Para um estudo sobre esse jornal, incluindo uma análise em torno de sua circulação social, consultar a tese de doutorado de Kátia Paranhos (2002).

[124] No final de 1973, o Sindicato dos Metalúrgicos inaugurou uma escola de madureza, de 1º e 2º graus, chamada Centro Educacional Tiradentes (CET). Em 1974, após os primeiros meses de funcionamento, com cerca de 500 alunos matriculados, o projeto foi ampliado e passou a contar também com cursos profissionalizantes em parceria com o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI). De acordo com a historiadora Kátia Paranhos (2002), o CET pretendia oferecer às bases uma oportunidade de recuperar o nível de escolarização perdido na idade regular, de adquirir maior especialização no trabalho metalúrgico, além de se tornar um espaço para atrair os operários à atividade sindical. Nele, intelectuais e militantes de esquerda, que haviam participado de grupos clandestinos contra a ditadura, atuariam como professores. Para maiores informações sobre o CET, incluindo as divergências ideológicas que marcaram a sua trajetória, consultar principalmente o segundo capítulo da tese de Paranhos (49-124).

[125] A produção cinematográfica vinculada ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo será objeto de análise no decorrer dessa tese, em especial nos capítulos cinco e seis. Sobre a sua prática teatral, breves comentários podem ser encontrados no sétimo capítulo.

[126] Sobre o assunto, consultar o livro de Maria Helena T. de Souza Martins (1994).

que haviam se afastado do PCB e se engajado na luta armada[127], a associação se transformaria, naquele momento, na principal vanguarda da classe operária.

Entre 1973 e 1977, antes de ganhar maior força com as bases, o Sindicato orientou o seu principal foco de contestação para as campanhas a favor de aumentos salariais acima dos índices estabelecidos pela ditadura. Apesar das dificuldades em negociar ou obter algumas reivindicações com o Superior Tribunal do Trabalho, órgão responsável pelos reajustes, o grupo foi se convertendo, durante esses anos, em voz de oposição ao chamado "arrocho salarial", à política governamental em que os aumentos impostos aos trabalhadores eram definidos abaixo dos números da inflação brasileira (ANTUNES, 1988). Embora ainda não tivesse a capacidade de mobilização que adquiriria a partir de 1978, o Sindicato foi se tornando um dos agentes históricos centrais da resistência ao "milagre econômico", das pressões à política trabalhista do regime autoritário e contra a situação de precariedade vivida pelos metalúrgicos do Estado de São Paulo. Durante 1977, junto com as ações educacionais e culturais de mobilização ideológica, a entidade encabeçaria, por exemplo, as denúncias à fraude ocorrida em 1973 e que lesou em 34,1% os ganhos salariais dos operários. Graças a um estudo realizado à época, descobria-se que a ditadura havia, naquele ano, alterado para menos o índice oficial da inflação, o que provocou, por consequência, um reajuste mais inócuo ainda nos pagamentos oferecidos à classe trabalhadora. Conforme sugere o sociólogo Ricardo Antunes, no livro *A rebeldia do trabalho*, esse período inicial de atuação do Sindicato, mesmo sem avanços mais substanciais, seria marcado por um processo de amadurecimento da conscientização metalúrgica, de envolvimento gradual das bases com os seus líderes, em que se evidenciava, "de maneira transparente (...), a inviabilidade de uma opção que privilegiasse, em sua ação, os caminhos das negociações com o governo e o empresariado" (1988: 18).

Em decorrência desse achatamento político e econômico, da impossibilidade de alcançar acordos institucionais mais justos com o governo ditatorial ou com os empresários, em maio de 1978 explodiria, na região do ABC, a primeira paralisação

[127] Após o débâcle da luta armada, muitos militantes que atuaram na clandestinidade, em grupos como a Ala Vermelha, o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR) ou a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), optaram por se engajar nos movimentos populares de resistência. Vários ex-integrantes da guerrilha se aproximaram do novo sindicalismo surgido na região do ABC paulista, caso do cineasta Renato Tapajós, como veremos no quinto capítulo dessa tese. É possível encontrar informações sobre o assunto em pesquisas realizadas por Marcelo Ridenti (1993), Kátia Paranhos (2002) e Maria Carolina Granato da Silva (2008).

trabalhista de grandes proporções desde o ano de 1968[128]. Ocorrendo de um modo "espontâneo", essa greve acabaria demonstrando a grande capacidade de liderança de Lula e do Sindicato de São Bernardo. Embora o movimento tenha começado sem a participação direta dos representantes sindicais, quando os operários de inúmeras empresas interromperam as linhas de produção de forma autônoma, reivindicando principalmente reajustes salariais, no decorrer da paralisação os metalúrgicos acabariam reconhecendo nos dirigentes aqueles que poderiam lutar por seus interesses nas difíceis negociações com o patronato[129]. Ainda sem ganhar as ruas e circunscrita ao interior das fábricas, ocorrendo em multinacionais como a Scania, Mercedes, Ford e Volkswagen, a greve era consequência de um duplo processo histórico de mobilização popular. Por um lado, tornava-se a resposta mais contundente das bases que há anos vinham sofrendo exploração, não enxergavam avanços significativos por parte do regime militar, e adquiriam consciência ideológica através da sobrevivência do dia-a-dia e a partir do envolvimento com uma entidade disposta a estimular a formação do operariado combativo. Por outro, decorria sobretudo da ascensão do novo sindicalismo, da emergência de um Sindicato em ruptura com o peleguismo oficial, cuja perspectiva era transformar-se em porta-voz dos oprimidos e não dos

---

[128] Me refiro à greve ocorrida em Osasco (SP), no mês de julho de 1968, quando operários paralisaram a produção da Cobrasma, uma empresa de vagões de trem. Organizando-se em comissões de fábrica, os operários interromperam o trabalho com o intuito, principalmente, de exigir liberdade sindical e o fim do arrocho salarial. Após aprisionarem 16 diretores e engenheiros da empresa, esperando com isso pressionar o governo, os manifestantes foram duramente reprimidos pelo Exército, que retomou a fábrica, interveio no Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco e encarcerou mais de 600 trabalhadores. Em seguida a esse acontecimento, como represália à ação da ditadura, trabalhadores da Lonaflex também decidiram fazer uma greve. O resultado seria a prisão e a tortura de várias lideranças do movimento (MORAES, 2014: 81-100). Esses episódios demonstram o tratamento que o regime militar conferiria à questão operária no decorrer dos anos 1970, ilustrando um dos motivos pelos quais uma nova paralisação de grandes proporções demoraria dez anos para acontecer no Estado de São Paulo.

[129] No corpo do texto, ao empregar o termo "espontâneo", me refiro ao fato da greve de 1978, na região do ABC, ter começado sem o comando do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, com os operários paralisando as linhas de montagem sem buscar apoio prévio ou tático de sua entidade política. No entanto, ao fazer uso desse conceito, não pretendo afirmar que o Sindicato estivesse ausente da formação ideológica das bases ou que os operários tenham promovido uma insurgência desligada de qualquer experiência anterior de luta. Conforme aponta a pesquisadora Amnéris Maroni, no livro *A estratégia da recusa* (1982), a despeito das perseguições ao sindicalismo combativo na década de 1970, o período foi marcado por uma série de atos de engajamento no interior das empresas, como as interrupções pontuais na produção ou a formação de comissões de fábrica para negociar reivindicações com os patrões, algo que se configurou em prática de luta para as bases populares e foi gradualmente ampliando a conscientização dos metalúrgicos em relação à exploração enfrentada no sistema industrial. Junto a isso, no mesmo momento e de acordo com Ricardo Antunes (1988) e Kátia Paranhos (2002), o Sindicato foi estimulando, por meio de ações políticas, culturais e educacionais, a emergência de uma classe trabalhadora disposta ao enfrentamento. A soma dessas duas práticas encontra-se, sem dúvida, na origem da greve de 1978. Nesse sentido, o "espontâneo" ao qual me refiro não é o de um movimento que explodiu sem preparação, mas sim o de um operariado cuja revolta nascia a partir de um acúmulo de experiências, embora sem reconhecer o Sindicato, de início, como entidade que pudesse representá-los no embate contra os patrões.

interesses vinculados ao conservadorismo do empresariado (ANTUNES, 1988: 13-38). Ao alcançar resultados positivos, a exemplo de aumentos mais significativos em algumas fábricas ou impedindo a demissão de vários metalúrgicos que se engajaram no movimento, a greve de 1978 marcava o início da projeção de Lula como liderança nacional, além de demonstrar a existência de uma classe popular capaz de se organizar em massa contra a política trabalhista do governo. Marco das ascensão do novo sindicalismo, momento no qual passou-se a uma ação incisiva na *práxis*, essa paralisação ampliaria ainda mais o vínculo orgânico entre os dirigentes operários e as bases, tornando-se ensaio para a greve geral que aconteceria nos meses de março a maio de 1979, também no ABC, quando cerca de 100 a 200 mil trabalhadores, liderados pelo Sindicato de São Bernardo, se lançariam às ruas e se uniram para exigir mudanças nas relações autoritárias da indústria automobilística[130].

Apesar da ascensão desse novo sindicalismo nos anos 1970, dessa potência de luta popular que estaria por trás das principais greves metalúrgicas ocorridas na segunda metade da década, é preciso levar em consideração que o campo sindical oposicionista não seria, no período, um lugar de homogeneidades ideológicas em confronto contra o regime militar. Conforme apontei nos parágrafos anteriores, o processo de reemergência da classe trabalhadora combativa seria marcado por intensas disputas políticas, por perspectivas divergentes em relação ao engajamento do meio operário, algo que geraria uma fricção histórica entre o que estou chamando, no texto, de uma "velha esquerda" associada ao ideário comunista e de uma "nova esquerda" voltada para a ação política de concepção basista.

Grosso modo, como analisa o sociólogo Marco Aurélio Santana (in. LAGOA; MAZZEO [orgs.], 2003: 171-205), em *A queda do equilibrista: o PCB e os sindicatos no Brasil (1945-92)*, a divisão do movimento operário se configurou a partir de fraturas que envolveram, na passagem entre as décadas de 1970 e 1980, dois grandes blocos de atuação junto aos trabalhadores industriais. Por um lado, a compor o que Santana denomina como "Unidade Sindical", utilizando-se de uma expressão existente na época, estaria o PCB, ligado a setores do MDB ou do Movimento

[130] Em linhas gerais, aspectos dessa greve serão analisados nos capítulos cinco e seis da tese, quando discutirei a produção cinematográfica em torno das paralisações metalúrgicas do final dos anos 1970.

Revolucionário Oito de Outubro (MR-8)[131], no qual se defendia uma postura mais tradicional de militância, um revisionismo dos pressupostos marxistas e frentistas que há décadas vinham se desenvolvendo no campo político. Um dos principais representantes desse grupo, sobretudo por sua capacidade de mobilizar resistências nos setores artísticos e intelectuais, o PCB procurava manter e atualizar o seu projeto de tornar-se o verdadeiro "partido do povo", a liderança adequada para centralizar as reivindicações de uma ampla frente de atuação formada pelas mais diversas alas da esquerda e que reunisse, em uma grande unidade antiautoritária, os movimentos sociais de base, os liberais descontentes e as oposições surgidas no interior da própria ditadura[132]. Na visão dos comunistas, e isso os colocaria em tensão com a prática do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, seria necessário, naquele contexto histórico, concentrar-se em uma estratégia cautelosa e aberta às negociações com o oficialismo do governo, a partir da qual se promoveria uma gradual infiltração no sindicalismo assistencialista, ali promovendo ações institucionais de preparação ideológica da classe trabalhadora.

Formada e orientada a partir de um pensamento de viés totalizante, a agenda desse bloco estava teórica e essencialmente ajustada para a defesa de transformações estruturais, fosse a derrubada do regime militar ou a futura instalação de uma democracia do país. Colocando em primeiro plano esse projeto mais geral, a construção de uma frente para a vitória sobre o autoritarismo, a "Unidade Sindical" priorizaria menos as mobilizações específicas dos trabalhadores ou as reivindicações oriundas diretamente da classe operária, preferindo manter o seu vínculo com uma política considerada universal e de maior amplitude. Sob o risco de perder representatividade junto às bases que viam as suas contestações como urgentes - o que de fato acabou por acontecer -, o PCB prosseguiria com suas propostas até o encerramento da ditadura, assumindo uma *práxis* pouco afeita ao novo sindicalismo e

---

[131] O MR-8 foi, entre os anos 1960 e 1970, um dos vários grupos que atuou na luta armada contra a ditadura. Inicialmente, até 1969, os integrantes do Dissidentes do Rio de Janeiro (DI-RJ), um racha carioca do PCB, assumiram o título MR-8 em alusão à data na qual Che Guevara foi preso pelo exército na Bolívia. Após o desmembramento dessa agremiação, reprimida duramente pelas forças autoritárias, o Dissidentes da Guanabara (DI-GB) passou a utilizar o mesmo nome, agora também em referência aqueles que foram assassinados pelo regime militar. Lutando pela instalação de um Estado socialista no Brasil, eles promoveram junto com a Ação Libertadora Nacional (ALN) o sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, trocado em setembro de 1969 por 15 presos políticos. Com a ampliação da repressão, o grupo quase chegou ao fim em 1972. Posteriormente, com o recuo da luta armada, o MR-8 se aproximaria do MDB e do PCB, passando a atuar politicamente em defesa do frentismo e da redemocratização do país. Sobre o assunto, conferir o livro de Marcelo Ridenti (1993).

[132] O assunto foi tratado, com maiores detalhes, na primeira parte desse capítulo.

que pode ser parcialmente notada em um documento como "Greves resultam de longa acumulação de forças" (in. FREDERICO [org.], 1991: 27-31). Escrito pelo militante Isaías de Assis em agosto de 1979, alguns meses após a segunda grande paralisação metalúrgica ocorrida na região do ABC, o texto apareceria originalmente na edição 149 do jornal *Voz operária*, uma publicação dirigida pelo PCB clandestino.

Segundo o autor, em um esforço de síntese para apresentar a visão dos comunistas sobre a política sindical, seria um equívoco considerar as greves do ABC como um ato isolado dos operários em busca de aumentos salariais ou de condições mais dignas de trabalho. Partindo da tese do "acúmulo de forças", uma derivação do projeto frentista, as paralisações comandadas principalmente pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo são lidas por ele como parte de uma ampla reação popular contra a ditadura, formada através da união de vários setores históricos oriundos da esquerda. Analisando os acontecimentos a partir de uma ótica pecebista, Assis se apropria da experiência das greves para sugerir que estaria em construção, no Brasil, uma frente única dentro da qual o novo sindicalismo seria apenas <u>um</u> dentre os inúmeros agentes sociais de pressão e de insurgência[133]. Embora ele não avance muito em suas considerações sobre a questão operária, é possível notar, nas entrelinhas do documento, um autor coadunado com a perspectiva assumida pelo PCB naquele momento. Diante do projeto maior e mais importante, o de redemocratização do país, o melhor não seria promover uma militância autônoma, voltada exclusivamente às bases ou afastada dos demais agrupamentos de oposição. Para a "Unidade Sindical", a perspectiva era que os sindicatos, dentre eles o presidido por Lula, acomodassem - e negociassem - as suas reivindicações no interior de uma abordagem histórica mais geral, se unindo a outros redutos da esquerda para promover uma derrota da ditadura. Somente após a superação do autoritarismo, idealizada através do "etapismo" e do "acúmulo de forças", quem sabe chegaria o tempo em que os movimentos sociais poderiam voltar-se em direção a uma prática específica de engajamento.

---

[133] Na defesa do frentismo, Isaías de Assis escreve nesse documento: "O movimento grevista que se desenvolveu nos últimos meses [de 1979] (...) deixou mais claro que sempre foi errado ver os momentos de intensificação de luta como exceções isoladas, desligadas de um processo mais amplo, mais profundo e mais longo (...). A primeira ideia central a fixar é a de que estas greves são um momento de cristalização de um logo processo de acumulação de forças (...). As greves, concretamente, foram influenciadas pela atividade do MDB, dos comunistas e outras forças com as quais trabalhamos em comum, da Igreja Católica e de correntes socialistas como a que produziu a crítica acadêmica recente do movimento sindical. Além disso, foram influenciadas pela análise da situação política nacional que se foi tornando consensual no país, e que permitiu o início concreto da formação de uma ampla frente pela democracia" (ASSIS in. FREDERICO [org.], 1991: 28-29)

Por outro lado, como venho sugerindo no percurso desse capítulo e conforme aponta Marco Aurélio Santana em seu artigo, o campo sindical também contaria com um segundo bloco de atuação, voltado principalmente para as contestações da classe trabalhadora e avesso ao viés pecebista de condicionamento da causa operária a uma militância em prol da redemocratização. De acordo com o sociólogo, novamente empregando um termo surgido na época, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, em proximidade com outros movimentos originados das bases, estaria na vanguarda daquilo que ficou historicamente conhecido como um sindicalismo "autêntico" ou "combativo". Na concepção desse grupo, a estrutura assistencialista imposta desde o golpe de 1964, autoritária e que não atendia às suas reivindicações, deveria ser radicalmente reinventada com o intuito de construir uma "verdadeira" resistência política para os operários, um projeto de engajamento que priorizasse, entre as pautas de luta, as mobilizações contra o modelo trabalhista do governo e a favor de mudanças no sistema industrial de produção. Diferente dos comunistas, os quais se apoiariam no "compasso de espera" e nos possíveis avanços por meio de negociações institucionais, os dirigentes combativos apostariam em uma redefinição categórica e emergencial do papel dos sindicatos, assumindo-os como "lugar de luta" (PARANHOS, 1999) onde os trabalhadores, dentre eles os metalúrgicos, poderiam se formar politicamente e fazer da greve em instrumento efetivo de mobilização. Preocupados, em primeiro lugar, com o agenciamento de uma política específica para a sua classe, os representantes do operariado se concentrariam, sobretudo, em reivindicações de ordem econômica ou na conquista de direitos que garantissem a manutenção e o desenvolvimento da atividade sindical oposicionista. Ao privilegiarem a insurgência contra os empresários, os "autênticos" prefeririam, até o final da década de 1970, apostar em questões trabalhistas ligadas diretamente ao cotidiano popular e não na confrontação mais aberta à ditadura. Pelo menos até fevereiro de 1980, quando da criação do Partido dos Trabalhadores (PT), o tema da redemocratização não era central nos discursos desse bloco e nem articulado às reivindicações mais particulares dos operários.

Reticentes em relação às propostas da "Unidade Sindical", que lhes parecia uma forma de submissão dos trabalhadores ao modelo frentista, o novo sindicalismo não reconheceria no PCB um partido que pudesse representá-los na luta contra o patronato. Embora tenham mantido uma aproximação estratégica com os comunistas e os emedebistas nas greves metalúrgicas de 1978 e 1979, devido principalmente à

necessidade de fortalecer o seu próprio projeto de engajamento, os "autênticos" não demorariam a operar um racha com os grupos ligados à "velha esquerda". A partir do surgimento do PT, rompendo em definitivo com o "vanguardismo" de um PCB em crise e buscando consolidar a sua autonomia ideológica no campo político, eles promoveriam uma fissura irreversível na resistência ao regime militar, reafirmando a sua condição de grupo oposicionista voltado especialmente para as reivindicações da classe operária e das massas populares. Duas concepções antagônicas de militância, uma centrada no frentismo de *práxis* mais ampla e outra vinculada à emergência das bases, encabeçariam em confronto histórico justamente no momento em que a ditadura ia promovendo tentativas de sobrevida em meio às fortes pressões sociais pela alteração da ordem vigente (KUCINSKI, 2001). Um processo de disputa, assunto que discutirei com mais detalhes no sexto capítulo da tese, ia se formando entre os defensores do "acúmulo de forças" e os articuladores de uma perspectiva comprometida com a autonomia política das bases em relação ao marxismo brasileiro tradicional. Divergências que se tornariam agudas durante os próximos anos, no período de redemocratização do país, e cujo clima pode ser sentido, por exemplo, em um documento como "A greve do ABC e a situação nacional", redigido nos meses de maio e julho de 1980, no qual a ala Tendências, do PT, afirmaria que as diversas "alas do partido [comunista brasileiro], apesar das querelas [internas], mantêm-se fiéis ao combate contra as massas, visando manter de pé a ditadura agonizante" (TENDÊNCIAS/PT in FREDERICO [org.], 1991: 205).

A busca do novo sindicalismo por autonomia, por um afastamento em relação ao ideário comunista, não se resumiria, no entanto, às manifestações políticas de engajamento. Apesar dos maiores impasses entre os dois blocos terem se concentrado nesse campo, o fato é que as dissonâncias ideológicas também se estenderam à esfera cultural, onde as produções artísticas vinculadas ao frentismo pecebista não eram, de fato, representativas do projeto combativo de linha basista. Mesmo que dramaturgos e cineastas próximos à "velha esquerda" compusessem obras em torno da união solidária ao autoritarismo, muitas vezes incluindo a presença de personagens proletários entre aqueles que resistiam à ditadura e à modernização conservadora, caso do programa televisivo *Turma, doce turma* (1974) e da peça *Gota d'água* (1975), eles se encontravam desconectados das práticas de militância associadas à sublevação popular e à questão operária conforme assumida pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo. Em recusa à arte na tradição frentista, na qual prosseguia o

revisionismo do nacional-popular, o intelectual nacionalista como mediador de uma leitura crítica do país ou a inserção dos artistas na indústria de consumo, o novo sindicalismo impulsionaria o desenvolvimento de uma outra produção cultural que fosse mais atrelada aos seus anseios por autonomia e às suas formas de luta em oposição ao empresariado industrial.

Como diz Napolitano, "fora do mercado e da cultura oficial como um todo", financiado pelos movimentos sociais ou pelo sindicalismo "autêntico", nasceria um outro fazer artístico, visto como extensão das mobilizações grevistas e do engajamento basista, no qual "as classes populares eram valorizadas a partir de uma cultura cotidiana, pragmática, local e comunitária, voltada para uma efetiva e silenciosa resistência diante da modernização socioeconômica do capitalismo, patrocinada pelo regime militar" (NAPOLITANO, 2011: 35). Tratava-se, principalmente para a classe trabalhadora, de compor uma autogestão não somente política, mas também artística, por meio da qual se formulariam teatralidades e cinematografias novas, representações e experiências estéticas vinculadas diretamente à sua visão de mundo, à conscientização popular e aos programas orientados para a (re)emergência do operariado como força social de pressão (PARANHOS, 2002). Conforme veremos nos próximos capítulos, surgiria, sobretudo a partir de meados da década de 1970, uma perspectiva cultural nos termos que estou brevemente anunciando nesse e no parágrafo anterior. Passemos, portanto, a uma análise sobre o documentarismo político existente no período, a meu ver o espaço em que mais investimento houve, por parte do novo sindicalismo, em uma prática criativa afinada com os seus preceitos de luta e de militância.

Capítulo 5.

O cinema nas greves: práticas documentais

> *Meu risco sempre foi esse. Joguei no campo das minhas convicções. Eu jogo no campo da liberdade, pela liberdade. Eu não jogo no campo da hesitação e da noite. Não, não jogo nesse campo, porque eu acho que o intelectual que jogue no dia e que jogue em contato e que jogue na interação com o povo, numa perspectiva comum que seja de um processo de justiça social, de paz mundial e de democracia efetiva, de ampliação constante da democracia no país, eu acho que esse intelectual tem um caminho real.*
>
> (entrevista concedida por Leon Hirszman à rádio *Jornal do Brasil*, em setembro de 1981).

Conforme foi sugerido no decorrer do capítulo anterior, no qual observei a diversidade das agendas ideológicas presentes na resistência ao regime militar, o novo sindicalismo surgido na região do ABC paulista, nos anos 1970 e sobretudo na cidade de São Bernardo do Campo, estimulou a formação de uma prática cultural que fosse representativa do projeto de militância associado ao movimento operário. Junto à busca por uma autogestão política, distante das heranças e dos pressupostos que mobilizavam o Partido Comunista Brasileiro (PCB), as entidades da classe trabalhadora, aquelas pertencentes ao sindicalismo combativo, procurariam produzir teatralidades e cinematografias que estivessem vinculadas à sua visão de mundo, ao desenvolvimento da atividade grevista, à preparação ideológica das bases e aos programas orientados para a (re)emergência do operariado como força social de contestação. Tal perspectiva, inédita no campo artístico brasileiro, estaria na origem de vários documentários realizados por cineastas como Renato Tapajós, Roberto Gervitz e Sérgio Toledo Segall que, entre 1977 e 1981, dirigiriam filmes a serviço de sindicatos e em colaboração direta com os preceitos de luta provenientes dos trabalhadores metalúrgicos. O termo utilizado para definir o operariado combativo em ascensão durante a ditadura, o de um "novo sindicalismo", será tomado de empréstimo no quinto capítulo para a análise das obras produzidas por esses realizadores, cujo conjunto fez surgir o que poderíamos chamar de um "novo documentarismo militante". Um fazer cinematográfico que não apenas representou o

engajamento das bases populares, mas também questionou o modelo de documentário político atrelado à tradição do Cinema Novo, no qual predominava a voz do intelectual de esquerda como mediador das análises do país e das propostas de resistência à formação autoritária da sociedade brasileira.

I. Por um novo documentarismo militante

Na primeira metade dos anos 1970, durante o período mais repressivo do regime militar, a luta dos operários metalúrgicos na cidade de São Paulo se articulou às margens da estrutura sindical sob controle da ditadura. Temendo a violência policial, as demissões sumárias e sem contar com o apoio político de seu Sindicato, presidido desde 1965 pelo pelego Joaquim dos Santos Andrade, os trabalhadores paulistas organizaram formas difusas e pontuais de mobilização contra a elite industrial. Da impossibilidade de uma ação mais ampla e direta, que unificasse o operariado como classe em luta, agia-se na surdina, nos pontos da fábrica onde havia pouca vigilância, esperando com isso surpreender a diretoria das empresas a partir de uma interrupção "espontânea" da linha de montagem. Em 1973, seria justamente essa a prática de contestação utilizada pelos funcionários da Villares, uma fábrica de equipamentos industriais existente na capital paulista: no decorrer de uma semana, em uma operação denominada "gato selvagem", os trabalhadores intercalaram paralisações e retornos aleatórios ao trabalho, não permitindo aos patrões prever os momentos em que ocorreriam as interrupções no processo produtivo (MARONI, 1982: 52). Espalhando-se por diversas empresas, por vezes resultando em pequenas conquistas para os metalúrgicos, essas insurgências pontuais marcaram profundamente a formação do movimento operário naquele contexto histórico. A partir de uma resistência articulada diretamente pelas bases populares, sem a mediação do sindicalismo corrompido, lutava-se por uma apropriação temporária da linha de montagem, de modo a forçar a classe patronal a negociar melhores salários e condições de trabalho (MARONI, 1982: 53)[134]. O acúmulo dessas experiências ia aos poucos fortalecendo uma solidariedade entre os oprimidos, forjando nos galpões das

[134] Escreve Amnésis Maroni, no livro *A estratégia da recusa*: "[essa] resistência [dos trabalhadores] se articula pela tentativa de *apropriação coletiva* da racionalidade da organização do processo de trabalho, de modo a inverter-lhe os mecanismos. Em outras palavras, é através da *apropriação*, pelos operários, de um tempo serial, evolutivo, organizado em sequências, inscrito na própria lógica da organização do trabalho, que a 'hora da paralisação' era cuidadosamente estudada. Foi necessário 'romper o tempo do capital' em um momento preciso e de forma organizada" (1982: 53).

fábricas um coletivo político que mostraria a sua capacidade maior de contestação em maio de 1978, quando na cidade de São Paulo explodiu a primeira greve operária de grandes proporções desde a instauração da ditadura.

Na capital paulista, no decorrer desse período em que esteve em reconstrução o movimento metalúrgico combativo, um dos principais grupos a organizar resistências em oposição ao patronato e estimular o amadurecimento da consciência ideológica entre os trabalhadores foi a Oposição Sindical. Existente desde o início dos anos 1960, ganhando força após a intervenção da ditadura no Sindicato dos Metalúrgicos em 1965, a Oposição se desenvolveu como um agrupamento de operários insurgentes, envolvidos com diversas linhas da esquerda, dispostos a unir forças para enfrentar a política trabalhista defendida e praticada pelo regime militar. Do seu ponto de vista, tratava-se de operar uma recusa radical à oficialidade do sindicalismo brasileiro: criada a partir de uma base conservadora e autoritária, cuja origem remontava ao populismo getulista, essa estrutura não atendia às reivindicações dos metalúrgicos, servindo sobretudo para esvaziar a luta popular e representar os interesses de uma elite patronal formada em sua grande maioria por agentes oriundos do capital estrangeiro (MORAES, 2014).

Assumindo como impraticáveis as negociações com o governo ditatorial e os avanços do movimento operário no interior da estrutura institucional, a Oposição foi a grande estimuladora de uma rebeldia que se daria por meio das chamadas "comissões de fábrica". Diante da impossibilidade de contar com o seu Sindicato, a alternativa era que em cada empresa surgisse um "grupo de trabalhadores, eleitos pelo voto direto, que apontavam os problemas existentes (...) e pela força de sua representatividade forçavam o reconhecimento [político pela] direção empresarial" (MORAES, 2014: 193)[135]. Apesar de atuar principalmente desse modo, defendendo um engajamento a partir da autonomia das bases, nas décadas de 1960 e 1970 a Oposição não deixaria de disputar as eleições pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo. Após ser derrotada em duas oportunidades, nos pleitos de 1967 e 1972, ela decidiria concorrer novamente em 1978. Como a conjuntura parecia favorável aos oposicionistas, dado o desgaste do "milagre econômico", os baixos reajustes salariais oferecidos pelo governo e a greve geral iniciada na capital paulista em maio daquele ano (MORAES, 2014: 198), o

[135] Sobre o assunto, consultar o texto "Histórico da Oposição Sindical Metalúrgica", escrito no ano de 1978. Esse e outros documentos do grupo encontram-se disponíveis para consulta no link http://www.iiep.org.br/sistema/arquivos/lidas/index.html. Acesso em março de 2014.

grupo formaria a chapa de número 3, que em junho disputaria a direção sindical contra a chapa 1, presidida pelo pelego Joaquim dos Santos Andrade, e a 2, formada por representantes do PCB[136].

Nesse mesmo momento, diante das eleições e da reemergência do movimento operário como expressão mais ampla da luta popular, a Oposição Sindical também passou a considerar necessária a consolidação de novas estratégias que permitissem divulgar as suas críticas e propostas para o maior número possível de trabalhadores. Provavelmente sob influência dos dirigentes metalúrgicos de São Bernardo, que há tempos faziam do teatro e do cinema instrumentos de conscientização política, o grupo resolveu convidar o dramaturgo Tin Urbinatti para a montagem da peça *O 'engana-trouxa' tá caindo* (1978)[137], assim como os documentaristas Roberto Gervitz e Sérgio Toledo Segall para a produção de um filme que acompanhasse a disputa em torno do Sindicato dos Metalúrgicos. Recém-formados em Ciências Sociais pela USP, onde mantiveram uma relação de proximidade com o movimento estudantil, Gervitz e Segall haviam há pouco iniciado a sua trajetória no campo documental. Movidos pelo desejo de se engajar politicamente a partir do cinema, os dois estabeleceram uma parceria ao dirigir o curta-metragem *Parada geral* (1975), no qual registraram uma greve estudantil ocorrida na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP, posteriormente retomando o trabalho conjunto durante a realização do filme *A história dos ganha-pouco* (1976), em que procuraram mostrar a autogestão política da classe popular por meio do cotidiano de um bairro periférico de Osasco (GERVITZ in. MOCARZEL, 2010: 31-48). Graças à boa repercussão desse documentário, que chegou a ser visto e debatido por várias organizações sociais[138], Gervitz e Segall

---

[136] Em 1978, em uma eleição considerada fraudulenta, a Oposição Sindical seria novamente derrotada pela chapa pertencente a Joaquim dos Santos Andrade. Apesar do Tribunal Regional do Trabalho ter anulado o pleito, após uma investigação que demonstrou a existência de urnas sem lacres, a ausência de assinaturas dos fiscais e o transporte ilegal dos votos em carros da agremiação vencedora, o Ministro do Trabalho, Arnaldo Prieto, legitimou a eleição e reempossou Joaquim como presidente do Sindicato dos Metalúrgicos (MORAES, 2014: 198-199). Para a oposição, essa nova derrota, envolta em fraudes, só confirmaria a sua disposição em recusar radicalmente a estrutura sindical do governo como opção de luta para a classe trabalhadora. Esse processo pode ser conferido no documentário *Braços cruzados, máquinas paradas* (1978), cujo processo criativo será debatido por mim no decorrer dos próximos parágrafos.

[137] No sétimo capítulo da tese, apresento breves comentários sobre Tin Urbinatti e a peça *O 'engana-trouxa' tá caindo.*

[138] No livro *Brincando de Deus*, no qual Evaldo Mocarzel (2010) publicou um longo depoimento de Roberto Gervitz, é possível encontrar na página 47 uma matéria sobre a circulação do filme *A história dos ganha-pouco.* Escrito por Cláudio Kahns para a *Folha de S. Paulo*, o texto de 23 de janeiro de 1978, com o título "Super-oito mostra como é a vida na periferia", é um relato da exibição do documentário no auditório da Emplasa, ocasião em que a obra foi vista por dirigentes e coordenadores de Associações Amigos de Bairro da Grande São Paulo.

acabariam, em 1978, convidados pela Oposição Sindical a dirigir o longa-metragem *Braços cruzados, máquinas paradas* (1978).

Segundo o depoimento concedido pelos realizadores para a revista *Filme Cultura*, publicado em abril de 1986, os dois assumiram a produção desse novo filme dispostos a uma prática documental em que o mais importante não seria a exposição de um viés político por eles defendido, mas sim a possibilidade dos operários combativos de São Paulo utilizarem o cinema para a difusão de suas próprias ideias e propostas de engajamento. Desde meados dos anos 1970, quando formaram um grupo de estudos com os cineastas Renato Tapajós e Olga Futemma, Gervitz e Segall vinham desenvolvendo uma reflexão crítica sobre a tradição do filme militante no Brasil. Após conhecerem mais a fundo a obra de alguns diretores que se dedicaram a um cinema político de experimentação formal, dentre os quais Dziga Vertov, Joris Ivens, Santiago Alvarez e Chris Marker, ambos passaram a articular uma recusa à produção documental realizada dentro das perspectivas que mobilizaram o Cinema Novo na década de 1960. Para eles, embora viesse dali um desejo crucial de engajamento, filmes como *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszman, ou *Viramundo* (1964-65), de Geraldo Sarno, agiam de modo autoritário ao propor um viés discursivo a partir do qual o ponto de vista do popular acabava submetido às teorias políticas desenvolvidas por cineastas pertencentes à esquerda intelectual. No chamado "modelo sociológico" (BERNARDET, 2003: 15-57), a tendência era o diretor "de fora", geralmente de classe média e com pouca vivência da realidade social miserável, impor sobre o universo do outro uma análise ideológica formulada antes mesmo do início das filmagens: como parte integrante da primeira manifestação da arte do nacional-popular, portanto atravessado por uma teleologia revolucionária a apostar no intelectual como "voz do saber" e condutor da *práxis* política, tratava-se de um documentarismo a recolher depoimentos do povo - de camponeses, trabalhadores ou favelados - para utilizá-los como ilustração de teses provenientes de um conhecimento acima de tudo preestabelecido. Como afirmou Segall na entrevista publicada pela *Filme Cultura*, "quando começamos [a dirigir filmes], trazíamos a influência de um cinema elitista (...) [de um] cineasta [que] não conseguia se integrar à vida das pessoas para filmar a vida acontecendo (...). Muito discursivo, [com] a montagem articulada em função de uma análise pré-concebida, de uma teoria que o cineasta tinha a respeito da realidade" (GERVITZ; SEGALL, 1986: 18).

Tentando romper com essa lógica documental do Cinema Novo, em busca de um revisionismo a "quebrar uma tradição discursiva e teórica do cinema brasileiro" (1986: 18), Gervitz e Segall se lançaram à realização de *Braços cruzados, máquinas paradas* sem preparar estudos prévios sobre o movimento operário de São Paulo, evitando a formulação de leituras políticas antes do começo das filmagens. Contratados pela Oposição Sindical e dispostos a fazer desse longa-metragem um processo "a incorporar o que [os trabalhadores] acham sobre eles mesmos, em lugar do cineasta, como intelectual, colocar a sua visão" (1986: 19), os dois resolveram assumir um papel oposto aquele presente no "modelo sociológico". Na opinião de ambos, o novo documentarismo militante, anulando a intervenção vinda "de fora", passaria a funcionar em outra chave de criação: um deslocamento a partir do qual o cineasta evitaria a projeção de si mesmo no interior do filme, buscando disponibilizar o seu conhecimento técnico para que o popular pudesse, com certa autonomia, expor a sua compreensão de mundo e o seu próprio projeto de engajamento. Levando em consideração que o uso do equipamento de vídeo ainda era muito restrito no Brasil, pois a sua popularização aconteceria apenas entre os anos 1980 e 1990, tratava-se de oferecer aos operários as condições necessárias para a realização de um filme. Ao repensarem a função do documentarista como um mediador de falas políticas, como alguém que se entrega à tradução de inquietações e expectativas outras, Gervitz e Segall propunham um método de criação afinado com o projeto que a própria Oposição Sindical lutava para concretizar durante a década de 1970: aquele de um movimento metalúrgico autônomo, gerido pelas bases populares e livre das imposições discursivas provenientes do populismo pelego ou do frentismo de orientação comunista[139].

Em *Braços cruzados...*, essa concepção de um novo documentarismo militante provocaria alterações na relação tradicionalmente estabelecida entre o cineasta político e o seu "objeto" de filmagem. Por mais que Gervitz e Segall propusessem

---

[139] Nos extras da versão em DVD de *Braços Cruzados...*, lançado em 2009 pela produtora Videofilmes, é possível encontrar uma entrevista concedida por Gervitz a Evaldo Mocarzel. Ali, o cineasta apresenta algumas informações que complementam a reflexão proposta nos dois últimos parágrafos: "Eu acho que [em *Braços cruzados...*] nossa posição foi: vamos nos colocar como porta-vozes, como instrumento de um movimento democrático. Vamos colocar o nosso conhecimento de linguagem, a nossa capacidade de sintetizar essas coisas, de combiná-las através do cinema, para fazer uma coisa que mobilize as pessoas. Ao não colocar as nossas ideias, as nossas críticas eventuais, nós nos omitimos. Mas não foi uma omissão no sentido de 'não vamos falar nada porque a gente tem medo de falar o que a gente acha'. Não era isso. O que a gente achava que tinha que fazer naquele momento era isso: era dar voz, dar voz às pessoas que estão agindo".

como ponto de partida um fazer artístico orientado para a mediação da voz popular, foi somente no decorrer da realização do filme que os dois compreenderam melhor como funcionaria o processo de criação colaborativa com o movimento operário. Se a produção de *Braços cruzados...* mostrou-se um período de "grande aprendizado" (GERVITZ; SEGALL in. FILME CULTURA, 1986: 19), quando eles puderam se entregar ao convívio e à parceria política com os metalúrgicos de São Paulo, foi também o momento em que de fato experimentaram uma prática documental voltada para o "desligamento" da autoria cinematográfica[140]. Ao se comprometerem com a ideia de expor a perspectiva dos trabalhadores sem a utilização de *voz over* ou aspirações a um projeto estético particular, Gervitz e Segall tiveram que "assumir certas concessões, no sentido de construir um filme que de alguma forma interessasse [aos operários]" (1986: 18): assim sendo, não seria o caso de registrar com imparcialidade as várias tendências políticas encontradas entre os metalúrgicos da capital paulista, mas sim fazer um documentário que fosse a divulgação das críticas e das propostas formuladas pela Oposição Sindical, por esse grupo que - não esqueçamos - contratou os diretores para a realização de um longa-metragem.

Embora o filme não se resuma à propaganda de um programa ideológico e eleitoral, pois acabou se tornando um testemunho dos conflitos operários ocorridos em 1978 na cidade de São Paulo, ele foi acima de tudo produzido com o objetivo de cumprir uma função, de servir como difusor de um viés político e instrumento contra a estrutura oficial do sindicalismo brasileiro[141]. *Braços cruzados...* é uma obra que existe como extensão de um engajamento popular, de uma luta dos operários combativos na tentativa de interferir nos rumos da História. Não à toa, durante a sua filmagem e montagem, o método de realização acabaria inevitavelmente por coletivizar-se, levando Gervitz e Segall a se reunir inúmeras vezes com integrantes da Oposição Sindical para definir como o documentário deveria ou não ser encaminhado. Ainda que os cineastas e sua equipe mantivessem a exclusividade do conhecimento técnico, o saber necessário para se fazer cinema, o trabalhador metalúrgico tornava-se voz ativa dentro de um novo modo de construção fílmica, visto como mais democrático por descentralizar as decisões e os procedimentos em torno da criação

---

[140] Sobre a noção de autoria na prática cinematográfica, consultar o livro de Jean-Claude Bernardet (1994).

[141] Para uma análise crítica de *Braços cruzados...*, na qual são evidenciadas as convergências discursivas e estéticas entre o filme e o projeto político da Oposição Sindical, consultar o artigo escrito por Olga Futemma (1986: 8-17)

documental[142]. Como Gervitz e Segall explicaram no depoimento concedido para a revista *Filme Cultura*,

> em função de um espaço democrático maior - as pessoas começaram a se organizar em sociedades de bairro, sindicatos, comissões de fábrica, partidos - as pessoas para serem filmadas começaram a exigir que você pintasse lá onde elas estavam, onde estavam trabalhando, na área deles. E exigir que você se apresentasse, que explicasse por que estava filmando, e em que medida eles poderiam aproveitar o seu trabalho. Quer dizer, havia um diálogo para definir se eles achavam interessante o trabalho. Então, como ponto de partida, já tínhamos que assumir um certo compromisso com eles (...). A gente sabia que a Oposição Sindical era uma frente de várias tendências, de várias posições políticas, que buscava uma atuação sindical e um programa comum. A gente fez questão de fazer o filme em cima deste programa (1986, 18-21 - grifos meus).

Para além da realização de *Braços cruzados...*, uma outra experiência central em torno do novo documentarismo militante foi a que envolveu o cineasta Renato Tapajós na década de 1970. Um pouco mais velho que Gervitz e Segall, mas também formado em Ciências Sociais pela USP, Tapajós iniciou a sua produção cinematográfica em 1965, quando dirigiu o documentário independente *Vila da Barca*, sobre uma favela de palafitas localizada às margens do Rio Amazonas. Trabalhando profissionalmente como jornalista *free-lancer*, publicando à época em veículos da imprensa alternativa, ele realizaria outros dois filmes nos anos 1960: com financiamento do Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP, dirigiria *Universidade em Crise* (1966), "um registro para mobilizar o movimento estudantil" (TAPAJÓS, 1986: 76), e *Um por cento* (1967), sobre a questão do vestibular e o problema da elitização do ensino superior no Brasil. Descontente com as propostas políticas dos comunistas, voltadas para uma oposição institucional e pacífica contra o regime

---

[142] Em 1986, para a revista *Filme Cultura*, Jean-Claude Bernardet escreveu um texto intitulado "Intervenção ou transparência". Nele, o pesquisador procurava lançar algumas questões em torno da prática criativa de Segall e Gervitz, a partir da qual procurava-se omitir o ponto de vista dos realizadores, assim como a sua *voz over*, em nome de uma autonomia discursiva dos trabalhadores metalúrgicos. Chamando essa escolha de "transparência", o autor escreve: "A tendência deles é de deixar o discurso operário se expressar, sem diálogo, sem refutar. (...) Aqui o intelectual-cineasta se omite, tenta se tornar transparente, sendo apenas o veículo que permite ao discurso operário manifestar-se. O que também pode ser entendido como: nada temos a ensinar aos operários, e se alguém tem algo a ensinar a alguém, são os operários que têm a nos ensinar e não a eles. Em realidade, podemos nos perguntar se a transparência é tanta. O intelectual-cineasta se manifesta ao selecionar uma determinada corrente do movimento operária e apoiá-la em detrimento de outras" (1986: 54). A outra corrente dos documentários em torno do sindicalismo combativo seria, para Bernardet, a da "intervenção". Representada no texto pelo média-metragem *Greve!* (1979), de João Batista de Andrade, tratar-se-ia daquela em que o realizador não abre mão de seu ponto de vista e de sua voz narrativa no interior do filme, procurando utilizar o seu conhecimento político como impulsionador de uma leitura específica sobre o movimento metalúrgico. Uma aposta na ideia de que o cineasta, a partir de suas próprias militâncias ideológicas, pode contribuir ativamente para o avanço da resistência operária. Um viés que estaria próximo ao engajamento do PCB e que parece se aproximar do documentário *ABC da greve* (1979-90), de Hirszman, como veremos ainda nesse capítulo.

militar, Tapajós se aproximou a partir de 1967 da luta armada, vinculando-se ao grupo Ala Vermelha, uma dissidência radical do Partido Comunista do Brasil (PC do B)[143]. Ao atuar na clandestinidade da guerrilha urbana, com isso interrompendo a sua produção documental, acabou preso em 1969, permanecendo na cadeia até o ano de 1974.

O período no cárcere foi para ele um tempo de reflexão sobre os rumos da militância no país. Ali, além de escrever o romance *Em câmara lenta*, no qual fez uma autocrítica de sua experiência na guerrilha e denunciou a violência ditatorial, o cineasta também chegaria à conclusão de que um dos equívocos da luta armada havia sido a sua incapacidade de se ligar às bases populares, apostando em um projeto de insurgência que não alcançou efetivamente a participação política das massas. Ao deixar a prisão e descobrir que a Ala Vermelha fizera a mesma revisão crítica, Tapajós deslocaria a sua militância em direção ao diálogo com os movimentos populares que surgiam naquele momento no Estado de São Paulo (GRANATO, 2008: 66-69)[144]. Em 1975, com o apoio ECA-USP (RIDENTI, 2000: 341), ele retornou à realização cinematográfica ao dirigir o média-metragem *Fim de semana* (1976), um documentário acerca dos mutirões organizados para a construção de moradias em bairros periféricos da capital paulista e de São Bernardo. De acordo com o cineasta, como iniciativa de "uma classe média intelectualizada", o filme ainda procurava defender uma tese com pouco conhecimento da realidade social miserável, partindo da ideia e do pressuposto de que com a autoconstrução "o operário gera um adicional de mais-valia para os empresários". No entanto, no decorrer das filmagens, foram se revelando os limites dessa visão livresca a submeter a complexidade do social a uma

---

[143] De acordo com o sociólogo Marcelo Ridenti, no livro *O fantasma da revolução brasileira*, o PC do B surgiu em 1962 de uma cisão do setor minoritário abertamente stalinista do PCB. Entre 1966 e 1967, dada "a suposta morosidade na preparação da resistência armada ao regime militar", o PC do B perdeu mais da metade dos seus integrantes, os quais se reorganizaram para a luta armada no Nordeste, com a formação do Partido Comunista Revolucionário (PCR), e no Centro-Sudeste, com a criação da Ala Vermelha (RIDENTI, 1993: 29). "A ALA, grupo guerrilheiro que pegou em armas nas cidades e que se declarava explicitamente maoísta, pretendia iniciar a 'guerra popular prolongada' pela organização dos camponeses e da guerrilha rural, sem descartar as lutas de massas nas cidades e as ações de guerrilha urbana. A ideia era aproveitar 'as condições favoráveis que as zonas rurais oferecerem, e congregando no Exército Popular as grandes massas exploradas no campo, a guerra popular permitirá a libertação paulatina de vastas regiões... quando o Exército Popular, a partir de suas bases de apoio, desfechar o ataque contra os centros urbanos, as forças revolucionárias nas cidades desencadearão a insurgência urbana para o aniquilamento total do inimigo', como dizia um documento da ALA de dezembro de 1967" (1993: 44-45).

[144] Após o *débâcle* da luta armada, muitos militantes que atuavam na clandestinidade optaram por se engajar nos movimentos populares de contestação. É possível encontrar informações sobre esse assunto em pesquisas realizadas por Marcelo Ridenti (1993), Kátia Paranhos (2002) e Maria Carolina Granato da Silva (2008).

leitura política esquemática: "a coisa do trabalho, da solidariedade, da vida dos bairros da periferia, acabou vindo para um plano muito mais próximo, para um primeiro plano, tendo um destaque muito maior do que a tese. (...) A gente estava ali quase que captando os primeiros sintomas desse ascenso [dos movimentos populares]" (TAPAJÓS in. RIDENTI, 2000: 341). De modo parecido com Gervitz e Segall em *Braços cruzados...*, Tapajós ia estabelecendo as práticas de um novo documentarismo a partir das experiências vividas durante a própria realização fílmica. Não à toa, em abril de 1986, ao ser entrevistado pela revista *Filme Cultura*, ele assim avaliaria o lugar ocupado por *Fim de semana* em seu percurso como cineasta engajado:

> Quando ele ficou pronto eu fiquei profundamente chocado com o resultado na medida em que o que tinha força no filme não era a tese. Ela atrapalhava. O que conferia ao filme algum tipo de vitalidade era justamente o que corria à margem da tela. Essa outra experiência me levou, a partir daí, a tentar conciliar duas coisas: de um lado estar aberto para o que está acontecendo no instante da filmagem e procurar uma visão descomprometida e propositadamente ingênua diante dos acontecimentos. E, ao mesmo tempo, ter alguma coisa capaz de nortear uma filmagem (1986: 76).

Após finalizar a realização de *Fim de semana*, com uma postura cada vez mais crítica em relação ao "modelo sociológico" de documentário, Tapajós foi contratado como professor de cinema pelo Museu Lasar Segall. Em 1976, durante um curso voltado para a análise ideológica de filmes, o cineasta finalmente entraria em contato com os dirigentes do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, que naquele momento estavam frequentando as suas aulas com o intuito de aprimorar a cultura política e refletir sobre como o cinema poderia ser utilizado na ampliação do diálogo entre as lideranças do movimento sindical e as bases do operariado fabril. No ano seguinte, devido às aulas no museu e ao seu histórico como documentarista engajado, Tapajós seria convidado não apenas para repetir a experiência desse curso no interior do Sindicato, mas também para dirigir filmes em torno da resistência operária que se desenvolvia na região do ABC (RIDENTI, 2000: 341-342).

Diferente da cidade de São Paulo, onde nos anos 1970 os trabalhadores combativos não encontraram as condições necessárias para retirar do poder o peleguismo metalúrgico, em São Bernardo vinha há tempos se articulando dentro do próprio Sindicato uma recusa radical ao controle imposto pelo regime militar sobre a política operária. Principalmente a partir de 1975, quando Luiz Inácio "Lula" da Silva assumiu a presidência dessa instituição, o modelo ditatorial de um sindicalismo

assistencialista, orientado para o lazer e os cuidados médicos dos associados, foi sendo gradualmente substituído por uma prática de luta em defesa dos interesses populares por melhores salários e condições de trabalho. Se desde 1971 já haviam ali ações no sentido de formar politicamente as bases, caso do jornal *Tribuna Metalúrgica* ou da montagem de uma escola de alfabetização[145], foi entre 1975 e 1976 que o Sindicato passou a investir no teatro e no cinema como expressões artísticas que poderiam divertir os trabalhadores enquanto os conscientizava para a criação de uma resistência coletiva contra o patronato (PARANHOS, 2002). Com o objetivo de utilizar filmes como instrumento de mediação política, por serem mais eficazes que a comunicação escrita, os dirigentes de São Bernardo optaram inicialmente pela exibição de longas-metragens e pela programação de debates com Tapajós, esperando com isso "proporcionar aos associados condições de elevar seu nível cultural" (TRIBUNA METALÚRGICA, 1979 in. GRANATO, 2008: 83). Em 1977, com a boa repercussão do que poderíamos chamar de uma atividade cineclubista operária, o Sindicato passou a produzir seus próprios documentários, tornando-se, com ineditismo no Brasil, uma associação da classe popular financiadora de conteúdo audiovisual.

Nos primeiros meses da parceria entre o cineasta e as lideranças do Sindicato de São Bernardo, foram vários os filmes realizados: *Acidente de trabalho* (1977), uma peça de propaganda para demonstrar que os operários não eram os culpados pelos acidentes no interior da fábrica, mas sim os patrões que não ofereciam condições satisfatórias de segurança; *Trabalhadoras metalúrgicas* (1978), sobre o Primeiro Congresso de Mulheres Metalúrgicas do ABC, ocorrido entre 21 e 28 de janeiro de 1978[146]; e *Teatro operário* (1979), um registro feito durante os ensaios da peça *Eles crescem e eu não vejo* (1978), escrita pelo metalúrgico Expedito Soares Batista com o intuito de denunciar a hora-extra como subterfúgio patronal para pagar menores salários e impedir que os trabalhadores utilizassem seu tempo livre em atividades de formação política[147].

No entanto, de todos os filmes produzidos a partir da relação entre Tapajós e o Sindicato de São Bernardo, talvez aquele que mais contribua para se pensar as

---

[145] Conforme comentado no quarto capítulo da tese.
[146] *Trabalhadoras metalúrgicas* foi codirigido por Olga Futemma.
[147] Uma reflexão sobre o teatro realizado pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, assim como breves comentários em torno da peça *Eles crescem e eu não vejo*, podem ser encontrados no sétimo capítulo dessa tese.

práticas de um novo documentarismo militante seja o média-metragem *Greve de março*, realizado em meio às contestações metalúrgicas ocorridas no primeiro semestre de 1979 na região do ABC. Em março daquele ano, já consolidada a prática de um cinema engajado entre os trabalhadores, o diretor seria convocado por Lula para registrar a greve que estava em andamento desde o dia 13. Do ponto de vista do líder popular, era crucial que alguém relacionado ao movimento operário estivesse em campo, testemunhando com suas câmeras o desenrolar dos eventos políticos (TAPAJÓS in. CARDENUTO [org.], 2004: 28-32). Tapajós encontrava-se envolvido com esse novo trabalho, fazendo filmagens enquanto aconteciam as paralisações, quando se deparou com uma demanda urgente.

Em 27 de março, após o aumento da violência policial nas ruas e as primeiras negociações do Sindicato com os empresários, Lula havia optado por assumir uma interrupção provisória da greve: no estádio da Vila Euclides, em uma assembleia com mais de 100 mil pessoas, as bases populares aceitaram a sua proposta de oferecer uma trégua de 45 dias aos patrões, período em que estes deveriam se organizar para atender às reivindicações feitas pelos metalúrgicos. Caso isso não viesse a acontecer, no dia 13 de maio, prazo final do acordo, os trabalhadores retornariam às paralisações com força total. Prevendo que o período da trégua seria bem desgastante, com operários enfrentando duras repressões no interior das fábricas, os dirigentes sindicais fizeram um pedido a Tapajós: preparar um filme emergencial, que pudesse ser utilizado nas semanas seguintes como instrumento para manter aceso o espírito combativo dos metalúrgicos. Juntando o material já captado entre 22 e 27 de março, dos primeiros momentos da greve até o acordo da trégua, o cineasta passaria 15 dias montando com sua equipe um documentário "que interferisse diretamente no próprio curso dos acontecimentos" (TAPAJÓS, 1979: 95), no qual o mais importante não era a qualidade técnica ou a autoria do diretor, mas sim a rápida transformação das

imagens em peça política que estimulasse os trabalhadores a prosseguir com o desejo de luta[148].

Ao abrir mão de uma realização artística mais pessoal, Tapajós encarava o desafio de aceitar concessões durante o seu processo de criação. Tratando-se de um documentário urgente, proposto por uma associação de classe para agir sobre a realidade social em ebulição, o cineasta deixaria de lado suas dúvidas e preferências ideológicas para assumir o que os dirigentes de São Bernardo esperavam naquele momento de um filme político. Embora lhe inquietasse o culto à personalidade de Lula, ele se rendeu a fazer um média-metragem de exaltação ao líder operário, pois no entendimento da diretoria sindical o seu carisma era um dos principais componentes de mobilização da classe trabalhadora (TAPAJÓS in. PARANHOS, 2002). Finalizado em 10 de abril, o documentário não seria inicialmente chamado de *Greve de março*, como queria o cineasta, mas sim *Que ninguém nunca jamais duvide da capacidade de luta dos trabalhadores*, uma frase de efeito dita por Lula na assembleia de 27 de março, escolhida pelo Sindicato dos Metalúrgicos como a mais representativa em um cenário de confronto direto com os patrões. Exibido inúmeras vezes no decorrer de abril e maio[149], tornando-se peça de propaganda para evitar o esvaziamento da luta e servir de anteparo contra os discursos oficiais em oposição à greve, o filme nascia de uma criação colaborativa a partir da qual Tapajós utilizava o seu conhecimento de cinema para realizar uma obra cujo pressuposto era defender a visão política do operariado combativo. Havia por parte do diretor uma entrega ao projeto popular de contestação, uma militância que o levava a trabalhar em conjunto com o Sindicato,

---

[148] Em 2004, quando eu trabalhava como programador de cinema no Centro Cultural São Paulo, convidei Tapajós para escrever um artigo no catálogo *Golpe de 64: amarga memória.* O texto, um relato de sua experiência como documentarista, começa justamente relembrando o episódio que originaria o média-metragem *Greve de março*: "Em meados do primeiro semestre de 1979, (...) [Lula] ligou-me. (...) O telefonema tinha como objetivo sugerir que filmássemos a greve que acabara de começar no ABC e que fazia suas primeiras assembleias no Estádio da Vila Euclides (...). Argumentei que estávamos sem dinheiro para a produção. Ele argumentou que devíamos começar a filmar de qualquer jeito, porque dinheiro, película, laboratório, produção, isso tudo viria naturalmente, como decorrência do movimento. A confiança dele era tanta que não hesitei. (...) Nossa proposta (...) era a de se colar no movimento, trabalhar com ele - e não sobre ele -, aprender com ele a dinâmica de nossa luta de classes e produzir um filme que fizesse parte integrante do movimento que ali se desencadeava. Nosso público-alvo era o próprio movimento operário e sindical e o objetivo do filmar era criar um instrumento que permitisse aos grevistas discutir, criticar, compreender e fazer avançar seu próprio movimento. Não estávamos fazendo um filme para que o resto da sociedade compreendesse o movimento grevista do ABC, [mas sim] para que os próprios sindicalistas e operários dispusessem de um registro que ajudasse no desenvolvimento de seu próprio movimento" (in. CARDENUTO [org.], 2004: 28).

[149] Para uma análise detalhada de *Greve de março*, assim como informações sobre a sua exibição, consultar a tese de Maria Carolina Granato da Silva (2008, 105-140).

negociando constantemente como os documentários deveriam ser encaminhados do ponto de vista ideológico e formal[150]. No dia 2 de junho de 1979, durante um debate na sede da Livraria Escrita, em São Paulo, ele assim se referiu ao conceito por trás da produção de *Greve de março*:

> Se a gente quiser caracterizar o filme como um filme de agitação ou um filme de propaganda de determinadas posições, eu não saberia dizer exatamente que rótulo a gente poderia colocar em cima dele. O que eu sei dizer é que o objetivo do filme era interferir no processo, era pegar aquilo que estava acontecendo, selecionar, daquele processo que a gente tinha conseguido filmar até ali, (...) e articular isso numa estrutura que, jogada de volta aos operários, que tinham participado daquilo, provocasse discussões e provocasse, sobretudo, a necessidade de continuidade da luta (TAPAJÓS, 1979: 95).

Os filmes realizados por Gervitz, Segall e Tapajós, principalmente aqueles em torno do movimento sindical, apontam para a existência de um novo procedimento cinematográfico em consolidação na década de 1970. A partir de um recuo do cineasta como voz predominante do fazer fílmico, como intelectual de esquerda que "de cima para baixo" constrói leituras sobre o povo, o campo cinematográfico abria-se para a incorporação das bases operárias no interior do processo criativo. Se havia uma novidade no que podemos chamar de "participação" do documentarista na militância política, ela partia da sensibilidade do artista em oferecer as condições técnicas para que o popular pudesse, mesmo que de forma ainda limitada, suprir as suas demandas por autorrepresentação ideológica e identitária. Desatreladas de um viés comunista, as obras aqui apresentadas não tinham em sua origem a defesa de um projeto frentista, a aposta na criação de um grande bloco político a reunir diferentes grupos e classes sociais na oposição contra a ditadura. Nesses documentários - e

[150] Nem sempre essas negociações terminavam com Tapajós fazendo concessões ao Sindicato. Como relata o sociólogo Marcelo Ridenti, no livro *Em busca do povo brasileiro*, no decorrer da realização de outro filme, *Linha de montagem* (1981), o cineasta "encontrou uma dificuldade com o Sindicato, cujo presidente já não era Lula, mas Jair Meneghelli. A diretoria 'queria que eu fizesse modificações basicamente em função do fato de que alguns caras que tinham sido importantes durante a greve, como o Alemão, tinham mudado de posição'. Naquela época, Alemão, Osmarzinho e outros haviam aderido ao clandestino MR-8, que então fazia parte do PMDB, adversário do hegemônico PT no meio dos operários de São Bernardo (...). Tapajós recusou-se a modificar *Linha de montagem*, pois considerava que - independentemente das divergências da época - os dissidentes haviam participado da história das greves, até mesmo com lugar de destaque (...). Após muita discussão, [ele] conseguiu manter sua versão original do filme" (2000: 344).

poderíamos também incluir os filmes *A luta do povo* (1980)[151] e *Linha de montagem* (1981)[152] -, a tendência era concentrar-se em reivindicações que não fossem gerais da sociedade brasileira, mas sim específicas ao sindicalismo em ascensão.

Ainda que fossem filmes incômodos para o regime militar, pois naquele momento as contestações populares tinham o efeito positivo de desestabilizar o poderio ditatorial, tratavam-se de obras em que o interesse maior não se localizava na ampla crítica contra o autoritarismo, mas antes na utilização do cinema como instrumento para promover intervenções em um meio social particular. Funcionando como extensão do engajamento sindical, os documentários ajudaram a forjar uma identidade operária combativa, além de incentivar a luta dos trabalhadores dentro de um campo político atravessado por intensas disputas e tensões: em *Braços cruzados...* havia a denúncia do peleguismo sindical; em *Trabalhadoras metalúrgicas*, a convocação das mulheres à militância operária; e em *Greve de março*, a produção de um filme com o intuito de evitar a desmobilização política das bases metalúrgicas. Embora seja possível lançar interrogações à prática cinematográfica de Gervitz, Segall e Tapajós, questionar até onde os processos de criação foram realmente coletivos ou até que ponto os cineastas conseguiram neutralizar seus pontos de vista em favor da autonomia do popular, o fato é que não se pode retirar dessa experiência o mérito de ter provocado um impasse na tradição do cinema engajado, um deslocamento a romper com a hegemonia discursiva do intelectual para abrir espaço aos novos personagens sociais que entravam em cena no campo político dos anos 1970 (BERNARDET, 2003). Por trás desse novo documentarismo militante havia um

---

[151] *A luta do povo* é um documentário realizado por Tapajós a serviço da Associação Popular de Saúde. A partir do enterro do operário Santo Dias da Silva, assassinado em outubro de 1979 pelas forças da repressão, o filme aborda várias faces da resistência popular existente no início dos anos 1980: o Movimento Contra a Carestia, o Movimento das Favelas, o Movimento de Saúde, a luta dos posseiros no Vale da Ribeira e os operários combativos do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo. Trata-se de uma obra bastante significativa, a compor um panorama dos movimentos sociais encontrados no período. Aos interessados no assunto, sugiro que leiam o livro *Quando novos personagens entraram em cena*, do sociólogo Éder Sader (2001), ao mesmo tempo em que assistem ao média-metragem de Tapajós, disponível para visionamento no acervo da Cinemateca Brasileira. Nessa instituição, tive a oportunidade de ver o filme, em cópia VHS, no ano de 2012.

[152] *Linha de montagem* foi o último filme realizado por Tapajós em parceria com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo. Filmado entre 1979 e 1981, principalmente durante as paralisações dos trabalhadores na região do ABC, trata-se de um longa-metragem no qual os dirigentes sindicais, com Lula à frente, propõem uma reflexão sobre as origens e o desenvolvimento do movimento operário no Brasil da passagem entre os anos 1970 e 1980. De postura institucional, tornando-se um importante registro histórico, *Linha de montagem* privilegia o viés do Sindicato sobre os acontecimentos políticos. No decorrer do próximo capítulo, alguns comentários serão feitos em torno dessa obra, comparando-a com o documentário *ABC da greve*, de Leon Hirszman. O filme de Tapajós encontra-se disponível em DVD e foi analisado em detalhes por Maria Carolina Granato da Silva (2008), Marina Soler Jorge (2011) e Krishna Gomes Tavares (2011).

fazer colaborativo, uma concepção documental em parceria com as bases operárias. Como veremos a seguir, uma perspectiva que não seria a mesma de Leon Hirszman durante a realização do filme *ABC da greve* (1979-90).

II. Leon Hirszman diante da greve metalúrgica

Na década de 1970, por questões jurídicas relacionadas à falência de sua produtora, a Saga Filmes, Leon Hirszman ficaria alguns anos sem se envolver com a realização de longas-metragens. Após dirigir *S. Bernardo* (1972), o cineasta conseguiria recursos para uma nova película ficcional apenas em 1979, quando em coprodução com a Embrafilme resolveu preparar uma adaptação cinematográfica da peça *Eles não usam black-tie*, escrita por Gianfrancesco Guarnieri em 1956. Formando uma parceria criativa com o dramaturgo, Hirszman reservou o primeiro semestre daquele ano para redigir com Guarnieri o roteiro do seu novo projeto, para ajustar a obra teatral a um outro contexto em que os comunistas enfrentavam a crítica de seu projeto político enquanto a classe trabalhadora, em ascensão como força de resistência, encontrava-se proibida de agir com liberdade política graças à lei anti-greve sancionada pela ditadura em primeiro de junho de 1964. No entanto, justamente quando os dois estavam iniciando o processo de adaptação de *Black-tie*, eles seriam pegos de surpresa pela eclosão de uma segunda greve de grandes proporções na região do ABC: em 13 de março de 1979, dois dias antes da posse do general João Figueiredo à presidência da República, o setor metalúrgico contrariou a legislação autoritária do regime militar, paralisando a produção industrial com o objetivo de reivindicar, entre outras coisas, reajustes salariais, melhorias nas condições de trabalho e estabilidade de emprego para os trabalhadores que atuavam como dirigentes sindicais (ANTUNES, 1988).

Diante desses acontecimentos, que se estenderiam até o mês de maio e colocavam o movimento operário no centro da contestação política, Hirszman decidiu interromper por algum tempo a escrita do seu roteiro ficcional para acompanhar de perto, com uma pequena equipe de filmagem, o desenrolar da greve metalúrgica (SALEM, 1996: 247-249). Em essência, tal disposição era mobilizada por dois fatores. Comprometido com a arte do nacional-popular, partindo do pressuposto de que a representação fílmica da realidade social deveria vir acompanhada por um estudo rigoroso sobre o contexto histórico, o cineasta se deslocou para a região do

ABC com a expectativa de conhecer, em detalhes, a situação da classe popular no final dos anos 1970. Levando-se em conta a necessidade de atualizar a peça *Black-tie*, seria uma oportunidade fundamental de estar ao lado dos trabalhadores, de pesquisar o seu cotidiano e as suas contradições, evitando assim ficcionalizá-lo de modo anacrônico ou a partir de esquematismos típicos de um cinema político, de heroicização do povo, ao qual Hirszman esteve ligado quando realizou o curta-metragem *Pedreira de São Diogo* (1962). Em recusa ao próprio idealismo de juventude, tendo já absorvido as críticas da *dramaturgia de avaliação*, o cineasta desejava alcançar uma representação mais complexa do popular, mais humanizada, distante da leitura didática que impunha ao outro a caricatura do sujeito histórico à frente de uma teleologia revolucionária de fundo marxista. Como ele mesmo explicou, em entrevista concedida para a rádio *Jornal do Brasil*, no dia 29 de setembro de 1981,

> [o documentário] *ABC da greve* era um trabalho não só de documentação exterior, de estar perto do piquete, da repressão (...), mas também de entrar na casa do trabalhador, de ver quem era o segurança daquela fábrica, porque se interessava pelo sindicato (...). Uma série de coisas que me enriqueceram muito, sabe? Chegando perto de uma realidade nova, de estar aberto à ela... (1981b)

Para além desse fator pontual, de *ABC da greve* como ensaio para a adaptação de *Black-tie*, também estimulava Hirszman a possibilidade de integrar-se, pela primeira vez em sua vida, às mobilizações de uma greve. Diferente de Gervitz, Segall e Tapajós, que desde 1975-1976 vinham realizando um engajamento em parceria direta com os movimentos populares de contestação, especialmente com o sindicalismo combativo do Estado de São Paulo, Hirszman não havia ainda estabelecido aproximações criativas ou artísticas com os trabalhadores industriais. Mesmo que ele tivesse se tornado, entre os diretores do Cinema Novo, uma das principais vozes em compromisso com a luta popular, a sua vivência ao lado dos operários era quase nula e se restringia a uma desagradável experiência como funcionário da empresa *Standard Electric*, única oportunidade, no final dos anos

1950, em que pôde colocar em prática a sua formação universitária como engenheiro (HIRSZMAN in. VIANY, 1999: 302-303)[153].

Ainda que Hirszman fosse um artista distante das bases operárias na década de 1970, um dos princípios de sua cinematografia, conforme debatido no primeiro capítulo dessa tese, foi a ligação política e cultural com a classe popular. Entre 1963 e 1966, dos últimos momentos do governo João Goulart aos primeiros meses do regime militar, o cineasta iniciou a sua prática documental com a realização de um filme intitulado *Maioria absoluta.* Do mesmo modo que outros diretores envolvidos com o Cinema Novo, a exemplo de Nelson Pereira dos Santos no longa-metragem *Vidas Secas* (1963), o projeto de *Maioria absoluta* nasceu do impulso de Hirszman em se deslocar do Rio de Janeiro para o sertão nordestino - rumo ao lugar onde se concentrava a pobreza - com o intuito de elaborar uma reflexão crítica sobre a questão do analfabetismo no Brasil. Filme de militância política, feito especialmente para conscientizar espectadores que pouco ou nada conheciam da cotidiano vivido pelos sertanejos, o documentário propunha o uso de técnicas didáticas como forma de expor as causas e as consequências de alguns problemas sociais existentes no país. A partir de uma narração conduzida pelo poeta e ensaísta Ferreira Gullar, uma das lideranças da esquerda nacionalista no período, *Maioria absoluta* apostava em uma "voz do saber" que pudesse intervir na História, informar ideologicamente o público e convocá-lo a uma *práxis* de luta contra a miséria e as dificuldades enfrentadas pelos camponeses. Como parte de uma concepção típica da primeira arte do nacional-popular[154], na qual o intelectual de formação marxista seria o detentor do conhecimento científico e o impulsionador de um processo revolucionário considerado "inevitável", a obra organizava e montava os depoimentos concedidos pela classe média carioca e pelo povo com o objetivo de ilustrar as "certezas" analíticas oriundas da voz de Gullar. Sem oferecer autonomia discursiva aos entrevistados, as suas falas eram montadas dentro de uma lógica narrativa impregnada pela teleologia de esquerda, em que o artista procurava assumir a perspectiva de se

---

[153] Em depoimento concedido a Alex Viany, no ano de 1983, Hirszman falou sobre o período em que foi funcionário da *Standard Electric*: "[no final dos anos 1950], eu já estava no cinema, apesar de ter trabalhado seis meses na *Standard Electric* como um cara do setor de engenharia. Seis meses. Era um horror! Ficava medindo tempo e movimento dos operários. Acompanhando o trabalho dos operários pra poder racionalizar o uso das máquinas. Controle, projeções econômicas. Por exemplo, uma das coisas que fiz: planejar a produção industrial de uma caixa de televisão, a parte de madeira, como ela é feita. (...) Era uma coisa terrível. Estava num ponto de vista contrário ao meu. Sendo que os chefes andavam como nazistas, marchavam..." (in. VIANY, 1999: 302-303).

[154] Sobre a primeira arte do nacional-popular, consultar o primeiro e o segundo capítulo dessa tese.

tornar aquele que falava em nome de um sertanejo sem condições materiais ou conhecimento para se expressar cinematograficamente[155].

Apesar de Hirszman ter iniciado o seu documentarismo dentro do que Jean-Claude Bernardet chama de "modelo sociológico" (2003: 15-57), em que a fala do popular encontrava-se circunscrita ao discurso ideológico de ordem intelectual, ele rapidamente alteraria a sua prática criativa rumo à outra perspectiva. No decorrer dos anos 1960 e 1970, relativizando a obrigação de fazer do cinema um instrumento de intervenção social, o cineasta dirigiu vários documentários em que o viés explicitamente político seria substituído por uma abordagem mais observacional do povo. Ao recusar o peso científico de uma "voz do saber", deixando para trás as leituras totalizantes de esquerda, ele se voltaria para uma produção despida de "certezas" e de excessos políticos, a partir do qual passou a celebrar os vínculos comunitários oriundos da cultura popular. Em boa parte dos seus novos filmes, um estilo com poucas entrevistas e mais afeito ao registro sem a mediação de uma *voz over*, tornaria secundário o uso da narrativa expositiva, possibilitando a representação de camponeses e de artistas do povo distante da imposição ideológica encontrada em *Maioria absoluta*. Assim sendo, em um curta-metragem como *Nelson Cavaquinho* (1969), Hirszman desaparece com a locução proveniente de artistas e de intelectuais de esquerda, ausentado de intervenções narrativas a performance o testemunho do compositor de sambas: são as falas e os depoimentos de Nelson, e não os de pessoas distantes do universo popular, que se tornam no filme o principal meio de acesso ao cotidiano e à cultura do subúrbio carioca.

A série *Cantos de trabalho*, três documentários curtos produzidos entre 1974 e 1976, em cidades interioranas de Alagoas e Bahia, é um registro dos camponeses que entoam antigas canções enquanto trabalham na construção de uma casa ou no plantio da cana-de-açúcar e do cacau. Partindo de uma concepção etnográfica de filmagem,

---

[155] Conforme tenho insistido no decorrer desta tese, creio que seja sempre necessário relativizar a crítica ao idealismo contido na primeira arte do nacional-popular. De fato, quando vemos um documentário como *Maioria absoluta*, é evidente a submissão dos entrevistados a uma leitura política impregnada pelas teleologias que atravessavam a esquerda nacionalista na primeira metade dos anos 1960. No entanto, deve-se lembrar que à época muitos artistas compartilhavam da certeza de um projeto revolucionário de transformação social, sobretudo aqueles vinculados ao ideário comunista, e seria um equívoco, tantas décadas depois, cobrar que eles tivessem orientado as suas práticas criativas em recusa à hegemonia cultural de seu tempo. Críticas podem e devem ser feitas à primeira arte do nacional-popular, cujos limites procurei apontar nos capítulos um e dois, mas desde que contextualizadas historicamente.

com uma câmera sem articular interferências diretas na cena documental[156], Hirszman utiliza a voz de Ferreira Gullar como narrador que, ao invés de propor amplas teses políticas, ali se encontra apenas para salientar que a música de raiz comunitária, em risco de desaparecimento, é uma das expressões mais significativas da cultura popular. Em *Partido alto* (1976-82), ao se deslocar para os terreiros onde se apresentam sambistas como Candeia, Manacéa e Wilson Moreira, o cinema de Hirszman retorna à musicalidade do povo, dessa vez propondo a celebração de uma arte coletiva proveniente do mundo urbano, das favelas cariocas. No documentário, além do depoimento de Candeia, que assume a tarefa de explicar ao público as origens e as diversas manifestações do samba de partido alto, a outra voz discursiva, de Paulinho da Viola, aparece como lamento de um artista popular diante da indústria de entretenimento que estaria marginalizando a comunhão criativa do morro em nome do grande espetáculo comercial. Nesse conjunto de filmes, o cineasta parecia disposto a dialogar com uma tradição "antropológica" do pensamento nacional, a incluir autores como Câmara Cascudo e Mário de Andrade, para os quais o trabalho intelectual e artístico era estimulado, sobretudo, pela pesquisa e pelo registro das matrizes culturais formadoras de uma possível identidade brasileira[157]. Se há nesses documentários uma dimensão política, esta não é a das totalizações marxistas, mas sim aquela em defesa de um patrimônio que sofria a ameaça de se extinguir diante dos avanços da modernização conservadora. São obras realizadas com o intuito de construir uma memória em torno da classe popular, dos valores comunitários que ainda lhe restavam, no qual o projeto político se desloca em direção a um cinema

---

[156] Quando afirmo que a série *Cantos de trabalho* possui uma câmera que não articula interferências diretas na cena documental, me refiro ao fato de Hirszman ter proposto uma filmagem observacional e em som direto dos trabalhadores rurais, sem a utilização de entrevistas ou da fabricação de situações dramáticas com os camponeses. Nesse sentido, trata-se de uma concepção próxima a certo cinema de linha etnográfica, encontrado em obras como *La circoncision* (1949) e *Tourou et Bitti* (1971), de Jean Rouch, no qual a cultura do popular é registrada de modo descritivo, na tentativa de capturar sem intervenções de filmagem os costumes do outro. Claro que isso não significa a inexistência de escolhas por parte do documentarista, afinal o processo de montagem e o posicionamento da câmera são formas particulares de olhar e de abordar uma cultura à qual o cineasta, de fato, não pertence.

[157] Sobre o assunto, consultar a publicação de Roberto Barbato Jr. (2004). Nela, entre outras questões, o autor propõe uma pesquisa sobre a atuação de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura da prefeitura de São Paulo, entre 1935 e 1937, quando fica evidente a proposta do intelectual em pesquisar quais seriam as matrizes culturais formadoras de uma possível identidade nacional. Minha hipótese é que essa tradição, diletante nos escritos de Câmara Cascudo, a exemplo do seu livro *Antologia do folclore brasileiro*, foi mobilizada por Hirszman em obras como *Cantos do trabalho* e *Partido alto*. No entanto, ainda falta um estudo que tente aproximar o cineasta dos autores aqui comentados.

pensado como dispositivo quase etnográfico de observação e de preservação da cultura.

Mas se esse "modelo antropológico" foi parte da experiência cinematográfica de Hirszman (AUTRAN, 2004: 1999-226), e por sua natureza se contrapunha ao sociologismo presente em *Maioria absoluta*, isso não significa que o cineasta tenha, durante os anos 1970, desistido dos documentários em que o intelectual aparece como voz ativa para a elaboração de uma crítica sobre o Brasil. Diferente de Gervitz, Segall e Tapajós, que naquele momento articularam em seus filmes uma recusa radical aos discursos políticos que não viessem diretamente das bases populares, Hirszman manteve em seu documentarismo a perspectiva de que o pensador de esquerda, informado pela filosofia marxista, ocupava um lugar central nas denúncias contra a ditadura, assim como na formação de uma resistência capaz de impulsionar a redemocratização do país. Embora não fosse o caso de retomar a visão idealista da primeira arte do nacional-popular, aquele equívoco de ver no artista-intelectual uma onipotência transformadora da História, tratava-se de manter essa figura como propositora de críticas e de projetos antiautoritários, só que redimensionando a sua fala para longe das ilusões teleológicas encontradas no pré-1964. Na esteira dos debates em torno da *dramaturgia de avaliação*, Hirszman propôs uma revisão da "voz do saber" no documentário *Que país é este* (1977), analisado no terceiro capítulo dessa tese: no filme, deixando para trás as grandes teorias e as "certezas" revolucionárias de antes, ele entrevistou pensadores que, a partir da concretude de seus estudos e pesquisas acadêmicas, denunciaram o autoritarismo existente não apenas durante o regime militar, mas presente também na formação histórica da nação brasileira. Em uma linha gramsciana, Hirszman nunca abdicaria do intelectual de esquerda como alguém que possui um função social libertária, um compromisso ideológico em luta contra as formas autoritárias de poder: na segunda metade da década de 1970, em uma "sociedade civil" que se organizava contra a ditadura, o cineasta continuaria apostando nessa figura como liderança política, como significativa voz de contestação a propor modelos políticos para a redemocratização do país[158].

[158] Sem dúvida, essa reformulação da voz intelectual nos documentários de Hirszman está diretamente relacionada ao revisionismo que atravessou o campo ficcional do Cinema Novo durante os anos 1970. Tal debate se encontra no segundo capítulo dessa tese, mais especificamente entre as partes três e quatro.

É curioso notar que essas duas matrizes documentais experimentadas por Hirszman, a de um viés mais "antropológico" e a da manutenção do intelectual como voz política, seriam mobilizadas pelo cineasta durante o processo de realização do filme *ABC da greve*. Por um lado, conforme apresentei no início desse texto, ao se lançar para a região do ABC paulista com o intuito de filmar as paralisações de 1979, estimulava Hirszman a possibilidade de fazer do seu documentário um registro da vida e da cultura operária, dessa realidade que ele pouco conhecia e frequentava. Por outro, o cineasta também seria movido pela forte expectativa de estabelecer uma parceria com os trabalhadores combativos, com as bases metalúrgicas que consolidavam naquele momento uma oposição significativa à ditadura e à elite do empresariado industrial. Como muitos dos militantes formados nas décadas de 1950 e 1960, ele compartilhava da análise de que faltava aos artistas engajados um envolvimento maior com a *práxis* da classe popular, ainda mais depois do golpe de 1964, quando o governo atuara no sentido de desarticular possíveis aproximações entre representantes políticos do povo e da esquerda intelectual marxista. Esse desalinhamento histórico, em parte provocado por efeito do regime autoritário, talvez pudesse começar a ser revertido justamente a partir de uma participação dos artistas nas greves metalúrgicas. Nas entrelinhas do depoimento que concedeu para a equipe de *ABC da greve* em abril de 1979, quando o documentário ainda estava sendo filmado, Hirszman parecia apostar nesse reencontro, vendo a sua obra como uma oportunidade para estimular o avanço do processo (in. CINEMATECA BRASILEIRA, 1991: 5-16). Na concepção do realizador, construir uma nova ligação com os operários tinha um sentido mais amplo: o de compor um frentismo em que a soma das vozes acabaria promovendo uma crítica ideológica no interior da sociedade brasileira.

Por conta da expectativa de Hirszman em envolver-se com a luta dos trabalhadores, em reativar vínculos perdidos, o projeto de *ABC da greve* marcou na trajetória do cineasta um retorno ao documentário pensado como instrumento político para propor intervenções. Distanciando-se do que fora a experiência de *Maioria absoluta*, dessa prática documental atravessada pela teleologia revolucionária, o cineasta pretendia mobilizar o seu conhecimento técnico com o intuito de transformar o novo filme em material para as reflexões da classe trabalhadora, em especial para o sindicalismo combativo que liderou as paralisações realizadas na região do ABC (HIRSZMAN in. CINEMATECA BRASILEIRA, 1991: 8). Ao registrar os

acontecimentos ocorridos entre março e maio de 1979, ao filmar os confrontos entre os operários, os patrões e o regime militar, a sua pretensão era participar dos movimentos sociais de contestação a partir de um documentário que colaborasse com a análise sobre o saldo final da greve metalúrgica, seus acertos e equívocos. Como artista em compromisso com as representações do popular, ele pretendia fazer de *ABC da greve* um testemunho das rebeldias políticas contemporâneas, uma peça crítica que pudesse contribuir com os avanços do movimento sindical e com o processo de redemocratização do Brasil. Vendo-se na tela, os operários poderiam avaliar a própria atuação, pensar em estratégias para o futuro de sua luta. Em resposta às inquietações do presente, o filme não deveria apenas registrar a História, mas envolver-se com sua transformação, instigando as definições e redefinições da *práxis* mobilizada pela vanguarda da classe popular. Engajar-se no fazer histórico, eis o sentido primeiro do que Hirszman entendia como "participação" em *ABC da greve*:

> Mesmo que [o documentário] não "acenda as luzes de todas as casas", como disse Maiakovski, serve para aqueles diretamente ligados à experiência, aos trabalhadores. É importante formar um círculo de trabalhadores que possam se ver, discutir (...). [A classe trabalhadora] é o verdadeiro sujeito do processo [histórico]. Nós, [intelectuais], somos aqueles que podem organizar esse material e fazer com que sirva à memória dos trabalhadores (...). Não se trabalha mais com virtualidades, com metáforas, com relações simbióticas, mas com um dado de caráter definido, concreto (HIRSZMAN in. CINEMATECA BRASILEIRA, 1991: 8).

Pego de surpresa pela eclosão da greve metalúrgica no dia 13 de março, Hirszman precisou se organizar rapidamente para o início das filmagens na região do ABC. Mobilizado por seu ímpeto de "participação", o cineasta comprou rolos de película com o dinheiro reservado para o longa-metragem *Black-tie* e decidiu, às pressas, montar uma pequena equipe com profissionais de cinema que atuavam na cidade de São Paulo. A partir do contato que mantinha com a Oboré, uma editora paulista especializada na criação de jornais e revistas sindicais, ele estabeleceu uma parceria emergencial com a produtora Tatu Filmes, de onde sairiam alguns dos principais nomes envolvidos com a realização de *ABC da greve*: Cláudio Kahns e Ivan Novais como diretores de produção, Francisco Mou e Uli Bruhn no som direto e na assistência de câmera, e Adrian Cooper na direção de fotografia e montagem. Como não possuía todos os recursos financeiros para um documentário sem programação prévia, que nascia do impulso de registrar a História em movimento, Hirszman negociou com a sua equipe um sistema alternativo de trabalho: em troca da participação nos direitos de comercialização de *ABC da greve*, eles aceitaram

emprestar para o filme os equipamentos cinematográficos de que dispunham, além de receber metade do pagamento previsto em tabela sindical (COOPER in. CINEMATECA BRASILEIRA, 1991: 17-23)[159]. Para efetivar o projeto, foi necessário assumir um modo cooperativo de trabalho.

Em *ABC da greve*, no entanto, a cooperação entre Hirszman e a sua equipe não se restringiu apenas às negociações para viabilizar a produção do filme, mas acabou também por se ampliar em direção a um processo colaborativo de criação documental. Em setembro de 1981, quando esteve em um programa de entrevistas na rádio *Jornal do Brasil*, o cineasta esboçou uma breve reflexão sobre como compreendia o ato de criação dentro da prática cinematográfica. De acordo com ele, um defensor assíduo do profissionalismo no campo artístico, o cinema deveria ser, em essência, produzido por meio de uma separação de tarefas: durante a realização de um filme, em que formato fosse, cada componente de uma equipe deveria assumir a sua função específica, contribuir para o trabalho criativo a partir da especialização técnica adquirida com os estudos e o acúmulo de experiências cinematográficas. Esse respeito de Hirszman por uma divisão de trabalho, antitética às práticas amadoras, diletantes ou coletivizadas de construção fílmica, não significava, porém, que ele concordasse com hierarquizações de poder no interior de uma equipe. Ao invés de uma relação autoritária, de um processo onde o diretor age com superioridade e centraliza as decisões em suas mãos, tratava-se de pensar um modelo mais solidário, no qual todos, em suas especialidades, poderiam ter voz ativa no percurso de composição de uma obra. No depoimento aqui citado, provavelmente sob impacto de sua experiência na fábrica, no final dos anos 1950, e das críticas de Marx ao trabalho no capitalismo industrial, Hirszman chega inclusive a sugerir que essa forma cooperativa, por incentivar a integração, permitiria aos envolvidos com o cinema evitar a alienação intelectual provocada pelo desconhecimento da totalidade produtiva de um filme. Para o cineasta, a prática de uma criação colaborativa se daria através da democratização do modelo profissional, algo que parece ter norteado a realização do documentário *ABC da greve*. Segundo Adrian Cooper,

---

[159] Em depoimento de 1991, quando Adrian Cooper cita que a equipe de *ABC da greve* abriu mão de receber o salário previsto em tabela, possivelmente ele estava se referindo aos números do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões (SATED), que no final dos anos 1970 atuava como representante da classe cinematográfica, cujo sindicato estava cassado desde 1969 (COOPER, 1991: 17-23).

> no decorrer da filmagem [de *ABC da greve*], aumentou muito nossa participação, tanto em termos de salário como de aluguel de equipamento, o que acabou dando para a equipe um papel de coprodutora do filme. Acho que isso foi muito bom. Uniu a equipe e nos fez duplamente responsáveis pelo resultado do trabalho. Claro, também está ligado à maneira de Leon trabalhar com a equipe de cinema: ele era excepcionalmente democrático na maneira de pensar o trabalho, estava sempre disposto a ouvir o que as pessoas tinham a dizer, a incorporar as ideias dos outros, a dar um espaço muito grande para as pessoas participarem. Por se tratar de um documentário, eu diria que ele teve mais um papel de coordenador de filmagem do que propriamente de diretor (in. CINEMATECA BRASILEIRA, 1991: 18).

A proposta colaborativa de Hirszman, pelo visto presente na elaboração de *ABC da greve*, não deve, no entanto, ser confundida com a prática exercitada por Gervitz, Segall e Tapajós durante a realização de seus filmes em parceria com o sindicalismo metalúrgico. Como já foi comentado anteriormente, esses diretores provocaram um debate na trajetória do documentário político brasileiro ao assumir uma proposta alternativa de produção, em recusa às convenções do engajamento audiovisual, a partir da qual o operário passaria a se tornar voz ativa durante o processo criativo de um filme. Na antítese de um viés mais tradicional, em que o cineasta hegemoniza a construção estética e discursiva em torno da classe popular, obras como *Braços cruzados, máquinas paradas* (1978) ou *Greve de março* (1979) apontaram em direção a um fazer outro, de dimensões coletivas, em que a equipe de filmagem, contratada por entidades sindicais, estabelecia negociações com os trabalhadores, absorvia as suas contribuições - mesmo que "amadoras" - sobre o modo como o documentário deveria ser filmado, montado e até mesmo exibido. Tendo em vista a luta dos operários combativos por autonomia política, tratava-se de desligar o saber da esquerda intelectual, dessa voz discursiva vinda "de fora" das bases populares, oferecendo-lhes a rara oportunidade de articular a sua autorrepresentação dentro de um campo cinematográfico ainda muito elitizado. Partindo da ideia de que o cinema realizado no decorrer das greves serviria, principalmente, para as ações e reflexões do movimento sindical, Gervitz, Segall e Tapajós propuseram emprestar o seu conhecimento técnico para que os trabalhadores, em parceria com eles, construíssem a sua própria memória sobre a luta política em curso na passagem entre os anos 1970 e 1980.

Embora Hirszman também buscasse uma aproximação com os operários em greve, já que os considerava uma das vanguardas mais significativas da oposição ao regime militar (HIRSZMAN in. CINEMATECA BRASILEIRA, 1991: 5-16), ele acabaria optando por um caminho diferente para a prática documental. Talvez

relembrando os dilemas de sua passagem pelo Centro Popular de Cultura (1961-64), experiência que avaliou como falha por supervalorizar a instrumentalização da arte em nome de um discurso político de esquerda (HISZMAN in. CALIL; LORENÇATO, 1995: 17-24), ele se mostrou reticente em relação ao projeto defendido por aqueles realizadores. Provavelmente por desconfiar que esse caminho acabaria empobrecendo a qualidade do filme, submetendo a sua forma estética ao amadorismo dos operários ou à transformação do documentário em peça de propaganda ideológica, Hirszman não apostou na coletivização criativa com a classe popular. Por um lado, a falta de adesão do cineasta às práticas desenvolvidas por Gervitz, Segall e Tapajós provinha, certamente, de sua distância em relação aos preceitos por trás do novo sindicalismo. Ao contrário dos outros projetos fílmicos, encomendados por entidades ligadas ao movimento operário, *ABC da greve* seria financiado de modo independente, produzido a partir de uma visão externa aos trabalhadores metalúrgicos e vinculada à perspectiva pecebista de resistência à ditadura. Por outro, como um dos principais defensores da profissionalização do cinema brasileiro na década de 1970, e da criação de um sindicato que assegurasse direitos aos trabalhadores da área, o diretor se manteria afastado de experiências que pudessem ser confundidas com um fazer criativo de inspiração diletante. De qualquer modo, ao que tudo indica, o viés assumido por Gervitz, Segall e Tapajós parecia, na opinião de Hirszman, se apoiar em uma idealização de ordem política: a de que seria possível diminuir a distância existente entre as classes sociais, algo profundamente enraizado na constituição da sociedade brasileira, a partir de um processo artístico no qual o cineasta neutralizava o seu ponto de vista em nome de uma autonomia discursiva do popular. Ao ser questionado sobre o assunto pelo radialista Marcos Reis, na já citada entrevista à rádio *Jornal do Brasil*, ele esboçou algumas críticas ao sugerir, em uma fala confusa, que

> nós chegamos a um ponto em que a alienação não é superada superando um certo tipo de divisão [do trabalho artístico] (...) [Neste processo], a pessoa se aliena inclusive do objeto do discurso, do que ela está pretendendo de um modo mais amplo. Acho que isso é uma deformação, é um preço que muita gente paga (...). Em um país que você achata politicamente, (...) [tem] essa dificuldade de participação, o sujeito valoriza a política, o próprio artista, de forma desmesurada. E ela, [a política], hipertrofia e se amplia de tal forma que até esmaga os outros processos, as relações afetivas, as relações democráticas, quer dizer, as relações entre os diferentes propriamente (...). As relações mesmo estéticas, mesmo cinematográficas. Então, de repente, o cinema não tem tanto valor quanto a política (...). O sujeito vira profissional da política e de repente não é mais artista, não consegue mais. A realidade empurra ele para isso, não é por maldade, [mas] não é um dado da formação do sujeito (HIRSZMAN, 1981b).

Distante de um fazer fílmico que apontava para a tentativa de neutralização discursiva do cineasta, mas também sem acreditar que a incorporação do popular ao processo criativo fosse algo necessário para representá-lo como classe social, Hirszman procurou buscar em *ABC da greve* um ponto de convergência entre o cinema engajado e a profissionalização do meio cinematográfico. Sem estabelecer um vínculo orgânico com as associações representantes da base operária, distante de uma prática documental sob a orientação dos interesses políticos de um sindicato específico, Hirszman colocou em primeiro plano a sua autoria como realizador, mantendo-se comprometido com o viés do PCB como forma de articular um testemunho crítico da História em construção[160]. Ao se deslocar em direção ao ABC paulista, a sua concepção de documentário era mobilizada pela permanência do cineasta-intelectual comunista - no caso, ele mesmo - como alguém que por anos se comprometera com a militância antiautoritária e poderia, diante da emergência dos movimentos sociais, "participar" da luta pela redemocratização por meio de um filme que denunciasse o regime militar e seus aparatos repressivos. Tratava-se de compor uma memória alternativa da classe operária, em contrapelo ao conservadorismo ditatorial, mas sem abrir mão das contribuições críticas provenientes da tradição do Cinema Novo. No entanto, em um período em que a resistência de esquerda fragmentava-se, dividia-se cada vez mais entre o projeto frentista e a busca das bases populares por autonomia política, o viés de Hirszman seria diferente do de Gervitz, Segall e Tapajós, que olhavam com desconfiança um fazer artístico que não conseguia

[160] Nesse ponto, Hirszman não se encontrava isolado no campo documental, mas com algumas perspectivas que convergiam para a prática de um outro realizador, João Batista de Andrade. Militante do PCB desde 1962, tendo acumulado uma larga experiência audiovisual entre as décadas de 1960 e 1970, Andrade foi outro dos cineastas que se propôs a registrar as paralisações ocorridas na região do ABC em 1979. Ao dirigir o média-metragem *Greve!*, filmado entre os dias 23 e 27 de março daquele ano, o cineasta não abriria mão da voz do intelectual como aquela que articula um discurso sobre o processo histórico em movimento. Com narração do jornalista Augusto Nunes e ausente de uma ligação orgânica com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, o documentário procuraria testemunhar as mobilizações sem se concentrar na figura de Lula ou nos dirigentes sindicais, como havia acontecido em *Greve de março* e *Linha de montagem*, preferindo representar os eventos através do olhar lançado pelas bases trabalhistas. Colocando em primeiro plano a sua autoria como cineasta, Andrade não apostaria em um processo de coletivização criativa com o popular, antes considerando o filme uma contribuição sua, como artista engajado, para o movimento operário em ascensão (ANDRADE, 1986: 40-46). Não à toa, *Greve!* apresenta uma tendência a ler a História dentro de uma abordagem comunista: ao invés de se concentrar nas reivindicações trabalhistas ou econômicas dos operários, como Tapajós faria em suas produções, ali encontramos uma crítica mais ampla à ditadura e ao capitalismo industrial implantado no país durante a modernização conservadora dos militares. No próximo capítulo, como medida de comparação com *ABC da greve*, alguns breves comentários serão articulados em torno de *Greve!*. Ao leitor interessado na trajetória desse artista, assim como em seu média-metragem, sugiro a leitura da tese de Maria Carolina Granato da Silva (2008), assim como o livro escrito pelo próprio Andrade, intitulado *O povo fala* (2002).

se desprender das abordagens do povo elaboradas a partir de um processo intelectual realizado "de cima para baixo". Desavenças à parte, essas foram duas das práticas documentais que impulsionaram, no campo cinematográfico, a abordagem do operário como força política contrária à ditadura e em luta por justiça social: conhecê-las é um passo necessário para melhor compreender como cada cineasta propôs, em seus filmes sobre os metalúrgicos, uma representação específica do sindicalismo combativo em ascensão na década de 1970. Algo fundamental para analisar, no decorrer do sexto capítulo, as leituras e os procedimentos formais que Hirszman construiria e utilizaria em *ABC da greve*, nesse longa-metragem no qual manteria uma perspectiva atrelada ao engajamento e à herança estética do campo artístico próximo ao ideário comunista[161].

[161] No decorrer desse capítulo, evoquei inúmeros documentários que registraram, a seu modo, as greves operárias ocorridas entre os anos 1979 e 1980. Na tentativa de compor uma filmografia mais completa sobre esse evento histórico, mesmo que ainda parcial, aproveito a nota para sugerir ao leitor que também assista a três outros filmes cinematográficos: *Santo e Jesus metalúrgicos* (1978-83), de Cláudio Kahns e Antonio Paulo Ferraz e *ABC Brasil* (1980) e *1º de maio* (1982), ambos dirigidos por Sérgio Péo, José Carls Asbeg e Luiz Arnaldo Campos. Tive a oportunidade de ver os dois primeiros nos arquivos da Cinemateca Brasileira, em 2012.

Capítulo 6.

ABC da greve (1979-90): a escrita da História em confronto

Aí o Mestre: "Pra seres inteirado
de tudo que este círculo aqui hospeda,
quero que vás indagar seu estado".

(...)

Assim sozinho, pela extrema aresta
desse sétimo círculo ao redor,
fui pra onde estava aquela gente mesta.

Dos olhos rebentava-lhes a dor;
defendiam-se com uma e ora outra mão.
no solo em brasa, do ardente fulgor.

(fragmento da *Divina comédia*,
canto XVII do livro do Inferno)

Conforme analisei no capítulo anterior, o longa-metragem *ABC da greve*, com cerca de 84 minutos de duração, foi filmado por Leon Hirszman em 1979, durante as paralisações metalúrgicas que ocorreram entre março e maio na região do ABC paulista, sobretudo na cidade de São Bernardo do Campo. Contando com poucos recursos financeiros e uma equipe cinematográfica reduzida, o realizador se propôs a produzir um documentário que pudesse registrar o percurso da greve, esperando com isso contribuir para a autocrítica dos trabalhadores, além de estimular a classe popular na formação de uma resistência contra o regime militar e os abusos promovidos pelo empresariado industrial. Distante dos pressupostos ideológicos presentes no novo sindicalismo e do fazer criativo assumido por Renato Tapajós, Roberto Gervitz e Sérgio Toledo Segall, cineastas que produziram seus filmes a serviço de entidades ligadas ao movimento operário, Hirszman faria uma obra mais sintonizada com a tradição do engajamento comunista, criada originalmente com a intenção de intervir nos rumos da História em andamento. Embora houvesse esse projeto inicial, o seu documentário seria lançado em salas de cinema somente em 1991, quatro anos após o falecimento do diretor. Como veremos no decorrer do sexto capítulo, Hirszman chegou ao corte final de *ABC da greve* entre 1979 e 1980, montando o seu longa-

metragem em parceria com o fotógrafo Adrian Cooper, mas acabaria optando por não exibi-lo para os espectadores, em decorrência de problemas que serão estudados mais adiante. A despeito desse percurso desacertado, no qual a realização do filme procurava responder às questões de um contexto histórico específico, mas a sua descoberta pelo público acabou ocorrendo em outro momento da vida política brasileira, tratava-se de uma obra em sintonia com a perspectiva pecebista do final dos anos 1970, cuja montagem procurava representar o movimento operário dentro de uma chave vinculada ao ideário comunista. Nesse sentido, o documentário vinha na esteira daquilo que o cineasta propusera um pouco antes a partir do programa televisivo *Que país é este?* (1976-77), analisado na terceira parte desta tese, no qual a resistência e a crítica aos militares no poder seriam mediadas pela figura do intelectual de esquerda e articuladas por uma frente que reunisse diversos agentes sociais oposicionistas ao governo autoritário[162].

I. O "inferno dos metalúrgicos" e o registro da greve operária de 1979[163]

Em *ABC da greve* (1979-90), impressiona a violência registrada no interior de uma fábrica. À certa altura do filme (56:10 - 57:16)[164], após um discurso televisivo no qual o presidente João Figueiredo ameaça o uso da repressão militar contra os

---

[162] No decorrer do sexto capítulo, *ABC da greve* será comparado com outros documentários que também registraram o movimento operário surgido na passagem entre as décadas de 1970 e 1980, a exemplo de *Braços cruzados, máquinas paradas* (1978), *Greve!* (1979), *Greve de março* (1979) e *Linha de montagem* (1981). Com o objetivo de oferecer ao leitor informações mais detalhadas sobre esses filmes e as obras de Hirszman em análise no doutorado, inseri suas fichas técnicas na parte final da tese, nos anexos II e III.

[163] Durante a escrita desse trabalho, pude ler duas análises sobre *ABC da greve*: uma escrita para a tese *O cinema na greve e a greve no cinema*, por Maria Carolina Granato da Silva (2008), outra presente no livro *Lula no documentário brasileiro*, de Marina Soler Jorge (2011). Em ambos os casos, as autoras optaram, sobretudo, por uma abordagem historiográfica do documentário de Hirszman, privilegiando o estudo das leituras políticas que o cineasta, como militante comunista, propôs em torno do movimento operário e da paralisação metalúrgica de 1979. Nesse sentido, em especial na pesquisa de Granato, elas optaram por uma leitura bastante detalhista, às vezes plano a plano, das questões e dos personagens históricos que atravessam *ABC da greve*. Levando-se em consideração a natureza da minha tese, na qual articulo uma reflexão sobre o cinema de Hirszman a partir das relações mais amplas entre arte política e História do Brasil, optei por abordar o documentário não somente pelo campo das representações políticas, mas também como construção estética que procura engajar-se em uma contemporaneidade em que ocorria o ascenso e a consolidação de algumas resistências ao regime militar. Sem perder o foco em minha metodologia de análise, evoco e discuto problemáticas gerais do campo político brasileiro, inevitáveis para se pensar o documentário de Hirszman, mas privilegio as construções formais que o realizador procurou compor em sua obra. Por isso, creio que os textos de Granato e de Jorge sejam complementares a esse capítulo do meu trabalho. Ao leitor interessado no assunto, recomendo a consulta das três pesquisas.

[164] Todas as referências à duração e à decupagem de *ABC da greve* foram tiradas a partir da cópia do filme em DVD, lançada em 2007 pela produtora Videofilmes.

grevistas metalúrgicos, a câmera de Hirszman inicia um sobrevoo pelo parque industrial da cidade de São Bernardo do Campo. Ainda que exista um ruído incômodo durante as tomadas aéreas, um som abafado que parece vir de máquinas em funcionamento, há nas imagens uma aparência de quietude e tranquilidade. Do alto de um helicóptero, sem sobressaltos da câmera, o que vemos são as formas da arquitetura fabril: a circularidade das chaminés, o padrão retilíneo dos galpões das empresas e o enfileiramento multicolor dos novos automóveis que acabaram de ser produzidos e estão prontos para a aquisição dos consumidores. Para desmontar essa ilusão de calmaria, essa falsa serenidade proveniente da geometria industrial, a câmera de *ABC da greve* precisará despencar em direção ao solo, adentrar no espaço proibitivo do interior das fábricas. Quando esse descenso finalmente acontece, instala-se no filme um choque visual, uma exposição das abusos ocultos atrás das paredes de concreto e dos discursos desenvolvimentistas propagados pelo regime militar desde a década de 1960.

Oposta à amplidão geográfica anterior, vem à tona uma imagem de clausura e de sufocamento, até então rara no documentário brasileiro em torno da classe trabalhadora (57:17 - 1:00:20). Depois de enquadrar um gancho que balança em meio ao fogo e à fumaça enegrecida, a câmera desliza vagarosamente até o chão da fábrica, onde um grupo de operários arrisca o corpo para manusear uma máquina que expele faíscas em alta temperatura. Nesse ambiente pouco iluminado, sujo e de barulhos ensurdecedores, a expressão no olhar dos homens é de angústia, de esgotamento graças a um esforço físico intenso. Durante uma cena de grande tensão (58:26 - 58:45), um operário tenta sem sucesso proteger com seu braço a face tomada pela fuligem: a quentura e o mau-cheiro vindos do material superaquecido contorcem o seu corpo e o se rosto, o forçando a trabalhar sob condições extremamente perigosas. É nesse espaço opressivo, de maquinarias sujas e pesadas, que se produz um dos maiores símbolos do "milagre econômico" ditatorial. Nas próximas tomadas de *ABC da greve*, a câmera percorre a linha de montagem para registrar as várias etapas de fabricação do fusca da Volkswagen, um dos objetos de consumo mais desejados no Brasil dos anos 1970. Terminada a filmagem dentro da fábrica, a câmera de Hirszman retorna novamente a céu aberto, para um último plano que consolida a denúncia contra uma das maiores marcas automobilísticas do capitalismo internacional (1:00:20 - 1:00:34): em *zoom out*, dezenas de novos fuscas encontram-se estacionados na garagem da Volkswagen, evidenciando que o resultado da produção industrial, em seu

encanto aparente, provém de um trabalho insalubre a massacrar diariamente os operários metalúrgicos. Na passagem entre as décadas de 1970 e 1980, de todos os documentários realizados em torno do sindicalismo combativo, *ABC da greve* foi o que registrou de modo mais contundente a violência e os maus-tratos presentes no interior de uma linha de produção.

Durante os anos do regime militar, principalmente por causa de proibições patronais, as câmeras dos cineastas de esquerda encontravam-se impedidas de transpor as portas das fábricas para mostrar as duras condições de trabalho vividas pelos operários metalúrgicos. Embora tenham existido filmes e programas televisivos que à época ultrapassaram essa barreira, esses eram quase sempre produções "oficiais", simpáticas ao governo autoritário ou encomendas feitas com o intuito de elogiar o patronato como polo de desenvolvimento da economia e da sociedade brasileira. Para as câmeras de Jean Manzon ou de Amaral Netto, o primeiro um cineasta a serviço da classe industrial[165] e o segundo um jornalista da Rede Globo de televisão[166], inexistia o impedimento de adentrar nos limites da fábrica. Em suas produções, a exemplo dos curtas de Manzon *O caminho do progresso* (1965), realizado para a empresa Scania-Vabis, e *É tempo de construir* (1971), propaganda da Caterpillar, o interior da fábrica era celebrado como *lócus* ideal a concretizar as promessas liberais de bem-estar: filmada como um ambiente "limpo, de concórdia, (...) sem qualquer espaço para qualquer forma de *contradição*" (BERRIEL, 1986: 58), a linha de montagem era ali representada em uma atmosfera serena em que os

---

[165] Nascido na França e ex-fotógrafo de guerra, Jean Manzon chegou ao Brasil em 1940. Após trabalhar no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo Getúlio Vargas e atuar por quase dez anos como fotojornalista de destaque na revista *O Cruzeiro*, pertencente a Assis Chateaubriand, Manzon resolveu aproveitar a influência adquirida entre dirigentes da esfera pública e privada para investir, em 1952, na abertura de um negócio próprio no ramo cinematográfico. Por quase 40 anos, até a sua morte em 1990, ele produziu cerca de 900 filmes institucionais, tornando-se um cineasta controverso por erigir o mito de um Brasil ideal nos anos em que se aceleravam os problemas sociais em nosso país. Essas informações biográficas foram retiradas do catálogo da mostra que organizei, em 2009, na 32ª Semana de Comunicação da FAAP. Para maiores informações sobre o assunto, sugiro os textos escritos por Maria Leandro Bizello (1995), Marcos Corrêa (2005) e Reinaldo Cardenuto (2012).

[166] Fidélis dos Santos Amaral Netto começou a sua carreira jornalística em 1947, quando trabalhou no periódico "Correio da Noite". Nos anos seguintes, além de fundar com Carlos Lacerda o jornal "Tribuna da Imprensa" (1949) e passar por várias redações do país, foi eleito, pelo partido União Democrática Nacional (UDN), deputado estadual da Guanabara (1960) e deputado federal (1962). Em 1968, na Rede Globo, iniciou o programa *Amaral Netto, o repórter*. Exibido nos finais de semana, mantendo-se na grade de programação até 1983, o semanário foi marcado por um forte viés ufanista, de exaltação às belezas naturais do Brasil e de celebração das ações políticas do regime militar. Amaral Netto ocuparia diversos cargos políticos nos anos 1970, período em que foi integrante da Aliança Renovadora Nacional (ARENA). As informação aqui apresentadas foram retiradas do artigo redigido pela pesquisadora Katia Krause (2013).

operários - homens e mulheres sorridentes - poderiam encontrar um emprego seguro que lhes permitisse acesso ao consumo e à ascensão econômica. No decorrer da ditadura, as proibições se concentravam exclusivamente contra o cinema que pretendia, na antítese do olhar "oficial", expor as contradições presentes na relação entre o capital e o trabalho (BARRIEL, 1986: 58-59).

Ainda que inúmeros relatos sobre a exploração fabril tenham sido publicados no início dos anos 1980, como é possível ler nos livros *A vanguarda operária* (1979), de Celso Frederico, *Os peões do Grande ABC* (1980), de Luís Flávio Rainho, e *A estratégia da recusa* (1982), de Amnéris Maroni, o documentarismo militante raramente conseguiu ultrapassar a porta da fábrica para registrar em imagens a insalubridade industrial. Essa questão tão importante, pois mobilizadora dos levantes operários contra os patrões, aparecia à margem nos filmes engajados, em raros planos que tencionavam a ilusão de felicidade propagada pelas produções de Manzon ou de Amaral Netto. No artigo "Portão da fábrica", publicado em 1986 pela revista *Filme Cultura*, o pesquisador Jean-Claude Bernardet discorreu sobre esse problema ao tratar das dificuldades enfrentadas pelos realizadores de esquerda para conseguir mostrar as condições precárias existentes no ambiente de trabalho. Embora Renato Tapajós estivesse dirigindo filmes a serviço do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, cujo discurso incluía a denúncia contra as violências patronais, o único documentário produzido para essa associação em que ele adentrou com sua equipe de filmagem em uma fábrica foi *Acidente de trabalho* (1977)[167]. Já no caso de *Braços cruzados, máquinas paradas* (1978), dada a impossibilidade de filmar os trabalhadores interrompendo a produção na linha de montagem, um ato político considerado essencial pela Oposição Sindical de São Paulo, os diretores Roberto Gervitz e Sérgio Segall optaram por encenar com os metalúrgicos a tomada de uma fábrica, como se procurassem suprir a ausência do testemunho visual com a inclusão de um fragmento de ficção no interior do documentário. Como sugere Bernardet em seu texto, por força

[167] No filme *Linha de montagem* (1981), dirigido por Tapajós para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, é possível encontrar alguns planos filmados dentro de uma fábrica. Tratam-se, no entanto, dos registros feitos pela equipe de *ABC da greve* durante uma jornada de trabalho na montadora da Volkswagen. Devido à impossibilidade de conseguir novas tomadas em uma linha de produção, assunto sobre o qual tratarei nos próximos parágrafos, Tapajós solicitou a Hirszman que cedesse para ele uma cópia de suas imagens, no que foi prontamente atendido pelo cineasta. Se a presença de cenas idênticas em dois documentários distintos, de linhas ideológicas divergentes, demonstra a existência de uma solidariedade entre os diretores, também ilustra o comentário sobre as dificuldades de transpor os portões da fábrica para filmá-la em seu interior. A despeito dos esforços, não obtive a informação sobre como Hirszman conseguiu acesso à montadora da Volkswagen.

das circunstâncias, a tendência nos filmes militantes foi a de uma câmera que, para expor um pouco dos abusos patronais, se posicionava em frente às empresas, no limiar entre o espaço público e as fronteiras das fábricas, local de onde era possível avistar alguns traços do autoritarismo industrial, fossem as guaritas com os seguranças ou os portões nos quais os operários eram constrangidos pela inspeção de seus corpos e de seus pertences pessoais.

> Em tempo "normal", isto é, quando a exploração funciona "normalmente", a câmera pode entrar. Quando o sistema de exploração emperra, a câmera não pode mais ultrapassar a fronteira. As indústrias impedem, dentro da fábrica, que se documente a desarticulação do sistema, que se documente a ação dos operários em seu benefício. O portão - que o guarda fecha - delimita o espaço onde a câmera pode atuar e acaba funcionando como símbolo, no espaço, do choque entre duas classes sociais. (...) O que acontece dentro da fábrica - além do funcionamento "normal" do operário em cima da máquina - para nós vira *verbal*. É o operário de *Greve!* [(1979), de João Batista de Andrade,] que nos *diz* que lá dentro é quase o nazismo, que há supervisores de capa amarela. Ou a operária de *Braços cruzados* que nos diz que não há tempo nem para ir ao banheiro se não houver substituta. A isto não temos acesso (BERNARDET, 1986: 56 - itálicos do autor).

Apesar de Hirszman, em *ABC da greve*, também registrar uma série de cenas em frente aos portões das fábricas, o seu filme foi um dos poucos que conseguiu, de fato, transpor a barreira do proibitivo para denunciar os abusos presentes nas linhas de produção. Na sequência do documentário comentada anteriormente, nos primeiros parágrafos desse capítulo, Hirszman articulou uma construção dialética que acabaria por revelar o que se encontrava oculto nos filmes e nos programas televisivos em celebração à elite patronal. Sem fazer uso da voz narrativa para explicitar a crítica contra o "estado das coisas", evitando assim o excesso didático, o cineasta propôs uma montagem a confrontar o que era passível de se ver no audiovisual conservador e aquilo que não era permitido ao cinema engajado filmar. Os planos aéreos das fábricas ou dos novos automóveis enfileirados nas garagens, imagens recorrentes nos curtas-metragens de Manzon, utilizadas por esse diretor para construir a propaganda de um Brasil grande e industrial[168], desmancham-se como discurso de exaltação patriótica quando, em *ABC da greve*, Hirszman a elas adiciona as inúmeras violências encontradas no interior da fábrica. Inexistentes no cinema "oficial", a exploração enfrentada diariamente pelos operários - o "inferno dos metalúrgicos" - provoca uma

[168] Exemplos desse uso conservador das imagens aéreas ou dos carros enfileirados podem ser vistos em vários curtas-metragens de Manzon, caso de *Como nasceu o primeiro carro brasileiro* (1962) e *Venceu o Brasil* (1962), ambos produzidos para a Willys Overland, ou *Indústria automobilística* (1964), uma propaganda da montadora DKW-Vemag. Todos esses filmes podem ser assistidos gratuitamente no site http://www.dana2.com.br/historia/. Acesso em abril de 2014. Sobre o assunto, consultar Reinaldo Cardenuto (2008).

fissura nas imagens conservadoras: por detrás da aparente beleza industrial ou das promessas de felicidade agregadas ao produto de consumo, há uma condição autoritária com traços evidentes de servilismo. Uma das forças de *ABC da greve* é que o filme nos faz imergir, de modo visceral, nesse ambiente insalubre que impulsionou o operariado combativo a se insurgir, a organizar entre 1978 e 1980 inúmeras paralisações em luta contra a classe patronal e o sindicalismo oficial do regime militar.

Em seu longa-metragem, Hirszman se propôs a recontar cronologicamente a trajetória de uma dessas greves, a de 1979, ocorrida da região do ABC paulista e comandada pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Iniciadas logo após o dia 13 de março, quando estourou a greve, as filmagens do documentário acompanharam as mobilizações metalúrgicas no decorrer de dois meses, até o dia 13 de maio, data em que as paralisações foram encerradas depois da formalização de um acordo assinado pelas lideranças sindicais e por representantes da elite industrial. Pensando em fazer de seu filme um testemunho dos eventos ocorridos durante esse período, Hirszman lançou mão de técnicas documentais que lhe permitissem registrar *in loco* o desenvolvimento das tensões entre a classe trabalhadora e o patronato sob resguardo ditatorial. Para filmar as assembleias sindicais, a organização política das massas e os confrontos físicos entre operários e policiais na cidade de São Bernardo, o cineasta e sua equipe optaram por empregar alguns procedimentos comuns ao documentarismo de estilo direto. Sem uma rígida programação do que - ou de quem - seria filmado, lançaram-se às ruas para fazer entrevistas improvisadas com os trabalhadores, além de selecionarem notícias divulgadas pela imprensa escrita ou por canais televisivos, fragmentos da grande mídia onde predominavam os discursos "oficiais" dos patrões e dos líderes governamentais. Assumindo o imprevisível durante o processo de filmagem, Hirszman procurou capturar os acontecimentos no momento em que eles se desenrolavam, acumulando um material "quente" que posteriormente seria utilizado, no trabalho de montagem, para compor um relato da greve, assim como uma síntese das forças históricas em conflito no Brasil do final dos anos 1970. Conforme o cineasta declarou, em 1981, para o crítico e pesquisador Alex Viany,

> é um longa-metragem que mostra criticamente três rios simultâneos: [o primeiro], o rio do movimento dos trabalhadores - das condições sociais dos trabalhadores no ABC. (...) O segundo rio é dos empresários, os possuidores daquelas máquinas, dos

> bens e capital, dominante, ali. E o terceiro era o Regime, o Estado, aquilo que vinha como ordem: Figueiredo, [o Ministro do Trabalho] Murilo Macedo, as pressões oficiais, intervenções etc. Então, ver como é que isso se entrelaça naquele momento é muito interessante, você vai vendo como as coisas vão se coordenando. Começa a ver a ingenuidade de não negociar em certos momentos, começa a ver a força do regime, manipulando para provocar o outro e usar a reação do outro para justificar uma intervenção e forçar um retrocesso num momento de ascensão da classe operária num centro industrial importante" (HIRSZMAN in VIANY, 1999: 307).

Em *ABC da greve*, esses "três rios simultâneos" destacados por Hirszman são expressões distintas da luta de classes, das tensões e dos confrontos que passaram a atravessar o campo político brasileiro após anos de ditadura. Foi opção do cineasta, durante o processo de montagem, representá-los ao modo de uma "dialética em movimento", propondo que aparecessem na narrativa documental como forças em colisão no momento em que cresciam as pressões pela redemocratização do país. No filme de Hirszman, de um lado, estão os representantes do regime militar e do empresariado industrial. Por meio das declarações do presidente Figueiredo, do ministro Murilo Macedo ou dos diretores da Federação da Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), nos deparamos com as falas "oficiais" que procuram esvaziar o movimento sindical, reduzir a sua importância enquanto expressão da resistência popular e da vontade operária em conquistar direitos para a classe trabalhadora. Das suas vozes conservadores, captadas geralmente em imagens televisivas, surge a contraofensiva ao sindicalismo combativo: ali, nos meios de comunicação de massa, a atividade grevista é acusada de ser ilegal, prejudicial à economia e um atentado à tranquilidade da família brasileira.

Do outro lado, compondo a maior parte das sequências de *ABC da greve*, encontram-se os operários metalúrgicos que lutam para conseguir melhores condições de trabalho, aumentos salariais e o direito de poder se manifestar com liberdade política. Apoiados por outros grupos de esquerda, eles aparecem no filme como uma insurgência necessária, um movimento popular de contestação que finalmente colocava em xeque o autoritarismo implantado no Brasil desde o golpe militar de 1964. Do mesmo modo que o cineasta belga Joris Ivens, no documentário *Miséria em Borinage* (1933), Hirszman não os filmou apenas durante os acontecimentos espetaculares da greve - nas grandes assembleias ou nos confrontos com os policiais -, mas também nos pormenores da cultura grevista, mostrando como as bases operárias e seus dirigentes debatiam os rumos das paralisações e tentavam - às vezes, sem sucesso - manter a unidade política da classe. Em *ABC da greve*, para além das

filmagens realizadas no estádio da Vila Euclides ou no paço municipal de São Bernardo, onde Lula se dirige a milhares de metalúrgicos e se projeta como liderança sindical, há o registro de piquetes em pontos de ônibus, de ações para convencer os operários a interromper a produção, das missas católicas em apoio ao movimento ou da organização do Sindicato para distribuir alimentos aos trabalhadores em luta.

Sem perder o foco na cronologia do evento histórico, o documentário articula essa observação dos bastidores com os momentos centrais da greve de 1979: a intervenção militar no Sindicato dos Metalúrgicos em 23 de março; a batalha entre operários e policiais, no mesmo dia, no paço municipal de São Bernardo; a decisão dos dirigentes em suspender as atividades grevistas por 45 dias, a partir de 27 de março, na expectativa de avançar as negociações com os patrões; a celebração do primeiro de maio, onde vários grupos se solidarizam com os metalúrgicos; e, finalmente, o término da greve em 13 de maio, quando os trabalhadores não conquistaram o aumento desejado, mas garantiram a permanência de suas lideranças na direção do Sindicato[169]. Embora exista no longa-metragem a presença constante de um narrador a tecer comentários em torno da insurgência operária e dos seus principais protagonistas - a voz *over* de Ferreira Gullar voltada principalmente para a exposição de dados factuais -, o estilo central em *ABC da greve* é o de uma montagem que apresenta a sucessão dos eventos sem, no entanto, antecipar quaisquer informações sobre o desfecho das paralisações. Da mesma forma que em alguns documentários do cinema direto norte-americano, a exemplo de *Primárias* (1960) e de *Crise* (1963), ambos dirigidos por Robert Drew, a obra de Hirszman possui uma narrativa presentificada na qual predomina o suspense de acompanhar os confrontos

[169] O leitor interessado em análises e relatos detalhados da greve de 1979 tem à disposição uma série de livros. Sobre o assunto, a partir de abordagens diversas, é possível consultar publicações como a de José Álvaro Moisés (1982) ou a de Ricardo Antunes (1988).

entre as forças sociais sem que o filme nos diga, de antemão, como eles terminarão ou quais efeitos produzirão sobre o campo político[170].

Enquanto outros documentários do período se apoiavam sobretudo no discurso dos operários combativos, a exemplo das produções dirigidas por Tapajós, em *ABC da greve*, como veremos adiante, há uma disposição em mostrar aspectos gerais da luta de classes, sejam as vozes e ações provenientes dos trabalhadores, dos empresários ou do regime militar, articulando uma dialética viva e mais ampla dos acontecimentos históricos. Como resultado de uma prática a serviço do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo ou da Oposição Sindical de São Paulo, os documentários realizados por Gervitz, Segall e Tapajós tenderam a se concentrar, principalmente, nas questões que envolviam o fazer político de um movimento operário em ascensão. Em longas-metragens como *Braços cruzados, máquinas paradas* ou *Linha de montagem* (1981), outro dos filmes produzidos por Tapajós para o Sindicato, observa-se um esforço dos cineastas em evitar uma crítica ampla em torno das crises existentes no Brasil sob regência da ditadura. Talvez pelo receio de dissolver a particularidade da luta dos trabalhadores em leituras totalizantes, nas análises dos problemas gerais vividos pelas classes populares, esses filmes se voltaram para o debate sobre os dilemas específicos que atravessavam o operariado metalúrgico na passagem entre os anos 1970 e 1980. Para não perder o foco nas reivindicações do sindicalismo combativo, que à época concentrava as suas ações sobretudo em conquistas econômicas e não na luta maior pela redemocratização do país, esses documentários evitaram tratar de inquietações mais estruturais como a favelização urbana, o problema migratório ou o autoritarismo endógeno ao regime militar. Em parceria criativa com os operários, Gervitz, Segall e Tapajós optaram, principalmente, por denunciar as condições precárias de trabalho, a repressão contra

---

[170] Aponto uma identificação entre o longa-metragem de Hirszman e os documentários de Robert Drew por perceber que todos propõem uma narrativa presentificada em torno dos acontecimentos históricos. Em *Primárias*, afastando-se da predominância da voz narrativa em nome de um estilo observacional de filmagem, Drew registra dois candidatos do Partido Democrata norte-americano que competem por uma única vaga para as eleições presidenciais de 1960. Ao acompanhar as campanhas de John Kennedy e de Hubert Humphrey, a partir de uma montagem que se alterna entre uma e outra, o cineasta mantém o suspense da disputa ao evitar quaisquer informações sobre o resultado final do processo. Em *Crise*, com John Kennedy já na presidência dos Estados Unidos, Drew filma um dos grandes impasses políticos do ano de 1963, quando a Casa Branca se colocou em franca oposição a George Wallace, governador do Alabama contrário à integração racial em seu Estado. Mais uma vez, através de uma presentificação da História, constrói-se um suspense acerca de quem vencerá a disputa, uma narrativa que não informa de antemão se o presidente, junto ao seu irmão Robert Kennedy, conseguirá ou não garantir que estudantes negros frequentem uma universidade localizada no Alabama. Um estilo documental que se aproxima do filme *ABC da greve*, como será reforçado no decorrer desse capítulo.

os dirigentes sindicais ou as manobras do governo para propor aumentos salariais abaixo do índice inflacionário. Até mesmo por viverem na pele a pobreza, por conhecerem bem a condição de estar à margem, os metalúrgicos talvez preferissem utilizar o cinema para a propagação de suas propostas políticas e não como uma investigação detalhada sobre as causas sociais por trás da miséria enfrentada pelo popular[171].

O caso de Hirszman, no entanto, é diferente. Por não estar comprometido com as questões particulares de uma associação sindical, mas também pela sua ligação ideológica com o Partido Comunista Brasileiro (PCB), que à época propunha uma ampla denúncia contra o autoritarismo ditatorial, o cineasta optaria em *ABC da greve* por estender as suas críticas para além das relações envolvendo os trabalhadores e o capital fabril. Para Hirszman, não bastava mostrar o "inferno dos metalúrgicos" à luz da perspectiva operária, priorizar a apresentação de seus dilemas dentro de uma crítica construída pelo sindicalismo combativo, mas tratava-se de explicá-los através uma análise histórica mais geral, de uma linha marxista a partir da qual era preciso investigar a formação estrutural da sociedade brasileira para nela encontrar as causas que levaram a classe popular à condição social miserável. Do mesmo modo que João Batista de Andrade no documentário *Greve!* (ANDRADE, 1986: 40-46), a sua opção seria estabelecer uma leitura mais totalizante, que buscasse ressaltar o regime militar como agente político responsável por um autoritarismo que levou os operários a viver sob a violência do sistema econômico industrial. Se nos filmes de Gervitz, Segall e Tapajós essa abordagem não é utilizada, pois o sindicalismo combativo preferia concentrar-se nas questões específicas do problema trabalhista, no caso de Hirszman, dentro da tradição do Cinema Novo e do comunismo, há o esforço em ampliar o escopo da crítica, algo que ele já havia feito antes em documentários como *Maioria absoluta* (1964) ou *Que país é este?* (1976-77). Na narrativa de *ABC da greve*, o

[171] Durante a greve de 1979, a tendência no Sindicato de São Bernardo foi concentrar-se em reivindicações diretamente relacionadas ao universo operário: a luta contra o arrocho, pressões por aumentos salariais, por reconhecimento dos representantes políticos da categoria, por melhorias nas relações trabalhistas etc. Isso não significa afirmar que os metalúrgicos, ao se tornarem uma importante força social de oposição, não tenham oferecido uma forma de resistência ao regime militar. Mesmo que os sindicalistas combativos do ABC não priorizassem a redemocratização brasileira no final dos anos 1970, diferente dos dirigentes do MDB ou do PCB, pela sua rebeldia eles acabaram por se consolidar como vanguarda que pressionaria a ditadura e a sua política intransigente em relação à classe trabalhadora. Os operários promoveram um desconforto no governo e no empresariado, questão que estaria ligada, inevitavelmente, ao enfraquecimento do autoritarismo militar naquele momento histórico. Sobre o assunto, consultar o documentário *Linha de montagem* e as pesquisas de Ricardo Antunes (1988), Marcelo Ridenti (2000), Bernardo Kucinski (2001) e Marcos Napolitano (2011).

momento em que essa análise vem à tona coincide com a interrupção de 45 dias na greve metalúrgica, quando os dirigentes sindicais negociaram uma trégua com os patrões na tentativa de alcançar um acordo trabalhista. É nesse intervalo da luta, quando o filme se libera da obrigação de testemunhar os acontecimentos da paralisação operária, que o cineasta encontra uma brecha para investigar mais a fundo as causas estruturais da pobreza imposta ao popular.

Algumas sequências após a assembleia do dia 27 de março, onde Lula anuncia a trégua com os patrões, o documentário de Hirszman encontra na rua, em frente à fábrica da Volkswagen, dezenas de pessoas que ali se encontram com a expectativa de conseguir um posto de trabalho (35:36 - 38:13). Dessa imensa fila de desempregados, formada desde antes do nascer do sol, o cineasta seleciona dois homens para falar sobre as suas condições de vida. O primeiro deles, entrevistado de improviso por Hirszman e enquadrado em primeiro plano pela câmera, é um camponês vindo do Piauí. Há apenas 20 dias em São Bernardo, ele abandonou o seu antigo trabalho na roça, onde a situação precária de existência não lhe permitia sustentar adequadamente a família: embora nada saiba sobre o ofício metalúrgico, não possua instruções técnicas para atuar como trabalhador especializado, esse homem é um dos milhares de nordestinos que nos anos 1970 deixaram tudo para trás com a esperança de recomeçar a vida no sudeste do país. O segundo deles, cujo rosto o filme não nos mostrará, é um operário desempregado há três meses. Morador da cidade de Guarulhos, chateado por chegar na porta da Volkswagen e encontrar outros tantos na mesma situação de desespero, os vacilos em sua fala nos expõem a angústia de alguém que se encontra diante de graves dissabores, que vive em uma casa onde faltam os mantimentos básicos de sobrevivência. Ao oferecer o microfone para esses dois homem relatarem as suas aflições, tateando assim os dilemas por eles enfrentados, o cineasta exercitava em *ABC da greve* um deslocamento já debatido nas teses da *dramaturgia de avaliação*, o de devolver para o interior da obra a voz do popular, mostrando-a como expressão das crises sociais enfrentadas durante o regime militar. É logo depois desses depoimentos, dessas falas que tocam em problemas como a fome ou a migração[172], que o filme procura esboçar, por meio da narração de Ferreira Gullar,

[172] Em 1979, quando *ABC da greve* foi filmado, o tema da migração nordestina para o Estado de São Paulo era relativamente novo no cinema brasileiro. Essa questão, que se encontra na periferia do documentário de Hirszman, podia ser encontrado, à época, em filmes como *Jardim Nova Bahia* (1971), de Aloysio Raulino, ou *Migrantes* (1972) e *O homem que virou suco* (1980), ambos realizados por João Batista de Andrade.

uma leitura mais ampla sobre a questão da miséria e da luta popular no Brasil ditatorial. No decorrer de um longo *travelling* a percorrer toda a fila dos desempregados (37:06 - 38:13), plano cuja duração desconforta o olhar diante de tantas pessoas sem trabalho, é a voz de Gullar que se sobrepõe para iniciar uma crítica de abordagem mais geral:

> a diferença entre o aumento salarial proposto pela Federação das Indústrias e o percentual reivindicado pelos sindicatos do ABC não é suficiente para explicar a greve. Deve-se levar em conta o fato de que cerca de 20% da população de São Bernardo do Campo mora em favelas. E que as demissões em massa que periodicamente atingem grande parte dos operários submetem-nos a uma média de dois a três meses de desemprego por ano. Os recursos de que dispõem para alimentar-se são escassos, sobretudo se se leva em conta a energia despendida não apenas nas fábricas, mas também para atender as necessidades mínimas de funcionamento da própria casa, sem água encanada e sem luz elétrica. Como os salários são baixos, as crianças são obrigadas a procurar emprego na idade em que deveriam estar apenas estudando. Desse modo, aos 13 ou 14 anos já enfrentam uma jornada de trabalho exaustiva, em ambientes poluídos, com graves riscos para a sua saúde. E embora realizem o mesmo trabalho que os homens adultos, e muitas vezes em piores condições de salubridade, as crianças e as mulheres ganham salário inferior.

Evitando uma leitura "particularizante" da greve como resposta apenas ao problema salarial dos operários, a fala de Gullar aparece no documentário de Hirszman com o intuito de salientar que os dilemas da classe trabalhadora são maiores, pois também incluem a escassez alimentar, a exploração infantil nas fábricas e a precariedade das condições habitacionais. Aporte intelectual para a reflexão sobre os problemas vividos pelo popular durante a ditadura, a voz do poeta comunista[173] aparece em *ABC da greve* um pouco antes da longa sequência em que o filme adentra na favela mais antiga da cidade de Santo André (44:40 - 48:28), local onde é possível observar que a insalubridade não se encontra somente na esfera do trabalho, mas se espalha pela vida dos operários em todas as camadas de sua existência. Se antes o documentário se deslocara rumo ao interior de uma linha de montagem, expondo a

[173] Filiado ao PCB desde primeiro de abril de 1964, no dia do golpe militar, Ferreira Gullar foi um dos intelectuais que mais atuou, entre os anos 1960 e 1970, no esforço de formular uma política cultural para os artistas comunistas. Além de ter publicado ensaios que influenciaram a geração do Teatro de Arena, a exemplo de *Cultura posta em questão* (1965) e *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969), escreveu peças como *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1965 - em parceria com Vianinha), *A saída? Onde fica a saída?* (1967 - com Antônio Carlos Fontoura e Armando Costa) e *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (1968 - com Dias Gomes). Foi um dos parceiros mais recorrentes de Hirszman, elaborando textos e emprestando a sua voz para os documentários *Maioria absoluta* (1964), *Cantos de trabalho* (1975-76), *ABC da greve* (1979) e *Imagens do inconsciente* (1983-86). Considerado um dos poetas e intelectuais mais importantes da linha pecebista, a sua presença em *ABC da greve* acaba, inevitavelmente, evocando as representações desse partido sobre o movimento metalúrgico do período. Uma breve análise sobre como as idéias de Gullar foram absorvidas pelos dramaturgos comunistas que atuaram na televisão pode ser encontrada no artigo escrito por Reinaldo Cardenuto (in. CZAJKA; MOTTA; NAPOLITANO [orgs.], 2013: 85-106).

violência ao corpo dos metalúrgicos, agora ele está presente nas ruas de uma favela, onde um padre católico, sentado em um automóvel que se movimenta, descreve para o espectador a dura realidade capturada pela câmera (45:28 - 46:32). Da janela do carro, observamos crianças e mulheres em meio ao lixo e à lama, morando em áreas com risco de enchente, nesse canto da cidade em que o poder público não intervém para garantir sistema de esgoto ou luz elétrica e nem cria opções de lazer. É no espaço à margem, onde quase tudo o que vemos foi construído de modo improvisado pelo próprio popular, que *ABC da greve* registra um de seus depoimentos mais contundentes.

Utilizando um gradual *zoom in*, como se buscasse uma aproximação com quem concede a entrevista, a câmera de Hirszman filma uma jovem mãe rodeada por suas crianças (46:32 - 46:47). Migrante nordestina e moradora de Santo André há poucos meses, essa mulher nos descreve os dissabores enfrentados por sua família desde que chegaram ao sudeste do país em busca de melhores condições de existência. Através de uma fala quase sem pausas, nervosismo que pode resultar do fato de estar sendo entrevistada e/ou da ansiedade por expor sua própria angústia, ela nos relata uma trajetória marcada pelo sofrimento. Quando iniciou a nova vida em Santo André, ela não tinha lugar para morar e duas de suas meninas ficaram internadas com pneumonia. Agora, trabalhando em um emprego noturno, a situação, infelizmente, prossegue complicada: além de dividir uma única cama com o marido e os seis filhos, a sua habitação tem apenas um cômodo e fica situada no meio da favela, em uma área onde não chega água encanada e nem energia elétrica.

Logo após o depoimento dessa mulher que se arrependeu de mudar para o Estado de São Paulo, *ABC da greve* adentra no interior de uma casa para visualizar a miséria que acabou de nos ser relatada oralmente (47:45 - 48:27). Em um ambiente no qual o pouco de luz provém das frestas na parede de madeira, os planos filmados com uma câmera na mão impressionam. Uma adolescente abre a porta para que entremos em sua minúscula residência, local sem cômodos e com sacos de roupa empilhados, onde o aperto restringe a mobilidade do próprio dispositivo cinematográfico: ali, no sufoco, vive uma família com vários integrantes, incluindo uma menina de olhar tímido a carregar um bebê no colo, talvez auxiliando a sua mãe com as obrigações domésticas. Curiosamente, não era a primeira vez que o documentarismo de Hirszman adentrava em uma habitação com o intuito de testemunhar as angústias expressas pela voz do popular. Em *Maioria absoluta* (1964), durante uma tomada feita no sertão da

Paraíba, a câmera do cineasta também propusera o mesmo movimento ao caminhar dentro de uma casa de taipa, construção em ruínas onde o chão de terra batida e o teto de palha esburacado constituíam a residência típica do camponês empobrecido. Entre 1963, quando *Maioria absoluta* foi filmado, e 1979, ano das gravações de *ABC da greve*, a questão da moradia popular continuava um grande problema sem solução. Lá, era a casa do sertanejo, aqui, a do nordestino que mudou para o sudeste na tentativa de ganhar a vida como operário. A despeito das promessas feitas pelo "milagre econômico" e pela modernização conservadora dos militares, essa imagem terrível, de penúria e escuridão, continuava a frequentar o cinema realizado por Hirszman. Como os homens, ela também migrara de lugar. Anos depois de um regime militar que procurou censurar a denúncia social no campo artístico, a sua retomada adquiria uma pulsão crítica renovada, uma exposição necessária da miséria existente no Brasil dos anos 1970[174].

Conforme salientei, há em *ABC da greve* um esforço para apontar a ditadura, em sua estrutura política antidemocrática, como um dos principais fatores responsáveis pelo sistema econômico que ampliou a marginalização social da classe popular. Se a narração de Ferreira Gullar, presente no filme como parceira intelectual da militância operária, buscava ampliar as denúncias para além das questões trabalhistas, é através da fala de um padre católico, o mesmo que antes comentou os problemas urbanos, que o documentário estabelece a relação entre o autoritarismo militar e a exploração proveniente do universo fabril. Os planos subsequentes à "visita" na casa do trabalhador, últimos da sequência dedicada ao dilema da favelização, são imagens aéreas a sobrevoar São Bernardo (48:29 - 49:17). Enquanto uma região carente é filmada de um helicóptero, a voz do padre progressista, cujo nome não é identificado pelo documentário de Hirszman, procura expor algumas das contradições existentes no país sob a ditadura: se no início da década de 1960, haviam cerca de seis favelas nas cidades do ABC, depois do golpe militar, e principalmente após o ano de 1968, esse número saltou para um total de 155. "Queira ou não queira", afirma ele, "a gente é obrigado a botar a culpa naquilo que aconteceu no Brasil de 64 pra cá. (...) A maior parte das favelas - e as grandes favelas - estão localizadas nos arredores das grandes indústrias metalúrgica". O que a fala desse homem nos informa, o documentário visualiza: quando a câmera aérea alcança o limite do bolsão de

[174] Para uma breve reflexão sobre a presença das casas operárias em filmes realizados na passagem dos anos 1970 para 1980, consultar Bernardet (1986: 60-61).

pobreza, encontramos justamente uma fábrica rodeada por habitações populares. Em *ABC da greve*, o regime militar e o aparato industrial são mostrados como parte integrante de um único sistema de exploração, os corresponsáveis pela miséria observada no cotidiano da classe trabalhadora. São essas as forças do conservadorismo culpadas pelo "inferno dos metalúrgicos", por esse horror que inclui a violência nas linhas de produção e a insalubridade das moradias operárias. No filme, no entanto, a questão não se resume às denúncias ao "estado das coisas". Sendo um documentário militante, a se engajar em prol da transformação social, *ABC da greve* lançará as suas apostas em uma potência política que possa promover rupturas contra a estrutura de opressão. Artista e intelectual comunista, Hirszman verá no frentismo entre as várias manifestações da esquerda, a insurgência necessária para confrontar o ciclo autoritário implantado no país desde 1964.

II. Representações do movimento metalúrgico em *ABC da greve*: Lula, a *mise en scène* afetiva e o frentismo democrático

Durante as filmagens de *ABC da greve*, Lula era um líder em ascensão. Presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema desde 1975, reeleito para o mesmo cargo em 1978, com mais de 95% dos votos válidos, Lula foi a principal voz de comando do operariado combativo que se formou na região do ABC paulista. No decorrer de suas duas gestões, em recusa ao sindicalismo conservador e assistencialista do regime militar, ele foi rapidamente se transformando em representante político de um segmento social que era superexplorado pela classe industrial do Estado de São Paulo. À frente do Sindicato, a sua diretoria realizou uma série de ações no sentido de conscientizar politicamente os operários e de lutar pela conquista de direitos para os trabalhadores pertencentes à indústria automobilística. Além dos confrontos com o patronato para alcançar reajustes salariais acima dos índices estabelecidos pelo governo, outras mobilizações, a exemplo da criação de jornais ou da produção de peças e filmes, foram empregadas com o intuito de difundir as ideias combativas do Sindicato e ampliar a aproximação entre as bases e os seus dirigentes políticos (PARANHOS, 2008). Um dos resultados desse processo, que aos poucos ia promovendo a reemergência do operário como força social de resistência, foi justamente a projeção de Lula como liderança que comandaria as massas nas greves que se concentraram em São Bernardo durante os anos de 1978 e 1980.

Em 1978, no momento em que explodiu na região do ABC a primeira grande paralisação metalúrgica ocorrida no Estado de São Paulo desde o ano de 1968, os dirigentes sindicais assumiram um papel central como representantes políticos dos trabalhadores. Embora essa greve tenha nascido de uma forma mais "espontânea", quando os operários interromperam as linhas de produção de modo autônomo, sem avisar previamente o seu Sindicato, as negociações com os patrões acabariam conduzidas por Lula e a sua diretoria, que em parceria com as bases metalúrgicas alcançaram resultados positivos para o avanço da luta contra o empresariado (ANTUNES, 1988). Diante dessa experiência de paralisação coletiva, na qual o Sindicato comprovou estar ao lado das massas e não dos interesses patronais, invertendo assim a lógica de atuação do sindicalismo pelego, Lula começou a adquirir um maior reconhecimento como porta-voz dos metalúrgicos. No ano de 1979, quando uma nova greve explodiu na região do ABC, dessa vez organizada e comandada pelo Sindicato desde o seu início, ele viveria o seu primeiro grande teste como liderança nacional da classe popular. Ao conduzir mais de 100 mil operários em greve, projetando-se como principal voz de comando das manifestações, Lula encarava o desafio de consolidar-se como dirigente dos trabalhadores que se mobilizavam em um país autoritário[175]. No filme *ABC da greve*, o protagonismo cabe justamente a esse líder ainda em construção, a esse homem que se encontrava sob forte tensionamento diante da necessidade de afirmar a potência de um novo projeto político em ruptura com os mecanismos econômicos e sociais de opressão.

No documentário de Leon Hirszman, a representação da figura de Lula é, sobretudo, positiva. Em *ABC da greve*, todas as vezes em que Lula se dirige à multidão de operários, sejam nas filmagens realizadas no estádio da Vila Euclides ou no paço municipal da prefeitura de São Bernardo, Hirszman e sua equipe organizam a *mise en scène* documental com o intuito de ressaltar a afetividade existente entre as bases metalúrgicas e o seu chefe político em projeção. No registro da assembleia ocorrida no dia 27 de março, por exemplo, verifica-se uma construção fílmica nesse sentido (28:20 - 32:50). Quatro dias após o regime autoritário decretar uma intervenção no Sindicato dos Metalúrgicos, ação repressiva que resultou em um violento confronto dos grevistas contra a polícia militar, o governo sob pressão resolveu autorizar, no campo da Vila Euclides, um novo encontro entre os

[175] Para um perfil político mais completo do Lula dirigente sindical, consultar o livro publicado por Luís Flávio Rainho (1980).

trabalhadores e seus dirigentes sindicais. Esse episódio, fundamental para compreender os rumos da greve de 1979, pois foi o momento no qual Lula assumiu os 45 dias de trégua com os patrões, aparece pela primeira vez no filme de Hirszman quando uma câmera na mão acompanha um grupo de homens e mulheres que se dirige ao local onde ocorrerá a reunião (28:20 - 28:46).

Como se desejasse uma integração com o popular em revolta, procurando "participar" da luta política em andamento, o dispositivo cinematográfico primeiro caminha junto com os operários para, logo em seguida, instalar-se ao seu lado no interior do estádio de futebol. A experiência que o documentário nos propõe é a de uma fusão entre o ponto de vista da câmera e o das bases metalúrgicas: como se fosse mais um dentre aqueles inúmeros trabalhadores, ela se transfigura por alguns instantes em um plano subjetivo dos grevistas que aguardam ansiosamente as diretrizes a serem propostas por Lula e pela diretoria sindical (28:47 - 29:37). Em *ABC da greve*, em que o relato da História é feito por meio da presentificação narrativa, sem que o filme nos antecipe quaisquer informações sobre o desfecho dos acontecimentos, o amálgama entre o olhar da câmera e o do metalúrgico parece conduzir o espectador para o centro de um processo político ainda em construção. Como que lançados para o calor dos eventos, somos contagiados pela euforia de uma classe operária por anos silenciada. Há no documentário a presença recorrente desse "campo" fílmico a partir do qual Hirszman nos convida a sentir-se parte da História em movimento, a imergir no mesmo espaço de luta do trabalhador em greve, vivenciando assim uma espécie de identificação emocional com o popular que impulsiona a sua contestação sob influência do carisma e das palavras proferidas por Lula.

Essa *mise en scène* afetiva, porém, não se restringe apenas ao "campo" onde se localiza o ponto de vista dos trabalhadores. Ainda no encontro do dia 27 de março, no decorrer da apresentação que Lula faz de sua proposta de trégua, a câmera de *ABC da greve* por vezes se desloca em direção ao palanque improvisado, onde agora o plano subjetivo se transfere para o líder que observa as reações do popular diante de suas falas (29:38 - 29:40; 30:06 - 30:23). O mesmo mecanismo de identificação, construído inicialmente como extensão do olhar das bases operárias, adquire uma força maior ainda quando, no "contracampo", o filme se instala ao lado de Lula, permitindo ao espectador um vislumbre daquilo que é visto por ele durante essa assembleia, delicada porque precisa convencer os metalúrgicos a interromper por algumas semanas as paralisações fabris. No percurso dos acontecimentos históricos,

trata-se de um episódio de grande apreensão para os dirigentes do sindicalismo combativo. Em seu discurso, Lula precisa colocar em teste a sua capacidade de comando: disposto a conseguir o apoio das massas, concretizar um acordo com o patronato que pode ou não resultar em benefícios para a classe trabalhadora, ele tem que pedir às bases um "voto de confiança", mostrar-se forte diante do receio de ser preso e torturado, além de se comprometer com uma nova greve caso as reivindicações não sejam atendidas até o final da trégua[176]. No entanto, essa tensão que está no ar, o suspense de saber se os operários irão concordar com a sugestão de seus dirigentes políticos, se dissolve justamente quando, na experiência do "contracampo", no plano subjetivo do líder posto à prova, uma câmera registra o entusiasmo da multidão a erguer os braços e a gritar em coro, por inúmeras vezes, o nome de Lula (31:14 - 31:24).

No documentário de Hirszman, essa montagem que alterna "campo" e "contracampo" nas grandes assembleias sindicais, que oscila do ponto de vista das bases para o olhar de Lula, estabelece uma *mise en scène* a reforçar o processo de identificação entre os principais agentes sociais envolvidos com a paralisação metalúrgica de 1979. O movimento pendular da câmera, revezando-se entre o chão do estádio e o palanque, funciona em *ABC da greve* como um artifício a fundir o rosto/olhar das massas com o de seu principal dirigente sindical. Se a constante mudança de planos torna mais dinâmico o registro das assembleias, pois o filme agita-se junto aos operários em greve, ao mesmo tempo essa construção estética, por sua natureza afetiva, parece ampliar a carga emocional daquilo que está presente nas imagens, nas cenas em que vemos Lula ser legitimado pelos metalúrgicos como a sua liderança em ascensão. Ao contrário do distanciamento crítico reservado ao empresariado e ao governo em *ABC da greve*, a decupagem a envolver os

[176] Vale lembrar que embora as deliberações do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo não fossem tomadas exclusivamente por Lula, mas sim por uma diretoria em associação direta com as bases populares, em *ABC da greve* Hirszman optou por concentrar os registros da atividade sindical na figura do líder político dos trabalhadores. Nesse sentido, talvez pela ausência de uma ligação mais orgânica com o movimento operário, o cineasta não apresenta detalhes sobre a organização e o funcionamento do Sindicato, preferindo uma abordagem na qual Lula aparece centralizando as decisões tomadas durante a greve e se sobressaindo como aquele que oferece diretrizes de luta às bases populares. Motivo pelo qual, no corpo do texto, acabo me referindo muito mais à forma como Hirszman o representou do que às dinâmicas internas do Sindicato. No caso dessa reunião ocorrida no dia 27 de março, o filme não nos informa se houve alguma negociação prévia com outras lideranças operárias acerca do acordo com o patronato. Ele simplesmente nos coloca em meio à assembleia, na qual predomina o discurso de Lula. Como medida de comparação, vale assistir ao filme *Linha de montagem* (1981), no qual Tapajós se esforçou em colher depoimentos das diversas vozes por do Sindicato de São Bernardo.

trabalhadores parece impulsionada por um desejo de identificação com a classe operária, por uma vontade de "participar" dessa reemergência da luta popular contra um sistema autoritário. Não à toa, as últimas imagens da reunião do dia 27 de março são catárticas (31:25 - 32:50). Quando Lula desce do palanque em direção ao gramado do estádio e é carregado nos ombros pelos trabalhadores, através de um deslocamento a reunir em um único plano o que antes estava separado pelo "campo" e pelo "contracampo", a câmera se posiciona aos trancos no meio da multidão como se tentasse, ela também, compartilhar do alegria geral. No filme de Hirszman, desse cineasta que propusera o registro da greve de 1979 como um ato de engajamento em prol da resistência democrática, o dispositivo cinematográfico encontra-se contagiado pelo entusiasmo do popular: no calor das filmagens, no envolvimento dos cinegrafistas com a História, a câmera lança-se com paixão para o registro de um operariado que se transformava em importante peça de contestação contra o regime militar. Em *ABC da greve*, não são somente os trabalhadores que reconhecem em Lula um líder político: o próprio documentário, em suas estruturas estéticas, procura realçá-lo como um dirigente em processo de consolidação.

Apesar dessa positividade, há de se levar em conta, no entanto, que a representação de Lula no longa-metragem de Hirszman é bem diferente do triunfalismo encontrado em alguns filmes dirigidos por Renato Tapajós. Conforme discutido no quinto capítulo dessa tese, parte dos documentários feitos por esse cineasta entre o final dos anos 1970 e o início da década de 1980, sobretudo aqueles a serviço do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, articularam uma leitura elogiosa em torno da figura de Lula. Um desses casos, provavelmente o mais entusiasta de todos, é o do média-metragem *Greve de março*. Produzido às pressas, no calor da greve de 1979, o filme foi realizado como arma política para manter aceso o espírito combativo dos operários durante a trégua negociada entre os dirigentes sindicais e a elite industrial. Sabendo que esse período de 45 dias seria complicado para os trabalhadores insurgentes, pois a classe patronal e o governo militar uniriam esforços no sentido de esvaziar as contestações metalúrgicas, o Sindicato pediu a Tapajós a criação de um documentário em enaltecimento à luta operária, esperando com isso refutar os discursos negativos que seriam construídos sobre a greve nos noticiários televisivos e nas falas oficiais da ditadura. Peça de propaganda, instrumento de agitação ideológica, o filme procurava apresentar de modo triunfal a liderança de Lula, tentando imprimir na película um poderoso carisma político que até

então funcionara como estímulo central das mobilizações populares ocorridas na região do ABC. Para solidificar essa positividade em torno da voz de comando, a opção da diretoria do Sindicato, em comum acordo com Tapajós[177], foi a de ocultar no documentário as hesitações e angústias de um Lula ainda em ascensão, representando-o como um homem vigoroso, de certo modo heroico, que parecia assumir a luta com a certeza de uma futura vitória para a classe trabalhadora. Em *Greve de março*, as dúvidas do líder após a intervenção dos militares no Sindicato, acontecimento que quase o fez desistir da condução das paralisações, são deixadas de lado em prol de uma leitura apoteótica. Não à toa, ele termina o filme carregado sobre os ombros do povo, supervalorizado como representante dos metalúrgicos, com a força de sua voz provocando os inimigos através da impactante frase "que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores"[178].

Aquilo que justifica uma abordagem triunfalista em *Greve de março*, o uso do cinema como estratégia para uma ação política imediata, inexiste no longa-metragem realizado por Hirszman[179]. No caso de *ABC da greve*, em que não havia um acordo com o Sindicato dos Metalúrgicos, a escolha do cineasta também foi a de incluir no filme os momentos em que Lula hesita face à violência desencadeada contra as mobilizações operárias. Ao invés de ocultar as dificuldades enfrentadas pelos dirigentes em favor de uma tática de engajamento, Hirszman resolveu exibi-las em seu documentário, tratando-as como o resultado inevitável do confronto entre as forças sociais que se antagonizavam dentro de um campo político há anos sob domínio do regime ditatorial. Em *ABC da greve*, as sequências posteriores à intervenção no Sindicato, a essa medida autoritária tomada no dia 23 de março de 1979, ressaltam justamente a desorientação que se instalou entre os trabalhadores combativos em decorrência da onda repressiva lançada pelo governo em São Bernardo (11:11 - 20:05). Ao som da música *Pode guardar as panelas*, um samba composto por Paulinho da Viola e gravado pela primeira vez no LP *Zumbido* (1979), o filme expõe o descontrole resultante da truculência policial: com os "lugares de luta" (PARANHOS, 1999) ocupados pelos militares, com o Sindicato refém da

---

[177] Sobre as negociações entre Tapajós e a diretoria do Sindicato durante a realização de *Greve de março*, consultar o quinto capítulo dessa tese.

[178] Para uma análise mais ampla de *Greve de março*, que inclui reflexões sobre a sua produção e exibição, sugiro a leitura do artigo escrito por Maria Carolina Granato da Silva (2011).

[179] Até porque, conforme anunciado anteriormente, *ABC da greve* só seria finalizado em 1990, não circulando entre os trabalhadores no final dos anos 1970. Sobre o assunto, ver detalhes na última parte desse capítulo.

ditadura e o estádio da Vila Euclides proibido de abrigar novas assembleias, os operários se dispersam pelas ruas da cidade, tornando-se alvo fácil para as agressões de uma tropa de choque que age no sentido de coibir a continuidade das paralisações.

Embora o documentário explicite a existência de uma rede de solidariedade para com os grevistas, e vemos nas imagens o apoio dado aos manifestantes pelo prefeito de São Bernardo Tito Costa[180] (15:09 - 15:40) e pelo cardeal Dom Cláudio Hummes[181] (20:06 - 20:56), a desorientação das bases parece intensificar-se diante do fato de seu maior representante, Lula, também estar vivendo um delicado momento de incerteza. Sem julgar a atitude dele, que enfraquecido pelos acontecimentos se recolheu com o objetivo de refletir se prosseguiria ou não à frente das paralisações, o longa-metragem de Hirszman evidencia o quanto a sua indecisão contribuiu para ampliar o descontrole vivido pelos metalúrgicos. Se o seu comando funcionava como garantia de unidade política nas grandes assembleias, a sua ausência temporária, exatamente no instante de maior violência policial, acabava por espalhar um sentimento de aflição e desconforto entre os operários insurgentes. Da mesma forma que João Batista de Andrade havia feito no média-metragem *Greve!* (1979), Hirszman também registra o dia 24 de março como uma data de grande apreensão, resultado não apenas da violência militar, mas inclusive do sumiço e das dúvidas de Lula[182]. Sem contar com o seu líder, as massas aparecem em *ABC da greve* ocupando de modo desordenado o paço municipal de São Bernardo: ali, após serem intensamente reprimidos pela polícia, que lança inúmeras bombas de gás e não economiza no uso de cassetetes, os operários reafirmam a sua luta quando forçam o governo a recuar

---

[180] No decorrer da greve de 1979, quando atuava politicamente pelo MDB, Antônio Tito Costa ofereceu apoio aos grevistas metalúrgicos, autorizando o uso do estádio da Vila Euclides para as suas assembléias. Formado em advocacia na USP, ele teve uma carreira política de destaque durante os anos 1970 e 1990. Após ser prefeito de São Bernardo do Campo entre 1977 e 1983, foi deputado federal constituinte pelo PMDB (1987-90) e vice-prefeito de São Bernardo na gestão de Walter Demarchi (1993-96).

[181] Bispo diocesano de Santo André entre 1975 e 1996, Dom Cláudio Hummes foi uma das principais vozes em solidariedade ao sindicalismo combativo liderado por Lula. No decorrer das paralisações de 1979, além de ter oferecido o salão paroquial da igreja matriz de São Bernardo como espaço para as mobilizações grevistas, ele celebrou missas em prol dos trabalhadores, como a do primeiro de maio, que reuniu mais de 50 mil pessoas no paço municipal dessa cidade. Para um estudo sobre a atuação da igreja católica no movimento operário do ABC, principalmente nos anos anteriores às greves de 1978 a 1980, sugiro a leitura de Heloisa Helena T. de Souza Martins (1994).

[182] Em *Greve!*, filme que também foi realizado em meio às paralisações metalúrgicas de 1979, João Batista de Andrade registra o dia 24 de março de um modo ainda mais apreensivo que *ABC da greve*. Em seu documentário, além de tratar da violência policial e da hesitação do líder, ele sugere de forma contundente a fragmentação do movimento operário caso Lula não retorne ao comando das manifestações. Sobre o assunto, ler o depoimento concedido pelo cineasta para a revista *Filme Cultura* (1986: 40-46).

com a tropa de choque (14:08 - 17:02). A alegria da vitória momentânea contra os policiais, filmada por uma câmera que registra a euforia dos metalúrgicos, confronta-se, no entanto, com um "vazio" existente no telhado do paço municipal, onde um palanque improvisado não conta com a presença de Lula (18:06 - 20:05). Outros representantes políticos até falam ao microfone, caso do diretor sindical Djalma Bom[183], que procura embalar a massa repetindo várias vezes a frase "trabalhador unido jamais será vencido", mas nenhum consegue substituir o carisma e a potência política encontradas na figura do líder. Não por acaso, a sequência do dia 24 termina em meio à confusão geral, no desencontro entre as vozes dos dirigentes e das bases operárias, em que a dispersão e o ruído apontam o risco de uma perda de unidade caso Lula se recuse a assumir novamente a condução do movimento grevista.

O seu retorno ao comando, porém, não tardará a acontecer. Em *ABC da greve*, o dia 25 de março de 1979, filmado todo em preto e branco, começa no interior da igreja matriz de São Bernardo, onde Dom Cláudio Hummes celebra uma missa em favor do movimento operário[184] (20:06 - 20:56). À solidariedade oferecida pela ala da Igreja que ele representa, que disponibilizou o uso de um salão da catedral para as atividades políticas dos dirigentes sindicais cassados[185], somam-se as manifestações de apoio das bases, que no decorrer da missa aproximam-se de Lula com o intuito de reforçar a sua legitimidade como principal representante dos trabalhadores combativos. Encerrada a função católica, ele é cercado, em frente à igreja, por uma

---

[183] Entre 1975 e 1980, Djalma de Souza Bom foi diretor do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, atuando principalmente na função de tesoureiro. Uma das lideranças de destaque do movimento operário no período, Djalma também integrou a primeira diretoria do "Fundo de greve", entidade criada pelo Sindicato após as paralisações de 1979 com o objetivo de oferecer suporte financeiro e alimentício para os trabalhadores metalúrgicos que assumissem futuras greves na região do ABC. Além de ter sido um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores em 1980, foi eleito deputado federal por essa legenda em 1982 e atou como vice-prefeito de São Bernardo durante os anos de 1989 e 1992. Para um perfil mais completo de Djalma Bom, consultar o verbete redigido por Luís Otávio de Sousa e Marcelo Costa no *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro* (2001, 703-704).

[184] Em *ABC da greve*, os acontecimentos ocorridos no dia 25 de março não são os únicos filmados em preto e branco. Além dessas sequências, há também as imagens de agressão policial no dia 24, a fala do prefeito de São Bernardo na mesma data e entrevistas com Teobaldo de Nigris, presidente da FIESP, e Almir Pazzianotto Pinto, advogado do Sindicato dos Metalúrgicos, em 26 de março. Levando-se em conta que outros depoimentos e cenas de violência foram realizados em cores, montadas inclusive em meio às imagens p&b, não me parece que seja opção estética de Hirszman propor uma visualidade específica para cada situação encontrada em seu documentário. Devido à pouca verba para a realização do longa-metragem, tudo leva a crer que o cineasta, no calor da greve, precisou utilizar os rolos de película que dispunha, fossem esses em p&b ou em cores.

[185] O salão paroquial da igreja matriz de São Bernardo foi utilizado pelos dirigentes metalúrgicos desde o começo das paralisações de 1979, abrigando inicialmente um fundo de greve. Após a intervenção militar no Sindicato, esse espaço se tornou o lugar provisório onde a diretoria cassada se reorganizou com o intuito de comandar os trabalhadores insurgentes. Ali, no dia 10 de abril de 1979, aconteceria a estreia do documentário *Greve de março*, realizado por Tapajós (SILVA, 2008: 171).

pequena multidão de operários afoitos por saber se é real a sua disposição em retomar a liderança das paralisações (20:57 - 22:43). Ao lado de Benedito Marcílio, presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André[186], enfrentando dificuldades para conseguir falar em meio à euforia ruidosa dos grevistas, Lula confirma uma decisão que já vinha sendo anunciada pela imprensa: "se a gente voltar a trabalhar agora, a gente nunca mais vai levantar a cabeça. (...) A gente percebe que começa a haver confusão na cabeça de cada um. Então, a gente volta a assumir o comando desse movimento, pra que não aconteçam as pauladas que aconteceram ontem em cima de trabalhadores e até de mulher de trabalhadores".

O regresso de Lula, motivado em boa parte pela necessidade de manter a união e a tranquilidade entre os operários em greve, aparece no documentário de Hirszman como um momento de tensão e entusiasmo. Ainda no dia 25, logo após os registros feitos em frente à igreja matriz, vemos a diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos organizando uma assembleia no paço municipal de São Bernardo (22:43 - 23:06). No telhado do paço, onde improvisa-se um outro palanque após a interdição do estádio da Vila Euclides como "lugar de luta", são feitos os preparativos para que Lula oficialize o seu retorno à liderança do movimento e ofereça às bases novas diretrizes no sentido de continuar a greve. Sob uma chuva fina, em um dia de céu nublado, o encontramos bastante apreensivo (23:06 - 24:12). Após dois dias de hesitação, sentindo-se pressionado pela repressão militar e pelos próprios trabalhadores, ele parece distante daquela representação vigorosa encontrada em *Greve de março* (1979), de Tapajós, ou nos comícios ocorridos antes da cassação do Sindicato. Enquanto a voz de Ferreira Gullar introduz para o espectador uma biografia resumida de Lula, destacando a sua ascensão meteórica nos anos 1970, as imagens o humanizam como representante dos operários. Deixando por um instante de registrar o líder em ação, procurando filmá-lo nos bastidores da cena política, a câmera o encontra fumando um cigarro, muito tenso diante do desafio que o aguarda.

Naquilo que podemos chamar de "anterioridade do palanque", algo que apenas o estilo observacional de *ABC da greve* nos deixa ver, há no rosto de Lula preocupação e nervosismo, momentos nos quais, cabisbaixo, deixa transparecer a

[186] Benedito Marcílio presidiu o Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André entre 1967 e 1980. Com papel bastante ativo no movimento grevista do ABC, foi eleito deputado federal pelo Estado de São Paulo em 1978, ocupando esse cargo até o ano de 1982. Em 1980, após a extinção do bipartidarismo ditatorial, filiou-se ao PT. As informações foram retiradas da tese de Maria Carolina Granato da Silva (2008).

aflição de quem precisa justificar para as massas o quase abandono do movimento grevista. Embora essas tomadas não o representem de modo negativo, e a fala de Gullar esteja ali para relembrar o seu reconhecimento pelas bases, elas desmontam a leitura excessivamente triunfal de sua figura, permitindo ao espectador perceber que o campo político, longe de ser um lugar de certezas absolutas, é sobretudo um espaço de confronto no qual são constantes as dúvidas e vacilações. Nesse sentido, surpreendem as cenas que virão logo em sequência. Após Djalma Bom entregar para Lula o microfone, a angústia antes estampada em seu olhar se dissolve rapidamente: ao discursar para os trabalhadores no paço municipal, ao reenquadrar-se como homem político em ação, ele readquire o vigor e a postura firme presentes nas assembleias realizadas no estádio da Vila Euclides (24:16 - 25:56). Passada a hesitação, a sua força volta, já que não é o momento de demonstrar insegurança, mas firmeza política. Da parte de *ABC da greve*, acompanhando a recondução do líder ao palanque, o filme reinstala a *mise en scène* afetiva entre o "contracampo" onde estão as massas e o "campo" com o dirigente sindical. Como já salientei, a abordagem de Lula no documentário de Hirszman é positiva. Mostrar a sua crise não significa, portanto, o desmanche dessa leitura que percorre o tecido fílmico do início ao fim.

Em *ABC da greve*, a recusa a supervalorizar Lula não se restringe, no entanto, à exposição de suas inquietudes. Em se tratando de um filme como *Linha de montagem* (1981), outra das produções realizadas a pedido do Sindicato dos Metalúrgicos, verifica-se que a opção de Tapajós foi organizar todo o discurso sobre o movimento dos trabalhadores a partir das falas que provêm das bases e dos dirigentes operários de São Bernardo. Sem de fato oferecer o microfone para os representantes de outros grupos que também estiveram presentes nas greves de 1979 e 1980, como a ala progressista da Igreja Católica ou os políticos do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), o documentário de Tapajós estrutura a sua narrativa quase exclusivamente a partir do relato dos diretores sindicais sobre os acontecimentos ocorridos na região do ABC[187]. Centrando-se em depoimentos de homens como Expedito Soares dos Santos, Djalma Bom e Keiji Kanashiro, destacando-se entre eles a liderança política e intelectual de Lula, o filme procura ressaltar a autonomia do

[187] Em *Linha de montagem*, alguns políticos ou operários não pertencentes à diretoria do Sindicato até chegam a aparecer em cena. São os casos, por exemplo, do prefeito de São Bernardo Tito Costa e do metalúrgico Alemão. No entanto, o filme não lhes confere um papel ativo, de formuladores de uma política alternativa aos líderes do ABC, representando-os apenas como parte de uma rede solidária aos trabalhadores combativos da região.

novo sindicalismo em relação a outros setores da esquerda brasileira. Ali, por meio de uma prática artística que se aproxima do documentarismo institucional, o que vem à tona é unicamente o ponto de vista dos trabalhadores combativos, o projeto e a memória pertencentes aos principais protagonistas das greves metalúrgicas, evitando-se a diluição de sua unidade política em um longa-metragem que incluísse abordagens heterogêneas do movimento operário. Ao invés de um panorama abrangente e diversificado em torno das contestações populares no Brasil do final dos anos 1970, *Linha de montagem* foi produzido para enfatizar as conquistas e o programa específico do setor mais avançado da atividade sindical, em que a vanguarda da classe operária aparece como voz exclusiva a articular uma leitura acerca da História política em movimento.

Já o caso de *ABC da greve* é diferente. Como procurei demonstrar no percurso dessa pesquisa, em especial nos capítulos quatro e cinco da tese, a militância artística de Hirszman, distante do projeto de engajamento do sindicalismo combativo, orientou-se sobretudo para a formação do que poderíamos chamar de uma ampla frente democrática em oposição à ditadura. Em comum acordo com os pressupostos pecebistas do período, conforme discuti antes ao analisar o documento "Greves resultam de longa acumulação de forças" (1978)[188], o cineasta assumiu em filmes como *Que país é este?* (1976-77) e *ABC da greve* um engajamento de perspectiva mais ampla, ajustado para uma agenda política de transformação geral da sociedade brasileira. Identificando-se menos com a ação política proposta pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, optando por manter seu vínculo histórico com a militância comunista, Hirszman compartilhou da leitura de que as greves não deveriam ser vistas primordialmente como uma ação autônoma dos operários em busca de direitos políticos ou de condições mais dignas de trabalho e de existência. Para o cineasta, a partir da tese pecebista do "acúmulo de forças" (ASSIS, 1991: 27-32), a insurgência dos metalúrgicos na região do ABC, assim como outras manifestações populares na década de 1970, poderiam ser lidas e incorporadas como parte de uma ampla reação contra o regime militar. Do seu ponto de vista, estaria em construção um grande bloco político a somar todas as esquerdas em uma única resistência antiditatorial, naquilo que ele chamou, durante entrevista concedida em 3 de abril de 1979, de "unidade nacional-popular" (HIRSZMAN in. CINEMATECA

[188] Consultar a primeira parte do quarto capítulo.

BRASILEIRA, 1991: 7), no interior da qual o novo sindicalismo seria uma dentre as diversas forças sociais de pressão antagônicas ao governo. Diante de um projeto maior e para ele mais significativo, o de redemocratização do país, o melhor seria não fragmentar as esquerdas em diversas tendências: todos os setores progressistas, fossem as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), as Comunidades de Bairro, o MDB, o PCB ou o próprio sindicalismo combativo, deveriam orientar a sua luta em direção a uma frente ampla e indistinta de resistência, ajustando as especificidades de suas reivindicações para uma definitiva ruptura com o autoritarismo existente no Brasil desde 1964.

Embora me pareça necessário um cuidado ao situar *ABC da greve* como uma obra pecebista, afinal inexiste em sua feitura uma parceria mais orgânica entre Hirszman e esse partido, o fato é que no filme encontramos uma postura em relação ao movimento sindical muito próxima do viés comunista de um frentismo em oposição à ditadura. Diferente de *Linha de montagem*, em que o discurso sobre as paralisações pertence exclusivamente aos dirigentes e às bases metalúrgicas de São Bernardo, a escolha de Hirszman em seu documentário foi a de multiplicar as vozes políticas que atuavam em torno da questão operária, evidenciando o engajamento ativo, mesmo que secundário, de outros grupos de esquerda durante as mobilizações de 1979. Apesar do novo sindicalismo ser o agente histórico protagonista de ABC da greve, e os discursos de Lula obtenham grande destaque na narrativa documental, o esforço do cineasta foi o de realizar um filme que não ficasse restrito ao ponto de vista dos operários combativos, mas mostrasse a presença de uma multiplicidade de setores da resistência nos acontecimentos que ocorreram na região do ABC. Assim sendo, em seu longa-metragem, ao invés de ocultar um quadro heterogêneo existente na esquerda brasileira do período, Hirszman opta em registrá-lo por meio das variadas vozes pertencentes à Igreja Católica, ao MDB, ao PCB ou ao Comitê Brasileiro de Anistia.

A heterogeneidade política assumida por Hirszman, e que o leva a oferecer um largo espaço para a ala progressista da Igreja no interior de seu filme, aparece mais claramente em *ABC da greve* durante as comemorações do primeiro de maio de 1979. Logo após a missa campal celebrada por Dom Cláudio Hummes no paço municipal de São Bernardo, em que está presente Vinicius de Moraes e novamente se destaca a parceria dos católicos com a luta operária (49:18 - 51:01), a câmera de Hirszman se instala em meio a uma grande passeata que caminha em direção ao estádio da Vila

Euclides (51:02 - 51:42). Momento no qual vários grupos da sociedade brasileira demonstraram o seu apoio para com os metalúrgicos insurgentes, o Dia dos Trabalhadores é apresentado em *ABC da greve* como uma data simbólica na qual o frentismo democrático estaria mostrando ao regime militar a sua potência de mobilização. Enquanto a narração de Ferreira Gullar, militante do PCB, afirma para o espectador que a festividade teria sido uma experiência de "acúmulo de forças" entre as diversas esquerdas, da qual participaram os "mais diversos setores políticos e categorias profissionais de todo o Estado de São Paulo", as imagens do documentário procuram testemunhar a emergência de uma ampla rede de solidariedade nas ruas de São Bernardo. Se na passeata observamos alguns representantes da resistência basista que se formou nos anos 1970, e há nos cartazes palavras de ordem que evocam o novo sindicalismo, as CEBs e as Comunidades de Bairro, ali também encontramos outros grupos cuja militância não estava diretamente relacionada aos metalúrgicos combativos do ABC, caso dos funcionários da USP, do PCB ou do Sindicato dos Médicos. Há um esforço, no filme de Hirszman, em registrar a marcha popular como expressão daquilo que afirma a voz de Gullar: um primeiro de maio "unitário".

Em *ABC da greve*, essa representação frentista, espalhada pelo documentário e presente na filmagem da passeata, adquire maior força no momento em que a câmera se instala no palanque da festividade. Quando o documentário se dirige para o microfone do estádio da Vila Euclides, ao invés do discurso manter-se exclusivo aos dirigentes do Sindicato dos Metalúrgicos, como acontece em *Linha de montagem*, Hirszman opta por dar voz ativa a duas lideranças políticas que apresentavam posições distantes em relação à militância basista do novo sindicalismo[189]. Tito Costa, prefeito de São Bernardo, é o primeiro a falar para as massas (51:39 - 52:35). Diferente do Lula de 1979, que priorizava as conquistas econômicas da classe metalúrgica e não a resistência mais ampla contra a ditadura, esse político pertencente ao MDB, em um viés próximo às teses pecebistas, sugere a mobilização dos operários combativos como parte de uma "ampla frente democrática de oposição ao regime

[189] Embora *Linha de montagem* mostre o prefeito de São Bernardo, Tito Costa, no palanque do primeiro de maio, a sua breve aparição o reduz ao papel de político solidário ao movimento metalúrgico. No filme de Tapajós, as suas palavras são apenas de apoio à classe operária, à qual ele se refere como "uma nova maneira de entender o problema social brasileiro". Como veremos a seguir, em *ABC da greve* o prefeito ganha autonomia e destaque, defendendo ativamente a perspectiva de formação de um frentismo democrático.

vigente"[190]. Solidário à causa dos trabalhadores, conforme tivemos a oportunidade de ver em outras sequências de *ABC da greve*, Tito Costa ressignifica o sentido principal da luta liderada por Lula, analisando-a como uma vanguarda em prol do projeto maior de redemocratização do país. Aquilo que o documentário de Hirszman faz, que é ver na classe popular não somente a insurgência contra a classe patronal, mas também destacá-la como força antagônica ao regime militar, o prefeito de São Bernardo expõe a partir de sua fala. Talvez por isso, por essa concordância de posições entre o cineasta comunista e o político emedebista, ele seja em *ABC da greve* o primeiro a se manifestar durante as comemorações do dia do trabalhador. Em seguida à sua fala, o próximo a assumir o microfone é Luiz Eduardo Greenhalgh, advogado de perseguidos políticos e à época também um integrante do MDB[191] (52:36 - 53:05). Mais uma vez, o filme se concentra em uma voz cuja militância difere da de Lula. Enquanto o líder metalúrgico, em 1979, recusava-se a transformar a greve operária em confronto direto contra a ditadura, concentrando os seus discursos no problema trabalhista e evitando provocar uma contraofensiva do governo autoritário[192], Greenhalgh, ao subir no palanque, manifesta explicitamente a sua contestação ao regime, exigindo a punição aqueles "que assassinaram os patriotas desse país". Um dos fundadores do Comitê Brasileiro pela Anistia, ele politiza o primeiro de maio como ato de resistência geral à ditadura, pedindo a libertação dos presos e a "volta dos exilados" ao Brasil. De sua voz provêm temas e engajamentos inexistentes na prática combativa dos dirigentes de São Bernardo. Apenas no final de sua fala, possivelmente como um apêndice obrigatório à festividade, ele comenta a questão operária ao defender o retorno da diretoria cassada ao Sindicato dos Metalúrgicos.

---

[190] As aspas presentes nesse e no próximo parágrafo se remetem às falas daqueles que, em *ABC da greve*, aparecem discursando no palanque do primeiro de maio.

[191] Luiz Eduardo Greenhalgh foi filiado ao MDB entre 1973 e 1980, ano em que participou da fundação do PT. Na década de 1970, foi um dos criadores do Comitê Brasileiro pela Anistia, chegando a fazer parte de sua diretoria nacional. Como advogado, defendeu inúmeros perseguidos políticos, dentre eles o próprio Lula, voltando-se também contra a censura enfrentada por publicações de esquerda. Posteriormente, pelo PT, seria vice-prefeito de São Paulo (1989-92) e várias vezes deputado federal por essa cidade. Para um perfil mais completo de Greenhalgh, consultar o verbete escrito por Luís Otávio de Sousa e Marcelo Costa no *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro* (2001, 2638-2639).

[192] Essa tendência discursiva de Lula pode ser vista, em *ABC da greve*, durante a assembleia realizada em 22 de março de 1979, no Estádio da Vila Euclides (8:09 - 11:10). Ali, diante das bases metalúrgicas, ele afirma: "posso garantir a vocês que a intervenção (...) está pronta desde o dia 14 ou da quarta-feira em que nós entramos em greve. Porque algumas pessoas de má-fé entenderam que a nossa greve é uma greve de desafio a um governo". A postura de Lula, privilegiando as reivindicações econômico-trabalhistas e não o confronto mais geral contra a ditadura, pode ser melhor conferida no documentário *Linha de montagem*.

Ainda no palanque do primeiro de maio, duas outras lideranças se expressam, dessa vez homens vinculados diretamente à mobilização dos trabalhadores. Benedito Marcílio, presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André e um dos parceiros de Lula durante as greves de 1979 e 1980, discursa fervorosamente contra o sindicalismo tutelado ao Estado ditatorial (53:06 - 53:52). Ao tratar do problema da intervenção militar no Sindicato dos Metalúrgicos, exigindo liberdade e direito de atuação política para os representantes trabalhistas, ele acusa o governo de utilizar medidas autoritárias no sentido de coibir as contestações populares no Brasil. Em seguida a Marcílio, o último a falar é Lula (53:52 - 55:18). Voltando-se completamente para o problema operário, em especial o dilema vivido pelos dirigentes cassados de São Bernardo, ele nada diz sobre a redemocratização brasileira ou a formação de uma frente ampla em ruptura com o regime militar. Do que Hirszman selecionou de seu discurso, vemos um Lula preocupado, acima de tudo, com a continuidade do movimento grevista. Ao relembrar a trégua de 45 dias assumida com a classe patronal, ele marca uma nova assembleia com as bases metalúrgicas para o dia 13 de maio, prometendo que se as reivindicações operárias não forem atendidas até essa data "o ABC estará em greve outra vez".

Em *ABC da greve*, o primeiro de maio é o ponto em que Hirszman concentra a exposição dessa heterogeneidade existente na esquerda brasileira. Dividindo o mesmo palanque, encontram-se lideranças advindas de vários grupos políticos, de múltiplos setores sociais da oposição, cada uma priorizando a sua militância por meio dos discursos proferidos à massa. A partir da leitura de textos escritos por pesquisadores como Hamilton Garcia de Lima (1995), Marco Aurélio Santana (in. LAGOA; MAZZEO [orgs.], 2003: 171-205) e Marcos Napolitano (2011), torna-se evidente o quanto esses homens defendiam em 1979 posturas diferentes em relação à questão operária, divergindo, entre outros pontos, sobre a escala de atuação do novo sindicalismo. Embora eu esteja destacando apenas um dos aspectos dessa discordância, evidenciando que para uns o engajamento metalúrgico seria a vanguarda da redemocratização e para outros seria sobretudo uma ruptura com a superexploração na esfera do trabalho, é preciso salientar que Hirszman, em *ABC da greve*, esforçou-se no sentido de não exibir as dissonâncias encontradas no interior da esquerda. Apesar do cineasta nos oferecer um vislumbre de heterogeneidade, ao mesmo tempo ele constrói uma experiência fílmica que dilui todas essas variações, como se elas pertencessem a um único discurso em torno da classe operária.

Na sequência do Dia dos Trabalhadores, em especial quando a câmera faz o registro do palanque, opta-se por não identificar quem são ou de onde provém aquelas vozes que se dirigem à população. Recusando o uso de legendas com os nomes dos líderes ou com as suas filiações partidárias e ideológicas, o filme não os individualiza, evitando explicitar as suas diferenciações no campo político. Para o espectador que desconhece quem eles sejam, a sequência do primeiro de maio aparece como uma unidade discursiva em formação. Para além da rede de solidariedade, Tito Costa, Luiz Eduardo Greenhalgh, Benedito Marcílio e Lula, vistos um após o outro, parecem pertencer a um único e indistinto bloco de ação contra o regime militar. Ao ocultar as suas diferenças por meio de um aparente coletivismo, o longa-metragem os representa como se fizessem parte de um amplo frentismo em construção: priorizando a luta em oposição à ditadura, Hirszman não expõe as fragmentações, as disputas que em 1980 se tornariam irreversíveis com a fundação do Partido dos Trabalhadores (PT), idealizando a esquerda como se ela fosse uma resistência unificada em torno da redemocratização do país[193]. Reforçando esse sentido, a *mise en scène* afetiva, antes exclusividade de Lula, torna-se nessa sequência uma forma de identificação emocional com o conjunto dos quatro líderes, com a síntese programática de um viés frentista. Se *ABC da greve* já evitava a heroicização da figura de Lula, demarcando uma postura distante daquela encontrada em *Greve de março*, agora o documentário descentraliza ainda mais a sua liderança, observando-o como uma das várias potências da oposição surgidas no Brasil ditatorial.

Construído não apenas para testemunhar a História, mas para se engajar em um processo de transformação social, o filme de Hirszman contém uma aposta política claramente vinculadas às teses pecebistas analisadas anteriormente. Colocando em primeira ordem a ruptura com o governo autoritário, sugerindo a diluição das especificidades em nome de um "acúmulo de forças" contra a ditadura, *ABC da greve* propõe um elogio ao frentismo como proposta ideal de militância no tempo presente, no ano de 1979. Se há um compromisso que leva o cineasta a representar desse modo a História imediata, e essa é uma das singularidades do seu documentário, ao mesmo tempo o seu engajamento também parece ter sido o responsável por "limitar" a apresentação de um quadro mais complexo sobre a questão da resistência no final da década de 1970. Absorvido por uma aposta de

[193] Sobre as múltiplas perspectivas da resistência política nos anos 1970, consultar o quarto capítulo dessa tese e a pesquisa de livre docência do historiador Marcos Napolitano (2011).

militância, Hirszman mostra a heterogeneidade sem deixá-la, de fato, vir à tona. Sem condená-lo *a posteriori* por essa "redução", pois ela foi motivada por um projeto de esquerda que parecia possível após anos de repressão, saliento o quanto *ABC da greve* foi um filme construído mais pela afetividade política de seu realizador do que por um distanciamento crítico em relação aos acontecimentos históricos ainda em construção.

Hirszman, aliás, não deixaria de destacar em seu documentário o papel dos artistas no apoio ao movimento operário e na consolidação de uma resistência ao regime militar. Algumas sequências após o palanque com os quatro líderes políticos, o filme retorna às festividades do Dia dos Trabalhadores, dessa vez para mostrar a performance de músicos e atores que se solidarizam com os metalúrgicos de São Bernardo (1:00:22 - 1:01:25). Ao som de *Asa Branca*, em um momento de congregação com o público, vemos no palco a presença do conjunto *Quinteto Violado* e de nomes como Dominguinhos, Sérgio Ricardo, Jards Macalé, Fagner, Carlinhos Vergueiro, Beth Carvalho, Gonzaguinha e Elis Regina. Curiosamente, ali se encontram, inclusive, três futuros intérpretes do filme *Eles não usam black-tie* (1981). Além de Renato Consorte, nos deparamos com Bete Mendes e Lélia Abramo. A primeira, ex-militante da luta armada e que em 1979 se aproximava politicamente do novo sindicalismo, faz o papel de mestre de cerimônias na festa do primeiro de maio, dizendo ao microfone que "os operários do ABC não são apenas os motores que produzem as divisas nacionais, [mas] também são a mola que atira adiante o nosso trabalho de artistas" (1:00:22 - 1:00:43). A segunda, por anos militante do PCB e uma das fundadoras do PT, também discursa, agradecendo a todos os presentes pela demonstração de solidariedade aos trabalhadores em sua "justa, legítima razão de greve"[194] (1:00:50 - 1:01:13). Como antes, não são utilizadas legendas para identificar quem são esses nomes: vistos como um bloco unitário, uma das forças políticas da "sociedade civil", eles simbolizam um impulso do artista rumo ao engajamento. Da mesma forma como os demais representantes da oposição em *ABC da greve*, eles são vozes de recusa à ditadura, parte integrante daquilo que seria um amplo frentismo democrático.

Como medida de comparação com outros documentários realizados sobre o tema, poderíamos lembrar o registro da mesma festa no filme *Linha de montagem*. Embora Tapajós também mostre os artistas que dela fizeram parte, intercalando as

[194] Para um relato sobre o envolvimento de Lélia Abramo com o novo sindicalismo do ABC e com o Partido dos Trabalhadores, consultar o seu livro de memórias intitulado *Vida e arte* (1997).

suas performances com outras iniciativas do Sindicato, ali é oferecido grande espaço à apresentação do metalúrgico Djalma Bom no Dia dos Trabalhadores, quando ele interpretou de modo emocionante a canção *Rosa*, composta por Pixinguinha. Se em *ABC da greve* o palco pertence exclusivamente ao frentismo dos artistas profissionais, em *Linha de montagem* ele é compartilhado com um trabalhador e sobreposto às ações políticas dos operários, a exemplo de um jogo de futebol para arrecadar dinheiro, da produção do *Jornal ABDC* e do trabalho dos dirigentes sindicais em uma sala improvisada da Igreja Matriz de São Bernardo. Ao meu ver, essa diferença de postura é consequência da natureza distinta dos filmes, sendo o longa-metragem de Tapajós uma produção a serviço do Sindicato e o documentário de Hirszman uma obra de viés comunista. Em *ABC da greve,* o grande inimigo a ser derrotado é o regime militar, o governo que a partir de seu aparato repressivo oferecia respaldo à superexploração na esfera do trabalho industrial.

III. O distanciamento crítico para o desmanche do discurso autoritário

À certa altura de *ABC da greve*, Hirszman é censurado por filmar a fachada de uma fábrica (40:07 - 41:48). Logo após recolher alguns depoimentos de operárias da Polimatic Eletrometalúrgica S.A., evidenciando o papel ativo das mulheres no movimento sindical brasileiro, o cineasta é abordado por um funcionário da empresa, um homem do setor de relações industriais, que dele exige uma autorização para realizar filmagens. A chegada desse sujeito implicante, cujo terno contrasta com a roupa dos operários que passam pela rua, instala no documentário uma tensão. Embora ele não seja o dono da empresa, não seja porta-voz oficial dos proprietários, a sua postura é de intransigência, a questionar Hirszman sobre os motivos de haver uma equipe cinematográfica em frente ao local onde trabalha. Diante do constrangimento provocado pela situação, o cineasta tenta, de início, estabelecer negociações: oferecendo a câmera ao funcionário, pergunta se ele deseja falar de suas impressões sobre a greve ou se haveria a possibilidade de entrar na Polimatic para realizar algumas tomadas no interior da fábrica. A recusa é categórica. Esse homem não está ali para fazer declarações ou conceder autorizações. Contaminado pelo autoritarismo existente nas relações entre o capital e o trabalho, o que o moveu até a câmera foi o impulso de tentar proibir a continuação das filmagens. Face à ausência de diálogo, Hirszman desiste de um acordo. Dado que a sua equipe se encontra no espaço

público, e não nos limites de uma propriedade privada, ninguém pode impedi-lo de exercer a sua profissão, de registrar as fachadas e os prédios que bem entender.

Esse inusitado encontro com o funcionário da Polimatic, surgido da imprevisibilidade decorrente de uma filmagem documental, adquire em *ABC da greve* uma dimensão política altamente simbólica. Único momento em que o documentarismo de Hirszman flertou com a metalinguagem, pois o cineasta nunca se interessou por projetar a si mesmo no interior de suas obras, a breve sequência permite uma leitura mais ampla sobre a condição da arte engajada durante o regime militar. Se há nessa cena uma questão concreta, um agir autoritário presente no homem que assume as dores da classe patronal, também encontramos nela uma referência metafórica maior às estruturas de dominação que por anos censuraram as potencialidades críticas dos artistas voltados para a denúncia social e a militância política. No fundo, esse sujeito da Polimatic, como expressão das forças autoritárias, poderia representar muitos outros. Partindo de seu caso, seria possível, por exemplo, evocar a violência da polícia, que no filme *Linha de montagem* (1981), de Renato Tapajós, aparece impedindo as câmeras jornalísticas de registrar a intervenção do governo no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo.

Por um lado, o embate entre Hirszman e o homem da Polimatic, embora localizado, nos remete à existência de um aparato repressivo maior, de uma estrutura simbólica de dominação que, no calor das filmagens, pode ter funcionado como estímulo e suporte ideológico para o modo como agiu o funcionário de relações industriais. Por outro, a mesma sequência nos faz recordar uma das principais motivações do cineasta ao realizar *ABC da greve*: para além do documentário como um testemunho das paralisações metalúrgicas de 1979, havia o seu desejo de participar ativamente de um frentismo democrático, o seu anseio em contribuir para a resistência política a partir de um filme que denunciasse o autoritarismo ditatorial e articulasse um discurso em contrapelo às representações oficiais construídas sobre os operários. Ao entender que o seu papel, como artista e intelectual comunista, seria o de elaborar uma memória alternativa do movimento sindical em luta, lhe devolvendo um longa-metragem que pudesse servir como autocrítica e reflexão política, Hirszman propunha fazer de *ABC da greve* uma recusa às formas repressivas encontradas no regime militar e na classe patronal, fossem aquelas presentes nos discursos do governo, nas ações policiais, no audiovisual conservador ou em atitudes como a do sujeito da Polimatic. Não à toa, no dia 3 de abril de 1979, ao ser entrevistado pela

própria equipe de *ABC da greve*, o cineasta assim apresentou o projeto do seu documentário, evocando tanto a luta pela redemocratização, quanto a recusa às representações ideológicas estabelecidas no meio televisivo:

> [A televisão filma as greves], mas esvazia. O cinema organiza o material, que permanece cristalizado. Na nossa era, a presença do rádio, do som, da reprodutibilidade que muda o caráter da obra de arte e tira a aura, como disse o Walter Benjamin. Um dos sintomas é o da televisão, que passa uma impressão imediata sujeita a um desgaste muito forte. Ela não cristaliza, não tem a permanência do filme. As coisas se perdem, a memória se esvai, porque interessa ao faturamento real, no processo de acumulação capitalista. [Diferente da televisão], o nosso interesse é outro, recolher uma memória das coisas que desconhecíamos. Estamos saindo da casca do medo. Toda essa couraça que impedia que desabrochasse a consciência do real, do que se passa de fato no país (...). [*ABC da greve*] ainda é um reflexo de quem vive sob ameaça. No ponto em que estamos, o salto irá significar uma unidade do nacional-popular, uma vontade política nacional-popular em defesa da democracia. São Paulo está à frente disso. É por isso que esse filme vai sair de São Paulo, de sua classe operária, fundamentalmente (HIRSZMAN in. CINEMATECA BRASILEIRA, 1991: 7).

Na televisão e no cinema, conforme debatido no início desse capítulo, a elite empresarial e o governo militar propagaram uma leitura conservadora em que o trabalhador era apresentado como sujeito histórico a viver sob as benesses de um parque industrial brasileiro em acelerada expansão. Se na *práxis* política, os sindicatos enfrentavam a violência decorrente das ações repressivas da ditadura, no plano cultural, principalmente nos meios de comunicação de massa, era predominante um discurso em elogio à modernização autoritária, a partir do qual procurava-se invalidar a existência do operariado combativo que vinha se formando durante a década de 1970. Nesse sentido, poderíamos citar aqui um realizador como Jean Manzon, cujo cinema, a serviço da elite econômica, fabricou e difundiu um discurso de exaltação à indústria automobilística. Ou, quem sabe ainda, lembrar das organizações Globo, grupo empresarial que durante o regime militar, em parceria com o Serviço Social da Indústria (SESI), promoveu e televisionou o prêmio *Operário padrão*, um concurso

destinado a celebrar os operários que melhor se ajustavam às condutas morais e trabalhistas exigidas pelo conservadorismo da classe patronal[195].

Como relembra o filósofo polonês Bronislaw Baczko, em um verbete redigido para a *Enciclopédia Einaudi*, o campo político, em sua essência um espaço de disputas ideológicas ininterruptas, encontra-se sempre atravessado por representações coletivas em torno de "imaginários sociais" distintos e antagônicos. No centro das ações empreendidas pelo regime militar, com o Estado autoritário como agente que mobilizou leituras conservadoras para se manter no poder e minar a atuação crítica da esquerda, localizava-se um poder simbólico que "não consiste meramente em acrescentar o ilusório a uma potência 'real', mas sim em duplicar e reforçar a dominação efetiva pela apropriação dos símbolos a garantir a obediência pela conjugação das relações de sentido e poderio" (BACZKO, 1985: 299). Na primeira metade dos anos 1970, enquanto o governo intensificou os mecanismos repressivos e manteve uma sensação de estabilidade e progresso graças ao "milagre econômico", foram poucos os momentos em que os opositores da ditadura conseguiram, na esfera política e cultural, combater um "imaginário" associado ao triunfalismo econômico. A partir do instante em que as contradições da realidade histórica começaram a se mostrar mais evidentes, aceleradas pelos limites próprios ao projeto de modernização dos militares, passaram a se tornar inevitáveis as discrepâncias entre a marginalização social enfrentada pelo popular e as promessas de desenvolvimento presentes em um campo simbólico sob domínio do autoritarismo.

Desde o início daquela década, mesmo que à margem, o cinema nacional propôs a composição de um "imaginário" crítico em relação ao "milagre econômico" e à modernização levada a cabo pelos militares. Representações anticonservadoras, não necessariamente vinculadas à figura do operário urbano ou ao processo brasileiro

---

[195] O concurso *Operário padrão* foi realizado entre 1956 e 1987. Inicialmente, até 1964, foi uma campanha do jornal *O globo* em parceria com a Federação das Indústrias do Distrito Federal. A partir de 1965, através de um acordo com o SESI, a premiação adquiriu âmbito nacional. A cada ano, em um concurso que envolvia várias etapas até alcançar o vencedor final, escolhia-se um trabalhador brasileiro que representava o modelo ideal de operário, aquele que melhor se adequava às condutas exigidas pela classe patronal. Para se chegar ao nome do ganhador, vários eram os critérios conservadores de avaliação: dentre eles, conduta moral voltada para a defesa da família e da pátria, progresso pessoal e profissional, assiduidade e companheirismo no local de trabalho, estabilidade na empresa ou respeito aos patrões. À certa altura, a campanha também passou a ser impulsionada pela Rede Globo de Televisão, que além de difundi-la em seus comerciais também transmitia, com grande pompa, a entrega anual das medalhas e certificados. Tive a oportunidade de assistir ao registro de uma dessas premiações, a de 1974, cuja cópia, em VHS, encontra-se disponível para visionamento nos arquivos da Cinemateca Brasileira. O material que consultei, aliás, foi produzido pela equipe jornalística de Amaral Netto. Para uma introdução ao assunto, sugiro a leitura do artigo escrito por Daniela de Campos (2011).

de industrialização, perpassaram obras como *S. Bernardo* (1972), de Hirszman, *Zézero* (1974), de Ozualdo Candeias, e *Tarumã* (1975), de Mário Kuperman, todas propondo críticas à violência presente na esfera do trabalho. Um desmanche do discurso ditatorial triunfalista, embora raro naquele contexto histórico, já aparecia em longas-metragens como *O país de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho, e *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodansky. No entanto, seria especialmente a partir de meados dos anos 1970, coincidindo com a ascensão do metalúrgicos combativos na região do ABC paulista, que vários cineastas, sobretudo no campo documental, colocariam o operário no centro de seus filmes e proporiam denúncias ao otimismo propagado pela ditadura e à situação de precariedade enfrentada pela classe trabalhadora. Boa parte dessa cinematografia, conforme procurei salientar no quinto capítulo da tese, foi produzida pelo próprio sindicalismo, por agentes sociais preocupados em gerar uma autorrepresentação em recusa ao conservadorismo propagado durante o período do regime militar[196].

Um desses casos é o do longa-metragem *Braços cruzados, máquinas paradas,* realizado por Roberto Gervitz e Sérgio Segall a pedido da Oposição Sindical de São Paulo[197]. Em 1978, os cineastas foram contratados para dirigir um documentário sobre as eleições que ocorreriam no Sindicato dos Metalúrgicos da capital paulista. Após quatorze anos presidida por uma diretoria sustentada pelo governo militar, essa associação poderia finalmente adquirir um novo sentido político, de contestação, caso a chapa da Oposição conseguisse vencer o pleito eleitoral. Ao registrar as tensões da disputa, realizada em meio às paralisações fabris, a câmera dos cineastas testemunha os acontecimentos enquanto procura reconduzir na História o operário combativo que luta por mudanças estruturais nas relações de trabalho. Se a tradição audiovisual conservadora, de Manzon ou de Amaral Netto, tentava domesticar o proletário como sujeito a serviço da nação, elogiando-o em uma espécie de ascese liberal, o novo documentarismo buscava restituir à classe popular uma dimensão política de resistência que se manteve à margem enquanto durou a repressão mais violenta do regime autoritário. Ao produzir um filme que expunha criticamente a interferência

---

[196] Embora o assunto central desse capítulo seja o documentário em torno do operário brasileiro, foram produzidos, entre os anos 1970 e 1980, diversos filmes ficcionais que acabariam por confrontar o "imaginário social" da ditadura. Como sugestão, cito *A queda* (1978), de Ruy Guerra, *O homem que virou suco* (1979), de João Batista de Andrade, *Eles não usam black-tie* (1981), de Hirszman, e *Pra frente Brasil* (1982), de Roberto Farias. Sobre a emergência do operário como personagem do cinema brasileiro na década de 1970, consultar o texto publicado por Jean-Claude Bernardet (1979: 29-47).

[197] Para mais informações sobre esse filme, consultar o quinto capítulo da tese.

militar nos sindicatos, os operários em greve e avessos ao peleguismo procuraram criar uma autorrepresentação alternativa com o intuito de redefinir a sua imagem social, realçando a necessidade de enfrentar o sistema opressivo em vigência.

Um movimento parecido com esse encontra-se na origem de outro documentário, *Linha de montagem*. Ao registrar a cultura grevista nas manifestações ocorridas no ABC entre 1979 e 1980 - os piquetes na porta das fábricas, a organização de um fundo para sustentar os operários insurgentes ou a participação massiva dos trabalhadores nos comícios -, o filme salienta que o novo sindicalismo se legitimava socialmente por contar com o apoio de amplas camadas da sociedade brasileira. No longa-metragem realizado por Tapajós, as reflexões feitas pela diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos sobre o resultado das paralisações, nas quais Lula considera inevitável, como continuidade da luta, a formação do PT, são montadas em alternância com as mobilizações de rua, quando os trabalhadores recebem solidariedade não apenas da população de São Bernardo, mas inclusive de setores progressistas da Igreja Católica, de políticos do MDB, de associações de bairro e de artistas. *Linha de montagem* também reelabora o "imaginário" tradicionalmente construído em torno dos operários, ressalta o seu lugar como vanguarda de uma nova política de massas, contrapondo-se assim aos discursos "oficiais" da ditadura, nos quais procurava-se esvaziar o movimento ao acusá-lo de desestabilizar a economia nacional ou de ser dirigido por uma elite metalúrgica que recebia altos salários na indústria fabril. Reelaborar e se apropriar de um instrumento que o governo mobilizara por anos para conter a resistência popular - o audiovisual - foi uma das estratégias centrais empregadas pelo novo sindicalismo que, em seus filmes, procurava gerar um discurso anticonservador e positivo em torno das paralisações e da cultura grevista.

A cinematografia produzida pelas lideranças sindicais, e poderíamos citar outras obras como *Acidente de trabalho* (1977), *Trabalhadores metalúrgicas* (1978) e *Greve de março* (1979), geralmente retoma uma tradição do documentário militante no qual predomina um tom afirmativo, um discurso programático que evita a todo custo expor conflitos internos encontrados no grupo político que luta por projeção. De fato, como tática defensiva em relação ao regime militar e ao empresariado, em busca de uma legitimação do movimento operário, esses filmes raramente noticiaram as disputas presentes no interior da classe trabalhadora ou existentes entre os diversos setores da esquerda que de alguma forma participaram das greves no ABC. É curioso

notar, inclusive, que a estratégia por detrás dessas produções não foi somente a de ocultar ao máximo tais dissonâncias, que se tornariam agudas a partir de 1979[198], mas foi também a de evitar um confronto direto com os discursos propagados pelo governo ditatorial, que acusava o novo sindicalismo de radicalização e assim "justificava" o uso da força policial contra os operários. No fundo, os filmes citados nesse e nos parágrafos anteriores definiam uma disputa entre "imaginários sociais" não por bater de frente com o autoritarismo simbólico propagado nos meios de comunicação de massa, mas simplesmente por compor e difundir uma imagem alternativa dos metalúrgicos, uma unidade política e positiva em torno daqueles que lutavam pela conquista de direitos legítimos para a classe popular. Como escreve Baczko,

> o controle do imaginário social, da sua reprodução, difusão e manejo, assegura em graus diversos uma real influência sobre os comportamentos e as atividades individuais (...). Sendo todas as escolhas sociais resultantes de experiências e expectativas, de saberes e normas, de informações e valores, os agentes sociais procuram, sobretudo em situações de crise e conflitos graves, apagar as incertezas que essas escolhas necessariamente comportam" (BACZKO, 1985: 312).

No entanto, de todos os documentários realizados sobre a classe trabalhadora, pelo menos dois assumem abordagens diferentes: *ABC da greve*, de Hirszman, e *Greve!* (1979), de João Batista de Andrade. Embora também oculte as divergências encontradas nos setores da esquerda, devido à aposta em um frentismo democrático, *ABC da greve* procura explicitar os confrontos existentes entre as falas conservadoras e o ponto de vista dos metalúrgicos combativos. Em se tratando de um filme que não foi dirigido sob a orientação ou com recursos financeiros de entidades sindicais, o longa-metragem de Hirszman opta por não evitar o choque contra a ditadura enquanto é construída uma positividade operária, mas sim por compor uma técnica documental voltada especialmente para a desconstrução do "imaginário social" atrelado ao autoritarismo. É bem provável que essa escolha do cineasta derivasse de sua formação política e de seus compromissos ideológicos. Vinculado ao PCB, integrante de uma geração cujo projeto revolucionário entrou em colapso após o golpe de 1964, o realizador concentraria esforços para desnudar criticamente o regime militar, considerado pelos comunistas como o grande inimigo a ser vencido e superado historicamente. Na esteira do que antes propusera em *Que país é este?* (1976-77), no qual a exposição da miséria vivida pelo popular contradizia o otimismo discursivo em

[198] Sobre o assunto, consultar a quinta parte desse capítulo.

torno do "milagre econômico", Hirszman faz de *ABC da greve* um filme a evidenciar, por meio do exercício dialético, as tensões entre "imaginários" antagônicos presentes no Brasil dos anos 1970[199].

Diferente da *mise en scène* afetiva reservada às lideranças da esquerda, em especial à figura de Lula, nota-se em *ABC da greve* a existência de um distanciamento crítico voltado para a contestação das falas ditatoriais e patronais. Em recusa à dominação política, exercida através de várias técnicas autoritárias de controle, o documentário articula um contradiscurso não apenas para denunciar o aparato repressivo encontrado nas ruas ou no interior das fábricas, mas principalmente com o intuito de desmanchar as afirmações oficiais propagadas nos meios de comunicação de massa. Em diversos momentos do filme, Hirszman elabora uma montagem que tenciona as principais forças em confronto no campo político, que opõe a resistência popular ao autoritarismo vigente, procurando a partir dessa construção fílmica desnudar as farsas e ameaças difundidas contra os trabalhadores na televisão e nas próprias câmeras de *ABC da greve*. É o que acontece, por exemplo, em seguida à assembleia do dia 25 de março, no paço municipal de São Bernardo, quando Lula reassume a liderança do movimento grevista, apesar de prosseguir a intervenção no Sindicato dos Metalúrgicos. Após o registro dos portões fechados no estádio da Vila Euclides (27:14 - 27:27), naquele momento um "lugar de luta" proibido de receber novas reuniões operárias, o microfone do documentário é oferecido a um dos representantes centrais da elite industrial. Entrevistado para o filme em 26 de março,

[199] Embora o desnudamento do discurso autoritário não seja central em *Greve!*, de João Batista de Andrade, esse foi outro documentário que procurou denunciar o "imaginário social" associado ao regime militar. No filme, por sua ligação ideológica com o PCB, que colocava a luta contra a ditadura em primeiro plano, o cineasta esforçou-se em elaborar uma crítica mais ampla ao capitalismo industrial e à questão política brasileira. No início do média-metragem, durante e após uma câmera registrar a posse televisionada do presidente João Figueiredo, uma voz narrativa, do jornalista Augusto Nunes, diz ao espectador: "No ato de sua posse, o novo presidente, general Figueiredo, assume compromisso público com a abertura democrática (...). Com uma semana de poder, o governo Figueiredo toma sua primeira grande decisão: diante do impasse trabalhista, age cassando os líderes operários e intervindo nos sindicatos (...) O ato do governo repete outros momentos da história brasileira, com dezenas de sindicatos colocados sob intervenção e seus líderes silenciados através de uma legislação trabalhista que mantém os sindicatos atrelados ao Ministério do Trabalho". Para Batista, como foi para Hirszman, seria crucial estabelecer essa relação estrutural que sublinhava o autoritarismo proveniente do governo ditatorial.

uma segunda-feira, Teobaldo de Nigris, presidente da FIESP[200], procura nos convencer do "iminente" fracasso da greve (27:24 - 27:46). Os dados apresentados por ele, números inventados e que afirmam o regresso de 90% do setor metalúrgico do ABC ao trabalho, são logo em seguida refutados por Almir Pazzianotto Pinto, advogado do Sindicato, que o contradiz ao dizer que "as indústrias automobilísticas e de autopeças continuam paralisadas"[201] (27:47 - 28:01). Para desmanchar mais ainda a mentira, momentos depois o longa-metragem retorna às ruas de São Bernardo (28:19 - 28:46). Enquanto as imagens nos mostram, no dia 27, uma grande assembléia em formação, a voz de Ferreira Gullar é categórica: "a verdade é que apesar da opinião dos representantes dos empresário e do governo, a greve continua!".

Em *ABC da greve*, essa estratégia de distanciamento crítico, com uma montagem a dissolver o discurso autoritário, reaparece em diversas outras sequências. À certa altura do filme, Hirszman se apropria de uma reportagem veiculada pela TV Globo em 27 de março (32:51 - 33:36). Produzida para o *Jornal Nacional*, um dos programas de maior audiência da televisão brasileira nos anos 1970, a matéria é claramente favorável ao viés do governo e dos industriais sobre as paralisações metalúrgicas. Sem que a classe operária tenha o direito de expressar suas opiniões, a reportagem nada comenta acerca da exploração fabril ou da violência lançada contra os trabalhadores, concentrando-se sobretudo na perda financeira do setor automobilístico após quinze dias de greve. Em depoimento para as câmeras da emissora, o presidente da Associação Nacional dos Fabricantes de Veículos Automotores (ANFAVEA), Mário Garnero, diz que ainda é cedo para calcular os prejuízos empresários, mas lamenta que "deixamos de produzir cerca de 50 mil

---

[200] Empresário paulista, Teobaldo de Nigris foi presidente da FIESP durante treze anos, entre 1967 e 1980. Nessa data, após quatro gestões consecutivas, perdeu as eleições para o engenheiro Luís Eulálio de Bueno Vidigal Filho, à época líder do Sindicato Nacional de Autopeças. Para um perfil completo de Teobaldo de Nigris, e que demonstra as suas ligações com o regime militar, incluindo a defesa do arrocho como política salarial dos operários, consultar o verbete escrito por Sônia Dias no *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro* (2001, 4084-4085).

[201] Formado em Ciências Jurídicas pela Universidade Católica de Campinas (1960), Almir Pazzianotto Pinto atuou como advogado de vários sindicatos da região do ABC, principalmente aqueles vinculados aos metalúrgicos e aos trabalhadores da indústria química. Eleito deputado estadual por São Paulo em 1974 e 1978, pelo MDB, teve papel ativo durante as greves metalúrgicas de 1978 a 1980, quando foi um dos principais representantes dos operários nas negociações políticas e jurídicas com a classe patronal. Filiado ao PMDB a partir de 1980, foi reeleito deputado estadual em 1982, tornou-se Secretário das Relações do Trabalho do estado de São Paulo durante o governo Franco Montoro (1983-85) e atuou como Ministro do Trabalho do Presidente da República José Sarney (1985-88). Para um perfil mais completo de Almir Pazzianotto, consultar o verbete escrito por André Faria Couto no *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro* (2001, 4475-4477).

veículos que correspondem a um volume bastante razoável"[202] (33:01 - 33:14). Já o Ministro do Trabalho Murilo Macedo, que fora o responsável pela intervenção militar no Sindicato, exercita a sua hipocrisia ao parabenizar os metalúrgicos pela decisão de interromper as paralisações, afirmando farsescamente que "a força da solução esteve sempre no diálogo e [que] não foi preciso chegar à exaustão"[203] (33:20 - 33:36). Entre os elogios simulados e as ameaças veladas desse representante do governo, que debochado ainda diz ter muito "preparo atlético" para lidar com os operários insurgentes, o documentário exibe um jornalismo nada imparcial, uma matéria em que estão ocultas as repressões ditatoriais e os dramas vividos pela classe popular. Em recusa a essa televisão corrompida, para denunciá-la como suporte ideológico do autoritarismo, Hirszman transforma o seu longa-metragem em uma contraofensiva audiovisual. Somente o negativo das imagens e dos discursos oficiais, construído a partir de um cinema político antitético ao regime militar e aos meios de comunicação de massa, pode desmanchar o dito e desvelar o não dito. Em *ABC da greve*, logo após a reportagem da Globo, as câmeras se instalam no interior da fábrica da Volkswagen e na favela de Santo André: traduzido em imagens e ruídos sonoros, o "inferno dos metalúrgicos" dissolve a serenidade ardilosa que Murilo Macedo procura transmitir pela televisão (35:04 - 35:36).

No filme de Hirszman, no entanto, a montagem por distanciamento crítico não serve apenas para contestar as afirmações ditas pelos líderes da ditadura ou da classe patronal. Logo após o encontro do cineasta com o funcionário da Polimatic, comentado por mim algumas páginas antes, o longa-metragem coloca em cena um

---

[202] Fundada em 15 de maio de 1956, a ANFAVEA é a entidade que reúne as empresas fabricantes de autoveículos (automóveis, comerciais leves, caminhões e ônibus) e máquinas agrícolas (tratores de rodas e de esteiras, colheitadeiras e retroescavadeiras). Durante a greve metalúrgica de 1979, a ANFAVEA foi uma das principais representantes políticas do patronato nas negociações com o movimento operário. Mário Bernardo Garnero, empresário brasileiro, foi seu presidente entre 1974 e 1981. As informações foram retiradas do site da entidade, http://www.anfavea.com.br. Acesso em maio de 2014.

[203] Formado em direito pela Universidade Federal de Minas Gerais (1953), Murilo Macedo foi diretor do Banco Nacional de São Paulo (Banespa) entre 1960 e 1975. Presidente dessa mesma instituição e da Companhia de Seguros de São Paulo até 1977, foi nomeado Ministro do Trabalho em 15 de março de 1979, assumindo o cargo no exato momento em que começava a greve operária na região do ABC. Durante a sua gestão, que terminaria apenas em 1985, com a saída de Figueiredo da presidência da República, atuou de forma dura contra o Sindicato dos Metalúrgicos, ameaçando-o com punições e cassando a sua diretoria em 1979 e em 1980. Para um perfil mais completo de Murilo Macedo, consultar o verbete escrito por Ednílson Cruz no *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro* (2001, 3368-3369).

empresário com sobrenome Crespi[204], cuja fábrica localizava-se na cidade de Santo André (41:57 - 42:52). Único documentário em torno das paralisações a oferecer o microfone para um industrial de médio porte, *ABC da greve* permite que uma voz conservadora exponha abertamente as suas considerações sobre a questão operária e a promessa de abertura proposta pelo presidente da República João Figueiredo. Entrevistado em meio aos barulhos da linha de produção, esse homem inicia o seu depoimento de modo ponderado, afirmando que todos os empregados de sua fábrica têm o direito de expor quaisquer problemas e buscar soluções em conjunto com o patrão. Oferecendo-se ao diálogo "franco e aberto"[205], Crespi sugere que essa liberdade concedida aos trabalhadores só é possível dentro de um sistema democrático, algo que segundo ele diferenciaria o Brasil dos países comunistas, onde a relação cordial entre as classes sociais seria algo interdito. Com uma mentalidade típica da burguesia conservadora dos anos 1970, evitando falar em ditadura militar ou prometendo um diálogo que o filme de Hirszman já mostrara vazio e inexistente, ele prossegue com a sua entrevista, dessa vez expondo uma noção bastante enviesada do modo como deveria acontecer o processo de abertura no país. Ao dizer nas entrelinhas que os empresários estariam mais abertos às negociações do que os próprios operários, renegando a greve como recurso político ou direito legítimo dos trabalhadores, ele defende a ideia preconceituosa de que as bases populares ainda não teriam amadurecido o suficiente para assumir os deveres cívicos de uma redemocratização total. Embora não haja em sua fala um desenvolvimento dessa proposta, podemos imaginá-lo defendendo um modelo de governo no qual os operários continuariam politicamente segregados, enquanto a classe industrial, elogiada, assumiria a dianteira das decisões nacionais.

O depoimento de Crespi, declaração que expõe um desejo burguês de manutenção do poder, de recusa à redemocratização ampla e irrestrita, será desmanchado por Hirszman nas sequências seguintes do seu documentário. Quando o filme deixa para trás a fábrica pertencente ao empresário, o reencontramos dirigindo um automóvel pelas ruas de Santo André (42:52 - 44:39). Logo após percorrermos uma parte empobrecida da cidade, que ele diz tratar-se de um setor chamado

---

[204] Diferente dos demais representantes da classe empresarial, não consegui encontrar documentações históricas que informassem o nome e o sobrenome desse industrial de médio porte. Segundo a historiadora Maria Carolina Granato da Silva, em sua tese de doutorado, tratava-se de alguém pertencente à família Crespi (2008: 218).

[205] Essas são expressões utilizadas por Crespi em *ABC da greve*.

"vulgarmente de favela", alcançamos uma outra região, de geografia muito diferente, na qual predominam mansões gigantescas. Com uma câmera situada na janela do carro, nos deparamos com um local arborizado e higienizado, de áreas largas e muros altos, onde habitam os diretores e executivos de empresas multinacionais como a Volkswagen, a Mercedes, a Chrysler e a Ford. Reservado apenas aos poderosos, esse recanto fechado, "pedaço de um país europeu" nas palavras de Crespi, é o extremo oposto da favela como espaço de sufocamento e de marginalização social: ali, em uma residência que ocupa um quarteirão inteiro e conta com uma grande praça em frente, vive o médio industrial, pagando um preço caríssimo para alugar o casarão pertencente a um médico idoso.

Alguns planos depois, *ABC da greve* voltará ao mesmo recurso da janela do automóvel como acesso à realidade social de Santo André. Agora, porém, quem descreve o que vemos é um padre progressista, sujeito claramente preocupado com as perversidades de um sistema fabril que explora os trabalhadores e os obriga a viver em condições precárias. De dentro de um carro que trafega pelas ruas enlameadas e não asfaltadas da favela, ele nos relata o horror de quem reside em meio ao lixo, sem saneamento básico, em casebres de madeira e sob o risco constante de enchentes[206] (45:25 - 46:32). A partir de uma experiência estética idêntica, a da câmera instalada no interior do automóvel, a comparação e o contraste entre os dois pedaços da cidade torna-se aberrante e explicitamente violento. Funcionando como um mecanismo didático, a montagem dialética, ao descrever e confrontar esses mundos tão próximos, mas tão distantes, demonstra ao espectador a desigualdade ampliada pelo "milagre econômico", por um modelo baseado na marginalização política do povo e no respaldo governamental aos abusos industriais. No caso do empreendedor Crespi, que vive os benefícios do sistema ditatorial e nele se deu bem, faz parte do jogo defender a consolidação de uma "democracia restrita". Entretanto, diante do "inferno dos metalúrgicos", seja na fábrica ou no insalubre das moradias, como não se engajar em prol de uma ampla redemocratização do país? Em *ABC da greve*, há um questionamento a percorrer todo o tecido fílmico: conseguirá o frentismo, como ato político de resistência, superar uma condição histórica que não surgiu com o regime militar, mas foi por ele reforçada, em que o autoritarismo endógeno ao Brasil levou a classe popular a enfrentar um estado cada vez mais massificado de miséria? O mesmo

[206] Relembro que essa sequência, filmada no interior da favela de Santo André, foi analisada em detalhes na primeira parte desse capítulo.

problema lançado antes em *Que país é este?* reaparece agora, só que dessa vez também envolvendo a emergência do movimento operário como força social de contestação.

IV. Tensões e negociações políticas em *ABC da greve*

Um dos momentos de maior tensão em *ABC da greve* ocorre durante as celebrações do primeiro de maio. No palanque da festividade, embalado por outras vozes da esquerda que se insurgem abertamente contra a ditadura, Lula faz aquele que seria um de seus discursos mais radicais como líder sindical em ascensão (53:52 - 55:18). Após reafirmar o seu compromisso com o movimento operário, informando às bases que a greve retornará no dia 14 de maio caso as reivindicações metalúrgicas não sejam atendidas pelos patrões, ele provoca o autoritarismo do regime militar dizendo-se preparado para uma nova onda de violência policial em São Bernardo. Diante da ameaça do governo em ampliar os mecanismos de coerção, em utilizar tanques e canhões se as paralisações retornarem, Lula instiga os trabalhadores a enfrentar sem medo o aparato repressivo, sugerindo a cada um deles "colocar como arma as suas esposas e os seus filhos na rua". A resposta da ditadura a essa guinada radical do líder operário não tardará a aparecer no documentário de Hirszman. Alguns segundos depois, como se procurasse explicitar as apreensões que percorriam o campo político, o filme introduz em cena uma imagem televisiva onde João Figueiredo fala à população em cadeia nacional (55:31 - 56:10). Há cerca de um mês e meio como presidente da República, esse general que se declarava politicamente moderado, aberto às negociações e à perspectiva de uma redemocratização do país, reage com intransigência ante a possibilidade dos operários reiniciarem as greves na região do ABC. Apoiando-se nos meios de comunicação de massa, ele envia um duro recado a todos os trabalhadores combativos. Evocando uma justificativa constante da ditadura para o emprego de medidas repressivas, a ameaça contra a "tranquilidade da família brasileira", Figueiredo deixa entender nas entrelinhas que não hesitará em enquadrar o movimento metalúrgico na Lei de Segurança Nacional, nesse recurso jurídico-autoritário que poderia resultar na prisão das lideranças operárias e na tentativa de enfraquecer o novo sindicalismo como potência social de contestação.

Em *ABC da greve*, no entanto, a representação da História como palco da luta de classes, onde se encontram as tensões do campo político, não se restringe apenas às

colisões entre os discursos proclamados por vozes dissonantes da sociedade brasileira. Junto à montagem que entrechoca a radicalização de Lula com a fala agressiva de Figueiredo, opondo dois dos principais homens públicos do final dos anos 1970, o documentário instala uma sonoridade ruidosa, uma espécie de ventania forte, que acompanhada por estrondos de trovão e barulhos de máquinas acrescenta à *mise en scène* um recurso sensorial de inquietude. No decorrer dos próximos planos, seja no sobrevoo do parque industrial de São Bernardo ou quando a câmera adentra na linha de montagem da Volkswagen[207], prossegue esse ruído nervoso e indigesto, como se o filme salientasse a partir do efeito sonoro as apreensões decorrente de uma situação política ainda indefinida e que pode provocar uma nova batalha campal entre os operários e as forças da polícia militar. Conforme já foi comentado antes por mim, o relato da História em *ABC da greve* é construído por meio de uma narrativa presentificada que não antecipa o resultado final das paralisações metalúrgicas de 1979. Ampliando mais ainda um suspense encontrado na essência do documentário, Hirszman utiliza um recurso técnico que procura atingir diretamente o lado emocional do espectador.

Esse suspense que percorre toda a narrativa fílmica, e que tem um de seus ápices justamente na celebração do primeiro de maio, encontrará o seu desfecho, mesmo que provisório, apenas nos minutos finais de *ABC da greve*. No dia 12 de maio, dois meses após o início da greve em São Bernardo e véspera do encerramento da trégua de 45 dias entre os trabalhadores e os patrões, alguns representantes sindicais se encontraram com dirigentes da classe industrial com o intuito de firmar um acordo para o encerramento das paralisações (1:06:55 - 1:10:00). Dentro de uma sala de convenções do hotel Merak, localizado no bairro rico de Moema, na cidade de São Paulo, o filme de Hirszman nos desloca para os bastidores da cena política, onde pela primeira vez no documentário reúnem-se, lado a lado, homens do Sindicato dos Metalúrgicos e empresários pertencentes a FIESP e a ANFAVEA. Em comparação ao restante do longa-metragem, no qual predominam os confrontos e as dissonâncias mais intensas entre o capital e o trabalho, a sequência gera inicialmente um desconforto. Além de estarmos no interior de um hotel de luxo, em um espaço distante da insalubridade fabril ou das ruas do ABC, os homens que aparecem em cena agem com estranho cavalheirismo enquanto assinam um documento que não

[207] Essas sequências foram analisadas na primeira parte desse capítulo.

contemplava todas as reivindicações exigidas pelo movimento operário, embora alcançasse uma inédita negociação interclassista durante o regime militar[208].

Diante das câmeras de Hirszman e das emissoras televisivas, prosseguem as apreensões provocadas pela disputa do campo político, só que agora, ao invés dos discursos explícitos e inflamados, há lugar para a encenação de um tom farsesco, para a presença de sorrisos em falso e diálogos irônicos. Enquanto Lula praticamente não aparece durante essa sequência, colocado à margem após declarar-se um homem de ação e não "de mandar recados", quem centraliza as falas são os advogados empresariais e sindicais. Personagens centrais para a concretização de um acordo trabalhista, os profissionais do campo jurídico também fazem parte do jogo político, são representantes de interesses antagônicos, como *ABC da greve* faz questão de nos lembrar. A eles pertence a *finesse* sardônica da ironia. Em reação ao advogado sindical Almir Pazzianotto Pinto, que por meio de um cordialismo debochado afirma "continuar na eterna luta entre o capital e o trabalho", o advogado patronal tenta contemporizar em vão (1:08:48 - 1:09:40). Ao responder que não se tratava de uma luta, mas de uma "associação de interesses nem sempre divergentes, nem sempre *convergentes*", o outro contra-argumenta sugerindo que "não falemos em *convergência* aqui", uma alusão provocativa ao Movimento Convergência Socialista, organização de linha trotskista que desde 1978, de modo clandestino, propunha reunir vários setores políticos e sociais com o objetivo de fundar um novo partido que oferecesse uma alternativa ao bipartidarismo ditatorial vigente no Brasil (FARIA, 2005). Apresentando as tensões em outro nível, o diálogo termina com o riso nervoso dos advogados e daqueles que os cercam. Em *ABC da greve*, a câmera observacional por vezes se descola dos "lugares de luta" do movimento operário, do espaço no qual se engajam diretamente as bases populares, com a finalidade de mostrar os bastidores onde são tomadas e afiançadas as decisões das lideranças. Mesmo em meio às inquietações, à permanência sutil e farsesca das provocações, um acordo foi assinado no hotel Merak. Provisoriamente, as radicalizações que apareceram em torno do primeiro de maio estão suspensas, evitando-se assim uma nova onda repressiva ou a continuidade das paralisações metalúrgicas de 1979. Não à toa, em um plano localizado um pouco antes dessa sequência, filmado no decorrer de um encontro exclusivo entre integrantes da ANFAVEA e da FIESP, o documentário de Hirszman

[208] As reflexões sobre esse acordo, sobre o fato dele não atender a todas as exigências feitas pelo movimento metalúrgico em 1979, serão feitas por mim no decorrer dos próximos parágrafos.

havia mostrado o desenho feito por um empresário, um papel onde se encontrava uma metralhadora rabiscada a lápis (1:04:26 - 1:04:37). Registrado ao acaso, o rabisco é interpretado no filme como vontade de emprego da força, com a voz de Ferreira Gullar anunciando que "o resultado da reunião", quando os empresários finalmente decidiram fechar uma negociação com o Sindicato, "tornava desnecessário o uso das armas"[209].

Logo após as filmagens no hotel Merak, *ABC da greve* retorna à cidade de São Bernardo, onde o Sindicato dos Metalúrgicos organiza para o dia 13 de maio uma nova assembleia no estádio da Vila Euclides, ocasião em que consultarão as bases sobre o acordo firmado com os representantes dos empresários. Diferente do resto do documentário, no qual predomina uma ideia de unidade política entre os operários, a sequência introduz um outro nível de tensão, uma dissonância que dessa vez percorre o interior da própria classe metalúrgica. No decorrer da trégua de 45 dias, sob efeito da intervenção ditatorial em seu Sindicato, Lula assumira com os trabalhadores um compromisso bastante categórico: caso as reivindicações não fossem completamente atendidas pelos patrões, o que implicava em um aumento salarial de 70%, no pagamento dos dias em que houve greve e no retorno dos dirigentes sindicais às suas funções, ele propunha o reinício inevitável das paralisações metalúrgicas na região do ABC. Durante esse período, que foi de 27 de março a 13 de maio, pedindo um "voto de confiança" para a categoria, o líder popular manteve um discurso inflamado que gerou entre as massas uma forte expectativa de que não haveriam recuos no movimento operário. Quanto mais o regime militar e os industriais mostravam a sua intransigência, fossem nas declarações enérgicas do presidente da República ou no

[209] Há um relato interessante do fotógrafo Adrian Cooper sobre a filmagem desse desenho. Diz ele: "[em *ABC da greve*], o acaso era nosso guia (...). [Havia uma] capacidade de Leon de pegar o avesso das coisas, o que ficou nas entrelinhas, que é muito criativa. O documentário é, por excelência, um meio que se serve do acaso (...). [No filme], em uma reunião de empresários, em que os patrões discutiam o que fazer em face da continuação da greve, percebi que um deles distraidamente desenhava uma metralhadora. Aquele desenho refletia um processo psicológico, relatava claramente o que se passava na cabeça do empresário. Nesse sentido, o acaso é que é a realidade. O acaso é tudo" (COOPER in. CINEMATECA BRASILEIRA, 1991: 21).

fato de algumas empresas demitirem funcionários em desrespeito à trégua[210], mais os trabalhadores preparavam-se para um "tudo ou nada" contras as forças do capital, para um confronto definitivo em defesa de suas exigências. Acontece, porém, que a postura assumida inicialmente por Lula acabaria sofrendo um ajuste diante da *práxis* de um campo político tomado pelo autoritarismo. Face às novas ameaças de repressão policial e às dificuldades em negociar com a classe empresarial, ele resolveu assinar um acordo que não atendia por completo as propostas da categoria. Além de não evitar o desconto de 50% dos dias da greve, Lula tampouco conseguiu o aumento esperado, aceitando um reajuste salarial de no máximo 63% (ANTUNES, 1988: 39-62). Embora a negociação tenha garantido o retorno da diretoria cassada ao Sindicato, algo que se consolidou em 15 de maio, a decisão de encerrar as paralisações de 1979 sem conquistar todas as reivindicações gerou em boa parte dos metalúrgicos uma grande quebra de expectativas, a sensação de que mais uma vez eles se submetiam ao autoritarismo vigente no Brasil. Assim sendo, quando o filme regressa a São Bernardo depois da sequência no hotel Merak, o movimento operário do ABC encontrava-se momentaneamente cindido.

Colocadas em segundo plano no documentário *Linha de montagem*, as dissonâncias são explicitamente mostradas pela câmera de *ABC da greve*. De um lado, o longa-metragem testemunha o descontentamento daqueles que se colocaram contrários ao acordo. Em um espaço fechado, onde na parede vemos um cartaz do filme *Greve!*, o operário Manoel Anísio Gomes, funcionário da Polimatic e um dos diretores do Sindicato dos Metalúrgicos, expõe a sua indignação para o microfone de Hirszman (1:10:28 - 1:10:51). Filmada em 12 de maio, um dia antes da assembleia no estádio da Vila Euclides, a sua declaração revela que mesmo entre os dirigentes sindicais de São Bernardo não havia, de início, uma unidade em torno das negociações definidas com os representantes industriais. "Desgraçadamente", diz ele, "a classe patronal demonstrou toda a sua intransigência. (...) Eu estou decepcionado,

[210] Durante a trégua de 45 dias, foi estabelecida uma negociação para que nenhuma empresa demitisse funcionários ou descontasse dos salários os dias da greve que aconteceu entre 13 e 27 de março. No entanto, várias fábricas desrespeitaram o acordo. Conforme relata o sociólogo Ricardo Antunes, no livro *A rebeldia do trabalho*, "esses 45 dias converteram-se, concretamente, na preparação de uma *nova guerra*. O patronato não esperou um dia sequer para descumprir o acordo, demitindo em massa os trabalhadores. A direção sindical, centralizando suas atividades na Igreja Matriz de São Bernardo, através do trabalho realizado nas fábricas, orientava os trabalhadores para que paralisassem as atividades imediatamente após o anúncio de demissões. Quando as empresas, uma vez mais desconsiderando o acordo, descontaram dos salários os dias paralisados, os trabalhadores responderam com novas greves" (1988: 52). Essa situação pode ser vista no documentário *ABC da greve*, entre 1:01:33 e 1:02:34.

mais uma vez, com essa proposta que não veio atender às reivindicações da nossa classe". Alguns cortes à frente, já no dia 13, será a vez de um trabalhador das bases exprimir a sua revolta (1:11:44 - 1:12:00). No gramado da Vila Euclides, ele se volta para a câmera e para aqueles que o rodeiam, indicando com o dedo em riste a sua recusa categórica em aceitar apenas os 63% de aumento. Por outro lado, *ABC da greve* também registra a voz de metalúrgicos que se posicionaram a favor do acordo firmado por Lula. Colocado logo em seguida à fala de Manoel Anísio Gomes, reforçando a tensão através da montagem contígua dos planos, o depoimento do operário Edmilson Simões Moura, apelidado de Alemão, explicita mais ainda as desarmonias do movimento sindical (1:10:52 - 1:11:43). À época um aliado de Lula, homem que se engajou ativamente nas paralisações, ele explica a sua posição, baseada no temor de que a ausência de negociações pudesse provocar confrontos terríveis em São Bernardo:

> [se] a gente não aceita o acordo, sai pra greve outra vez, a gente vai enfrentar uma situação muito difícil (...). O trabalhador não está disposto mais a tomar tapa da polícia, virar as costas e ir embora. Então, a gente já viu um monte de companheiros que estavam se preparando, se armando realmente pra enfrentar a polícia (...). Vai ser uma situação de confronto localizado numa cidade, localizado em São Bernardo, e eu acho que não vai conduzir a nada, a não ser mais um monte de vítimas para a história do movimento dos trabalhadores. Um monte de mortos e coisas desse tipo.

Ao evidenciar as dissonâncias surgidas em meio aos trabalhadores, expondo aquilo que a socióloga Marina Soler Jorge chama de "quadro complexo" e heterogêneo do movimento operário (2011, 139-157), o documentário de Hirszman prossegue com seu intuito de testemunhar a História sem ocultar as dificuldades enfrentadas pelo novo sindicalismo durante as paralisações de 1979. Se antes, na contramão dos filmes de Tapajós, o cineasta optara por explicitar as indecisões de Lula face à intervenção no Sindicato, agora, em nome de um registro mais "fidedigno" das dinâmicas do campo político, ele também resolve mostrar as desavenças surgidas entre os metalúrgicos após a assinatura do acordo com a classe

industrial[211]. Não à toa, enquanto a assembleia do dia 13 de maio é preparada pelos dirigentes sindicais, um cinegrafista de *ABC da greve* percorre o gramado da Vila Euclides, onde se nota uma nítida inquietação estampada no rosto dos trabalhadores (1:12:01 - 1:12:39). Em complemento às opiniões discordantes de Manoel Anísio Gomes e de Alemão, vemos nesse "lugar de luta" um sentimento de apreensão popular que ainda não havia aparecido no longa-metragem de Hirszman. Se até então as tensões foram resultado, principalmente, do confronto em oposição ao empresariado e ao regime militar, elas aparecem nesse momento como dúvida e angústia diante de uma decisão política que não agradava a totalidade das bases operárias. A certa altura da sequência, a câmera do filme vê-se compelida a interromper suas perambulações pelo estádio para observar mais detalhadamente o nervosismo presente na situação. Com o braço engessado, o que amplia a apreensão em cena, um homem briga ferozmente com José Dilermano, outro diretor do Sindicato dos Metalúrgicos (1:12:11 - 1:12:39). Nervoso, contagiado pelo clima de insatisfação, ele cobra do dirigente uma postura mais radical contra os patrões: "Você é um homem ou um saco de batata? (...) Assinatura de homem tem que valer. O cara tem que ter saco não é só pra fazer besteira, não. É pra cumprir com aquilo que ele faz". Encerrada a discussão, a câmera tenta, com grande dificuldade, perseguir um Dilermano que caminha cabisbaixo em meio à multidão. Com a narrativa histórica presentificada, sem antecipar o desfecho dos acontecimentos, *ABC da greve* parece lançar para o espectador, nesse instante, uma série de questões: conseguirão os líderes sindicais contornar o problema e evitar uma fragmentação estrutural do movimento operário? Poderão restituir aquela unidade encontrada no restante do documentário? Terão força, afinal, para convencer as bases sobre os benefícios políticos do acordo?

---

[211] Em *Linha de montagem*, por seu caráter institucional, Tapajós optou por ocultar as vacilações de Lula após a intervenção no Sindicato e colocar em segundo plano as dissonâncias dos metalúrgicos face o acordo firmado com a classe patronal. Ali, além de se preservar a imagem do líder operário, o cineasta escolheu, junto com os dirigentes sindicais, não oferecer um largo espaço para as divergências que se instauraram entre as bases a partir da negociação que levou ao fim das paralisações de 1979. A meu ver, como já disse anteriormente, essa representação deriva do fato de estarmos diante do documentário de um grupo social que buscava afirmar-se politicamente na passagem entre os anos 1970 e 1980. Isso não significa dizer que *Linha de montagem* esteja ausente de tensões ou apresente poucos conflitos. Embora vejamos alguns pontos de impasse endógenos aos operários combativos, principalmente em torno das práticas grevistas de engajamento, o que predomina é a leitura de uma unidade política dos trabalhadores contra os empresários, o regime militar, os fura-greve e os metalúrgicos com pouca conscientização ideológica. Trata-se, sobretudo, de uma positivação estratégica das propostas e da memória da luta conduzida pelo Sindicato de São Bernardo entre 1978 e 1980.

As respostas a essas perguntas serão construídas pelo filme no decorrer de seus últimos planos. No palanque do dia 13 de maio, no estádio da Vila Euclides, o primeiro a discursar para os massas é o operário Alemão (1:12:40 - 1:14:35). Tenso diante da situação, em meio aos aplausos e às vaias vindos dos metalúrgicos divididos, ele ali se encontra com a finalidade de defender uma decisão vista por muitos como equivocada. Inicialmente, Alemão demonstra a sua solidariedade para com aqueles que se encontram insatisfeitos e revoltados. Remetendo-se ao golpe de 1964, a sua fala relembra a indignação geral dos trabalhadores após vários anos de injustiça, ressaltando que as negociações com os empresários não contemplavam, de fato, todas as reivindicações feitas pela categoria. No entanto, mesmo afirmando que o acordo estava aquém do esperado, e que "todos que protestaram contra (...) estavam cobertos de razão", ele lança mão de uma análise histórica mais ampla para demonstrar os motivos de sua posição e tentar convencer as bases a concordar com a decisão do Sindicato de São Bernardo. Assumindo uma leitura "etapista" do processo político, no qual as vitórias dos trabalhadores viriam aos poucos, a partir de uma sucessão de paralisações como a de 1979, Alemão explica que "15 dias de greve não derrubam 15 anos de exploração". No atual estágio da luta operária, quando pela primeira vez desde 1968 houve uma mobilização de grande porte contra a classe industrial, seria preciso compreender a necessidade de um recuo estratégico para evitar uma contraofensiva autoritária que pudesse comprometer o movimento metalúrgico e "eliminar o Lula da vida sindical do país". Com temor de que a radicalização popular colocaria todos os avanços a perder, o seu discurso sugere às bases uma ponderação. Por mais significativas que fossem as questões econômicas, como a conquista de um aumento salarial de 70%, tratava-se, naquele momento, de aceitar o acordo patronal com o objetivo de devolver o Sindicato à diretoria cassada e garantir a continuidade política do novo sindicalismo. Logo após essa declaração, que termina em meio a novas queixas dos trabalhadores, *ABC da greve* coloca em cena um rápido discurso de Benedito Marcílio, presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André (1:14:35 - 1:15:25). Causando estranheza, pois esse representante operário não se encontrava no mesmo palanque improvisado da Vila Euclides, a sua fala demonstra a solidariedade de outros setores para com Lula e reforça a análise proposta a pouco por Alemão:

> Precisamos ter tática, porque não se faz um movimento se não tivermos locais e organização. Primeiro, nós pedimos, porque estamos vendo um pouquinho mais à frente, de que a luta da classe operária se faz por *etapas*. Em nenhum país do mundo se resolve tudo de uma vez. [Queremos] pedir a vocês que deem esse voto de confiança pela unidade sindical do ABC, pela unidade do trabalhador do ABC. Esse voto de confiança aos diretores cassados.

O "etapismo" que surge nas vozes de Alemão e Marcílio, no qual propõe-se um recuo nas reivindicações econômicas como garantia para o avanço político do novo sindicalismo, reaparece logo em seguida quando Lula assume o microfone no palanque do dia 13 de maio (1:15:25 - 1:18:04). Último a discursar no estádio da Vila Euclides, o líder metalúrgico inicia a sua fala explicando porque considera a negociação com os patrões uma passo necessário para a continuidade da resistência operária. De acordo com ele, caso os trabalhadores recusassem o acordo e voltassem no dia seguinte às paralisações, o regime militar iniciaria uma devastadora onda repressiva na região do ABC, o que teria como consequência a perda dos "lugares de luta" conquistados arduamente no decorrer dos anos 1970. Embora os metalúrgicos constituíssem, àquela altura, uma significativa força social de pressão, tudo indicava que a retomada da greve implicaria em uma grande derrota para o movimento, já que a ditadura passaria a ocupar definitivamente o Sindicato e impedir a realização de novas assembleias no campo da Vila Euclides, no Paço Municipal ou na Igreja Matriz. Com o intuito de evitar esse possível desmanche, esse esvaziamento da resistência operária, Lula reforça o seu compromisso como líder, lançando mão de seu carisma político na tentativa de conseguir o suporte estratégico das bases.

Frente à angústia da situação, fugindo à radicalização que propusera durante o primeiro de maio, quando sugeriu o uso de mulheres e crianças como armas de combate, agora ele reorienta o seu discurso, apelando às emoções dos operários para que pensem justamente na família e evitem um derramamento de sangue nas ruas de São Bernardo. "O nosso aumento de salário", afirma ele no palanque, "nós conseguimos amanhã dentro da fábrica. A volta da diretoria [ao Sindicato], nós vamos ter que ganhar agindo politicamente. A minha proposta, mesmo sendo a mais antipática, (...) é não jogar o trabalhador numa luta inglória (...). A greve de segunda-feira, [14 de maio], não é importante (...). Qualquer outro dia nós estaremos dispostos a fazer uma greve". Se durante essa declaração de Lula ainda ouvimos algumas queixas e assovios vindos das bases, o que nos relembra da permanência das apreensões, aos poucos a indignação vai dando lugar a um clamor sonoro, a um coro em uníssono que indica a decisão da massa em oferecer um novo "voto de confiança"

aos seus representantes políticos. Pela segunda vez em *ABC da greve* - a outra havia sido no dia 25 de março[212] -, ele aparece em cena revertendo uma situação inicialmente desconfortável, conseguindo agora o apoio da categoria para validar a assinatura do acordo com a classe empresarial. Embora saibamos que essa negociação com os patrões gerou um descompasso no movimento operário de São Bernardo, a ponto de várias desconfianças serem lançadas contra a atuação do Sindicato dos Metalúrgicos, o filme de Hirszman nos apresenta a assembleia como um grande triunfo de Lula, com a câmera mais uma vez restabelecendo a *mise en scène* afetiva entre ele e a classe popular. Após esse novo teste de força vivido pelo líder político, as sequências restantes de *ABC da greve* serão quase todas de comemoração. Enquanto a voz de Ferreira Gullar oferece ao espectador uma síntese dos acontecimentos, concordando com a perspectiva de que "o mais importante era recuperar os sindicatos e salvar os líderes", as imagens mostram a diretoria cassada retornando às suas funções, com Lula recebendo abraços e sendo carregado no ombro pelos trabalhadores que o rodeiam (1:18:59 - 1:20:27).

Mesmo que o desfecho de *ABC da greve* possibilite ao espectador observar as tensões presentes no campo político, fossem aquelas advindas do conflito entre o capital e o trabalho ou aquelas endógenas ao movimento operário, a construção dos planos finais do longa-metragem celebra a capacidade das lideranças metalúrgicas em estabelecer negociações com o objetivo de garantir a continuidade do novo sindicalismo. Ao oferecer um espaço maior às vozes que defendiam o acordo assinado com o meio empresarial, permitindo que as suas análises e justificativas sejam claramente expostas durante a narrativa fílmica, o documentário de Hirszman parece assumir um posicionamento em relação às possíveis formas de militância no Brasil do final dos anos 1970. Corroborando a decisão do Sindicato dos Metalúrgicos, centralizando o discurso nas falas de Alemão, Marcílio e Lula, *ABC da greve* deixa implícita a sua concordância com um engajamento orientado não para a radicalização do movimento sindical, algo que poderia levar ao confronto violento contra as forças autoritárias, mas sim para uma política baseada em negociações institucionais, pela qual através de avanços e recuos os trabalhadores aos poucos conquistariam as suas exigências e consolidariam um papel significativo na redemocratização do país. Dentro de um viés que era defendido pelo PCB desde o golpe militar de 1964, o filme

[212] Conforme analisado na segunda parte desse capítulo.

termina em meio a uma montagem que procura articular uma leitura específica em torno da História ainda em construção: ao evitar uma postura intransigente, recusando-se a repetir o radicalismo de uma experiência como a da guerrilha armada, cuja resultado fora o endurecimento maior da repressão militar, os metalúrgicos do ABC eram representados pelo documentário como ensinando a valiosa lição de que somente a partir das negociações em "etapas" e da organização das massas populares seria possível caminhar rumo às derrotas da ditadura e da classe industrial.

É interessante, por exemplo, levantar uma hipótese sobre os motivos que fizeram Hirszman dar tanto espaço para o operário Alemão nos últimos minutos de seu documentário. Esse homem que não pertencia naquele momento a nenhuma entidade, não era representante eleito das bases e nem integrava a diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos, acaba funcionando no interior do filme como a voz que melhor articula uma defesa do "etapismo" e da contenção da violência como formas de militância na cidade de São Bernardo. Curiosamente, depois das paralisações de 1979, durante o processo de montagem de *ABC da greve*, Alemão acabaria aderindo ao grupo Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), cujo engajamento estava ligado justamente aos quadros políticos do MDB e do PCB (SILVA, 2008: 271-272). Presente em cena, com maior destaque do que os próprios dirigentes sindicais, a sua análise da situação reforça a perspectiva do longa-metragem em representar o evento histórico dentro de uma chave comunista, elogiando Lula pela abertura das negociações e por ter convencido a classe popular a aceitá-la como a melhor opção para o futuro do movimento trabalhista. Para o espectador do documentário, fica a impressão de que as vozes dissonantes, que prefeririam voltar à greve e enfrentar a repressão policial, foram completamente persuadidas no decorrer da assembleia do dia 13 de maio, caladas diante das "evidências" de que a radicalização política levaria à "inevitável" derrota do novo sindicalismo. Embora muitos metalúrgicos tenham considerado a assinatura do acordo um equívoco, uma submissão às pressões e aos desejos do patronato, o filme recusa a problematização da nova discordância, operando uma leitura na qual Lula sai fortalecido do embate, visto como aquele que superou todas as adversidades e reconduziu os trabalhadores à unidade política. É nesse sentido que o desfecho de *ABC da greve* orienta-se dentro de um viés pecebista. Pois se a Oposição Sindical de São Paulo, em maio de 1979, considerou o acordo uma deslealdade, escrevendo que "alguma coisa está errada quando os dirigentes (...) [de uma] categoria disposta a combates se utilizam da confiança para barrarem a greve"

(in. FREDERICO [org.], 1991: 80), ao mesmo tempo o PCB resolveu mostrar-se solidário a Lula, afirmando que "os metalúrgicos do ABC (...) [obrigaram a FIESP] a tornar-se menos intransigente e [demonstraram] à ditadura que ela tinha que suspender a intervenção nos sindicatos para evitar que o pior ocorresse (...), [evidência de que] era infantilidade dizer que o acordo final foi uma traição" (in. FREDERICO [org.], 1991: 74).

Desavenças à parte, a minha intenção ao relembrar brevemente o episódio envolvendo o acordo é salientar que Hirszman, em *ABC da greve*, faz uma escolha ideológica ao registrar os acontecimentos históricos de 1979. Mesmo que o seu documentário esteja voltado para um testemunho mais "fidedigno" das dinâmicas do campo político, e ali sejam evidenciadas as fraquezas de Lula ou os desacordos existentes no movimento operário, há da parte do cineasta a opção por um engajamento que se espalha em todo o tecido fílmico e evidencia a sua adesão a uma leitura pecebista das práticas do novo sindicalismo. Conforme procurei demonstrar no decorrer desse texto, reforçando uma reflexão esboçada nos capítulos quatro e cinco, em *ABC da greve* é possível verificar a decisão de Hirszman em apresentar - e elogiar - os metalúrgicos combativos dentro de um tripé caro à perspectiva da militância comunista. A partir das intervenções narrativas de Ferreira Gullar ou das construções estéticas que incluem a montagem e a fabricação da *mise en scène*, torna-se perceptível a representação dos trabalhadores como força política em oposição à ditadura, vistos não unicamente em suas reivindicações trabalhistas e econômicas, além do tratamento da resistência operária como parte de um frentismo democrático e de um antirradicalismo em prol da abertura de negociações com a ditadura. Notar isso não significa, porém, afirmar que o longa-metragem seja uma propaganda dos ideais comunistas ou contenha uma dimensão teleológica acerca do futuro do campo político. Longe da onipotência revolucionária anterior ao golpe de 1964, presente em um filme de juventude como *Pedreira de São Diogo* (1962), Hirszman faz suas apostas em um modelo de engajamento sem necessariamente considerá-lo definitivo ou dotá-lo de certezas ideológicas. Dos debates em torno da *dramaturgia de avaliação*, restara a proposta de prosseguir militando, de continuar apostando no encontro entre a classe popular e a intelectualidade de esquerda, mas sem incorrer novamente no equívoco de ocultar as complexidades da dimensão histórica em nome de crenças políticas. Não à toa, as imagens derradeiras de *ABC da greve* não são de positivação excessiva.

Embora o documentário celebre a reconquista do Sindicato dos Metalúrgicos, a vitória dos dirigentes sobre a intervenção militar, ele não termina, de fato, em meio ao congraçamento. Enquanto a voz de Gullar expõe a dura realidade do Brasil ditatorial, afirmando que "os patrões tiveram seus prejuízos cobertos pelo governo federal, (...) [com] a Volkswagen e a Mercedes Bens [recebendo] 6 bilhões e 700 milhões de cruzeiros pagos pelo tesouro nacional", o longa-metragem retorna pela última vez ao "inferno dos metalúrgicos", ao interior de uma fábrica onde os trabalhadores batem o ponto e continuam a lidar com a insalubridade da linha de produção (1:20:28 - 1:23:11). Através de uma sucessão de planos-médios, todos de operários cansados em meio à fumaça e às máquinas, *ABC da greve* realça para o espectador que o sofrimento prossegue, sendo ainda necessárias muitas outras paralisações para - quem sabe um dia - sobrepujar o autoritarismo profundamente enraizado na sociedade brasileira. Distante dos sorrisos do povo que um dia apareceram no final de *Pedreira de São Diogo*, sorrisos de uma "certeza" revolucionária que nunca se concretizou, há aqui a permanência das aflições diante de um país marcado pela opressão contínua do popular. No entanto, se essas imagens de encerramento do filme são de angústia, expressões de dor e de exaustão, elas também são de desafio. No último plano de *ABC da greve*, cuja duração tem cerca de 50 segundos, um metalúrgico encontra-se sério e pensativo, alternando o seu olhar entre o chão da fábrica, as máquinas no extracampo e a lente da câmera a filmá-lo (1:22:22 - 1:23:11). Ao voltar-se diretamente para o espectador, cruzando os seus olhos com o do público, ele parece sugerir a presença de uma revolta que ganhou força durante as paralisações e se mantém como indício de uma luta operária a prosseguir no futuro. Desse rosto tomado pela fuligem provém uma sensação de final "em aberto", a perspectiva de que os trabalhadores continuam em estado de alerta, prontos para reafirmar as suas contestações assim que uma outra oportunidade surgir no horizonte. Definitivamente, algo mudou no Brasil do regime militar. Não à toa, essa imagem provocativa termina ao som das primeiras batidas do samba *Pode guardar as panelas*, de Paulinho da Viola, uma musicalidade que Hirszman utilizou diversas vezes em suas obras como metáfora das pulsões comunitárias e militantes da classe popular[213].

[213] Conforme apontado na quarta parte do capítulo 3, o samba foi recorrentemente utilizado por Hirszman, em suas obras, como indício da mobilização política e dos vínculos comunitários da classe popular. Encontramos essa musicalidade nos filmes *Pedreira de São Diogo* (1962), *Nelson Cavaquinho* (1969), *Eles não usam black-tie* (1981) ou *Bahia de todos os sambas* (1984-96). Em *Partido alto* (1978-82), além do registro das rodas de terreiro com Candeia, Manacéa ou Wilson Moreira, haveria a

Entre a aflição e a rebeldia, permanecem vivas as tensões, disputas e indefinições do campo político, onde se projeta, agora, o operário como novo sujeito histórico para a transformação da sociedade brasileira.

V. *ABC da greve* e o processo de montagem: hipóteses sobre o abandono de um filme frentista

Conforme procurei analisar no decorrer desse capítulo, *ABC da greve* foi um filme realizado sob influência dos engajamentos e das urgências políticas que atravessavam a sociedade brasileira no final dos anos 1970. Ao lançar-se em direção à cidade de São Bernardo, mesmo distante da realidade social vivida pelo povo, Leon Hirszman pretendia utilizar o seu conhecimento cinematográfico com o intuito de dirigir um longa-metragem que contribuísse principalmente para as reflexões dos trabalhadores sobre as paralisações de 1979. Ao propor uma obra que elaborasse uma memória antitelevisiva dos eventos históricos, em antítese aos discursos do conservadorismo ditatorial, o cineasta retornava às práticas do documentarismo militante, tentando participar ativamente da emergência de uma oposição política que se voltava contra o operariado e o regime militar. No entanto, dado o seu compromisso como artista e intelectual vinculado ao PCB, a sua formação proveniente da esquerda nacionalista das décadas de 1950 e 1960, *ABC da greve* acabaria por representar o novo sindicalismo dentro de uma chave comunista de leitura. Ao propor uma interpretação frentista do movimento metalúrgico, Hirszman privilegiaria em seu documentário uma abordagem mais "totalizante" das contestações operárias, procurando inseri-las como parte significativa da resistência mais ampla em prol da redemocratização do país.

Assumindo o fazer cinematográfico como instrumento de luta política, tratava-se de compor um filme impregnado pelas inquietações do tempo presente, comprometido com a intervenção em uma contemporaneidade na qual havia fortes expectativas de rompimento com o ciclo autoritário em vigência. Pensado para agir na História, fazer parte de uma resistência em processo de construção, o documentário deveria ser visto, assimilado e debatido pelos espectadores ainda no ano de 1979. Essa parecia ser a vontade do cineasta: deixar *ABC da greve* pronto o mais rápido possível,

---

presença do próprio Paulinho da Viola, assumindo nesse documentário uma voz narrativa a lamentar a apropriação do samba de raiz pelos mecanismos comerciais de consumo.

distribuindo-o em circuitos sociais onde alcançaria aqueles que se envolveram com o movimento metalúrgico, transformando-o em objeto de engajamento e de autocrítica para os trabalhadores e outros grupos pertencentes à esquerda (HIRSZMAN, 1991). Mas se essas eram as intenções por detrás do longa-metragem, pretensões de vínculo com o presente histórico, que motivos teriam levado Hirszman a desistir de sua exibição naquele momento? Que razões, afinal, fariam com que o documentário ficasse escondido do público por mais de dez anos, sendo lançando nas salas de cinema apenas em 1991, quatro anos após a morte do seu realizador? A meu ver, duas respostas para essas questões parecem possíveis. A primeira delas, localizo em uma entrevista concedida pelo fotógrafo inglês Adrian Cooper, em dezembro de 1990 (in. CINEMATECA BRASILEIRA, 1991: 17-23).

Diante do desejo de se inserir nos debates de seu tempo, Hirszman começou a montagem de *ABC da greve* imediatamente após o encerramento das gravações na cidade de São Bernardo. Ainda no primeiro semestre de 1979, contando com poucos recursos financeiros e em parceria com o próprio Cooper, o cineasta iniciou um difícil processo de edição no qual 25 horas de filmagem acabariam por se transformar em um documentário com quase 90 minutos de duração. Embora Hirszman quisesse terminar logo esse trabalho, dada a sua natureza militante, ele somente conseguiria alcançar um corte definitivo em meados de 1980, quando outra greve de grandes proporções já havia, inclusive, acontecido na região do ABC paulista[214]. Durante esse período, envolvido na pré-produção e na filmagem de sua obra mais ambiciosa, a adaptação cinematográfica da peça *Eles não usam black-tie* (1981), o realizador não pode dedicar-se integralmente à finalização de *ABC da greve*. Diferente de filmes como *Greve de março* (1979), de Renato Tapajós, e *Greve!* (1979), de João Batista de Andrade, que haviam sido feitos em poucos dias com o objetivo de intervir nos rumos das paralisações, o documentário de Hirszman demoraria meses para ficar pronto, tempo que também foi utilizado para amadurecer o processo criativo de um artista que se posicionava contra a redução da qualidade estética em nome de possíveis urgências do campo político (HIRSZMAN, 1981).

Entretanto, mesmo com o término da edição em 1980, o cineasta optaria por não exibir o seu filme naquele ano. Com o longa-metragem se distanciando cada vez

[214] Estou me referindo à greve operária que ocorreu no ABC entre março e maio de 1980, também liderada pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo. Sobre o assunto, consultar Octavio Ianni (1980) e Ricardo Antunes (1988: 63-97).

mais dos eventos registrados pelas câmeras, afastando-se do compromisso original de proporcionar aos operários uma reflexão imediata sobre as paralisações de 1979, Hirszman acabaria alterando as suas perspectivas em torno da circulação social de *ABC da greve*. Se de início ele havia cogitado uma produção a ser provavelmente distribuída de modo alternativo, pois voltada sobretudo para o movimento metalúrgico, encerrada a montagem passou a considerar a possibilidade de também exibi-la em um circuito mais amplo, a incluir salas comerciais de cinema, algo que poderia aumentar consideravelmente o acesso de outros espectadores ao seu material. Abandonando a ideia de uma obra que entrasse "diretamente nos méritos da política (...) [de um] sindicato [específico]", Hirszman "resolveu fazer um filme para um público maior, com uma visão mais ampla, global" (COOPER in. CINEMATECA BRASILEIRA, 1991: 22).

Para tornar essa nova condição possível, planejando a lançamento de *ABC da greve* no concorrido mercado cinematográfico, o realizador precisaria, no entanto, de recursos financeiros que não estavam disponíveis. De acordo com o depoimento de Adrian Cooper (1991: 22-23), embora o corte final da montagem já estivesse completamente pronto, faltava o dinheiro que permitisse ampliar o documentário filmado em 16mm para a película de 35mm, algo necessário para projetá-lo em salas comercial de cinema que possuíam apenas esse formato de exibição. Diante do alto custo do processo técnico e da falta de verbas, Hirszman teria se desestimulado a concretizar o trabalho em 1980[215]. Como consequência do fato dele nunca ter conseguido - ou ido atrás - do montante necessário, todo o material de *ABC da greve* ficaria por anos guardado em um depósito convencional, onde cerca de 30% dos negativos se estragariam devido ao descaso e à falta de conservação. Somente a partir de 1989, a finalização definitiva do longa-metragem se tornaria possível. Contando com recursos da Cinemateca Brasileira, Cooper seria convidado por Carlos Augusto Calil, diretor da instituição na época, para terminar o projeto do modo como Hirszman

[215] Em 1979, eram duas as principais opções de película utilizadas profissionalmente: a de 16mm e de 35mm. Geralmente, filmes experimentais e independentes eram produzidos no primeiro formato, como foram todos os documentários em torno das paralisações metalúrgicas, pois o custo da película nestas dimensões era mais baixo. Embora Hirszman tenha realizado *ABC da greve* em 16mm, pois contava com financiamento reduzido e esse formato permitia maior mobilidade da câmera, pensou em ampliar o material, aproveitando assim dos recursos expressivos próprios ao 35mm e do fato de que as das salas comerciais de cinema exibiam os longas-metragens dentro dessa opção. O problema é que o processo técnico de ampliação era muito custoso, o que para Adrian Cooper foi um dos grandes motivos do cineasta desistir de lançar *ABC da greve* em 1980.

queria[216]. Nos dizeres do fotógrafo, para a versão final do documentário, em 35mm e praticamente idêntica à edição estabelecida pelo artista, ele somente lapidaria a faixa sonora e reduziria um pouco as intervenções narrativas do poeta Ferreira Gullar (1991: 23)[217]. Finalmente lançada em 1991, durante o governo de Fernando Collor de Mello, momento de crise não apenas para o cinema brasileiro, o filme seria exibido alguns dias na própria Cinemateca, perdendo completamente a expectativa original de agir sobre a *práxis* do campo político. Deslocado de sua temporalidade, *ABC da greve* se tornaria um documento histórico, importante testemunho das paralisações metalúrgicas, espelhando o viés de um cineasta comunista às voltas com o processo brasileiro de redemocratização.

Embora o problema financeiro tenha sido determinante para a decisão de Hirszman em não lançar a sua obra em 1980, me parece que uma segunda hipótese pode ser levantada em torno dessa questão. Durante o período em que o cineasta montou o seu longa-metragem, o Brasil passou por intensas mudanças políticas. Em 1979, nos meses subsequentes à greve na região do ABC, a convergência entre os comunistas e o novo sindicalismo ainda parecia uma realidade palpável. Do ponto de vista dos pecebistas, que naquele momento lidavam com a desarticulação de seus quadros após uma violenta repressão sofrida entre 1974 e 1975, os metalúrgicos combativos estariam se projetando como uma vanguarda que somaria esforços com outros setores da esquerda em prol da redemocratização do país. Ali predominando a perspectiva do engajamento frentista, do "acúmulo de forças" para a derrota definitiva da ditadura, apostava-se em uma parceria na qual o movimento operário seria assimilado, em breve, como parte significativa de um partido hegemônico das massas

---

[216] Carlos Augusto Calil foi diretor da Cinemateca Brasileira entre 1987 e 1992. Curador da obra de Hirszman, por solicitação de seus herdeiros, ele foi o principal responsável pela finalização de *ABC da greve* em 1991 e pelo lançamento da obra quase integral do cineasta em DVD.

[217] Afirma Adrian Cooper: "A montagem [de *ABC da greve*] estava pronta, o que faltava era a sua finalização. Como o filme manteve a sua atualidade enquanto linguagem, achamos necessário apenas destacar que o filme tinha sido feito naquela época e finalizado depois da morte de Leon. O que fizemos - e que acho um processo positivo - foi dar um acabamento que ajudou o filme a ganhar coerência. Não modificamos a montagem, mas na pista sonora, por exemplo, fizemos coisas que não teríamos feito há dez anos. Misturas complexas de som que experimentamos em *Chapeleiros* [(1983), documentário dirigido pelo próprio Cooper] acabaram aparecendo no *ABC*. Depois de todos esses anos e da reflexão sobre o papel do narrador no cinema, com uma confiança maior nas imagens, decidimos tirar parte da narração, feita na época por Ferreira Gullar. Acho que o filme ganhou com isso. Mas houve um problema muito sério: em meio à finalização descobrimos que quase trinta por centro do negativo do filme tinha se perdido. A produtora Tapa [parceira de *ABC da greve*] havia fechado, por isso o material original tinha sido guardado num depósito. Ficamos arrasados. Então fomos forçados a fazer contratipos do copião montado, já bem velho, desbotado e riscado, num trabalho que levou meses" (in. CINEMATECA BRASILEIRA, 1991: 22-23).

a ser conduzido justamente pelos integrantes do PCB. Mesmo que os comunistas não tivessem, na segunda metade dos anos 1970, uma atuação central entre aqueles que formavam a nova resistência basista, grande parte de seus dirigentes continuava defendendo a proeminência de seu partido no campo político, o seu ressurgimento como agremiação capaz de liderar a classe popular em direção à democracia, às conquistas sociais e à luta contra o autoritarismo. Da ampla reunião entre os mais diversos campos da esquerda, a incluir emedebistas, liberais, católicos e representantes das bases populares, surgiria um PCB renovado, relançado ao papel que "por direito" lhe cabia, de condutor das massas e protagonista das transformações a serem realizadas no interior da sociedade brasileira (LIMA, 1995: 223-377).

O viés do novo sindicalismo, no entanto, era outro. Mesmo se tornando, por conta das circunstâncias históricas, uma importante força social de resistência ao regime militar, ali não se advogava a defesa de um frentismo em luta pela redemocratização. Como já foi tratado por mim no decorrer da tese, colocando em primeiro plano as reivindicações especificamente operárias, fossem aquelas em favor de aumentos salariais, de melhorias nas condições de trabalho ou de revisão no contrato entre empregados e patrões, os sindicalistas combativos evitavam diluir a sua prática de engajamento em prol de questões mais amplas da política brasileira. Mesmo realizando greves de repercussão nacional e que incomodaram o governo autoritário, como as paralisações de 1979 e 1980 na região do ABC, por anos eles tentaram relativizar um discurso de confrontação contra a ditadura, preferindo concentrar-se em questões que envolvessem uma mudança no modelo industrial de produção. Diferente da maioria dos comunistas, para os quais seria possível alcançar conquistas a partir de negociações legais com a estrutura sindical da ditadura, os dirigentes metalúrgicos apostaram em uma redefinição radical do papel dos sindicatos, transformando-os gradualmente em "lugares de luta" em que os trabalhadores pudessem se formar politicamente e encontrar aqueles representantes dispostos a assumir a greve como instrumento efetivo de contestação. Ao privilegiarem a luta contra a classe empresarial, buscando uma identidade própria dentro do campo político e estabelecendo vínculos estratégicos com outros grupos da resistência popular, os líderes operários mantiveram desde o início uma desconfiança em relação aos pecebistas. Contrários às propostas de assimilação dos comunistas, que consideravam autoritárias e uma forma de controle sobre os trabalhadores, eles

não chegaram a reconhecer no PCB um partido que pudesse, de fato, representá-los ideologicamente (SANTANA in. MAZZEO; LAGOA [orgs.], 2003: 171-205).

Apesar dessas tensões, das apreensões decorrentes da forma distinta de se encarar o movimento operário, os comunistas do PCB e o novo sindicalismo mantiveram uma aproximação tática até o final de 1979. Levando-se em consideração que os primeiros passavam por uma crise de representação junto às bases populares e os segundos ainda procuravam naquele momento uma legitimação como grupo social, não é de espantar que inicialmente, nas indefinições próprias ao campo político, os dois tenham buscado uma parceria que poderia favorecê-los em meio ao crescente desgaste do regime militar. Entretanto, esse vínculo tênue se desmancharia por completo após novembro daquele ano, quando o bipartidarismo ditatorial chegaria ao fim[218]. Juntando-se principalmente com os católicos progressistas e com intelectuais, políticos e ex-militantes da luta armada contrários ao comunismo tradicional, as lideranças metalúrgicas surgidas no ABC fundaram no dia 10 de fevereiro de 1980 uma nova alternativa partidária, contrariando a perspectiva do PCB de que ele se tornaria a agremiação hegemônica entre as massas populares. A partir do surgimento do PT, propondo uma ampliação nacional do novo sindicalismo e rompendo com um PCB que adentrava os anos 1980 em processo de colapso, os representantes dos operários combativos consolidariam uma fissura irreversível na esquerda. Daquele momento em diante, com os comunistas se ligando politicamente ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), estabelecendo um confronto cada vez mais intenso contra o PT, se esvaneceria a proposta de um frentismo amplo que reunisse todos os grupos de oposição em uma única unidade anti-ditatorial. No decorrer dos próximos anos, enquanto os pecebistas viveriam a ampliação

[218] A partir dos Atos Institucionais nº 2 (de 27 de outubro de 1965) e nº 4 (de 20 de novembro do mesmo ano), a ditadura aboliu o pluripartidarismo brasileiro, constituído no período por treze agremiações políticas, decretando a existência oficial de apenas dois partidos: a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), que representaria os interesses dos militares, e o MDB, que formaria uma oposição institucional, consentida pelo autoritarismo vigente. Essa situação duraria até 22 de novembro de 1979, quando o país voltaria a ter uma multiplicidade de legendas políticas. No geral, os integrantes do ARENA migrariam para o Partido Democrático Social (PDS) e os do MDB iriam para o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB).

incontornável de sua crise, o PT se consolidaria como novo projeto hegemônico da esquerda brasileira (SECCO, 2011)[219].

Foi justamente no decorrer dessas profundas transformações que Hirszman montou o longa-metragem *ABC da greve*. No primeiro semestre de 1979, quando o cineasta iniciou a edição de seu filme em parceria com Cooper, o projeto de uma amplo frentismo que somasse as várias resistências de esquerda ainda parecia uma condição viável para a luta em prol da redemocratização. No entanto, ao término do trabalho, em meados de 1980, os desentendimentos que provocariam uma cisão entre o sindicalismo combativo e o PCB, deslocados agora para o novo conflito partidário entre o PT e o PMDB, já haviam se tornado uma realidade inevitável no campo político. Tratando-se de um documentário influenciado por apostas comunistas de militância, pelas perspectivas existentes na *práxis* política até o final da década de 1970, *ABC da greve* fora montado como elogio a um frentismo em que o movimento operário se tornaria uma das principais vanguardas contra o autoritarismo vigente. Produzido com a finalidade de agir na História, o filme de Hirszman, como objeto de engajamento imediato, envelheceria rapidamente diante das fragmentações que impediriam a concretização de uma unidade geral entre as oposições. Aquilo que no começo poderia soar para o cineasta como uma possibilidade concreta, acabaria por desaparecer face às mudanças encontradas na sociedade brasileira.

Como muitos dos artistas provenientes da esquerda formada nos anos 1950 e 1960, e que durante a ditadura mantiveram um vínculo estreito com o PCB clandestino, o cineasta passaria a partir de então a se engajar a favor da consolidação do PMDB. Em 1982, junto com o músico Paulinho da Viola e com o ator Milton Gonçalves, ele chegaria a participar da campanha a favor de Miro Teixeira, candidato peemedebista ao governo do Rio de Janeiro, indo à televisão para demonstrar o seu

---

[219] Em 1981, Adrian Cooper realizou o documentário *1ª Conclat.* Filmado na Praia Grande/SP, em agosto daquele ano, durante a primeira Conferência Nacional da Classe Trabalhadora, o filme mostra, em estilo observacional, os conflitos entre o novo sindicalismo e os dirigentes do PCB em torno da tentativa de se formar uma unidade sindical que representasse nacionalmente as operários brasileiros. Longe das possibilidades frentistas de *ABC da greve*, o média-metragem de Cooper expõe as dissonâncias e fragmentações da esquerda que passaram a existir a partir do ano de 1980. A meu ver, trata-se de um ótimo documentário para aqueles que se interessam por conhecer as complexidades do campo político naquele momento histórico. Produzido pela *Tatu Filmes* e lançado em 1982, a obra encontra-se disponível em DVD desde 2011, acessível para visionamento no acervo da Cinemateca Brasileira.

apoio ao partido e ao político em período eleitoral[220]. Mesmo que *ABC da greve* fosse um material histórico fundamental, o seu lugar e a sua abordagem como instrumento de militância pareciam estar em desnível com o contexto político emergente. Para o realizador, cuja escolha não foi integrar-se ao PT, não foi vincular-se à nova hegemonia em ascensão, talvez soasse estranho exibir naquele momento uma obra que além de defender um frentismo cada vez mais improvável, ainda representava a figura de Lula de forma bastante positiva e carismática. Embora me pareça impossível comprovar essa hipótese através da documentação existente, não creio que a opção de abandonar *ABC da greve* se deveu unicamente às questões financeiras. Ainda que a falta de verbas fosse um problema concreto, não devemos esquecer que Hirszman se tornou uma figura pública de destaque a partir de 1981, após ter recebido um prêmio no Festival de Veneza pelo filme *Black-tie*, algo que poderia tê-lo ajudado a conseguir o dinheiro necessário para a finalização de seu documentário. Do meu ponto de vista, as dissonâncias históricas pesaram na decisão do cineasta. Se isso ocorreu ou não de fato, a questão é que mais uma vez, após as experiências mal-sucedidas de *Minoria absoluta* (1964 - interrompido)[221], *Caetano/Gil/Gal* (1969 - interrompido)[222] e *Que país é este?* (1976-77), Hirszman não terminaria ou circularia socialmente uma de

---

[220] Ao consultar a documentação de Hirszman existente no Arquivo Edgard Leuenroth, na Unicamp, encontrei cinco cópias de uma emissão radiofônica contendo parte da campanha política em prol de Miro Teixeira. No material, que pertencia ao acervo particular do cineasta, é possível localizar várias personalidades que se engajaram a favor do candidato peemedebista na eleição para o governo do Rio de Janeiro. Além de Paulinho da Viola e de Milton Gonçalves, ali se encontram nomes como João Saldanha, Chico Buarque, João Bosco, Dina Sfat, Monarco, Moraes Moreira, Baby Consuelo, Pepeu Gomes, Cristiane Torloni, Mário Lago, Ivone Lara, Clara Nunes, Paulinho da Viola e outros. Posteriormente, durante as pesquisas de doutorado, localizei na Cinemateca Brasileira uma fita VHS com as entrevistas que Hirszman concedeu a TV Globo após receber um prêmio no Festival de Veneza pelo filme *Black-tie*. Em diversas oportunidades, em 1982, ele aproveitaria a sua presença na televisão para oferecer apoio público a Teixeira e ao PMDB. Apesar dos esforços da classe artística, o candidato seria o terceiro colocado nas eleições cariocas, sendo derrotado por Leonel Brizola e seu vice, o antropólogo Darcy Ribeiro. O programa político pode ser consultado em Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 6.

[221] Dias antes do golpe militar de 1964, Hirszman iniciou as filmagens de *Minoria absoluta*, um documentário com produção do CPC. Segundo o cineasta, tratava-se de uma obra "sobre a reforma universitária, que salvava 1% do povo brasileiro e o resto não importava. Era um filme universitário. Procurávamos documentar várias situações, os sindicatos, as manifestações políticas etc. Esse material nunca chegou a ser editado propriamente, porque o filme foi interrompido a partir de 1º de abril de 1964. Tratava-se de um trabalho efetivo de ligação entre o intelectual e o povo, o intelectual tentava responder às exigências populares, contrariando a imagem daquele que não quer rebaixar suas ideias puras e sublimes para a massa ignara, que está alienada e precisa receber a iluminação ideológica da ciência" (in. CINEMATECA BRASILEIRA, 1991: 10-11).

[222] *Caetano/Gil/Gal* seria um filme a acompanhar os três cantores durante uma turnê de apresentações. Apesar do cineasta ter realizado algumas gravações em 1969, material que atualmente (2014) encontra-se depositado na Cinemateca Brasileira, o projeto acabaria interrompido. Parte dessas filmagens pode ser conferida no documentário *Deixa que eu falo* (2007), um longa-metragem de Eduardo Escorel sobre a trajetória de Hirszman.

suas obras. No próximo capítulo, ao voltar-me à análise do processo criativo de *Black-tie*, pretendo trazer novos componentes que realcem a hipótese de que o amplo frentismo se tornou incômodo para um realizador cujo cinema esteve comprometido com a representação da classe popular e com o engajamento político no tempo presente.

Capítulo 7.

Eles não usam black-tie (1981): as indecisões políticas e dramatúrgicas de um percurso criativo

Nosso amor é mais gostoso
nossa saudade dura mais
nosso abraço, mais apertado
nóis não usa as bleque tais.
Minhas juras são mais juras
meus carinhos, mais carinhosos
suas mãos são mãos mais puras
seu jeito é mais jeitoso
nóis se gosta muito mais
nóis não usa as bleque tais.

(versos da canção *Nóis não usa as bleque tais*,
de Adoniran Barbosa e Gianfrancesco Guarnieri)

Um ser sem sofrimento é um ser sem fundamento.

(Leon Hirszman, em conversa com Guarnieri,
ao relembrar as leituras de Marx sobre Feuerbach)

I. Os rascunhos sonoros do filme *Black-tie*

No decorrer de 1979, ao mesmo tempo em que montava o documentário *ABC da greve* (1979-90), Leon Hirszman trabalhou com Gianfrancesco Guarnieri na preparação do roteiro cinematográfico de *Eles não usam black-tie*. Peça escrita pelo dramaturgo em 1956, mas levada aos palcos pelo Teatro de Arena apenas em 1958, *Black-tie* era há anos um texto dramático que vários artistas desejavam transformar em filme de longa-metragem. Após uma primeira tentativa mal-sucedida de Carlos Hugo Christensen, realizador argentino que deteve os direitos da peça até meados dos anos 1960, a adaptação de *Black-tie* também passaria, sem sucesso, pelas mãos do diretor teatral Alberto D'Aversa, encenador italiano que atuou no Teatro Brasileiro de Comédia, e do cineasta Roberto Santos, com quem Guarnieri trabalhou como ator em *O grande momento* (1958) e como dialoguista na transposição fílmica do livro *A hora*

e a vez de Augusto Matraga (1965)[223]. O fracasso dessas tentativas de levar *Black-tie* para o cinema não parece, no entanto, se restringir somente a possíveis dilemas pessoais enfrentados pelos artistas durante o processo de criação dos seus filmes: nos três casos, de modo mais dramático no segundo deles, para o qual já havia um roteiro pronto[224], a desistência se deu sobretudo como resultado da decisão do regime militar em proibir categoricamente a circulação da peça de Guarnieri, deslocando-a para um limbo histórico que durou cerca de doze anos, entre 1964 e 1977 (GUARNIERI, 1994). Hirszman, cuja relação com os dramaturgos provenientes do Teatro de Arena era intensa, foi o quarto nome a se envolver com um projeto de adaptação de *Black-tie*. Embora desejasse dirigir esse filme desde a década de 1960, pois reconhecia na obra a origem de uma estética realista a mobilizar seu próprio fazer artístico (HIRSZMAN, 1983), o cineasta acabaria encontrando as condições ideais de realização apenas em 1978, quando, além da peça já estar liberada pela censura, ele finalmente negociou com a Embrafilme a coprodução necessária para dirigir um longa com boas condições orçamentárias.

Diante de uma situação relativamente rara em sua trajetória, a de poder dirigir um filme sem restrições de ordem financeira, Hirszman conseguiu fazer do ano de 1979 uma longa etapa de preparação para as filmagens de *Black-tie*[225]. Além de negociar com a Embrafilme uma interrupção no processo criativo de *Black-tie* para documentar a greve metalúrgica ocorrida na região do ABC, uma vivência que

---

[223] Em 30 de agosto de 1994, Guarnieri concedeu essas informações sobre as adaptações mal-sucedidas de *Black-tie* para o projeto "Memória da teoria e da prática cinematográfica", criado pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP) para registrar depoimentos de cineastas e dramaturgos. Essa entrevista, ainda hoje inédita, se concentrava na relação que Guarnieri possuía com o cinema, fosse como autor de roteiros, diretor de filmes ou escritor teatral que teve peças transformadas em longas-metragens. Ali, além de falar sobre o processo de criação do *Black-tie* fílmico, ele explicou as influências que o neorrealismo cinematográfico italiano exerceu sobre a sua formação artística, assim como relatou a convivência próxima com o diretor Roberto Santos, seja contando detalhes sobre a sua atuação em *O grande momento*, sobre o episódio que dirigiu para o longa *Vozes do medo* (1970 - projeto coordenado por Santos) ou em torno do trabalho como dialoguista em *A hora e a vez de Augusto Matraga*. Essa entrevista com o dramaturgo pode ser consultada na midiateca do MIS-SP.

[224] No depoimento que Guarnieri concedeu para o MIS-SP, em agosto de 1994, ele contou que escreveu para Alberto D'Aversa um roteiro cinematográfico de *Black-tie*. Apesar dos esforços, esse material não foi localizado.

[225] De fato, Hirszman quase nunca contou com condições ideais para a realização de filmes. Durante a sua trajetória, o cineasta enfrentou várias situações de precariedade: dirigiu *Pedreira de São Diogo* (1962) com recursos mínimos de produção, enfrentou graves problemas financeiros durante a realização de *S. Bernardo* (1972), interrompeu o filme *Partido Alto* (1976-82) por falta de dinheiro e foi obrigado a dirigir documentários educativos para sobreviver, nos anos 1970, após a falência da sua produtora Saga Filmes. Nesse sentido, o longa-metragem *Eles não usam black-tie*, coproduzido pela Embrafilme, foi uma das poucas oportunidades que teve para dirigir um filme com condições adequadas. O pesquisador interessado nesse assunto pode pesquisar o contrato e os aditamentos contratuais com a Embrafilme, assim como os orçamentos detalhados de *Black-tie*, em Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 16, séries 4 e 5.

serviria como pesquisa para alguém com pouco conhecimento sobre o cotidiano do movimento operário, o cineasta também pode dedicar-se com intensidade à elaboração de um roteiro que se tornaria a adaptação cinematográfica da peça de Guarnieri. Durante semanas, sobretudo no segundo semestre de 1979, Hirszman se reuniu periodicamente com o dramaturgo para refletir sobre a questão do novo sindicalismo e para estudar em detalhes o texto original de *Black-tie*, procurando ajustá-lo a uma realidade histórica distante dos anos 1950, a um outro contexto no qual a (re)emergência dos movimentos sociais de contestação se dava em meio a um regime militar em crise, mas que utilizava o aparelho político e a coerção policial com o objetivo de se manter no poder (KUCINSKI, 2001).

Contando com o suporte estratégico da empresa Oboré, que enviou para Hirszman e Guarnieri uma vasta documentação com inúmeros depoimentos concedidos por operários do ABC[226], os dois passaram a se encontrar e a refletir sobre o roteiro de *Black-tie* na casa do dramaturgo, em São Paulo, curiosamente o local onde a seção paulista do Comitê Nacional de Anistia também se reunia para as suas conversas e deliberações[227]. Em meio a esse clima solidário, de trocas entre grupos que se colocavam em oposição à ditadura, eles se envolveriam por várias semanas no debate sobre os rumos do que posteriormente se transformaria na versão fílmica da peça de Guarnieri. Munidos de um gravador de voz, pois tinham a pretensão de escutar as conversas quando fossem de fato redigir o roteiro no papel, ambos não podiam imaginar que deixariam, para o historiador interessado em suas obras, um precioso e farto registro do processo de criação que estavam empreendendo naquele instante.

Espalhadas em cerca de oito fitas magnéticas, as conversas entre Hirszman e Guarnieri, parte delas ocorrida nos dias 9 e 13 de julho de 1979[228], contêm em sua informalidade os diálogos entre dois amigos que há tempos conviviam juntos e

---

[226] Como empresa de comunicação criada em 1978 para atuar na imprensa alternativa, especialmente no meio sindical, a Oboré coletou em 1979 uma série de depoimentos com operários da região do ABC. Esse material, que serviu de referência para Hirszman e Guarnieri durante a elaboração do roteiro de *Black-tie*, pode ser consultado em Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 15, séries 1 e 2.

[227] Conforme entrevista concedida ao autor pela socióloga Vanya Sant'Anna, em 2009. Sobre o Comitê Brasileiro de Anistia, escreverei mais adiante, nesse mesmo capítulo.

[228] Enquanto conversava com Guarnieri sobre a adaptação fílmica de *Black-tie*, Hirszman escrevia no papel uma série de anotações em torno do processo dramatúrgico de criação. Formando um conjunto de oito páginas que resumem em tópicos o percurso das reuniões, essa documentação contém datas que indicam a ocorrência de dois encontros nos dias nove e 13 de julho de 1979. Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 16, série 1.

compartilhavam as mesmas preferências estéticas e políticas[229]. Registro de falas cotidianas, gravadas sem a intenção de vir a público, as fitas com os encontros formam um conjunto documental que poderia, hoje, ser considerado uma espécie de laboratório criativo para o roteiro de *Black-tie*: ali, enquanto relembram fatos ocorridos em suas vidas, como a relação de proximidade entre Guarnieri e o músico Rolando Boldrin ou as impressões que tiveram do movimento sindical no ABC, os artistas vão aos poucos, entre copos de whisky e cigarros, esboçando algumas soluções dramáticas que posteriormente aparecerão desenvolvidas em seu longa-metragem[230].

Como material produzido no começo de um projeto artístico, portanto em uma etapa onde o que importa é jogar e testar ideias para a futura obra, os rolos magnéticos contêm a origem de uma série de questões que depois estarão presentes na versão final do *Black-tie* cinematográfico. Nesse sentido, são como objetos arqueológicos de um filme: escavá-los, encontrá-los em arquivos, é descobrir, por exemplo, que desde as reuniões iniciais Hirszman e Guarnieri orientaram o seu trabalho de adaptação em recusa ao idealismo existente na primeira manifestação da arte do nacional-popular, procurando afastar-se da teleologia de esquerda que atravessara o campo cultural no período em que a peça foi originalmente escrita. Ambos já tinham feito essa crítica nos anos 1970, já haviam compartilhado das perspectivas de uma *dramaturgia de avaliação*[231], e chegavam em 1979 decididos a revisar o didatismo comunista encontrado na peça de Guarnieri, distanciando-a de uma experiência na qual a arte servisse como ilustração (ou instrumento) para uma tese política. Como diria Hirszman, em um dos fragmentos da conversa gravada, "um grupo como o CPC,

---

[229] As fitas magnéticas foram localizadas por mim em dois acervos. Encontrei uma parte na casa de Gianfrancesco Guarnieri, quando a sua viúva, Vanya Sant'Anna, permitiu que eu vasculhasse a sua biblioteca em busca de documentos sobre o filme *Black-tie*. A outra parte encontra-se depositada no Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 16, série 2.

[230] Várias vezes, no decorrer de algumas entrevistas, Hirszman explicou que as filmagens do documentário *ABC da greve* serviram como material de pesquisa para a elaboração do roteiro de *Black-tie*. Um dos fragmentos da conversa com Guarnieri ilustra justamente essa afirmação do cineasta: "Uma vez eu vi [uma personagem de *Black-tie*], a Maria, durante uma entrevista [para o *ABC da greve*]. Ela estava na porta de uma fábrica. Foi a única mulher que falou, que quis falar, com um medo incrível. Mas falou, entende? Uma contradição... [Guarnieri,] eu preciso te mostrar essa imagem. Na cara dela [estava escrito] 'eu vou fazer isso, eu quero isso, eu penso nisso', e o medo cruzado. Rapaz, eu nunca vi um medo assim. Uma máscara inacreditável. Na hora que filmei me impressionou. No copião também. Não sei com som, porque não vi com som ainda (...). Eu acho que o filme [*Black-tie*] tem que ter a presença desse medo (...), a fricção com o regime". Essa imagem evocada por Hirszman encontra-se na montagem final do documentário *ABC da greve* e pode ser conferida, na versão em DVD do filme, entre os tempos 39:04 e 40:06.

[231] Conforme analisado no segundo e no quarto capítulo dessa tese.

empenhado em uma conscientização mais imediata, de mobilização apenas política, seria inverossímil em nosso caso" (HIRSZMAN; GUARNIERI, 1979). Até que ponto eles conseguiram promover esse revisionismo de *Black-tie*, eis um problema a ser posteriormente desenvolvido nessa tese, quando o texto alcançar a análise do filme terminado em 1981[232].

O conteúdo das fitas magnéticas, no entanto, nem sempre aponta para a origem do que estará de fato presente na versão derradeira do filme *Black-tie*. Se nelas é possível encontrar a raiz de algumas decisões tomadas, como é o caso da escolha de Hirszman e de Guarnieri por deslocar o texto de 1956 para o Brasil da ditadura militar, também é possível se deparar com o desenvolvimento de inúmeras ideias que os artistas acabariam por abandonar durante a elaboração do seu longa-metragem. Há nesses registros sonoros uma inevitável condição provisória. Por serem os primeiros passos de um filme em construção, o momento no qual predomina um sentimento de incerteza, eles contêm percursos interrompidos, inquietações não resolvidas e apostas que não se tornarão viáveis como opção para adaptar cinematograficamente a peça *Black-tie*. Ali, entre os rascunhos do futuro longa-metragem, conservam-se as rasuras de um intenso trabalho de criação: as resoluções que em princípio parecem acertadas, mas que logo depois seriam deixadas de lado pelos artistas, constituem um material rejeitado cuja descoberta só se torna possível quando o historiador assume em seu método de pesquisa a análise de documentos pertencentes ao campo do extrafílmico.

Se deparar com esse material descartado, com aquilo que se encontra ausente, pode se tornar uma ótima ocasião para melhor compreender o que de fato se fez presente na obra final. Afinal, todo o processo de rejeição é, em seu reverso, algo que intensifica a afirmação de uma identidade pessoal e artística. Ao meu ver, localizar nas fitas magnéticas as ideias abandonadas por Hirszman e Guarnieri é uma oportunidade para ampliar o conhecimento sobre o projeto cinematográfico assumido por ambos durante a realização do filme *Black-tie*. Ir às gravações permite obter informações novas sobre a genealogia dessa obra, estabelecendo uma perspectiva inédita para o estudo das questões políticas e estéticas que mobilizaram os artistas na passagem entre os anos 1970 e 1980. De imediato, é descobrir, com surpresa, que no segundo semestre de 1979 os dois não tinham a intenção de preparar uma adaptação direta da peça *Black-tie*. Talvez pelo anseio de atualizar historicamente o texto de

[232] Para essa análise, consultar o capítulo oito da tese.

Guarnieri, eles haviam de início optado pela reelaboração radical de sua narrativa, decidindo que o novo roteiro do filme, completamente inédito, passaria a se chamar *Segunda-feira, greve geral*, uma alusão à frase dita pelo personagem Bráulio no primeiro ato da peça original.

II. *Segunda-feira, greve geral*, um filme que nunca saiu do gravador[233]

O enredo de *Segunda-feira, greve geral*, projeto alternativo de Hirszman e Guarnieri, começaria no final de 1977, na periferia da cidade de São Paulo, quando o personagem Alípio resolve formar uma companhia de teatro amador. Proveniente de uma família pequeno-burguesa e com um irmão que se encontra no exílio por lutar contra a ditadura, Alípio é um entusiasta da arte como expressão lúdica e comunitária da classe popular: dividindo o seu tempo entre trabalhar, ver espetáculos a preços populares e ler livros, um dia ele decide convidar os frequentadores de uma Associação Comunitária de Bairro para montarem um grupo teatral que iniciaria as suas atividades encenando a peça *Black-tie*. Embora o personagem pouco conheça do ofício artístico, o que lhe impulsiona é acima de tudo a paixão: compositor de sambas nas horas vagas e violeiro diletante, ele encontra no texto de Guarnieri um espelho das questões sociais a atravessarem o Brasil dos anos 1970. Ao concluir que a peça contém uma atualidade, que em sua essência há um conflito próximo da situação vivida por muitos operários, Alípio procura ocupar artisticamente a Associação de Bairro, transformando esse espaço de sociabilidade e lazer em base estratégica para o seu projeto.

---

[233] Nas próximas páginas, tento apresentar o que seria o enredo de *Segunda-feira, greve geral*. Me apoiando na gravação dos diálogos entre Hirszman e Guarnieri, mas utilizando também os rabiscos feitos pelo cineasta durante as conversas, procurei selecionar as informações que permitissem recompor, em linhas gerais, a narrativa central do filme alternativo. Levando em conta a natureza provisória desse material, por vezes fui obrigado a colocar em segundo plano as indecisões e digressões dos artistas para me concentrar naquilo que parecia mais amadurecido no processo de criação desse primeiro roteiro. Em nenhum momento, tive a ilusão de alcançar um enredo definitivo, capaz de recriar a totalidade de um projeto inexistente. Pelo fato das gravações conterem o debate sobre um filme nunca realizado, torna-se impossível saber, de fato, qual seria o resultado final de *Segunda-feira, greve geral*. Apesar disso, me esforcei ao máximo para ser fiel às informações extraídas da conversa entre Hirszman e Guarnieri, evitando a utilização de dados excessivamente incertos. Nas raras vezes em que fui obrigado a supor aspectos do roteiro, fiz questão de indicar que se tratavam de hipóteses apoiadas em estudos feitos durante a pesquisa de doutorado. A reconstrução proposta por Paulo Emílio Salles Gomes do filme *Na primavera da vida*, no livro *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (1974), foi para mim uma fonte de inspiração: só que lá ele lidou com um longa-metragem desaparecido, utilizando fotogramas, artigos de jornais e depoimentos em torno da obra de Mauro, enquanto aqui eu lido com um projeto nunca saído do gravador.

No início de 1978, a ideia de Alípio gera os frutos iniciais. Logo nas primeiras reuniões da companhia, ele se entusiasma ao descobrir que inúmeras pessoas resolveram aderir à proposta. De múltipas faixas etárias, mas compartilhando uma situação social limite, são personagens representativos da condição vivida pela classe popular naquele momento histórico. Dentre eles, encontram-se Brandão, um velho líder sindical, nordestino, cuja formação ideológica está associada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB); João, outro migrante nordestino, jovem ligado ao novo sindicalismo e que aos poucos está se tornando liderança entre os trabalhadores; Maria, uma moça ingênua, operária, que adquire consciência política ao se envolver com o grupo teatral; e Teodora, a figura dramática mais agônica do roteiro de *Segunda-feira, greve geral*, uma mulher em desespero, viúva, que procura o corpo de seu marido, um ex-militante assassinado nos porões da ditadura. Por motivos diversos, que vão da diversão ao engajamento, do refúgio para a solidão ao desejo de esquecer os problemas, cada personagem busca na companhia um lugar para romper com o sofrimento e as padronizações impostas pela vida. Após confirmarem *Black-tie* como a encenação de estreia do grupo, eles resolvem fazer uma leitura da peça e dividir os papéis de acordo com o que lhes parece o mais próximo de suas vivências: assim, Brandão interpretará o líder sindical Otávio, Teodora fará a matriarca Romana, João será o operário Bráulio, Maria viverá a personagem com o mesmo nome e Alípio, por seu perfil de entusiasta das artes, opta pelo violeiro Juvêncio. As reuniões iniciais terminam em meio à euforia, à alegria de um projeto em início de percurso, mas ao mesmo tempo revelam preocupações: além de faltar alguém para interpretar um dos papéis centrais da peça, o jovem Tião, eles percebem que a falta de conhecimento sobre teatro e a ausência de recursos financeiros poderão se tornar empecilhos para a montagem de um texto como *Black-tie*, que possui em sua escritura uma elaboração dramática convencional, mas complexa.

Ao invés de esmorecer diante das dificuldades, o grupo resolve procurar a ajuda de alguém que possua ligações mais profissionais com o ofício teatral. É nesse momento que a trama de *Segunda-feira, greve geral* introduz o personagem Tião. Nascido em uma família de classe média, com um pai preconceituoso em relação ao teatro, o segundo protagonista do filme é um rapaz com cerca de 35 anos de idade, distante da periferia paulistana, e que possui a ambição de ganhar fama como empresário do meio artístico. Tendo sobrevivido de bicos no passado, entre a produção de festas infantis e como professor de cursos livres em arte dramática, ele

trabalha como bancário, frequenta os bastidores de emissoras televisivas e é dono de uma pequena agência de figurantes que ocasionalmente consegue negociar a participação de atores em papéis secundários de telenovelas. Convidado para dirigir e atuar na montagem de *Black-tie*, Tião procura na companhia uma oportunidade para alcançar o salto profissional tão sonhado: de postura liberal, ele pouco se envolve com as questões comunitárias que mobilizam o grupo, resolvendo integrar o projeto com a expectativa de promover e fazer circular o seu nome. Ao que tudo indica, tratava-se de um personagem para o qual teatro é sobretudo negócio: em dissintonia com um amadorismo que não pretende alcançar um viés mais profissional, Tião tentará substituir o diletantismo inicial da companhia por uma concepção mais técnica de encenação. Algo que, segundo ele, permitirá inscrever a montagem de *Black-tie* em festivais e, quem sabe, até mesmo ganhar algumas premiações[234].

Se a entrada desse personagem no projeto é a garantia para a encenação da peça, ao mesmo tempo é o tempero que faltava para acrescentar conflito dramático ao roteiro de *Segunda-feira, greve geral*. Inicialmente, haveria por parte da companhia um esforço no sentido de equilibrar as visões de mundo pertencentes a Alípio e Tião. Durante os primeiros ensaios, em nome da consolidação do grupo teatral, procura-se uma harmonia entre os anseios do primeiro protagonista, para quem o palco é a expressão lúdica e coletiva da raiz cultural do povo, e as expectativas do segundo, cuja concepção individualista o faz encarar a arte como carreira profissional e promessa de prestígio social e econômico. Nesse sentido, tenta-se forçar um frentismo de difícil negociação, uma união que dilua, em um mesmo espaço criativo, duas visões distintas sobre qual seria a essência da prática artística. Tornando-se uma camada metalinguística a espelhar o confronto central da peça *Black-tie*, aquele que opõe ideologicamente o pai e o filho, as dissonâncias entre Alípio e Tião ficariam relativamente adormecidas até o momento em que a realidade social deles exigisse uma tomada mais categórica de posição.

Em *Segunda-feira, greve geral*, esse ponto de inflexão ocorreria a partir do instante em que uma greve operária começa a ser planejada por trabalhadores próximos à Associação onde os personagens constroem o grupo de teatro amador. No decorrer das próximas semanas, a coesão inicial da companhia vai dando lugar a uma

---

[234] Pelo que podemos ouvir das conversas, Hirszman e Guarnieri não haviam decidido que nome dar para o personagem que interpretaria o Tião na montagem de *Black-tie*. Motivo pelo qual estou me referindo a ele, no corpo do texto, apenas como Tião.

crescente tensão ideológica entre os dois protagonistas do filme. De um lado, o jovem proveniente da periferia iria aos poucos abandonar a perspectiva do teatro como reprodução folclórico-comunitária da cultura popular: para ele, diante de um sindicalismo que se organiza para a luta contra os abusos patronais, o palco passaria a ganhar um novo sentido, reconfigurando-se em dispositivo de criação que possa contribuir para o movimento grevista e a conscientização crítica do espectador. Do outro, sem referendar a mudança de postura de Alípio, Tião continuaria a pensar no teatro para a produção de espetáculos artísticos, apoiando-se na ficção televisiva como sinônimo de uma qualidade técnica a ser alcançada. Nutrindo um desejo secreto de intitular o grupo com o seu próprio nome, recusando a interferência da política no processo de criação, a sua expectativa é começar entre os amadores para um dia alcançar o naturalismo encenado em palcos italianos, com figurinos luxuosos e cenários grandiloquentes. Não bastasse essa dissintonia ideológico-artística que vai afastando Alípio e Tião no decorrer da narrativa, os dois ainda disputariam o amor de uma mesma mulher, a operária Maria.

No roteiro de *Segunda-feira, greve geral*, o conflito dramático não se resumiria, no entanto, às tensões existentes entre esses personagens. Nas semanas durante os ensaios de *Black-tie*, dois arcos secundários desenvolveriam situações criadas a partir do estudo que Hirszman e Guarnieri estavam fazendo sobre o Brasil dos anos 1970. O primeiro deles envolveria a personagem Teodora. Filiando-se à companhia na tentativa de superar a angústia pelo desaparecimento de seu marido, um militante morto pelo regime militar, essa italiana de 60 anos, tecelã e mãe de três filhos, procuraria nos movimentos sociais de resistência o auxílio para localizar o corpo do companheiro assassinado. Tão impetuosa quanto a Romana de *Black-tie*, papel que interpretará na primeira montagem do grupo teatral, Teodora é uma mulher cuja vida se arrasta na incansável busca pelo marido. Após anos de investigações infrutíferas, os quais lhe renderam uma profunda tristeza e o risco de ser morta pelos órgãos da repressão, ela finalmente encontraria ajuda ao se aproximar de grupos que se colocavam em oposição à ditadura. Dado o contexto histórico no qual Hirszman e Guarnieri elaboraram o argumento de *Segunda-feira, greve geral*, não me parece improvável que os artistas tenham imaginado essa situação dramática a partir da

relação que possuíam com o Comitê Brasileiro de Anistia (CBA), um movimento de ação política criado no Rio de Janeiro em fevereiro de 1978[235].

Com braços em várias cidades do país, dentre elas São Paulo, o CBA foi um grupo que no final da década de 1970 deu impulso à busca por pessoas desaparecidas durante a ditadura, assim como reuniu vários movimentos de resistência em torno da luta pela absolvição política dos perseguidos pelo regime militar. Em parceira com a Igreja Católica, com o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) ou a imprensa liberal, o CBA adquiriu um papel relevante nas pressões que surgiriam contra o Estado ditatorial: além de contribuir para a denúncia das torturas e repressões, o grupo esteve na liderança de uma frente que foi decisiva para a criação da Lei da Anistia, promulgada pelo presidente João Figueiredo em 28 de agosto de 1979 (KUCINSKI: 2001). Embora essa lei contivesse uma grande polêmica, pois para decretá-la o governo anistiou também os próprios torturadores, a sua existência foi comemorada por diversos setores da esquerda que ali enxergaram um passo importante rumo à redemocratização do Brasil. A empolgação diante de uma rara conquista em tempos ditatoriais parece ter alcançado Hirszman e Guarnieri durante a elaboração de *Segunda-feira, greve geral*. Ao mesmo tempo em que esboçavam esse roteiro alternativo, no segundo semestre de 1979, os dois envolviam-se indiretamente com o CBA, acompanhando um processo que resultaria no retorno dos exilados políticos a partir de 31 de agosto daquele mesmo ano. Possivelmente para celebrar esse acontecimento recente, os artistas haviam optado por entrelaçar o destino da personagem Teodora com o processo que permitiu o advento da anistia. Ao aproximar-se dos movimentos de resistência, e contando também com o apoio da Anistia Internacional, ela conseguiria finalmente encontrar um pouco de sossego quando o corpo do marido fosse localizado em uma das valas clandestinas do regime militar. Embora ainda fosse demorar alguns anos para ocorrer a exumação dos cadáveres da ditadura, e o episódio do cemitério de Perus data de 1990, *Segunda-feira, greve geral* trataria de um tema ainda inédito no cinema brasileiro, mas já

[235] Relembro que algumas reuniões da seção paulista do CBA aconteceram na casa de Guarnieri e contaram com a participação da esposa do dramaturgo, a socióloga Vanya Sant'Anna.

bastante conhecido entre os familiares daqueles que foram assassinados pela repressão[236].

Um outro arco narrativo secundário, sobre o qual não aparecem muitas informações na gravação das conversas, seria aquele em torno dos personagens Brandão e João. Ambos operários e militantes, mas de idades e perfis ideológicos distintos, os dois sintetizariam no filme posturas divergentes em relação ao movimento sindical dos anos 1970. Como nas peças *O último carro* (1967-76), de João das Neves, ou *Pensão liberdade* (1980), do Grupo Forja, em que a certa altura da narrativa trabalhadores apresentam dissonâncias em torno da exploração fabril e das perspectivas da luta política, Hirszman e Guarnieri cogitavam transformar os perfis de Brandão e João em espelho das variações que atravessavam o sindicalismo naquele momento histórico. Homem mais velho, morador do Brás e amigo de Teodora, o primeiro personagem seria um operário com longa trajetória na resistência contra a ditadura: ligado ao PCB desde a juventude, ele se tornara uma liderança operária durante o ápice repressivo do regime militar, em um período no qual os trabalhadores enfrentavam duras restrições no campo da ação política. De caráter independente, Brandão nunca coadunou com o que considera um peleguismo de outros companheiros pecebistas, instalados no interior do sindicalismo ditatorial, assim como não aceitou, no ano eleitoral de 1978, os convites de vínculo partidário oferecidos por oportunistas da Aliança Renovadora Nacional (Arena) e do MDB. Sujeito desencantado com os rumos do Brasil, ele chegaria a fazer campanha a favor do voto nulo e, ao que tudo indica, não mostraria um grande entusiasmo em relação ao surgimento do novo sindicalismo. Em perspectiva diferente a esse personagem estaria o jovem João. Migrante nordestino e militante engajado nas causas populares, o seu perfil social e psicológico seria inspirado na figura combativa do próprio Lula:

---

[236] O cemitério Dom Bosco, vulgarmente conhecido como "cemitério de Perus", foi construído pela prefeitura de São Paulo em 1971, durante a gestão de Paulo Maluf. Os primeiros indícios de que as vítimas da ditadura eram ali enterrados surgiram em 1973, quando a família do militante Iuri de Paula Xavier Pereira descobriu que os seus restos mortais encontravam-se depositados em alguma das valas existentes no local. Em junho de 1979, após a irmã de Iuri relatar essas informações no III Encontro Nacional dos Movimentos de Anistia, vários familiares foram ao cemitério e localizaram outros militantes enterrados com a falsa identidade que utilizavam na luta clandestina. Somente em 4 de setembro de 1990, após uma investigação do jornalista Caco Barcellos e com o apoio da prefeita Luiza Erundina, uma vala comum contendo mais de mil ossadas de assassinados pela ditadura pode finalmente ser aberta. Essas informações, extraídas do texto "Vala de Perus", publicado pelo pesquisador Edson Luís de Almeida Teles, evidenciam como o desaparecimento de militantes era um tema em pauta durante a elaboração do roteiro de *Segunda-feira, greve geral*. Além desse artigo, que pode ser lido através do link http://www.desaparecidospoliticos.org.br/pagina.php?id=39&m=8, há também um excelente documentário sobre o assunto, intitulado *Vala comum* (1994) e dirigido por João Godoy. O acesso ao site foi feito em janeiro de 2014.

acreditando na importância de alterar a estrutura política para brigar pelos direitos dos trabalhadores, apostando na greve como caminho para a luta, ele concentraria o entusiasmo de alguém que aos poucos está conquistando um lugar de liderança entre os operários e os adeptos do novo sindicalismo. Reeditando uma dissonância já apontada nos capítulos quatro e cinco dessa tese, os dois seriam tipificações das posturas políticas encontradas no interior do movimento operário. No entanto, como veremos a seguir, o roteiro do filme alternativo optaria por amenizar essas divergências em nome de um frentismo em resistência ao regime militar[237].

Como o leitor já deve ter notado a partir da apresentação de *Segunda-feira, greve geral*, Hirszman e Guarnieri pretendiam realizar um filme cuja narrativa, metalinguística, iria se concentrar nos bastidores de um grupo teatral em início de formação. Em paralelo aos preparativos para a montagem de *Black-tie* na Associação Comunitária de Bairro, uma série de situações dramáticas, como as descritas nos parágrafos anteriores, permitiria o desenvolvimento dos personagens inspirados na realidade social existente no Brasil dos anos 1970. Uma dessas situações, possivelmente a mais significativa para a obra, pois elemento disparador de uma crise a se espalhar por todo o filme, aconteceria a partir do momento em que uma criança, filha de operários, morresse em decorrência da fome e da subnutrição. Similar ao longa-metragem *A greve*, realizado por Sergei Eisenstein em 1925, no qual o suicídio de um trabalhador acusado injustamente de roubo é a circunstância-limite para o início de uma paralisação operária, em *Segunda-feira, greve geral*, a morte de uma criança, doente devido à miséria, funcionaria como gota d'água a despertar nos trabalhadores a necessidade de organizar uma ação política contra os patrões. Os preparativos e a eclosão dessa greve acabariam por afetar diretamente o dia a dia da companhia teatral. Além do envolvimento de alguns personagens com a paralisação, caso de João e de Maria, o conflito entre Alípio e Tião se estabeleceria, pois enquanto o primeiro passa a considerar a montagem de *Black-tie* uma questão política, o segundo mantém-se firme na concepção do teatro como negócio.

Correndo em paralelo, as duas narrativas centrais do roteiro alternativo - os ensaios e a greve - funcionariam como um jogo de espelhos dramáticos a partir do

[237] Em *Segunda-feira, greve geral*, provavelmente haveriam outros arcos secundários além desses dois citados no texto. Hirszman e Guarnieri chegaram a cogitar o reencontro entre Alípio e seu irmão perseguido pela ditadura, o envolvimento de um personagem com a delinquência juvenil, além de um drama paralelo envolvendo a família de Tião. No entanto, por se tratar de informações pouco desenvolvidas pelos artistas durante as gravações, optei por me concentrar naqueles arcos narrativos mais amadurecidos.

qual os eventos ocorridos em uma encontrariam reverberação na outra. Uma escolha dramatúrgica verificada, por exemplo, nas sequências que envolveriam a representação dos abusos militares no interior do filme: assim como a tropa de choque apareceria reprimindo os trabalhadores nas ruas, coagindo e prendendo os operários que decidiram se rebelar contra a fábrica, a polícia também invadiria os ensaios de *Black-tie*, obrigando os atores a passar por uma violenta triagem[238]. Essa dinâmica proposta para *Segunda-feira, greve geral*, a partir da qual os personagens da companhia são sugados pelas situações que envolvem a paralisação fabril, alcançaria um ponto de maior impacto quando a trama do filme atingisse o seu ápice narrativo. No momento em que a montagem de *Black-tie* se encontrasse quase pronta, com o trabalho do grupo teatral bastante avançado, a greve operária estaria vivendo os seus dias de maior tensão. Em meio às centenas de trabalhadores parados, fazendo piquetes e enfrentando os perigos da violência militar, o personagem João se destacaria como uma das lideranças políticas, como parte da vanguarda sindical pertencente ao movimento grevista: orador inflamado e militante convicto, ele é um dos que animam a paralisação, chegando inclusive a utilizar parte das suas falas na peça *Black-tie* para agitar os companheiros que lutam na rua. A partir de um jogo de referências cruzadas, as palavras ditas por João durante o ato político - "quem quer agir sozinho? Sozinho não adianta" - são as mesmas frases que o personagem Bráulio diz na peça de Guarnieri[239].

Apesar dessa manifestação ocupar um lugar crucial no roteiro alternativo, pois é nela que a peça *Black-tie* sairia simbolicamente dos palcos para se projetar nas lutas operárias, ao que tudo indica Hirszman e Guarnieri não pretendiam terminar o filme com a celebração de uma vitória operária contra a fábrica. Como depois fariam na versão derradeira do longa-metragem, em meio ao tumulto da greve, no entrechoque entre as forças da repressão e os trabalhadores, o personagem João acabaria sendo assassinado pela polícia. A morte desse jovem líder, atingido covardemente por tiros, levaria os integrantes da companhia a um doloroso processo de autocrítica. Da parte

---

[238] Para essa sequência de repressão, Hirszman e Guarnieri chegaram a cogitar a introdução de um novo personagem secundário, um advogado especializado na defesa de perseguidos pela ditadura e que ajudaria o grupo teatral a lidar com a polícia.

[239] Na gravação das conversas entre Hirszman e Guarnieri, é possível notar que os dois concordavam com essa ideia de João utilizar as mesmas palavras de Bráulio durante um ato de greve. No entanto, eles ainda não haviam decidido quais diálogos da peça utilizar. O trecho que apresento - "quem quer agir sozinho? Sozinho não adianta" - era uma sugestão de Guarnieri, mas que não agradava muito Hirszman.

de Alípio, cujo "salto de consciência" já vinha se desenhando desde a eclosão da greve operária, a arte passa definitivamente a ser encarada como uma questão de militância política, como um processo para contribuir com a mobilização ideológica dos trabalhadores em luta. Embora Hirszman e Guarnieri, durante as conversas ao gravador, apresentem poucos detalhes sobre o final de *Segunda-feira, greve geral*, não parece improvável imaginar a positividade política presente nesse protagonista em mutação. A sua guinada em direção à militância artística talvez o transforme em um defensor do teatro como espaço de conscientização, lugar onde a classe popular possa expressar as suas angústias e promover uma crítica que almeje o engajamento como fim: possivelmente, quando a montagem de *Black-tie* estiver pronta, ela servirá sobretudo para o próprio espectador da periferia de São Paulo, para aquele que poderá converter a contestação do palco em ato de resistência política.

Se no decorrer da narrativa Alípio é essa figura dramática em transformação, o caso de Tião, ao contrário, seria o do personagem que permanece praticamente com o mesmo perfil ideológico do início ao término do filme. Depois do assassinato de João, sem repensar o seu conceito de arte e recusando o teatro como prática de militância, nele se acentuaria um acovardamento que já vinha apresentando seus primeiros sinais desde o instante em que começara a greve operária. Para Tião, ter aceito o ingresso na companhia era uma oportunidade para alcançar prestígio no meio artístico, e não um compromisso político que poderia levá-lo ao risco de enfrentar o autoritarismo e a repressão ditatorial. De modo parecido com o seu espelho na peça *Black-tie*, há nele um individualismo, um desejo de ascensão social muito mais forte do que qualquer sentimento coletivo ou solidariedade de classe. Diante da violência, do terrorismo de Estado, ele desiste do grupo teatral: sem conseguir convencer Maria, que no decorrer da trama se torna a sua namorada, a fazer o mesmo, o personagem deixa para trás a periferia, a Associação Comunitária de Bairro e o seu próprio projeto artístico, resolvendo por fim exilar-se em sua única garantia de estabilidade financeira, o emprego como bancário.

O desgosto vivido por Tião seria, no roteiro alternativo, o oposto do desfecho reservado para a operária Maria. Durante boa parte de *Segunda-feira, greve geral*, especialmente antes da morte de uma criança por subnutrição, o espectador veria nessa personagem uma jovem alienada em relação aos problemas sociais enfrentados pela classe popular. Mulher atraente, dançarina de forró e costureira nas horas vagas, Maria decidira participar do grupo de teatro amador por puro divertimento. Sem

interesse por política, ela é uma operária que desperta paixões por onde passa: com Tião, o seu romance mais recente, a relação amorosa nasceu do encanto dela por um sujeito que frequenta os bastidores do mundo televisivo e conhece alguns atores famosos por suas participações em novelas da Rede Globo. Essa personagem, no entanto, viveria seu próprio "salto de consciência". Diante de todas as violências enfrentadas - a criança morta, o corpo desenterrado do marido de Teodora, a repressão policial e o assassinato de João -, Maria deixaria aos poucos a sua condição alienada para se transformar em uma mulher engajada nas causas populares e no movimento de luta sindical. Após abandonar Tião, que se mantém preso aos valores burgueses, ela opta por permanecer na companhia teatral, nesse espaço onde se assume a arte como forma de militância política. Na lógica didática de *Segunda-feira, greve geral*, essa personagem seria o símbolo de um renascimento positivo, de uma paixão desperta, cujo desassossego surge do acúmulo de assombros face aos infortúnios da realidade social.

Na narrativa de *Segunda-feira, greve geral*, a tragédia é o que promoveria o deslocamento definitivo de Alípio e de Maria em direção a um teatro envolvido com a militância do movimento sindical. A partir dela, o roteiro alternativo alcançaria, em seu desfecho, um conceito de arte que em muito se aproxima da própria visão de "cinema popular" defendida por Hirszman. O assassinato de João ganharia, portanto, um valor simbólico: lembrando algumas peças realizadas pelo CPC no início dos anos 1960, caso de *O petróleo ficou nosso*, de Armando Costa, e *Brasil - versão brasileira* (1962), de Vianinha, esse personagem seria como um herói positivo cujo sacrifício torna-se para os demais um exemplo-limite de entrega política. Curiosamente, o filme flertaria com essa longa tradição da dramaturgia engajada, na qual a morte impulsiona a continuidade da luta e estimula a correção dos rumos propostos pela prática militante.

Durante as conversas com Guarnieri, no momento em que o perfil de Maria encontrava-se em discussão, Hirszman chegaria a utilizar uma frase atribuída ao filósofo Ludwig Feuerbach para refletir sobre essas transformações ideológicas esboçadas no enredo de *Segunda-feira, greve geral.* Nas palavras do cineasta, a sentença "um ser sem sofrimento é um ser sem fundamento", encontrada como

citação a Feuerbach em um texto de Marx[240], poderia ser uma espécie de síntese do processo que ele e Guarnieri vinham realizando em torno da adaptação da peça *Black-tie*. Ao invés de figuras dramáticas caricatas e excessivamente positivas, de estereótipos políticos presentes em uma escola como a do "realismo socialista", a expectativa de ambos era a de construir personagens mais contraditórios, donos de profundas fragilidades e crises, para os quais o sofrimento imposto pelo contexto social funcionaria como disparador de mudanças psicológicas e de redefinições de fundo ideológico.

Embora o argumento de *Segunda-feira-greve geral*, conforme apresentado nesse capítulo, não pareça alcançar satisfatoriamente esse resultado, ficando em um meio-termo entre romper e reafirmar a dramaturgia como didatismo político, as informações retiradas do gravador apresentam o desejo de Hirszman e de Guarnieri em ultrapassar o idealismo existente na antiga manifestação da arte do nacional-popular. Sendo um primeiro movimento nesse sentido, o roteiro alternativo ainda pendia para um esquematismo de fortes contornos comunistas: ao abandonar o grupo amador, o protagonista Tião, com seu imobilismo burguês, deixava para trás um projeto teatral que buscava reunir - sem conflitos aparentes - o movimento sindical, a arte de engajamento e os vários grupos de oposição à ditadura. Como no documentário *ABC da greve* (1979-90), tudo indica que o filme apostaria as suas fichas na representação de uma ampla resistência, indistinta e harmônica, a somar as perspectivas políticas da esquerda liberal, dos comunistas e dos operários pertencentes ao novo sindicalismo. Exceto por Tião, o covarde, ali não restariam dissonâncias entre os demais personagens, todos voltados para o enfrentamento artístico contra o regime militar. Afinal, como diria Hirszman ao gravador, "a grande ideia que atravessa o *Black-tie* é a força da solidariedade".

No dia primeiro de setembro de 1979, em um texto intitulado "Os personagens desse filme não usam black-tie", o *Jornal da República* publicou uma matéria contendo depoimentos de Hirszman e Guarnieri sobre o processo criativo de *Segunda-feira, greve geral*[241]. Utilizando a crônica como estilo, o jornalista Humberto Werneck informava ao leitor que a adaptação cinematográfica de *Black-tie* estava há

---

[240] Nas gravações, Hirszman sugere que essa citação estaria localizada no texto "Teses sobre Feuerbach", escrito por Marx em 1845. No entanto, ao consultar esse documento, não localizei a frase atribuída pelo cineasta a Feuerbach. É possível que a sentença esteja em outro texto ou que tenha sido uma construção de Hirszman em torno de suas leituras sobre a filosofia marxista.

[241] A matéria do *Jornal da República* pode ser consultada no acervo da Cinemateca Brasileira. As aspas que aparecem no decorrer desse parágrafo são citações retiradas do texto.

três meses em preparação: em encontros com duração de seis a oito horas diárias, os artistas planejavam um roteiro inusitado, que não fosse a transcrição direta da peça, buscando a partir disso alcançar uma revisão do idealismo outrora existente no teatro político brasileiro. Segundo Hirszman e Guarnieri, a opção por fugir do "naturalismo", por fazer um filme metalinguístico sobre os bastidores de uma companhia amadora, havia nascido do desejo de recusar o "ufanismo operário" - ou o ufanismo em torno do povo - que fora a marca de uma teatralidade praticada pelo CPC e pelo Teatro de Arena nos anos anteriores ao golpe de 1964. Compartilhando um vínculo estreito com a *dramaturgia de avaliação*, ambos estavam dispostos a "passar a limpo o Guarnieri romântico e idealista de 1955", mas sem abrir mão de uma expressão artística que mantivesse como ponto de chegada a representação pecebista de mundo. Não à toa, Hirszman informa para Humberto Werneck que a opção metalinguística não os levaria a uma prática "formalista", em direção ao que talvez fosse um teatro épico, brechtiano, de distanciamento crítico entre a obra e o espectador. Apesar do filme não ser a adaptação literal de *Black-tie*, a essência emocional da peça seria mantida: o que "queremos - afirmava o cineasta - [é] uma coisa para comover, nunca uma dramaturgia fria". A entrevista concedida para o *Jornal da República*, além de adicionar novas pistas sobre o projeto do filme alternativo, é um documento a instigar no historiador uma série de questões. Sabendo que as filmagens de *Eles não usam black-tie* começaram no dia 17 de março de 1980[242], surpreende que Hirszman e Guarnieri tenham, no percurso de cinco meses, desistido completamente de *Segunda-feira, greve geral*, escrito um novo roteiro e armado toda a pré-produção para a realização de seu longa-metragem. Afinal, o que teria levado os artistas a abandonar um projeto que se encontrava em fase adiantada de preparação? Por que essa escolha em alterar a proposta rumo a uma transcrição direta da peça de Guarnieri? Me parece que um breve retornou ao caso *ABC da greve* é necessário para tentar compreender os motivos que os levaram a tomar essa decisão.

[242] Descobri que as filmagens de *Black-tie* começaram nessa data ao pesquisar as "ordens do dia" e as "folhas de continuidade" do filme. Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 15, séries 24 e 25.

III. Mudanças de rota: descompassos, teatralidades e ajustes durante a adaptação de *Black-tie*

Anos antes de trabalhar no argumento de *Segunda-feira, greve geral*, Gianfrancesco Guarnieri escreveu uma das obras mais significativas de sua trajetória, a peça *Um grito parado no ar* (1973). Desenvolvendo-se em apenas um ato, algo raro na produção do dramaturgo, o texto se concentra nos bastidores de um grupo teatral que enfrenta inúmeras dificuldades durante a preparação e a montagem de um espetáculo. Criando personagens no limite da exaustão emocional, Guarnieri apresenta nessa peça uma companhia que precisa lidar não somente com o medo de uma vida contaminada pela repressão militar, mas também com um estrangulamento econômico que lhe impõe duras restrições de ordem produtiva: sem dinheiro, prestes a ter a energia cortada e com os equipamentos técnicos levados pelos credores, são artistas que sofrem o risco de perder-se na paralisia provocada por um contexto histórico adverso ao ato criativo, especialmente o de tradição engajada.

Diante dessa situação, o grupo, no entanto, resiste. Embora o espectador não seja claramente informado sobre o conteúdo da peça que os personagens pretendem encenar, estes continuam, mesmo "no escuro", a ensaiar uma montagem que talvez não chegue a ficar pronta ou a encontrar uma plateia que possa vê-la. Metáfora da situação vivida por muitos artistas no início dos anos 1970, *Um grito parado no ar* procurava deslocar-se para os bastidores do palco com o intuito de evidenciar, por meio da alegoria, a condição marginal de um teatro crítico que lutava para sobreviver dentro da ditadura militar. De influência pirandelliana, com ecos de *Seis personagens à procura de um ator* (1921), a metalinguagem presente na obra procurava ampliar o envolvimento emocional existente entre o espectador e a cena: ao vermos os atores durante os ensaios, principalmente quando participam de um exercício de interpretação a evocar as torturas e perseguições políticas, a sensação é de ser fisgado para dentro do palco "em construção", dividindo com eles um sentimento de angústia que não podia ser exposto abertamente em tempos ditatoriais. Através de suas camadas metalinguísticas, a obra de Guarnieri utilizava-se do recurso dramático da identificação, levando o público a partilhar da crise de ser um artista no Brasil onde a cultura de resistência não encontrava liberdade de expressão e de circulação.

Ao que tudo indica, a proposta dramatúrgica de *Segunda-feira, greve geral* teria como uma de suas principais fontes de inspiração esse texto escrito por Guarnieri

em 1973. Como é possível supor a partir da matéria publicada por Humberto Werneck no *Jornal da República*, na qual Hirszman expôs seu desejo de realizar um filme de comoção emocional, o uso da metalinguagem no roteiro alternativo talvez fosse assumir uma função próxima daquela encontrada na peça *Um grito parado no ar*. Não me parece improvável cogitar que em *Segunda-feira, greve geral*, no qual se percebe claramente a presença de situações melodramáticas[243], a criação de uma metaficção nada teria de um distanciamento crítico na tradição brechtiana. Ao invés de uma exposição crítica dos aparatos de construção cinematográfica e teatral, a metalinguagem rascunhada para o filme parecia destinada a reforçar os vínculos de identificação entre o espectador e os personagens pertencentes ao grupo de teatro amador. Seria como um jogo de espelhamentos dramáticos: os dramas familiares oriundos da peça *Black-tie* ganhariam atualidade histórica ao reaparecerem, renovados, entre os atores da companhia e os operários em greve, por fim transbordando emocionalmente em direção ao público que vivia à época os dilemas da transição gradual para a democracia. Não à toa, os personagens do longa-metragem ensaiariam durante semanas para interpretar no palco os papéis que eram justamente uma extensão de suas próprias personalidades.

Suposições à parte, o fato é que partindo dessa ficcionalidade em várias camadas, Hirszman e Guarnieri haviam optado por uma adaptação livre da peça *Black-tie*, a partir da qual pudessem deslocar o texto escrito em 1956 para um contexto em que os movimentos populares de resistência enfrentavam o regime militar, a crise econômica e as relações de opressão existentes na esfera do trabalho. Com o compromisso de fazer da arte uma leitura crítica do tempo presente, os dois cogitaram a realização de uma obra com referências a boa parte dos grupos que em 1979 exerciam importantes formas de pressão pelo fim da ditadura. *Segunda-feira, greve geral* propunha, em seu esforço de atualização, um amplo inventário das rebeldias contemporâneas: embora o novo sindicalismo obtivesse maior destaque no interior do filme, ali estariam representadas, de modo positivo, as Associações Comunitárias de Bairro, o Comitê Brasileiro de Anistia, os advogados que lutavam pela libertação dos presos políticos, o movimento estudantil, as Comunidades

[243] Relembro aqui a trajetória de Teodora, talvez a personagem mais melodramática de *Segunda-feira, greve geral*.

Eclesiais de Base e os militantes do PCB[244]. Como outros artistas engajados, Hirszman e Guarnieri também sentiam a necessidade de se envolver com as mobilizações que agitavam o cenário político do país. E, do ponto de vista deles, dois artistas que possuíam um vínculo histórico com o PCB, tratava-se de construir um elogio aos principais grupos em oposição à ditadura, imprimindo em seu filme uma leitura metafórica na qual o enredo terminaria com todos em harmonia, formando um frentismo em defesa do projeto maior de redemocratização política do Brasil.

Para compreender melhor a presença desse frentismo no roteiro de *Segunda-feira, greve geral*, creio que seja necessário refletir um pouco mais sobre o perfil que Hirszman e Guarnieri pretendiam construir para a companhia teatral no interior do seu filme. Conforme é possível verificar nas conversas registradas ao gravador, a decisão de elaborar uma narrativa em torno de um grupo amador de teatro não parece ter nascido apenas da influência de *Um grito parado no ar*, mas também da surpresa sentida por Guarnieri, à época, diante do ressurgimento da arte popular - operária e periférica - no Brasil dos anos 1970. Mesmo sem deter um profundo conhecimento sobre o assunto, o dramaturgo esboçaria o argumento de *Segunda-feira, greve geral* sob o impacto desse importante processo cultural que se concentrou no Estado de São Paulo e levou as classes populares, especialmente os operários, à realização de uma arte voltada para a crítica do *status quo* e para a afirmação de um engajamento contra a dominação patronal.

Das muitas experiências de arte popular surgidas naquela década, uma das mais significativas foi a que se desenvolveu no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo[245]. Na vanguarda do movimento operário, tornando-se mais combativo a partir do momento em que Lula assumiu a sua presidência em 1975, esse sindicato consolidou, no decorrer de alguns anos, uma prática política que esteve intimamente relacionada com a produção de conhecimento e cultura. De acordo com a pesquisa feita pela historiadora Kátia Paranhos, na tese *Mentes que brilham: sindicalismo e*

---

[244] Ao ouvir as gravações entre Hirszman e Guarnieri, fica evidente o quanto os artistas desejavam, em *Segunda-feira, greve geral*, construir um elogio ao maior número possível de grupos que se colocam em oposição à ditadura. O que deixei de apresentar, pois eram questões ainda pouco desenvolvidas para Hirszman e Guarnieri, é que ambos também tinham a intenção de mostrar dois outros focos de resistência aos militares: a ala progressista da Igreja Católica, a partir de um lado religioso do personagem João, e o movimento estudantil, por meio da ligação de um dos personagens com a esquerda universitária.

[245] No texto, me restringirei a comentar a experiência de arte popular desenvolvida pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo. Há estudos que se dedicaram a outras manifestações dessa arte no Brasil dos anos 1970, caso do livro escrito por Silvana Garcia (2004), no qual é possível encontrar uma reflexão sobre o teatro de periferia na cidade de São Paulo.

práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo (2002), durante os anos 1970, com a publicação do jornal *Tribuna Metalúrgica*, a criação do Centro Educacional Tiradentes ou a realização de peças e filmes engajados, a diretoria sindical de São Bernardo foi aos poucos dando forma a um conceito comunitário de educação e arte: ao mesmo tempo em que as ações culturais tinham um objetivo pragmático, o de atrair mais operários para o grupo que representava seus interesses políticos, elas também funcionavam como lazer e instrução crítica para os trabalhadores metalúrgicos, dentre os quais um grande número de analfabetos e semialfabetizados. Estava em jogo a consolidação de uma identidade operária combativa, construída não somente a partir do ato da greve, mas também por meio da imprensa alternativa, dos congressos sindicais, do supletivo escolar e das obras artísticas. Como um dos resultados dessa concepção, o Sindicato dos Metalúrgicos foi produtor de uma teatralidade e de uma cinematografia que não podem ser tratadas como objeto artístico autônomo ao seu meio social, expressão de uma pesquisa estética desenvolvida por um sujeito particular: realizadas como criação coletiva, elas existiram para promover intervenções, fossem essas imediatas, envolvendo os rumos de uma greve, ou de duração mais longa, para a formação política dos trabalhadores fabris.

Dentre os vários projetos culturais que esse Sindicato colocou em funcionamento entre as décadas de 1970 e 1980, um deles foi a criação, em maio de 1979, de um coletivo teatral intitulado Grupo Forja. Após uma primeira experiência de teatro operário entre os anos 1975 e 1978, quando atuou no Sindicato de São Bernardo um outro núcleo chamado Ferramenta[246], os dirigentes metalúrgicos,

[246] Durante as minhas pesquisas, encontrei poucas e esparsas referências sobre a trajetória do Grupo Ferramenta. As teses de Kátia Paranhos (2002) e Maria Carolina Granato da Silva (2008) indicam que esse núcleo, ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, existiu entre os anos 1975 e 1978 e foi criado por trabalhadores que não possuíam experiência ou formação na área artística. Um dos seus fundadores, o operário Expedito Soares Batista, que em 1978 se tornaria um dos diretores do Sindicato, chegou a escrever uma peça que foi montada pelo Ferramenta, o texto *Eles crescem e eu não vejo* (1977). Tendo como protagonista um metalúrgico que dialoga diretamente com o público, como se o espectador fosse um confidente para quem ele expõe as mazelas da vida operária, a obra transcorre no percurso de um dia, do amanhecer ao anoitecer, evidenciando a dura realidade daqueles que são obrigados a cumprir longas jornadas de trabalho e não encontram tempo para ver os próprios filhos crescerem. Escrito com o objetivo de denunciar a pressão dos patrões pela hora-extra, período do dia em que os operários deveriam cuidar de suas famílias e de sua formação crítica, o texto da peça encontra-se atualmente desaparecido. Uma parte razoável de seu conteúdo pode, no entanto, ser lida na publicação *A vanguarda operária* (1979), de autoria do sociólogo Celso Frederico. Ademais, para aqueles que desejam outras informações sobre o Ferramenta, recomendo que tentem assistir o documentário *Teatro Operário* (1978), no qual Renato Tapajós registra um ensaio de *Eles crescem e eu não vejo*.

sabendo da importância de continuar produzindo peças, resolveram contratar o dramaturgo Tin Urbinatti para escrever um texto que pudesse auxiliá-los na campanha de 1979 pelo aumento salarial. Recém-formado em artes dramáticas na USP, Urbinatti havia trabalhado um pouco antes com a Oposição Sindical de São Paulo, ocasião em que encenou a obra *O "engana-trouxa" tá caindo* (1978), cujo enredo apresentava os dramas da realidade fabril e denunciava a existência do peleguismo enraizado na estrutura sindical brasileira. Carregando a experiência adquirida nessa primeira aproximação com o operariado combativo, o dramaturgo preparou para os dirigentes de São Bernardo o texto *O contrato coletivo de trabalho* (1979), sendo logo depois convidado a se tornar o diretor artístico do coletivo que levaria o nome de Grupo Forja (PARANHOS, 2002: 172-176)[247].

Em funcionamento até o ano de 1993, o Forja foi um núcleo de produção teatral que afinou os seus alicerces e métodos de produção com os pressupostos culturais defendidos pelos dirigentes metalúrgicos. Formado exclusivamente por operários, nenhum deles ator profissional, ali foram elaboradas peças de construção coletiva, todas voltadas para a intervenção política, o lazer e a instrução crítica dos trabalhadores[248]. *Pensão liberdade* (1980), a obra de estreia do grupo, foi concebida justamente nesses termos: durante semanas, quase sempre aos domingos, os operários se reuniam com Urbinatti não apenas para estudar as bases da criação dramática, mas principalmente para recuperar suas próprias falas, gestos e vivências como material a ser utilizado na preparação de um texto teatral (URBINATTI, 2011). Desse processo de trabalho, no qual os metalúrgicos escreveram os diálogos e cenas que depois interpretariam no palco, resultou o enredo de uma peça que se desenvolve no interior

---

[247] Infelizmente, não tive acesso a essa peça escrita por Urbinatti. Segundo o autor, o Sindicato dos Metalúrgicos solicitou que ele preparasse um texto "para a campanha salarial deles, [de 1979,] cujo eixo seria sobre o Contrato Coletivo de Trabalho. Escrevi o texto: *O contrato coletivo de trabalho*, que foi encenado pela 'Turma do João Ferrador', grupo composto por militantes do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema" (URBINATTI, 2011: 15). Um pequeno trecho dessa peça de curta duração pode ser lido na tese de Kátia Paranhos (2002: 174), permitindo vislumbrar um conteúdo voltado para questões políticas e para o modo de expressão e de fala da classe operária: "em todas as fábricas os trabalhador deve se unir e fazer também o seu acordo, o seu contrato coletivo, porque assim o patrão não vai poder reprimir os operários do jeito que eles faz hoje. (...) Antes dos operários de uma firma assinar o contrato coletivo, a ficha de todo pessoal, né, eles deve de se reunir aqui no sindicato e decidir o que é melhor pros operário daquela firma colocar no contrato. Depois de tudo discutido, de ver o que é melhor pra todos trabalhador, é que deve se levar pros patrão".

[248] Conforme Urbinatti, "O Grupo foi criado para atender a uma necessidade dos metalúrgicos que era o fazer cultural no Sindicato por meio do teatro. Seus objetivos podem ser resumidos em três aspectos: 1) o fazer teatral como expressão artística dos trabalhadores metalúrgicos; 2) oferecer aos demais trabalhadores uma opção de cultura no sindicato e 3) atrair para o sindicato os demais trabalhadores que ainda não tinham se engajado na luta de sua classe" (URBINATTI, 2011: 14).

de uma pensão alegórica, local onde vivem e por onde passam personagens representativos de um Brasil cujas relações sociais estão contaminadas por formas autoritárias de poder.

Tornando-se metáfora de um país sob domínio da ditadura e do capital econômico, essa casa é como um microcosmo dos conflitos e hipocrisias sociais existentes no início dos anos 1980: por meio dela, passam personagens como a militante estudantil que fica aleijada após apanhar da polícia, o metalúrgico que perde os dedos em um acidente na fábrica, o operário alienado, os trabalhadores pertencentes ao movimento sindical, o homossexual a sofrer duros preconceitos, os jornalistas que fabricam notícias a favor dos poderosos e até mesmo o Presidente da República, com suas promessas vazias de redemocratização (PARANHOS, 2002: 201-231). Sem contar com um fio narrativo central, *Pensão liberdade* apresenta uma série de pequenos quadros dramáticos, todos eles vistos como sintoma de um Brasil repressor onde o que falta é justamente a liberdade anunciada no título da obra (IANNI in. URBINATTI, 1981: 21-30). Ao ser encenada para os trabalhadores de São Bernardo, a peça provocou inúmeros debates, cumprindo o seu papel de objeto artístico a transcender o palco para intervir na realidade social imediata. Até o final de sua trajetória, o Forja ainda escreveria e montaria vários outros textos, a exemplo de *A greve de 80 e o julgamento popular da Lei de Segurança Nacional* (1981), uma peça que ao ser apresentada na rua, por vezes agitando os operários nas assembleias sindicais, estimulava o espectador a se manifestar politicamente durante o desenrolar da própria encenação (URBINATTI, 2011: 35-37)[249].

Ao recuperar aqui no texto, em linhas gerais, o projeto desenvolvido pelo Grupo Forja, a minha intenção é evidenciar um possível ponto de contato entre o roteiro de *Segunda-feira, greve geral* e o teatro operário existente na passagem dos anos 1970 para 1980. Todos os indícios levam a crer que um personagem como Alípio foi pensado por Hirszman e Guarnieri sob influência das experiências artísticas que, naquele momento, agitavam politicamente os movimentos de contestação. Sendo um dos protagonistas do filme alternativo, ele chegaria ao fim do enredo com o desejo

[249] As obras do Forja citadas no corpo do texto encontram-se reunidas no livro *Peões em cena: Grupo de Teatro Forja* (2011). Nessa publicação, também é possível encontrar a peça *Pesadelo* (1982), além de uma longa reflexão de Urbinatti sobre o trabalho artístico realizado junto aos operários e ao Sindicato Metalúrgico de São Bernardo. Outras informações, como os comentários em torno da peça *A greve de 80 e o julgamento da Lei de Segurança Nacional* (1981), podem ser encontrados na tese de Kátia Paranhos (2002) e no documentário *Teatro operário. A história do Grupo Forja* (2011), dirigido por Luciana Spacca.

de impulsionar o amadorismo em direção a uma prática combativa, favorável aos trabalhadores em greve: ao tomar posse da Associação Comunitária de Bairro, desse lugar consagrado à sociabilidade da classe popular, a sua perspectiva seria converter a criação cultural em processo que contribuísse para uma intervenção contra a ditadura e o capital econômico. Nesse ponto, torna-se possível uma aproximação, mesmo que de superfície, entre a concepção de arte assumida pela companhia de Alípio e pelo Grupo Forja sob direção de Tin Urbinatti: em ambos os casos, presente ou não o vínculo institucional com um sindicato, o ponto de partida é transformar as relações comunitárias do popular em força motriz de um teatro voltado para a agitação política do espectador, em especial daquele pertencente ao operariado em luta.

Acontece, no entanto, que em *Segunda-feira, greve geral*, o perfil da companhia amadora não se restringiria apenas às ligações ideológicas com o sindicalismo combativo ou com os movimentos de contestação oriundos da base popular. Dada a afinidade de Hirszman e Guarnieri com a política cultural do PCB, o engajamento que atravessa o grupo de Alípio não seria aquele voltado quase exclusivamente para o operário, como era o teatro realizado pelo Forja, mas sim uma militância estimulada pelo projeto maior do frentismo democrático, que aliás permanecerá na versão derradeira do *Black-tie* fílmico, a partir do qual haveria interesse em diluir as diversas manifestações da esquerda em um processo que culminasse na derrota do regime militar. As informações aqui apresentadas, retiradas das gravações feitas pelos dois artistas, realçam a impressão de que o filme alternativo buscaria representar as inúmeras oposições ditatoriais como um bloco uno, indiviso, a compartilhar uma perspectiva política geral para a sociedade brasileira. Se esse roteiro sofria influências do teatro operário, incorporando aspectos encontrados em uma experiência como a do Grupo Forja, ao mesmo tempo ele parecia querer se apropriar na teatralidade popular, redefinindo-a como um elogio à resistência frentista tão cara ao projeto do PCB.

Ora, conforme já foi discutido no sexto capítulo dessa tese, o frentismo democrático, tão presente nas obras realizadas por Hirszman, encontrava-se em forte desgaste no final dos anos 1970. Como procurei demonstrar anteriormente, a concepção de uma soma total de esforços contra a ditadura sofreu um baque irreversível no segundo semestre de 1979, quando na *práxis* política o novo sindicalismo, em oposição direta aos pecebistas, passou a articular o projeto do Partido dos Trabalhadores (PT) como opção alternativa ao conservantismo de

esquerda existente no núcleo PCB/MDB. Se até a greve operária de março daquele ano, na região do ABC paulista, ainda houve uma tentativa de conciliação entre esses diferentes grupos, os meses que antecederam a criação do PT, em fevereiro de 1980, foram marcados por uma intensa disputa que fragmentou a esquerda em pelo menos dois grandes blocos de atuação política. Foi justamente no período em que esse cenário histórico se desenvolvia, quando a crise do PCB anunciava-se incontornável, que Hirszman resolveu desistir da finalização de seu filme *ABC da greve* (1979-90): a hipótese, já debatida nessa tese, é que o cineasta, ao fazer um documentário de celebração do amplo frentismo, talvez o tenha abandonado precisamente porque na realidade social, onde se acirrava o confronto entre os opositores do regime militar, já não parecia se encaixar tão bem a aposta em uma união que colocaria lado a lado, como parceiros, a nova esquerda e a tradicional.

O caso *Segunda-feira, greve geral* aparece, agora, como um reforço da hipótese antes desenvolvida em torno de *ABC da greve*. Embora nada se saiba sobre os motivos que levaram Hirszman e Guarnieri a deixar para trás a adaptação livre da peça *Black-tie*, é curioso notar que essa escolha aconteceu em algum momento entre o final de 1979 e o início de 1980, exatamente quando o cineasta também desistiu da finalização do seu documentário em torno do movimento metalúrgico na região do ABC (COOPER in. CINEMATECA BRASILEIRA, 1991: 17-23). Se o incômodo com um frentismo que soava em falso pode ter sido crucial para a decisão de Hirszman em abandonar *ABC da greve*, a mesma indisposição talvez esteja presente em sua ruptura com o enredo de *Segunda-feira, greve geral*: nesse filme alternativo, no qual se propunha um drama com fortes contornos didáticos, o elogio exagerado à frente ampla de resistência certamente se mostraria ingênuo diante das fraturas que vinham desentendendo as esquerdas no campo político. Na perspectiva da *dramaturgia de avaliação*, tratava-se de atualizar histórica e esteticamente uma peça escrita em 1956, e não de retomar um idealismo excessivo a partir do qual se flertaria, mais uma vez, com traços da positividade esquemática encontrada na antiga manifestação da arte do nacional-popular. Ademais, não bastasse essa questão, aqui trabalhada na chave hipotética, há de se levar em conta que *Segunda-feira, greve geral* seria uma obra bem ousada como construção fílmica. Imaginado por Hirszman como um possível *multiplotting*, um roteiro metalinguístico e com narrativa

multifocal próxima da criada por Visconti em *Rocco e seus irmãos* (1960)[250], o filme provavelmente não caberia em apenas duas horas, tornando-se menos competitivo no mercado de exibição[251]. Não à toa, a certa altura das conversas com Guarnieri e em tom de brincadeira, o cineasta diria que o projeto deles poderia se chamar *Intolerância,* uma alusão ao longa-metragem realizado por D. W. Griffith em 1916, filme que foi um grande fracasso comercial, mas é até hoje considerada uma das obras mais ambiciosas da História do Cinema.

Logo após a desistência de *Segunda-feira, greve geral*, Hirszman e Guarnieri se voltariam para uma adaptação direta da peça *Black-tie*. Entre setembro de 1979 e janeiro de 1980, os dois se dedicaram à elaboração de um novo roteiro, optando inicialmente por intitulá-lo *Nós se gosta muito mais*, uma referência ao verso presente na canção *Nóis não usa as blequetais* (1958), composta por Guarnieri em parceria com Adoniran Barbosa[252]. No decorrer desse período, enquanto o dramaturgo se concentrou na efetiva redação do roteiro, Hirszman deslocou esforços para a etapa de pré-produção do seu filme, quando precisou organizar a maior parte da equipe que

---

[250] Tudo indica que *Rocco e seus irmãos* (1960), dirigido por Luchino Visconti, era um dos filmes prediletos de Hirszman. Nesse longa-metragem em diálogo com a tradição do neorrealismo italiano, a trajetória de um núcleo familiar que migra do sul da Itália para a cidade de Milão é contada em cinco capítulos, cada um com o nome de um dos personagens centrais da trama. Para o roteiro de *Segunda-feira, greve geral*, Hirszman chegaria a imaginar a possibilidade de uma narrativa multifocal nos mesmos termos: um filme dividido em episódios que evocariam o ponto de vista de cada um dos integrantes principais do grupo de teatro amador.

[251] Com o filme *Black-tie*, Hirszman pretendia realizar uma obra política que tivesse condições de atingir um grande número de espectadores. Como discutirei no capítulo 8, havia na origem desse projeto a perspectiva de uma arte militante profissional, em contato com a Indústria Cultural, que pudesse utilizar as estruturas de distribuição cinematográfica para ampliar a difusão de uma abordagem crítica sobre o Brasil. Nesse sentido, um longa-metragem com mais de duas horas poderia diminuir a competitividade de *Black-tie* no mercado de exibição.

[252] Durante as pesquisas para esse doutorado, foram consultadas pelo menos três versões do roteiro de *Black-tie.* Uma delas, sem data e com o nome provisório *Nós se gosta muito mais*, é provavelmente o primeiro tratamento das outras duas, já intituladas *Eles não usam black-tie* e datadas de 27 de janeiro de 1980. Dada a natureza da minha pesquisa, na qual proponho uma reflexão sobre o projeto cinematográfico de Hirszman a partir das relações mais gerais entre arte política e História do Brasil, optei por não me deter na análise minuciosa desses roteiros, entendendo que isso me forçaria a deslocar a tese em direção ao campo de estudo estabelecido pela crítica genética (SALLES, 2008). Nesse mesmo sentido, tampouco me debrucei na análise de outros arquivos em torno do filme *Black-tie*, caso dos orçamentos de produção, dos contratos com a equipe, das "ordens do dia", das "folhas de continuidade" ou dos relatórios de bilheteria do longa-metragem. Para o leitor interessado em conhecer o processo de criação da obra de Hirszman a partir de uma abordagem genética, que coloque em primeiro plano os documentos e procure neles identificar um percurso mais detalhado (e técnico) de composição artística, sugiro a leitura da dissertação de mestrado escrita por Laila Rotter Schmidt (2012). Os roteiros citados nessa nota encontram-se depositados no Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 16, série 3.

trabalharia com ele no decorrer dos próximos meses[253]. O longa-metragem *Eles não usam black-tie*, reajustado para uma transcrição mais literal da peça original, começou a ser filmado no dia 17 de março de 1980, data em que foram realizadas algumas cenas na casa de Tião, e teve o encerramento de suas gravações em 14 de junho do mesmo ano, ocasião em que foi produzida a sequência da coleta de feijão com os personagens Otávio e Romana[254]. Ao passar os olhos nas "ordens do dia", assim como nas "folhas de continuidade" pertencentes à produção de *Black-tie*, é curioso notar que Hirszman procurou, na medida do possível, realizar as filmagens respeitando a cronologia dos acontecimentos dramáticos existentes na narrativa do seu filme.

Estudar o argumento de *Segunda-feira, greve geral*, desse roteiro que não seria realizado, torna-se uma oportunidade para acompanhar os detalhes do processo criativo que esteve na origem da versão cinematográfica de *Black-tie*. Por um lado, analisá-lo permite conhecer aquilo que Hirszman e Guarnieri deixariam para trás no percurso de elaboração do seu longa-metragem. Eles não somente desistiriam de uma narrativa com evidentes traços didáticos, na qual predominaria um esquematismo dramático em defesa do ideário pecebista de engajamento, como também renunciariam a uma obra que celebraria os pressupostos do amplo frentismo de oposição, já não mais possível em uma realidade social atravessada por intensas disputas entre grupos de esquerda. Por outro lado, a tentativa de recompor o projeto alternativo, de examiná-lo mesmo que nunca tenha saído do gravador, oferece a chance de perceber que desde o início dos trabalhos de adaptação os artistas preocuparam-se em ajustar o texto original de 1956 para um novo contexto histórico, atualizando a sua trama para um país onde se vivia o gradual esgotamento da ditadura, a ascensão dos movimentos sociais de base e as expectativas em torno

---

[253] Durante a etapa de pré-produção do filme *Black-tie*, os trabalhos não se resumiram apenas à contratação da equipe que realizou o longa-metragem. Na documentação depositada no Arquivo Edgard Leuenroth, é possível encontrar uma série de referências às ações que aconteceram naquele período: seleção do elenco, decupagem técnica do roteiro, pesquisas de locação em Vila Brasilândia, escolha e reforma das casas de Tião e Maria, entre outras. O material pode ser consultado em Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 16, séries 4 a 21.

[254] As "ordens do dia" e as "folhas de continuidades" estão localizadas no Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 16, séries 24 e 25. Nelas, é possível encontrar todas as datas em que as sequências de *Black-tie* foram filmadas. Descobre-se, por exemplo, que o assassinato de Bráulio foi gravado entre os dias 24 e 26 de maio e que seu enterro foi filmado em 13 de junho. Para um pesquisador interessado em analisar um filme pelo viés da produção, os documentos em torno de *Black-tie* constituem um acervo riquíssimo e que recuperam em detalhes o processo que vai da pré-produção até a finalização da obra. O objetivo do meu trabalho não é analisar esse material, mas não deixa de ser instigante levantar pelo menos uma hipótese: para provocar maior envolvimento emocional de Guarnieri e Fernanda Montenegro com seus papéis, teria Hirszman escolhido filmar a sequência do feijão no dia seguinte às gravações do velório de Bráulio?

redemocratização. Nesse sentido, antes mesmo de optarem por uma transcrição fílmica mais direta da peça, Hirszman e Guarnieri, na esteira dos debates da *dramaturgia de avaliação*, procurariam se afastar da teleologia revolucionária presente no enredo escrito no pré-1964, revisando a sua narrativa com o intuito de colocá-la em diálogo com as dinâmicas do campo político existente no Brasil do final da década de 1970. No próximo capítulo, essa informação, extraída das conversas entre os artistas, torna-se fundamental para a análise estética e discursiva da versão derradeira do filme *Black-tie.*

Capítulo 8.

Eles não usam black-tie (1981): impasses e negociações de Hirszman com o seu tempo

O cinema tem que estar ligado ao teatro. Por que separar cinema, teatro, televisão, literatura, universidade, cineclubes? É um mesmo momento cultural, um chamamento à unidade, uma compreensão política das relações. O isolamento é uma herança da dominação autocrática (...). Como diz o personagem Bráulio de Black-tie*: "Isto não é uma questão pessoal. É uma questão política. É política". (...) Só acredito em vitórias na medida em que haja unidade*

(Fragmento de uma fala de Leon Hirszman presente no livro *É bom falar*, organizado por Arnaldo Lorençato e Carlos Augusto Calil).

I. O filme *Black-tie* e as afinidades com o realismo crítico do Teatro de Arena

No dia 29 de setembro de 1981, duas semanas após *Eles não usam black-tie* (1981) ser premiado no Festival de Veneza[255] e um dia depois de entrar em cartaz no circuito paulista de exibição[256], Leon Hirszman participou de um programa de entrevistas na rádio *Jornal do Brasil*[257]. Além de comentar alguns aspectos gerais de seu fazer criativo, como analisei no primeiro capítulo desta tese, o realizador aproveitaria a oportunidade do encontro para propor algumas reflexões sobre o meio cinematográfico brasileiro do início da década de 1980, em um período no qual o

[255] No Festival de Veneza, ocorrido entre 2 e 12 de setembro de 1981, *Eles não usam black-tie* recebeu os seguintes prêmios: Prêmio Especial do Júri - Leão de Ouro (ex-aequo), Prêmio da Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica (FIPRESCI), Prêmio Agis Banca Nazionale del Lavoro, Prêmio OCIC - Menção Honrosa Especial e Prêmio da Federação Italiana dos Cinemas de Arte (FICE). No decorrer de 1981 e 1982, o filme seria consagrado com outras premiações, dentre as quais o Grande Prêmio Coral no Festival de Havana (1981), o Prêmio Espiga de Ouro para Melhor filme no Festival de Valladolid (Espanha, 1981) e o Margarida de Prata da Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB).

[256] No dia 28 de setembro, em apenas uma sala de exibição, o Cine Gazetinha, *Black-tie* entrou em cartaz na cidade de São Paulo (PEREIRA, 1981b). Na semana seguinte, a partir de 2 de outubro, o filme também passaria a ser visto pelo público carioca, em salas como Palácio 2, Ópera 2 e Carioca (O GLOBO, 1981).

[257] A entrevista concedida por Leon Hirszman à rádio *Jornal do Brasil*, inédita, encontra-se em uma fita cassete armazenada no Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 16, série 41.

esgotamento da ditadura anunciava um processo gradual de redemocratização política. Do ponto de vista de Hirszman, após anos de uma perseguição militar que sufocara a liberdade de expressão e esvaziara as representações engajadas da classe popular, assistia-se finalmente à reemergência mais ampla de um campo artístico que poderia, com menos receio, manifestar as suas leituras críticas em torno dos dilemas sociais e do autoritarismo governamental que se mantinha no poder desde 1964. Otimista em relação às possibilidades do novo contexto histórico, afirmando que o "espaço dado pela abertura (...) não era um espaço doado, mas conquistado duramente" pela oposição de esquerda, o cineasta não deixaria, no entanto, de apontar algumas questões que o inquietavam. Se o problema da censura lhe parecia algo praticamente resolvido, a ponto dele poder dirigir um filme de tradição comunista como *Black-tie* e a despeito de algumas obras ainda se depararem com proibições políticas[258], o fato é que o cinema realizado no Brasil continuava, em sua opinião, a enfrentar complicadas restrições de ordem econômica.

Para além dos dilemas tradicionais do setor, a exemplo de um circuito de exibição pouco afeito aos filmes nacionais e ocupado principalmente por longas-metragens de origem norte-americana, os cineastas também encontravam restrições no plano produtivo, em que os financiamentos oferecidos pelo Estado e pela iniciativa privada não davam conta de suprir a demanda criativa dos artistas ou a diversidade estética existente na área[259]. Na tentativa de superar esse outro empecilho histórico, mais do que fortalecer o projeto da Embrafilme[260], Hirszman propunha, como vários de seus colegas oriundos do Cinema Novo, um esforço de união, poderíamos dizer frentista, no intuito de realizar obras de caráter "popular, comunicativo e [que pudessem], efetivamente, [promover] uma conquista do mercado". Questionado por

---

[258] Em abril de 1982, apesar do processo de abertura política, o filme *Pra frente Brasil*, coproduzido pela Embrafilme e dirigido por Roberto Farias, seria censurado pelo regime militar. Por tratar da tortura durante a ditadura, o longa-metragem seria proibido de circular comercialmente e de ser exibido no Festival de Cannes daquele ano. Oito meses depois, após pressões da classe artística, a obra acabaria liberada sem imposição de cortes (O ESTADO DE S. PAULO, 1982).

[259] Em 1975, a serviço da Embrafilme, Hirszman preparou um audiovisual intitulado *Cinema brasileiro, mercado ocupado*. Parcialmente reconstituído em 1997, para a mostra "Leon de Ouro", com curadoria de Carlos Augusto Calil, o material possui cerca de 20 minutos duração, é todo composto por slides e conta com narração de Ferreira Gullar. Nele, conforme indicado nas legendas de abertura, o cineasta traça um amplo panorama sobre a atividade cinematográfica no Brasil do século XX, defendendo a tese de que a ocupação do mercado interno pelo filme estrangeiro, a partir de uma operação que contou com a cumplicidade dos exibidores e das autoridades, levou ao divórcio de nosso cinema com o público. Esse audiovisual, pouco conhecido, é indício do viés crítico que Hirszman mantinha em relação aos problemas relativos à (ausência de uma) indústria de filmes no país. Uma postura, aliás, que o realizador retomaria na entrevista à rádio *Jornal do Brasil*, em setembro de 1981.

[260] Vale lembrar que o filme *Black-tie* foi coproduzido pela Embrafilme.

um ouvinte da rádio *Jornal do Brasil* sobre o abandono da experimentação e da pesquisa formal entre os antigos cinemanovistas, quase todos sintonizados com esse esforço de desenvolver uma indústria no país, Hirszman responderia com uma tese que naquele período era muito forte entre os ex-diretores do movimento: caso houvesse, de fato, uma ocupação maior do mercado, a ponto de se compor uma estrutura econômica capaz de permitir a continuidade produtiva e a circulação comercial dos filmes nacionais, o resultado seria, a seu ver, a consolidação de um processo a partir do qual as manifestações formais do nosso cinema, fossem as mais convencionais ou as mais experimentais, encontrariam condições necessárias de realização e de financiamento. Embora essa afirmação me pareça conter um traço idealista, pois não há garantias de que a implantação de uma indústria leve necessariamente ao fomento das práticas estéticas de vanguarda, ao que tudo indica Hirszman apostava no impulso que as obras comerciais poderiam oferecer para o avanço do negócio cinematográfico, assim como para a criação de fatias de mercado no interior do cinema brasileiro.

Conforme é possível depreender da entrevista concedida pelo cineasta em setembro de 1981, a realização de um filme como *Black-tie* estaria vinculada às expectativas e aos processos brevemente descritos nos parágrafos anteriores. Por um lado, a produção do longa-metragem só se tornaria viável devido ao recuo do governo autoritário. Proibida de circular e de ser encenada desde o golpe militar, a peça de Gianfrancesco Guarnieri, escrita originalmente em 1956, para o Teatro de Arena, só seria liberada pela censura em 1978, quando Hirszman já estava conversando com o dramaturgo sobre a possibilidade de levar às telas um texto que o marcara profundamente na juventude[261]. Apesar do cineasta ter dirigido um de seus melhores filmes em 1972, a adaptação de linha "brechtiana" do livro *São Bernardo* (1938), de Graciliano Ramos, ele desejava aproveitar as condições oferecidas pela abertura política para retornar a uma tradição ficcional em compromisso com a arte do

[261] Na própria entrevista à rádio *Jornal do Brasil*, Hirszman falaria da influência marcante da peça *Black-tie* em sua formação. Em outra ocasião, durante uma entrevista para a revista *Cine Cubano*, em dezembro de 1981, o cineasta comentaria o desejo de adaptar o texto para o cinema: "Este era un viejo deseo mío. En 1973 ya yo había hablado con Gianfrancesco Guarnieri sobre un texto teatral suyo, **Ellos no usan smoking**, que me parecía muy emocionante y con el que me identifiqué desde que lo vi en Río de Janeiro, en 1959. Pero solamente hacia 1977 es que pude empezar a tener la certeza de poder hacerlo, al obtener la probación (aunque no definitiva) de EMBRAFILME, dirigida entonces por Roberto Farías (...). Sólo después de 78, cuando comienza la apertura política en el país, cuando se da un cuadro de liberalización gradual de la expresíon a través de los periódicos, del teatro, del cine, es que existen las condiciones para realizar el proyecto. Este fue aprobado para ser filmado en el 79" (HIRSZMAN, 1981: 155 - negritos e caixa alta do texto original).

nacional-popular, na qual se buscava um fazer criativo ajustado às narrativas classicizantes e que permitisse alcançar um diálogo engajado com o maior número possível de espectadores. Se no decorrer do regime militar houvera um esvaziamento da tradição associada ao realismo crítico brasileiro, sobretudo uma perseguição às representações politizadas do povo e às obras esteticamente mais convencionais de denúncia social, diante do processo de redemocratização, Hirszman passava a apostar no envolvimento com um fazer artístico propenso à comunicação com o grande público. Por outro lado, a decisão de adaptar *Black-tie*, em parte movida por essa oportunidade de se expressar mais abertamente e com menos receio de ser censurado, parecia se ajustar bem à disposição do cineasta em participar de um esforço voltado para a formação da indústria cinematográfica no país. Embora o seu longa-metragem, sozinho, não fosse solucionar os problemas, por sua inclinação à "decupagem clássica" (XAVIER, 2012) e ao uso de elementos melodramáticos, questões sobre as quais falarei mais adiante, ele poderia se tornar um filme político que ganharia espaço dentro da Indústria Cultural. Do mesmo modo que outros cineastas e dramaturgos de sua geração, especialmente aqueles que prosseguiriam em sintonia com a militância do Partido Comunista Brasileiro (PCB) durante a década de 1970, Hirszman parecia disposto a se aproximar de um projeto cultural de resistência no qual a conquista do mercado não era vista como uma simples forma de cooptação ou de resignação à lógica capitalista de produção, mas antes uma possibilidade de inserir conteúdos políticos e de reflexão no interior dos mecanismos comerciais de entretenimento (NAPOLITANO, 2011)[262].

Se a entrevista à rádio *Jornal do Brasil*, até hoje inédita, nos oferece pistas em torno das questões contextuais que moveram Hirszman à adaptação da peça *Black-tie*, seja em relação à abertura democrática ou aos desafios impostos pelo mercado

[262] Nesse sentido, Hirszman se aproximava das ideias esboçadas por Gustavo Dahl no artigo "Mercado é cultura", publicado no início de 1977, na edição número 24 da revista *Cultura*. Nesse breve texto, de três páginas apenas, o cineasta, à época trabalhando na "superintendência de comercialização" da Embrafilme, traça uma leitura panorâmica sobre os dilemas da economia cinematográfica no Brasil, propondo que o grande problema da falta de distribuição de filmes nacionais só seria superado quando os realizadores deixassem de se preocupar unicamente com a produção de seus filmes e passassem também a articular um projeto maior de circulação comercial das obras. Propondo uma crítica à noção de que o mercado seria inimigo do questionamento ou da experimentação artística, Dahl sugere aos diretores que passem a ver nos mecanismos culturais de consumo um espaço possível de reflexão, a ser conquistado com o intuito de concretizar uma indústria de cinema no país: "É válido dizer que 'mercado é cultura', ou seja, que o mercado cinematográfico brasileiro é, objetivamente, a forma mais simples de cultura cinematográfica brasileira. O consumo é uma experiência de fruição. A cultura é uma reflexão, é a fruição da reflexão (...). A originalidade do trabalho da Embrafilme (...), sobretudo nesses últimos anos - não oferecendo privilégios à expressão industrial, em detrimento da expressão cultural, nem favorecendo o inverso -, foi deixar que ambas se casassem" (DAHL, 1977: 127).

cinematográfico, ela também nos informa sobre o vínculo que o diretor estava disposto a retomar, no início dos anos 1980, com a teatralidade desenvolvida por dramaturgos provenientes do Arena. Conforme procurei analisar no segundo e no quarto capítulo desta tese, a aproximação do cineasta com artistas como Guarnieri, Paulo Pontes e Vianinha, todos homens que se mantiveram vinculados ao PCB e à militância frentista no decorrer da ditadura, não se restringiu às ligações de amizade ou às possíveis parcerias de ordem profissional. Da parte do realizador, como ele salientaria no depoimento de setembro de 1981, a sua concepção de "cinema político" encontrava profundas afinidades com o projeto assumido por aquela geração[263]. Das revisões do nacional-popular na década de 1970, dentre as quais teríamos a recusa à arte de engajamento comunista em Cacá Diegues ou em Nelson Pereira dos Santos[264], Hirszman optaria pela convergência com o que venho chamando de *dramaturgia de avaliação*, com essa perspectiva que se consolidaria sobretudo no teatro e que procurava, por meio da relativização da teleologia revolucionária existente no pré-1964, estimular no campo artístico o retorno às representações politizadas do povo, a insistência no intelectual de esquerda como interlocutor do engajamento cultural, além da manutenção do realismo crítico como forma estética para as leituras e análises do país. Ao escolher a adaptação da peça *Black-tie*, escrita antes do golpe militar, o cineasta não o fazia apenas para homenagear os primórdios do Teatro de Arena ou para evocar a origem de um percurso em compromisso com os processos criativos de denúncia social. Em sua concepção, recuperar essa obra, esse texto que se tornara a matriz de uma geração, ajustando-o a um novo contexto de emergência política da classe trabalhadora, significava também rearticular no cinema brasileiro, no decorrer do período de redemocratização, uma experiência realista capaz de dialogar criticamente com o público.

A adesão de Hirszman aos debates da *dramaturgia de avaliação*, assim como a proximidade com um cinema político de ampla comunicação, favoreceram, no início da década de 1980, o seu maior envolvimento com o projeto que foi elaborado

---

[263] Vale lembrar, conforme tratado no capítulo dois da tese, que em várias oportunidades, em especial na entrevista à rádio *Jornal do Brasil*, Hirszman evocaria a teatralidade do Arena e do CPC como experiências fundamentais de sua formação como artista. Mais do que ter trabalhado com Vianinha (em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* - 1959), com Augusto Boal (nos preparativos da montagem de *A revolução na América do Sul* - 1960) e com Guarnieri (na adaptação de *Black-tie*), o cineasta assumiria como parte de seu próprio fazer criativo o realismo crítico e o revisionismo artístico dos anos 1970 esboçados por esses dramaturgos.

[264] Conforme visto no segundo capítulo da tese.

pela ala comunista do Teatro de Arena e cuja origem histórica localiza-se justamente em peças como *Black-tie* ou *Gimba, presidente dos valentes* (1959), ambas compostas por Guarnieri. No geral, entre os anos 1950 e 1970, os artistas do campo teatral evocados no parágrafo anterior, todos com incursão no meio televisivo, se envolveram com inúmeras reflexões em torno de uma proposta política de criação. Para eles, próximos à arte do nacional-popular, a forma ideal de construção dramática encontrava-se em uma estética de fundamento comunista e que permitisse encenar nos palcos, em estilo realista, as contradições mais prementes da sociedade brasileira. Tal dramaturgia, no entanto, não poderia abrir mão de pelo menos dois procedimentos que seus articuladores acreditavam necessários para consolidar junto ao público um viés crítico de observação da realidade social. Em primeiro lugar, e algo que já se mostrou central em boa parte da cinematografia de Hirszman, a forma estética, na chave de um "modernismo clássico" de engajamento, deveria permitir a emergência de um teatro político de fácil comunicação com os espectadores. De fato, as peças mais sofisticadas da geração Arena, como *Rasga coração* (1974), de Vianinha, ou *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, comprometeram-se com uma estrutura convencional de *playwright* no qual a narrativa de fundo político foi trabalhada dentro de uma progressão dramática em três partes bem definidas: a introdução da trama e dos personagens, o desenvolvimento e o ápice/desfecho do enredo.

Mas no caso do realismo assumido por esses dramaturgos, tal modelo, já bem conhecido e assimilado, pois forma popularizada pelos meios de comunicação de massa, deveria vir acompanhado por um forte investimento criativo na síntese entre a emoção e a conscientização política. Essa questão, segundo procedimento estético aqui evocado, encontrava-se na essência do projeto articulado por aqueles artistas. A construção de uma leitura crítica ou a denúncia das estruturas de poder que estrangulavam a classe popular eram, em seus textos dramáticos, quase sempre mediadas pelo desenvolvimento psicológico dos personagens. Ou seja: embora o dilema fosse acima de tudo universal, esse poderia se tornar mais agudo se a peça construísse as graves consequências dos problemas sociais sobre a vida íntima e familiar de seus protagonistas. No caso de *Gota d'água*, por exemplo, a crítica contra os abusos do poder econômico e da especulação imobiliária passava, necessariamente, pela angústia vivida por Joana, mulher que ao término da história comete suicídio após envenenar os filhos. Em muitas das obras realistas escritas pelos dramaturgos

provenientes do Arena, a particularidade dos personagens, atravessada por uma crise de origem social, gerava uma angústia emocional que poderia convocar o espectador a se identificar com os oprimidos e, por conseguinte, a viver um salto de consciência crítica. Acreditava-se que esse procedimento, somado à estrutura do *playwright* tradicional, facilitaria o diálogo do teatro político com o seu público.

Os pressupostos gerais que Hirszman evocou na rádio *Jornal do Brasil* para sugerir a sua concepção de "cinema político" - a arte do nacional-popular, a experiência estética de ampla comunicação e o realismo crítico vinculado à dramaturgia do Arena -, aspectos que se encontram no centro de sua adaptação fílmica de *Black-tie*, são claramente identificáveis na própria trajetória artística de Guarnieri, em especial nas obras dramáticas que ele escreveu entre as décadas de 1950 e 1960. De fato, a peça escolhida por Hirszman para ser levada ao cinema, texto que alterou o rumo criativo do Teatro de Arena, possui enormes afinidades com o que foi comentado até o momento. À época, ator e jovem integrante do PCB, Guarnieri desejava levar aos palcos uma narrativa política em torno do movimento operário, desse sujeito histórico pouco representado em nosso teatro de então. Inspirado pelo neorrealismo cinematográfico italiano, principalmente por um filme como *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica, o dramaturgo partiu de sua experiência como militante, do pouco contato que até então tinha estabelecido com a classe popular, para compor uma peça sobre uma família que vive na favela carioca e se encontra em meio à eclosão de uma greve operária[265].

Na peça *Black-tie*, já diante da inquietação em moldar o realismo crítico a uma forma estética de diálogo mais aberto com o público, Guarnieri optou por uma escrita teatral em três atos e de progressão linear do enredo. No decorrer da narrativa, o desenvolvimento dramático localiza-se na fissura ideológica e emocional entre os dois personagens centrais da trama e que pertencem a um mesmo núcleo familiar. De um lado, o pai Otávio, liderança sindical, homem formado em um comunismo de linha stalinista e para quem a razão da existência encontra-se principalmente na militância coletiva da classe popular. De outro, o filho Tião, jovem individualista que coloca seu projeto de ascensão social acima da luta do povo. Quando a greve explode no terceiro e último ato, a cisão entre os dois torna-se irreversível. Com a namorada grávida e

---

[265] Retirei essas informações da entrevista que Guarnieri concedeu ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), em 30 de agosto de 1994, para o projeto *Memória da teoria e da prática cinematográfica*. O depoimento, nunca publicado, pode ser consultado na Midiateca do MIS-SP.

com medo de perder o emprego, Tião boicota a paralisação promovida pelos operários insurgentes. Otávio, após ser duramente reprimido pela polícia e descobrir a traição do filho à greve, resolve expulsá-lo de casa, esperando que no futuro o jovem se conscientize politicamente e reencontre os vínculos perdidos com a sua comunidade.

Nesse texto, quase todo o desenvolvimento dramático concentra-se no interior da casa operária. Há na peça *Black-tie* uma síntese esquemática entre o universal e o particular. Os eventos diretamente políticos, aqueles que evocam questões mais amplas da classe popular, como as reuniões no sindicato ou a própria greve na porta da fábrica, nunca são vistos na encenação do texto, pois estão localizados no espaço fora do palco. O espectador sempre será informado sobre eles a partir dos diálogos. É o que acontece no final do primeiro ato, durante a festa de noivado entre Tião e Maria, no sábado à noite, quando Bráulio interrompe a comemoração para anunciar que a assembleia optara pela greve geral a partir da próxima segunda-feira. Em *Black-tie*, o que o público realmente acompanha de frente são as consequências da mobilização operária, da questão social mais ampla, sobre a vida particular dos personagens[266]. A *mise en scène* da peça é um convite à emoção. Tendo como fundo histórico a greve, cada um responde ao seu modo, constituindo tipologias sentimentais do que Guarnieri havia imaginado para representar o popular: a dureza de Romana em seu papel como mãe, a candura romântica de Maria, a ingenuidade de Chiquinho, a resistência bravia de Otávio, o medo de Tião. Como obra que está na origem do realismo crítico proposto pela ala comunista do Teatro de Arena, *Black-tie* já apresentava a tendência em mediar a leitura política, quiçá a própria conscientização ideológica do espectador, a partir do envolvimento dramático com os personagens. Escrita a partir das convenções de *playwright*, alternando inclusive cenas de apelo cômico com outras de construção melodramática, é possível que o sucesso de público da peça se explique, em parte, por essa intenção em fazer da identificação emocional o acesso privilegiado aos temas sociais do final dos anos 1960, como as contradições do processo brasileiro de industrialização.

As afinidades entre o modelo exercitado por Guarnieri em sua peça de 1956 e a concepção de arte política exposta por Hirszman na entrevista de 1981 certamente estão na origem da escolha feita pelo cineasta em adaptar para as telas o texto de *Black-tie.* No final dos anos 1960 e no primeira metade da década de 1970, embora o

[266] Essa afirmação foi inspirada na leitura do livro de Iná Camargo da Costa (1996).

cinema brasileiro tenha vivido, se comparado à fase inicial do Cinema Novo, um recuo na disposição em realizar filmes próximos ao realismo crítico, concentrando-se sobretudo em uma forma estética de tratamento alegórico das questões políticas (XAVIER, 1993), o realizador insistiria em sua ligação com o projeto do Teatro de Arena, defendendo a perspectiva de que um retorno a *Black-tie* permitiria refletir sobre um período de (re)emergência do popular como classe protagonista das lutas sociais. Para Hirszman e Guarnieri, se atualizada historicamente para o Brasil da abertura democrática, a peça poderia oferecer uma análise sobre os novos tempos, uma leitura em torno do movimento operário que naquele momento se encontrava à frente da resistência política em termos nacionais. Havia mesmo uma confiança de que o resgate do realismo articulado pelos dramaturgos do Arena permitiria a apurada observação crítica daquela contemporaneidade. Tal ponto é nevrálgico para compreender mais a fundo o processo de adaptação cinematográfica de *Black-tie*.

Do ponto de vista da construção dramática, dentro dos pressupostos comentados nesse capítulo, o filme de Hirszman manteve-se muito fiel à peça de Guarnieri, procurando não se afastar do modelo presente no texto de 1956. Sem dúvida, é possível traçar uma espécie de continuidade dramatúrgica entre as duas obras, mesmo que no cinema o enredo original tenha sofrido modificações bastante significativas. Como aposta no reencontro e na atualização do realismo articulado pelo Teatro de Arena, o longa-metragem de Hirszman, com uma narrativa em progressão linear, cerca de 120 minutos de duração e 286 planos[267], contém uma nítida divisão dramática em três partes, organizando-se a partir da estrutura hegemônica do próprio fazer cinematográfico. A introdução dos personagens e do enredo, concentrada entre os créditos de abertura do filme e os primeiros 28 minutos (ou até o plano número 69), apresenta ao espectador as questões gerais que serão trabalhadas em *Black-tie*. Em Brasilândia, bairro localizado na periferia de São Paulo, primeiro deslocamento em relação à peça, o jovem operário Tião (Carlos Alberto Ricelli) descobre que sua namorada espera um filho. Sem revelar a gravidez para a

[267] Todas as referências à duração e à decupagem de *Black-tie* foram tiradas a partir da cópia do filme em DVD, lançada em 2007 pela produtora Videofilmes. Durante as pesquisas para o doutorado, preparei uma análise técnica detalhada de *Black-tie* e descobri que o filme possui apenas 286 planos, um número relativamente pequeno para a época. Na tese de doutorado *Observation pour une rythmique du film: études des films* La décédée *et* São Bernardo *de Leon Hirszman*, a pesquisadora Tatiana Junod-Valera apresenta as decupagens de *A falecida*, com 283 planos, e de *S. Bernardo*, com 133 planos (JUNOD-VALERA: 1997). Havia, portanto, uma tendência em Hirszman a realizar obras com poucos cortes.

família, ele resolve anunciar a todos o noivado repentino com Maria (Bete Mendes), agendando para breve o casamento entre os dois. Preocupado com a mudança em sua vida, Tião fica mais apreensivo quando seu pai conta que há uma disposição dos trabalhadores da fábrica metalúrgica em organizar uma nova greve para reivindicar melhores salários. O jovem, que está mais preocupado com a sua situação particular, não vê a militância política de Otávio (Gianfrancesco Guarnieri) como solução para seus problemas e teme a realização de novas paralisações. Enquanto ele sofre calado diante dessa inquietação, Maria aposta no futuro casamento como possibilidade de romper com a crise que atravessa a sua própria família, composta por uma mãe doente (Lélia Abramo), um pai alcoólatra (Rafael de Carvalho) e um irmão adotivo (Fernando Ramos da Silva). Outros personagens, secundários no drama que se inicia, também são apresentados: Romana (Fernanda Montenegro), dona de casa, mãe amorosa de modo ranzinha, sempre preocupada em manter a união entre seu marido e os filhos; Bráulio (Milton Gonçalves), companheiro de militância de Otávio; e Jesuíno (Anselmo Vasconcelos), malandro que quer convencer Tião a se tornar, como ele, um espião do patronato contra os grevistas.

O desenvolvimento da trama, concentrado entre os 28 e os 83 minutos (ou do plano 69 até o 177), promove um aprofundamento das características dos personagens e um agravamento das tensões que envolvem Otávio, Tião e o movimento sindical. No plano mais geral, de amplitude histórica, Bráulio e Otávio - politicamente moderados - esforçam-se para evitar a eclosão de uma greve: defensores de um viés ideológico comunista, algo que o filme não nos informa diretamente, mas a pesquisa em torno do filme evidencia[268], eles são da opinião que os trabalhadores de São Paulo, diferente dos metalúrgicos de São Bernardo, ainda não se encontram organizados como classe. De seus pontos de vista, é quase certo que uma paralisação, feita às pressas e sem os devidos preparativos, será reprimida pela polícia militar e facilmente derrotada. No entanto, após a fábrica demitir uma série de operários, aumentando assim as tensões já existentes, a ala mais radical do movimento sindicalista, representada pelo personagem Sartini (Francisco Milani), consegue apoio para a sua proposta na assembleia, decretando para o dia seguinte o início de uma greve operária. Para esse grupo, a despeito dos riscos, é preciso aproveitar o sentimento de revolta dos trabalhadores como impulso militante e imprevisível contra o patrão.

[268] Essa questão será desenvolvida no decorrer do capítulo.

Mesmo contrariado, convencido de que os manifestantes serão alvo de uma violenta repressão, Otávio resolve participar das paralisações, pois acima de tudo acredita na greve como mecanismo coletivo de luta da classe popular.

No plano mais psicológico, necessariamente relacionado com o drama social, as angústias de Tião, assim como a de outros personagens, se intensificam. Por um lado, ele não encontra a maturidade necessária para lidar com os dilemas que envolvem a sua relação com a namorada. Após passar pela traumática experiência de perder o pai, assassinado por um bandido, Maria se recusa categoricamente a compartilhar do desejo do noivo de se desvincular da luta popular. Quando Tião tenta controlá-la ao proibi-la de participar da greve, Maria se revolta contra o companheiro, reafirma o seu compromisso com a comunidade e mostra um desejo até então inédito de emancipação feminista. Por outro lado, Tião tampouco consegue evitar o confronto ideológico e pessoal com Otávio. Pai e filho até tentam resolver suas diferenças em uma conversa no bar, mas em um dos momentos de maior tensão dramática do filme acabam por opor-se radicalmente: durante um jantar, o primeiro acusa o jovem de temer a vida, de ser fruto de uma ditadura que impôs o medo à classe popular, enquanto o segundo assume uma posição agressiva ao afirmar que a miséria e o sofrimento da família são consequências diretas da militância política equivocada de Otávio. Embora Romana tente contê-los, reafirmando o seu papel de mediadora emocional, os dois acabam mais distantes do que nunca. Nos momentos finais do desenvolvimento da trama, quando a greve já se anuncia inevitável e Tião vive ao máximo a pressão do casamento com Maria, ele se divide entre três opções: participar contrariado da paralisação operária, furar a greve sozinho ou tornar-se, ao lado de Jesuíno, um delator dos companheiros.

O ápice/desfecho de *Black-tie*, dos 83 aos 120 minutos (ou do plano 177 até o 286), é o momento no qual o jogo emocional torna-se mais intenso e são oferecidas todas as respostas às questões dramáticas até então levantadas. Na segunda-feira, após um café da manhã no qual Romana prepara a família para a greve e tenta predizer o futuro nas cartas, os operários se reúnem na porta da fábrica, onde a força policial está mobilizada para reprimir os trabalhadores que fizerem piquetes. Tião, que está longe de ser um personagem mau-caráter, mas se encontra seduzido pela falsa solução de colaborar com o patronato, opta finalmente por furar a greve sozinho, incentivando alguns dos metalúrgicos a acompanhá-lo para o interior da fábrica. Possesso diante do que vê, Otávio berra ao megafone em favor da paralisação e acaba enquadrado pelos

policiais que o empurram para dentro de uma viatura. Em um ato de covardia, visto pelos demais operários, o filho dá as costas ao pai que sofre com a repressão. Enquanto isso, Maria também não escapa à violência e corre o risco de um aborto quando homens à paisana desferem socos e chutes em sua barriga.

Depois de voltar à sua casa, não sem antes apanhar dos grevistas enfurecidos, Tião enfrenta, com desespero, as consequências de seu ato. A trajetória desse personagem se encerra em um processo repleto de fissuras: a noiva o abandona após acusá-lo de tirar o sangue do povo e dar gorjetas ao patrão, o pai o expulsa de casa assumindo-se culpado pela má formação do filho, a mãe se despede dizendo a ele como aprenderá que "é melhor passar fome entre os amigos do que passar fome entre os estranhos". Enquanto Tião parte, visto pela última vez no interior de um ônibus, a paralisação dos trabalhadores alcança o limite da tensão: no momento em que Bráulio tenta conter os ânimos dos operários mais exaltados, entre eles o próprio Sartini, acaba alvejado e morto por um policial à paisana. O fracasso da greve, ampliado pelo trágico assassinato de um companheiro, acaba por demonstrar que o comunista Otávio estava correto em sua análise da situação política. As cenas derradeiras do filme são de extrema angústia - o velório de Bráulio e o desamparo de Otávio e Romana enquanto separam feijão -, o que não impede Hirszman de elaborar um desejo de continuidade da mobilização política quando, numa construção de aparência documental, vemos os operários gritando "a greve continua".

Mesmo que no filme *Black-tie* exista uma estrutura dramática próxima à peça de 1956, Hirszman e Guarnieri, em suas pesquisas formais, chegaram à conclusão que o tratamento do realismo crítico no cinema deveria realizar-se a partir de uma ampliação dos procedimentos estéticos existentes na teatralidade da geração Arena[269]. Pela especificidade de seus processos de criação, o cinema já permitia, claro, um descolamento dos limites encontrados na encenação teatral de *Black-tie*. Além de uma câmera que podia se ausentar da casa de Otávio para deslocar a *mise en scène* aos "lugares de luta" (PARANHOS, 1999) da classe operária (o sindicato, a fábrica e as ruas), o longa-metragem também contava com uma série de recursos expressivos que, comparados à experiência realista do teatro, expandiam a carga emocional do texto de Guarnieri: os *travellings* de avanço em cenas de maior apelo dramático, as montagens

[269] Hirszman e Guarnieri chegaram a essa conclusão durante as conversas que tiveram para a escrita do roteiro fílmico de *Black-tie*. As fitas-cassete contendo a troca de ideias entre os dois podem ser consultadas no Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 16, séries 1 e 2.

paralelas no ápice do filme ou mesmo uma direção de arte e de fotografia detalhadamente naturalistas (apurada construção cênica encontrada, por exemplo, no interior da casa de Maria). De fato, Hirszman parecia apostar que a adequada utilização dos artifícios convencionais do fazer fílmico, aqueles pertencentes a uma tradição genericamente associada ao cinema de "decupagem clássica", fosse um passo necessário para a constituição do drama político em tempos de abertura democrática. Não à toa, em setembro de 1981, ele tanto insistia na profissionalização do mercado audiovisual brasileiro nos moldes de uma forma estética tradicional[270]: seria justamente essa a escritura que garantiria, pelo reencontro com a dramaturgia do realismo crítico, o maior acesso do espectador às reflexões de origem política.

Embora o cinema, por si só, permitisse um retorno ampliado ao modelo contido na peça original de Guarnieri, pelo menos dois procedimentos da adaptação fílmica de *Black-tie* foram empregados com a finalidade de tornar mais sedutor ainda o drama da família operária para o público do início dos anos 1980. Em primeiro lugar, é preciso pensar o lugar que a televisão ocupa no longa-metragem de Hirszman. Como é possível observar em *Black-tie*, há em sua narrativa uma crítica explícita à presença da televisão na vida da classe proletária. O personagem Jurandir, pai de Maria, é um homem desempregado e alcoólatra que ao invés de reagir contra os problemas passa o dia inteiro a aprofundar suas angústias em frente ao aparelho televisivo: as suas forças reativas são anuladas pela bebida e pelo meio de comunicação de massa, lhe restando uma hipertrofia que acaba por se transformar em violência verbal contra os filhos e a esposa doente. Tal imagem-síntese, apresentada na parte introdutória do filme, parece lembrar não apenas o discurso radical que Píer Paolo Pasolini dirigiu à televisão em 1975, quando a acusou de anular a cultura da classe popular italiana (DIDI-HUBERMAN: 2011), como é também muito condizente com o pensamento crítico de Hirszman, e não somente dele, para quem o desenvolvimento da indústria televisiva no Brasil foi resultado de um projeto conservador do Estado ditatorial, que investiu "violenta e arbitrariamente na televisão (...) [e] utilizou a questão cultural como eficiente aparelho de dominação" (HIRSZMAN in. CALIL; LORENÇATO, 1995: 77). Àquela altura, do ponto de vista do cineasta, o preço que uma emissora como a TV Globo pagava pela parceria com os militares era continuar funcionando como instrumento ideológico do governo -

[270] Mais informações sobre essa reflexão de Hirszman podem ser consultadas a partir da fita-cassete contendo a entrevista à rádio *Jornal do Brasil*, em setembro de 1981.

questão, aliás, denunciada em seu documentário *ABC da greve* (1979-90), como vimos no sexto capítulo. Portanto, o que esperar senão essa imagem-síntese de um entretenimento visto como meio de contenção política dos trabalhadores?

Há de se levar em consideração, no entanto, que tal aversão encontra-se apenas na superfície do filme *Black-tie*. Se o longa-metragem constrói a recusa à televisão a partir da crise do personagem Jurandir, também é uma obra que aposta fortemente na utilização de atores nacionalmente conhecidos e cujos rostos talvez permitissem uma ampliação do diálogo crítico com espectadores de origens sociais distintas. Para Hirszman e Guarnieri, conforme debateriam nos diálogos durante a preparação do roteiro de *Black-tie*, atualizar o enredo da peça original passava pela opção em levar o *star system* televisivo para o cinema. Assim, assumindo os principais papeis do filme, encontram-se Bete Mendes (Maria), uma das "namoradinhas do Brasil" no final dos anos 1970, intérprete de telenovelas como *Pé de vento* (1980) e *Dulcinéia vai a guerra* (1980), ambas da TV Bandeirantes; Carlos Alberto Ricelli (Tião), que ganhara fama de galã ao fazer o papel principal de *Aritana* (1978-79), uma novela realizada pela TV Tupi; Fernanda Montenegro (Romana), que acabara de ser protagonista em *Cara a cara* (1979), programa da TV Bandeirantes, e em 1981 estrearia na rede Globo ao atuar na novela *Baila comigo*, de autoria de Manuel Carlos; além do próprio Guarnieri (Otávio), que há anos vinha trabalhando na televisão, seja como ator ou roteirista, e que teria papeis significativos em duas novelas de 1981: *Rosa baiana* (Bandeirantes) e *Jogo da vida* (Globo)[271].

Junto à televisão, um segundo recurso que Hirszman utilizou em seu filme foi a ampliação dos procedimentos melodramáticos existentes na peça escrita por Guarnieri. Em 1956, o dramaturgo construiu uma narrativa na qual existe uma constante alternância entre humores dramáticos: uma das cenas mais dolorosas do texto original, quando Otávio e Romana relembram a morte precoce da filha diante de sua fotografia, é precedida pelas confusões burlescas que envolvem o casal Chiquinho e Terezinha e sucedida pela sequência na qual Tião tenta contar vantagem a partir da

[271] É preciso salientar que a escolha do elenco de *Black-tie* não se deu apenas por conta de seu percurso televisivo. Fernanda Montenegro já havia trabalhado com Hirszman no longa-metragem *A falecida* (1965); Guarnieri, Milton Gonçalves e Francisco Milani foram filiados ao PCB, os dois primeiros integrante do Teatro de Arena e o terceiro do Centro Popular de Cultura (CPC) do Rio de Janeiro; Lélia Abramo foi durante anos simpatizante do comunismo; e Bete Mendes atuou na militante política, sendo presa e torturada pela ditadura nos anos 1970. Para além da televisão, havia portanto uma aproximação ideológica entre o cineasta e os atores de seu filme. Ademais, vale lembrar que Fernanda Montenegro, Guarnieri e Lélia Abramo tinham uma trajetória teatral de dimensão nacional, algo que também contribuiria, certamente, como atração para os possíveis espectadores de *Black-tie*.

falsa história do cineasta Di Rocca, um "brasileiro cem por cento" que o teria abordado na rua com a promessa de um futuro melhor como ator cinematográfico. Embora o terceiro ato da peça contenha menos situações de alívio dramático, afinal é o momento no qual eclode a greve e ocorre o rompimento familiar, todo o texto foi composto a partir dessa oscilação sentimental. No filme *Black-tie*, entretanto, Hirszman e Guarnieri optaram, como roteiristas, pela eliminação sistêmica das situações que originalmente continham um apelo cômico. Não é apenas o episódio "Di Rocca" que foi retirado da adaptação fílmica, mas houve também uma redução drástica da presença de Chiquinho e de Terezinha na trama, assim como a exclusão total da longa sequência da festa de noivado entre Tião e Maria. No geral, operou-se um processo no qual o núcleo jovem da peça, responsável pelos momentos de comicidade no texto teatral, deu lugar no cinema a uma ampliação das crises e inquietações que atravessam todo o elenco ficcional. Em parte, tal questão, me parece, se explica pelo esforço dos autores em ampliar a potência emocional vinculada ao realismo crítico, o que seria uma tentativa de atualizá-lo para o contexto histórico do início da década de 1980. Sem desviar a atenção para o cômico, o espectador seria convidado a uma identificação mais intensa com o enredo, a um envolvimento no qual a predominância de elementos melodramáticos deveria convocá-lo, a partir da síntese entre emoção e razão, a uma reflexão política sobre o Brasil.

Ao meu ver, o tratamento conferido ao filme *Black-tie* não deve, no entanto, ser confundido com uma herança dramatúrgica associada ao chamado "melodrama social". Por seu comprometimento com uma arte política de realismo crítico, Hirszman me parece distante, tanto ideológica quanto esteticamente, de uma tradição que se desenvolveu sobretudo no cinema norte-americano, *grosso modo* entre os anos 1900 e 1940, na qual diretores como D. W. Griffith, John Ford ou Frank Capra representaram os dilemas do popular em diálogo com o que o teórico Peter Szondi conceitualiza como "drama burguês" (2005). Em obras realizadas por esses cineastas, e poderíamos aqui evocar *A corner in wheat* (1909), *Vinhas da ira* (1940) ou *A felicidade não se compra* (1946) respectivamente, a tendência é a composição de enredos que trazem à tona crises enfrentadas pela classe popular, seja a miséria ou o confronto contra a cobiça financeira, nas quais se estrutura uma narrativa exemplar cuja punição recai sobre os personagens egoístas e ambiciosos, enquanto a redenção está reservada aos protagonistas do povo que sofrem, mas se mantém eticamente vinculados a um projeto de capitalismo comunitário e de bem-estar social. A despeito

de uma sociedade marcada pelo sofrimento e pelo infortúnio, a exemplo da elite rural gananciosa de *Vinhas da ira* ou do banqueiro corrompido de *A felicidade não se compra*, o "melodrama social" se articula em torno de um elogio à heroicidade daqueles que resistem às forças políticas e econômicas de opressão, representando-os através de um filtro romântico pertencente aos valores burgueses de virtude e à celebração de um ideário atrelado ao liberalismo, à livre concorrência e à ética do trabalho como promessas para a transformação e a melhoria do mundo[272]. Uma forma de construção melodramática e de pedagogia moral, cuja origem remonta à teatralidade europeia do século 18 (SZONDI, 2005), que não seria escolhida por Hirszman e Guarnieri no filme *Black-tie*, no qual os operários são incapazes de promover uma redenção de classe a partir do movimento grevista, assim como inexistem possibilidades de salvação via ascese burguesa, aspecto que fica nítido na trajetória desencontrada do personagem Tião.

Apesar dos autores não apresentarem detalhes sobre as filiações artísticas do filme *Black-tie* em seus depoimentos, talvez o mais provável seria estabelecer um ponto de convergência entre o longa-metragem e duas outras tradições cinematográficas: a do realismo social anterior à Segunda Guerra Mundial, que teria na obra de Pudovkin uma de suas principais matrizes, e principalmente a do neorrealismo italiano, desenvolvido na Itália a partir de meados dos anos 1940 (FABRIS, 1996). Em algumas das obras pertencentes e influenciadas por esse segundo movimento artístico, a exemplo de *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica, de *A terra treme* (1948), de Luchino Visconti, ou *Os companheiros* (1963), de Mário Monicelli, é comum a representação de personagens populares que, a despeito de celebrados em seus vínculos ideológicos e comunitários, encontram-se diante de forças autoritárias e de dilemas sociais que lhes impõem a condição de pobreza ou lhes impedem a emancipação como classe. Atravessados por elementos melodramáticos, associados especialmente à situação de miséria e de fragmentação familiar, esses filmes optaram por uma dramaturgia na qual as crises enfrentadas pela sociedade italiana, sejam aquelas relacionadas ao imediato pós-guerra ou à exploração capitalista, não encontram formas de redenção através da resistência popular. A partir, principalmente, de um arte de extração realista, voltada para a crítica política e para

[272] Sobre o assunto, consultar o livro *O olhar e a cena*, escrito por Ismail Xavier, em especial o capítulo intitulado "Parábolas cristãs no século da imagem: alegoria e melodrama em Hollywood" (XAVIER, 2003: 101-125).

uma estética distante do naturalismo elaborado nos estúdios cinematográficos, há nesses longas-metragens uma tendência ao desencantamento de mundo, a uma construção narrativa na qual as ingerências e as perversidades sociais estão acima da capacidade dos indivíduos em agir a favor da transformação efetiva da História.

Em *A terra treme*, embora exista a valorização do ideário comunista, pescadores de uma cidade siciliana se deparam com o fracasso face à tentativa de romper com um sistema de exploração promovido pelos donos das embarcações. No caso de *Os companheiros*, mesmo com a revolta dos operários contra o abuso fabril, o movimento grevista sucumbe diante das artimanhas do capital, da violência promovida pelas forças policiais e dos desencontros ideológicos existentes entre os próprios trabalhadores. Distante da salvação e do virtuosismo burguês prometidos pelo cinema norte-americano, a herança italiana seria, em boa parte, a de um realismo permeado por "ilusões perdidas", no qual o componente melodramático costura o enredo de uma crise que não é superada por uma instância protagônica ou pela coletividade da classe popular. Mesmo que os filmes aqui citados não pendam para uma aporia política, e ressaltem a capacidade do povo em prosseguir sobrevivendo e lutando em um mundo corrompido, eles acabam se afastando das idealizações excessivas de redenção em nome de um dramaturgia realista a denunciar as estruturas sociais de opressão. Ao que tudo indica, levando-se em conta que a narrativa de *Black-tie* é perpassada por essas mesmas questões, como terei a oportunidade de analisar mais a fundo nas partes quatro e cinco desse capítulo, é bem provável que a presença de elementos melodramáticos na obra de Hirszman encontre convergência com a disposição criativa encontrada em algumas das obras realizadas pelo neorrealismo cinematográfico. De qualquer modo, vale lembrar que Guarnieri se inspirou diretamente em *Ladrões de bicicleta* quando escreveu a peça *Black-tie*, e que uma parcela significativa dos dramaturgos do Teatro de Arena, especialmente aqueles com maior influência sobre o cinema de Hirszman, exercitaram em suas obras essa aproximação entre o realismo crítico e os elementos melodramáticos de composição.

Os procedimentos em debate - a progressão dramática linear, as técnicas do cinema clássico, os atores televisivos e o melodrama - foram utilizados no filme *Black-tie* com a perspectiva de atualizar, por fidelidade, o projeto dramatúrgico contido na peça de 1956. Para Hirszman, assumir o realismo crítico como um compromisso político no campo das artes e tentar ajustá-lo a uma outra espectatorialidade implicava, além do mais, em intensificar aquela construção

dramática típica das peças da geração Arena, aqui já comentada, na qual a abordagem das questões sociais encontrava-se mediada pelo desenvolvimento psicológico dos personagens da trama. De fato, o *Black-tie* cinematográfico consegue, a partir da somatória de seus artifícios, ampliar o espelho entre os dilemas universais da sociedade e aqueles particulares ao sujeito, mais uma vez apostando na síntese entre os grandes problemas da classe popular e a crise específica dos personagens.

Tal abordagem, um dos fundamentos do drama político para os dramaturgos do Teatro de Arena, espalha-se ao longo de todo o tecido narrativo do filme realizado por Hirszman. É como na introdução da trama, na breve sequência em que a família de Maria é apresentada ao espectador (entre 15:56 e 22:01). Após despedir-se do namorado Tião e entrar em sua casa às escondidas, auxiliada pelo irmão Bié, Maria resolve ir até o quarto da mãe doente para conferir se ela tomou os remédios e precisa de alguma ajuda. Para sair do cômodo onde se encontra e chegar ao da mãe, a personagem precisa esgueirar-se pela cozinha, lugar onde seu pai, em depressão, assiste bêbado a um programa televisivo. O *travelling* que a acompanha no andar sorrateiro através da cozinha, composto por um enquadramento em plano médio, situa uma crise cuja origem é, por essência, de ordem social: a desesperança de Jurandir nasce do fato de estar há tempos desempregado e de saber que existem raras vagas de trabalho para alguém com a sua idade. Como é típico da tradição do realismo crítico brasileiro, ainda mais quando opta-se por um diálogo com técnicas melodramáticas, o dilema universal se particulariza. O grave problema da falta de emprego torna-se emotivamente mais agudo quando conhecemos o seu resultado na intimidade daquela família: uma sensação de esgotamento nasce diante do pai desesperado, da mãe acamada ou da criança que vive diariamente o medo da violência doméstica. O efeito emocional torna-se ainda mais intenso ao término da sequência, quando a câmera isola Maria em sua cama e passa a lhe dar exclusividade em cena. Enquanto em *voz over* Jurandir e a esposa discutem, um lento *travelling* avança em direção ao rosto da personagem - *rosto de Bete Mendes* -, localizando em sua intimidade a angústia de se encontrar em uma situação de instabilidade familiar e precariedade social (21:30 - 22:01). Poderia o espectador, a partir desse jogo dramático de identificação, adquirir consciência das questões políticas e dos dilemas que atravessavam naquele momento a classe popular? Essa era, me parece, uma das apostas que movia o processo criativo levado a cabo por Hirszman no filme *Black-tie*.

Embora a reflexão realizada até o momento saliente parte das afinidades

existentes entre a peça de Guarnieri e o filme dirigido por Hirszman, procurando inclusive situar o cineasta como um adepto do projeto estético proveniente da geração Arena, é necessário ampliar o debate em direção às inúmeras dissonâncias que se verificam entre as duas obras em questão. Pois se o longa-metragem buscou uma linha de continuidade com certo realismo crítico, tentando a partir dos procedimentos próprios ao audiovisual atualizá-lo para o espectador dos anos 1980, ao mesmo tempo o filme nasceu de uma disposição ambígua em relação ao idealismo formal e político que atravessara a dramaturgia da esquerda anterior ao golpe militar de 1964. Afinidades e recusas - e raramente a neutralidade - marcaram o processo de adaptação de *Black-tie* para o cinema.

II. A adaptação cinematográfica de *Black-tie*: o ajuste do tempo

Exceção entre os realizadores do Cinema Novo, Leon Hirszman nunca escreveu textos sobre o seu processo de criação ou a sua concepção de arte e política. Praticamente um ágrafo, o cineasta deixou raras anotações escritas, como aquelas feitas durante a conversa com Gianfrancesco Guarnieri para a escrita do roteiro fílmico de *Eles não usam black-tie*[273], preferindo sempre a oralidade como forma de expressão das suas ideias. Apesar de existirem poucos depoimentos de Hirszman nos anos 1970, quando teve que se afastar da produção ficcional graças ao caso *S. Bernardo* (1972)[274], o início da década de 1980, na esteira da consagração internacional de *Black-tie*, foi para ele um tempo de descobrir-se homem público com certa influência no campo artístico brasileiro. A partir de setembro de 1981, após receber inúmeros prêmios no Festival de Veneza, o cineasta passou cada vez mais a conceder entrevistas e a participar de debates, acumulando nos gravadores um significativo volume de seus (até então praticamente inéditos) pensamentos em torno do fazer cinematográfico. E foi justamente nessa ocasião, quando seu longa-metragem se encontrava em circulação comercial por diversas cidades do Brasil, que Hirszman melhor desenvolveu a sua análise da peça escrita por Guarnieri.

Em setembro de 1983, convidado a participar com o dramaturgo de uma palestra no Museu da Imagem e do Som em São Paulo (MIS-SP, parte da programação da mostra *O operário no cinema alemão e brasileiro*, o cineasta

[273] Conforme analisado no sétimo capítulo desta tese.
[274] Ver o primeiro capítulo da tese.

exprimiu certa tensão (positiva) que marcava o seu relacionamento com o texto original de *Black-tie*[275]. Em parte, como já foi aqui comentado, tal relação nascera de um processo afetivo, a partir de uma grande afinidade artística e cultural com o realismo crítico formulado nos anos iniciais do Teatro de Arena. A concepção de cinema para Hirszman passava pelo modelo dramatúrgico proposto na peça *Black-tie* e não é de espantar que no MIS-SP, diante de um público reticente com a primeira obra teatral de Guarnieri - a acusá-la de esquematizar a representação da classe popular por meio de uma representação comunista -, ele tenha interrompido o bate-boca do debate para sair em defesa do companheiro de trabalho e de militância, chamando-o de "um grande mestre da dramaturgia brasileira [que junto com o Boal] me ensinou muito" (HIRSZMAN; GUARNIERI, 1983).

Mas é curioso notar que embora Hirszman tenha localizado a essência de seu *cinema popular* no que fora proposto em *Black-tie*, ele não deixava de compartilhar com aquele público algumas reservas em torno da peça. Para o realizador, e creio que para o próprio Guarnieri em 1983, a experiência formal e o conteúdo político existentes no *Black-tie* original passaram por um inevitável processo de envelhecimento histórico. Mesmo que a peça tenha provocado o início de uma modernização estética no teatro brasileiro, como reconheceu a autora Iná Camargo da Costa (1996), o cineasta e o dramaturgo concordavam que o texto, criado por um jovem ainda com pouco conhecimento artístico, continha alguns deslizes. Escrito antes do golpe militar de 1964, quando se estabelecia uma relativa hegemonia da esquerda no campo cultural (SCHWARZ, 1992: 61-92), nele seria possível localizar uma antiga teleologia comunista (pecebista, para ser mais exato), cujos excessos comprometiam a escritura mais apurada e dialética do drama realista. Guarnieri fora ousado em sua primeira obra teatral, deslocando para o palco a classe operária, mas dificilmente teria conseguido escapar à tendência geral dos comunistas brasileiros naquele momento, a de esquematizar em obras artísticas uma celebração simbólica e programática do ideário marxista.

Ainda que Hirszman, no debate do MIS-SP, não propusesse uma recusa ou um desmonte da peça *Black-tie*, por vezes elogiando a capacidade do jovem Guarnieri em refletir sobre "a ideologia imperialista do desenvolvimentismo (...) do ponto de vista poético e não da sociologia ou da economia política" (1983), há nas entrelinhas de sua

[275] Esse debate nunca foi publicado, mas a sua gravação, em duas fitas-cassete, pode ser consultada na midiateca do MIS-SP.

fala uma autocrítica geracional que aponta fragilidades existentes na dramaturgia comunista dos anos 1950. Em sua opinião, para manter, na década de 1980, o compromisso com um cinema militante seria necessário evitar equívocos que foram comuns à tradição do drama marxista no Brasil e no mundo:

> O marxismo continua idealista? (...) Voluntarista? Não vai partir nunca da realidade cultural do país? Da realidade objetiva, da formação histórica do país? (...) Porque normalmente os filmes políticos (...) sobre a classe operária manipulam muito a relação com o espectador, mostrando de repente uma vitória [idealizada do povo] (...). Nosso trabalho de análise não [pode ser] um trabalho de descrição do real (...), colocando parâmetros somente ilustradores de uma realidade determinada, como se nós tivéssemos que cumprir bem uma tarefa sociológica. A arte não tem este escopo. Isso é uma deformação de certo tipo de realismo socialista (HIRSZMAN; GUARNIERI, 1983).

Esses problemas que Hirszman levanta para defender a revisão da arte marxista, para distanciá-la de um viés "populista", não se resumiam, claro, ao texto original de *Black-tie*. Conforme sugeri no percurso dessa tese, em anos passados, principalmente antes do golpe de 1964, uma das principais tendências encontradas na arte do nacional-popular, sobretudo na de vínculo pecebista, foi a aposta em uma vanguarda esclarecida que seria capaz de conscientizar ideologicamente o povo e orientá-lo em direção a uma perspectiva política de transformação social. Atravessada por um forte componente teleológico, impregnada pela "certeza" histórica de uma revolução inevitável, essa dramaturgia assumiu no campo teatral e cinematográfico uma representação esquemática da sociedade brasileira, na qual reverberava a crença comunista de que seria possível tomar posse da História e conduzi-la em direção a um projeto socialista de mundo. No processo criativo de artistas como Guarnieri e Vianinha, em obras como *Black-tie* (1956) e *Brasil, versão brasileira* (1962), espalhava-se a confiança em uma esquerda de traços heroicos, formada no encontro entre a intelectualidade marxista e a classe popular, que poderia superar a nossa condição subdesenvolvida a partir de uma reformulação totalizante do país. Pesquisando e exercitando criações estéticas que tinham o intuito de estimular os espectadores a agir sobre a *práxis* política, fosse o *agit-prop* cepecista ou o realismo crítico proveniente do Teatro de Arena, esses autores acabariam por ocultar as fissuras existentes na esquerda da época, desenvolvendo leituras nas quais o povo, como abstração ideológica e frentista, se conformava mais ao seu projeto de engajamento do que às representações sociais dotadas de complexidades e contradições. Negociando com o "real" por meio de uma disposição teleológica, tratava-se de uma

ficcionalidade a apostar, de modo desmedido, no surgimento de uma vanguarda capaz de lançar a nação rumo a uma modernidade alternativa e avessa ao capitalismo.

Essa tendência da primeira arte do nacional-popular, presente de modo mais impactante nas peças de autores próximos ao PCB, foi mobilizadora da visão de mundo e do processo criativo existente nos anos de formação intelectual de Hirszman e de Guarnieri. Como analisei no segundo capítulo da tese, o cineasta, cuja trajetória profissional começou na militância do CPC do Rio de Janeiro, dirigiu como primeiro filme o curta-metragem *Pedreira de São Diogo*. Inspirado em Sergei Eisenstein e episódio do longa *Cinco vezes favela* (1962), esse drama político se concentrava na soma de forças entre um pequeno grupo de operários e alguns moradores de uma favela carioca, todos unidos contra a ordem do gerente da pedreira em explodir uma carga de dinamites que poderia colocar em risco os habitantes do morro. Por meio de uma narrativa exemplar, Hirszman iniciava a sua obra cinematográfica em diálogo com a dramaturgia impregnada pela teleologia de esquerda, conferindo ao povo uma abordagem heroica na luta contra os agentes capitalistas mais interessados na produtividade e no lucro do que na preservação da própria vida. Atribuindo esse vigor ao popular, *Pedreira de São Diogo* organizava-se como "cinema de tese" para articular uma representação esquemática da realidade social, apostando na promoção da *práxis* política e na emergência de uma vanguarda frentista com condições de sobrepujar o autoritarismo e a miséria presentes na composição do Brasil. Pelo menos na ficção, tornava-se possível um engajamento revolucionário de reformulação do mundo.

O caso de Guarnieri não parece distante do que foi comentado sobre o jovem Hirszman. Mesmo que a narrativa original de *Black-tie* se concentre em uma fissura de ordem familiar e termine com o sacrifício emocional do rompimento entre um pai e um filho, o dramaturgo conferiu ao seu primeiro texto dramático um olhar romântico sobre a classe popular. Em sua peça, a representação do morro carioca encontra-se atravessada por uma idealização de origem comunista: ainda que a favela seja por excelência o lugar da miséria, onde se tornam mais agudas as contradições sociais, é ali que se localiza, na ficção de *Black-tie*, uma comunidade simbólica capaz de fazer emergir, poética e politicamente, a resistência ao capitalismo e a futura transformação da sociedade. Impregnado pelo viés pecebista, o morro de Guarnieri sugere um realismo crítico atravessado pela tese política, uma dramaticidade construída em torno de uma abordagem teleológica de esquerda.

Na peça *Black-tie*, idéias políticas preestabelecidas concentram-se, como ilustração de teses do comunismo brasileiro dos anos 1950, em pelo menos dois personagens centrais da trama. Em Maria, a costureira ingênua que engravida de Tião, encontramos em alguns momentos um discurso esquemático e idealista sobre o morro. Como nas cenas de encerramento do segundo ato, durante a noite que precede a eclosão da greve operária, quando questionada pelo noivo se desejaria mudar para a "cidade" em busca de uma vida melhor, ela reage assumindo uma perspectiva completamente romântica em torno da favela. Ao som da viola de Juvêncio, dispositivo que convida à contemplação lírica da paisagem humana, Maria opõe a solidão de viver na "cidade" às belezas que lhe parecem exclusivas de seu povo: o "amor tão grande" presente no barraco do Espanhol e da Luíza; o "cruzeiro lá do alto", visto de longe pois iluminado por velas de macumba; o espírito solidário da família de Otávio, união que permite resistir com coragem às adversidades do cotidiano[276]. Ainda que Tião tente desdizê-la, procurando desmontar o seu discurso ao relembrar a miséria existente no morro, o segundo ato da peça termina com o fortalecimento desse viés idealista presente nos diálogos da personagem. Claro que essa disposição romântica, para a qual a favela adquire um sentido de paraíso perdido em meio à inumanidade e à frieza da metrópole, não foi uma invenção do texto de *Black-tie*. Tal imaginário já era recorrente em canções de sambistas - em *A voz do morro* (1955), de Zé Kéti[277] -, assim como já havia sido incorporado pelo cinema brasileiro em filmes de diretores influenciados pelo comunismo, a exemplo de *Agulha no palheiro* (1952), de Alex Viany, ou *Rio, quarenta graus* (1954) e *Rio, zona norte* (1957), ambos de Nelson Pereira dos Santos. O que Guarnieri fez foi assumi-lo como escrita teatral, levando-o com ineditismo para o palco do Teatro de Arena.

Enquanto a posição de Maria traz uma leitura contemplativa do tempo presente, o lugar simbólico ocupado por Otávio sugere uma projeção de futuro ideal para a classe popular. Líder comunitário e defensor do sindicalismo como instrumento de luta do trabalhador, esse personagem foi criado por Guarnieri como espelho de um ideário pecebista próprio aos anos 1950. Embora Otávio esteja longe de ser um herói positivo típico do realismo socialista, e revele fragilidades e ambiguidades psicológicas no decorrer da peça, é ele quem manifesta a crença teleológica tão

---

[276] Essas aspas se referem a diálogos da personagem Maria na peça *Black-tie*.

[277] Embora *A voz do morro* seja a canção-tema do filme *Rio, quarenta graus* (1954), a sua primeira gravação em disco aconteceu apenas em 1955, na voz de Jorge Goulart e com arranjo de Radamés Gnatalli.

comum aos comunistas brasileiros naquele período histórico. O que o mobiliza, e o faz dedicar-se à militância operária, é a confiança de que "mais dia, menos dia" o povo há de superar a miséria e a opressão através de uma prática política revolucionária. Por essa crença, o personagem enfrentou e ainda enfrenta duros sacrifícios de ordem particular: sofre perseguições dos patrões, foi por diversas vezes preso e espancado, não esteve presente no dia em que a filha morreu e acaba por expulsar de casa o filho mais velho, um fura-greve.

No entanto, há um cuidado na peça em não condená-lo por essas ações controversas. No terceiro e último ato de *Black-tie*, quando a greve é enfim anunciada como vitoriosa, os personagens se organizam coletivamente para ajudar Otávio, que havia sido levado pela polícia por fazer piquete e estimular os trabalhadores a aderirem à paralisação. Todos, exceto Tião, reconhecem nele um líder, confiam e são solidários a esse homem que se entregou por inteiro à luta pelos novos tempos. A sua figura transpira heroicidade política, o que evidentemente contrasta com a aposta individualista de Tião. Embora Guarnieri procure fugir a uma abordagem esquemática da realidade social, tentando evitar a construção maniqueísta do confronto geracional entre pai e filho, há um idealismo que leva o dramaturgo a simpatizar-se claramente por Otávio e sua militância. Como no filme *Pedreira de São Diogo*, a ficcionalidade fora moldada a partir de um ideário próprio ao comunismo brasileiro e acabava por afirmar, através de uma narrativa exemplar, a ilusão de que uma esquerda unívoca, reunida como frente ampla de atuação, surgiria para tomar em suas mãos a condução correta da História.

Apontar essas questões não tem por finalidade demolir criticamente o primeiro texto de Guarnieri ou acusá-lo tardiamente de "populista". Tantas décadas depois, seria arrogante de minha parte, como historiador e analista, exigir que o dramaturgo tivesse orientado a sua escrita ficcional em recusa a um projeto político e estético de origem pecebista. Seria inclusive injusto não salientar que *Black-tie*, para além de certa ilustração de teses marxistas, possui uma sofisticação dramatúrgica que o coloca não apenas como ponto de origem do realismo crítico da geração Arena, mas também como um dos grandes clássicos da História do teatro brasileiro[278]. Se eu problematizo a peça é para comentar o modo como Guarnieri procurou responder às inquietações

[278] *Black-tie*, além de ser uma obra que está na origem da modernização estética do teatro brasileiro, apontando caminhos para uma dramaturgia e uma encenação afastadas das regras rígidas do naturalismo clássico, é também um texto que na tradição do realismo crítico articula de modo sofisticado os componentes dramáticos associados à escrita teatral.

políticas e artísticas próprias ao seu tempo. E se assim procedo, o faço com o objetivo de melhor compreender a autocrítica que Hirszman, também pertencente ao PCB, dirigiu à peça *Black-tie* e, de modo geral, à dramaturgia elaborada pela esquerda no pré-1964.

Conforme venho discutindo, com a ocupação do poder pelos militares, processo que implantou um Estado autoritário e levou o país a uma modernização conservadora, a esquerda brasileira se deparou com uma crise sem precedentes. Grandes paradigmas que haviam orientado o seu discurso e a sua prática ideológica até 1964, como a superação da miséria social e do subdesenvolvimento por meio de uma teoria política de revolução, passaram a ser questionados ante um governo que, no revés da ideologia marxista, reprimiria os partidos e os grupos de contestação. Com o avançar dos anos, incluindo aqui a opção pela resistência armada e o consequente endurecimento da ditadura, levando ao assassinato e à tortura sistemática de militantes de oposição, tornava mais evidente ainda o colapso do projeto revolucionário defendido pela esquerda tradicional. Para grande parte dos artistas influenciados pelo pensamento comunista, sobretudo para aqueles que haviam apostado na estratégia preconizada pelo PCB, a constatação da derrota vinha somada ao forte temor de que a censura militar, intensificada a partir de 1968, impedisse a circulação e a comercialização de suas obras por considerá-las subversivas ou mesmo imorais.

Diante do fracasso, a dramaturgia brasileira, em especial a de vínculo pecebista, não encontraria mais disposição para assumir o popular como personagem de um processo de idealização utópica do futuro. Distantes do heroísmo anterior, inviável face ao novo contexto ditatorial, artistas ligados principalmente ao Teatro de Arena, a exemplo de Paulo Pontes e de Guarnieri, nas obras *Check-up* (1972) e *Botequim* (1973), passaram a compor narrativas atravessadas pela angústia da crise política e existencial, nas quais predominaria a abordagem metafórica da classe popular e dos militantes de esquerda como sujeitos à deriva em um Brasil militarizado e tomado pela violência da modernização conservadora e autoritária. No entanto, a despeito da frustração e da desolação histórica, os autores próximos ao PCB, incluindo aqui Vianinha e Hirszman, não abandonariam a tradição da arte do nacional-popular e do realismo crítico como recursos dramáticos para refletir sobre os dilemas contemporâneos à década de 1970. Como vimos anteriormente, no segundo e no quarto capítulo da tese, sobretudo a partir de 1974, eles assumiriam um

revisionismo estético que tinha por objetivo devolver aos palcos e ao cinema representações politizadas do povo mais adequadas ao novo contexto. Embora já não coubessem as idealizações anteriores, envelhecidas historicamente, em peças como *Rasga coração* (1974) e *Gota d'água* (1975), esses autores passariam a apostar no que venho chamando de uma *dramaturgia de avaliação*, a partir da qual fosse possível rearticular no campo artístico as leituras comunistas de mundo e a presença do intelectual de esquerda como mediador de engajamentos possíveis, a exemplo da aposta em um frentismo relativizado, em que a união de diversos agentes sociais poderia promover uma oposição política e afetiva ao regime militar vigente.

A perspectiva que se encontra em boa parte das obras escritas por dramaturgos provenientes do Arena nos anos 1970, a de retomar a arte do nacional-popular como recurso despido de teleologia, mas necessário para refletir sobre as contradições em tempos de ditadura, encontra-se na essência do processo de adaptação cinematográfica da peça *Black-tie*. Conforme demonstraram nas inúmeras conversas durante a preparação do roteiro do filme[279], Hirszman e Guarnieri tinham plena consciência que o texto escrito em 1956, sob a regência de uma hegemonia da esquerda no campo cultural, somente poderia responder às inquietações da nova contemporaneidade se passasse por um processo de revisão e de recuo dos pressupostos idealistas que atravessavam o pensamento e o fazer artístico dos comunistas antes de 1964. Por um lado, manter-se na tradição do realismo crítico, ampliá-la a partir dos procedimentos próprios ao cinema, era para Hirszman o fundamento estético que permitiria a leitura da sociedade brasileira e o acesso, via "emoção-conscientização", do maior número possível de espectadores ao *Black-tie* fílmico. Por outro lado, construir esse realismo tendo por base o nacional-popular como visão de mundo a representar os dilemas de um país em contraditório processo de redemocratização, implicava em operar alterações significativas na forma dramática da peça, atualizando para a nova temporalidade o enredo e os personagens que Guarnieri desenvolvera em sua primeira experiência como autor teatral.

---

[279] Como ilustração do que estou discutindo, transcrevo um breve trecho da conversa entre Hirszman e Guarnieri, analisada no sétimo capítulo da tese: **Leon Hirszman** [referindo-se à adaptação cinematográfica de *Black-tie*]: O CPC não enxergava a autonomia relativa da arte. O CPC nunca montaria a sua peça, queria distância de uma encenação com nível artístico, com um nível de compreensão mais sofisticada. **Gianfrancesco Guarnieri**: Um grupo como o CPC, empenhado em uma conscientização mais imediata, de mobilização política apenas, seria inverossímil em nosso caso, [para nossa adaptação]. **LH:** Eu enxergo o filme como uma superação da experiência e do idealismo do CPC. Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 16, série 1.

Como disse Hirzman, durante um depoimento à revista *Cine Cubano*, em dezembro de 1981:

> No hay una dramaturgia popular si no existe un respeto al personaje y sus contradicciones. Si yo me coloco dentro del personaje y lo resuelvo de acuerdo a mis ideas se acabó la contradicción, y se rompe el proceso interno del personaje. Se convierte entonces en un discurso ilustrativo de una idea mía. Y no se trataba de eso. Se trataba de exponer contradicciones y profundizar en ellas, intentando una comunicación popular efectiva, en la que el interés por las contradicciones se mantuviera internamente vivo en los espectadores (...). Cualquier tipo de idealización radicalizante sería destructiva para la identificación popular con la película. Y me parece que la perspectiva de un cine nacional y popular - que es la perspectiva que *Ellos no usan smoking* propone y asume - es una perspectiva universalista, en el sentido de que un obrero de cualquier parte del mundo encuentra puntos de identificación, de autorreconocimiento humano (HIRSZMAN, 1981c: 158-159, grifo meu).

III. Fissuras da esquerda

É domingo no filme *Eles não usam black-tie*, véspera da paralisação que irá interromper a produção na fábrica Santa Marta, localizada no bairro de Brasilândia, na periferia da cidade de São Paulo. Em frente a um campo de futebol comunitário, onde alguns homens se divertem jogando bocha, Otávio e Bráulio, simpatizantes de uma tradição que podemos identificar como comunista, resolvem confrontar o personagem Sartini, militante que defende a greve imediata como recurso necessário para o enfrentamento do empresariado. Na noite anterior, durante uma assembleia no sindicato, o grupo mais radical do movimento metalúrgico conseguira convencer os trabalhadores a paralisarem a fábrica, agindo à revelia do bloco mais moderado, para o qual os operários ainda não se encontravam politicamente preparados para a organização de uma greve.

Integrante dessa segunda ala, inquieto diante do que considera uma política sindical extremista, Otávio resolve encarar Sartini para alertá-lo sobre os riscos de uma ação apressada. Em sua concepção, devido a um baixo nível de consciência ideológica e à falta de organização maior das massas, é quase certo que a paralisação da Santa Marta será derrotada e violentamente reprimida pelas forças policiais. Sartini, no entanto, ignora os avisos e recusa os conselhos. Para ele, não há mais sentido histórico no programa político que prevê, a partir de uma vanguarda esclarecida, a longa preparação dos operários para a luta. Acusando essa postura de "pelega", o personagem se assume radical e aposta na ação espontânea dos

trabalhadores como efetivo instrumento de confronto. A essa altura de *Black-tie* (1:10:44), o que vinha se anunciando desde o início da narrativa, uma fissura no movimento operário, torna-se enfim irreversível. Ao contrário da peça escrita por Guarnieri, na qual a classe popular encontrava-se politicamente unificada em torno de um programa comunista - eco do projeto pecebista da década de 1950 -, o filme de Hirszman, realizado entre os anos 1980 e 1981, salienta os divisionismos e rupturas no interior da estrutura sindical.

Conforme analisei nas páginas dessa tese, sobretudo nos capítulos quatro a seis, o sindicalismo brasileiro, na passagem das décadas de 1970 para 1980, se configurou como um dos principais espaços de disputa entre concepções distintas de militância. À revelia do projeto de um frentismo democrático, da proposta do eixo PCB/MDB para a consolidação de um amplo "acúmulo de forças" entre os agentes históricos em oposição ao regime militar, o movimento operário foi um campo político no qual vários agrupamentos de esquerda, alguns identificados com o comunismo tradicional e outros com a perspectiva de uma resistência mais autônoma das bases, confrontaram-se em torno de *práxis* ideológicas divergentes da classe popular. *Grosso modo*, sem reproduzir em detalhes o que já foi escrito anteriormente por mim, relembro que o sindicalismo do período viu-se cindido em pelo menos três abordagens de engajamento. Por um lado, formando o que o sociólogo Marco Aurélio Santana (in. LAGOA; MAZZEO [orgs.], 2003: 171-205) denomina como "Unidade Sindical", encontravam-se principalmente os pecebistas e os emedebistas, para os quais a classe operária deveria submeter as suas práticas de militância ao projeto mais urgente da redemocratização do país. Concentrando-se em uma estratégia cautelosa de oposição e aberta às negociações institucionais com o governo ditatorial, esse bloco apostaria na construção de uma frente antiautoritária, em um viés de resistência que não priorizaria as reivindicações particulares dos trabalhadores, preferindo a manutenção de uma política considerada de maior amplitude.

Por outro lado, indo por um caminho diferente, haveria o sindicalismo "autêntico" ou "combativo" (SANTANA in. *op. cit.*), impulsionado pelos dirigentes metalúrgicos de São Bernardo e pela liderança de Lula, voltado às contestações específicas da classe operária e à transformação do modelo sindical da ditadura em instrumento de luta contra o meio empresarial. Sem ver no PCB um partido que os representasse politicamente, tratava-se de um bloco em ascensão nos anos 1970, cuja disposição não seria o "compasso de espera" ou o "acúmulo de forças" comunista,

mas o fortalecimento das bases como força social que poderia, naquele contexto histórico e através do campo sindical, agir a favor de conquistas para os trabalhadores que há anos vinham sendo oprimidos pelos militares no poder e pelo empresariado industrial. Principais articuladores de uma oposição ao "milagre econômico" e à modernização conservadora da ditadura, os "autênticos" estariam à frente das grandes greves metalúrgicas que ocorreram na região do ABC paulista, sobretudo em São Bernardo, entre 1978 e 1980.

Em meio às discordâncias existentes no movimento operário do período, ainda encontraríamos um terceiro grupo que concentrou a sua atuação na cidade de São Paulo, a chamada Oposição Sindical, para a qual o sindicalismo brasileiro encontrava-se corrompido, tornando-se impraticável a sua reformulação como entidade de classe em prol da resistência popular. Do seu ponto de vista, a ação dos operários não precisaria necessariamente estar vinculada aos sindicatos, como pensavam os "autênticos", mas poderia ocorrer a partir de uma autonomia maior das bases metalúrgicas, por meio da formação de comissões no interior das fábricas e que lutassem diretamente contra os patrões em prol de aumentos de salário ou de melhorias das condições de trabalho (MARONI, 1982; MORAES, 2014)[280]. A despeito dessas divergências oriundas especialmente das concepções distintas de *práxis* política, os três blocos acabariam se aproximando em alguns momentos da segunda metade da década de 1970, quando fosse necessário um agir conjunto para o fortalecimento da resistência ao governo autoritário. No entanto, como indiquei no sexto capítulo da tese, durante a análise do processo de montagem do documentário *ABC da greve* (1979-90), sobretudo a partir de fevereiro de 1980, com a fundação do Partido dos Trabalhadores (PT) e a ampliação da crise orgânica enfrentada pelo PCB, as dissonâncias no campo sindical aumentariam a ponto de se tornarem irreversíveis, demarcando cisões incontornáveis entre aquilo que a historiografia especializada convencionou chamar de "velha" e de "nova" esquerda (NAPOLITANO, 2011).

Se evoco novamente esse assunto, agora de modo resumido, é justamente com o intuito de rememorar os aspectos gerais do contexto no qual o filme *Black-tie* foi roteirizado (nos meses finais de 1979) e filmado (entre março e junho de 1980). Enquanto a peça original, escrita no ano de 1956, continha uma tendência a tratar a questão operária como unidade homogênea, deixando de lado as divergências

[280] Ver mais detalhes sobre a Oposição Sindical no quinto capítulo desta tese.

existentes no campo sindical da época em nome de uma representação frentista e revolucionária da classe popular[281], no esforço de atualizar o texto teatral para um novo período histórico e revisar o componente teleológico anterior, Hirszman e Guarnieri acabariam adicionando à versão cinematográfica de *Black-tie* uma leitura em torno das fissuras que atravessavam a esquerda durante o processo de redemocratização do Brasil. Se na peça havia uma uniformidade política entre os trabalhadores industriais, a ponto do grande antagonista de Otávio não ser alguém ligado diretamente ao campo sindical, mas o seu filho "fura-greve" disposto a assumir um projeto individualista de ascensão social[282], no longa-metragem os artistas teriam que acertar contas com a idealização do passado, levando para a nova obra uma abordagem que também incluísse as dissonâncias encontradas em sua própria contemporaneidade.

Com o movimento operário cindido, não sendo consensual a perspectiva de um frentismo de atuação, a narrativa do filme *Black-tie* encontra-se, do início ao fim, atravessada por uma divisão política que repercute na relação dramática entre os personagens da trama. O grupo de Otávio e de Bráulio - embora isso não seja abertamente mencionado pelo longa-metragem - é composto por uma perspectiva de

[281] Sobre as divergências no campo sindical anterior ao golpe militar de 1964, há informações do livro de Marco Aurélio Santana (2001)

[282] Vale lembrar que o outro antagonista de Otávio e da classe operária, na peça teatral, é o personagem Jesuíno. No entanto, como Tião, ele também não representa uma outra vertente do movimento sindical. O seu papel é o de fura-greve e delator dos companheiros para os patrões. Conforme afirmei, no texto original inexistem figuras dramáticas que gerem fissuras na projeção de uma unidade política entre os trabalhadores.

sindicalismo em sintonia com o ideário de origem comunista[283]. Militantes que enfrentaram os piores anos da repressão ditatorial e viveram de frente a falência do antigo projeto revolucionário da esquerda, os dois possuem uma disposição próxima àquela adotada pelo PCB enquanto esteve na clandestinidade, durante o período do regime autoritário. Ao invés do confronto direto - ou da luta armada - contra os militares, postura tida como equivocada por fortalecer os instrumentos de coerção do próprio governo, a sugestão era atuar nos subterrâneos institucionais da política brasileira, preparando "pacificamente" o terreno para um futuro processo de redemocratização. Tratava-se de assumir um "recuo estratégico", de manter o engajamento vivo, mas "em suspenso", aguardando um contexto histórico mais favorável para o retorno da esquerda e, talvez, para um levante da classe popular em oposição à ditadura.

Como o PCB, Otávio e Bráulio encontram-se em "compasso de espera". A experiência acumulada pelos anos de engajamento - experiência de dor, perseguição e derrota - os levou a assumir uma postura reticente e excessivamente calculada diante das mobilizações provenientes do campo sindical. São personagens que desejam agir, que não abandonaram a militância, mas enfrentam um impasse que pode se tornar um círculo vicioso. Otávio e Bráulio ainda são mobilizados por resquícios de um sentimento "etapista": antes de afrontar de fato o regime autoritário, de se manifestar nas ruas, é preciso um extenso trabalho de conscientização política da classe popular. De seus pontos de vista, apenas uma exaustiva e pacienciosa preparação das massas,

---

[283] De fato, por sua tendência a universalizar o drama político, tratando-o de forma mais generalizada, o filme *Black-tie* não possui referências diretas ao fato de Otávio e Bráulio pertencerem a uma concepção pecebista de sindicalismo. Possivelmente para evitar datações de época, em nenhum momento o longa-metragem evoca termos que eram comuns nos debates políticos do final dos anos 1970, a exemplo de "comunismo", "novo sindicalismo" ou "Oposição Sindical". A despeito disso, como procurarei analisar no decorrer desse capítulo, cada personagem da trama envolvido com a questão operária é representativo de filiações ideológicas. Na primeira versão do roteiro de *Black-tie*, intitulada *Nóis se gosta muito mais*, Hirszman e Guarnieri pretendiam tornar mais explícitas essas relações. Durante uma sequência que aconteceria logo após Tião e Maria fazerem sexo na casa de Silene, haveria uma reunião de trabalhadores em uma associação comunitária, ocasião em que Otávio e Sartini se envolveriam em um longo embate ideológico. Da parte do primeiro personagem, o seu discurso deixaria mais evidente a aproximação com tendências pecebistas, especialmente com um frentismo popular mediado pelo sindicato de linha oficial. Já o segundo, em aversão a qualquer modo de sindicalismo, considerando todos corrompidos, diria que é preciso "desmascarar a pelegada do Sindicato, (...) reforçar a 'Oposição Sindical' e mostrar que a única coisa que patrão entende é quando para a produção". A sequência, a ocupar cinco páginas do roteiro, acabaria substituída no filme por aquela na qual Otávio, Bráulio e Sartini discutem na rua, de modo mais geral, após participarem de uma assembleia. Apesar de eu não utilizar essa documentação como suporte para a análise de *Black-tie*, estou evocando o material como reforço das leituras que proporei sobre os personagens nos próximos parágrafos. O roteiro citado nessa nota encontra-se depositado no Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 16, série 3.

uma mobilização muito bem calculada e mediada pelo sindicalismo, poderia garantir o sucesso do movimento operário e a vitória contra os mecanismos de opressão do governo e do meio empresarial. Para fazer a greve seria necessário, portanto, alcançar certo nível - mas qual? - de organização coletiva.

Em *Black-tie*, é justamente daí que nasce um dos impasses principais de Otávio em relação ao movimento operário. Embora o personagem considere a greve um instrumento legítimo de atuação, ele acredita que a classe trabalhadora em São Paulo, menos mobilizada que na cidade de São Bernardo, ainda não encontra maturidade e preparo para confrontar o patronato. Em sua avaliação, balanço feito a partir de premissas caras ao comunismo brasileiro, promover àquela altura uma paralisação seria um ato apressado, irresponsável, e que poderia trazer graves consequências para o futuro político dos operários. Evocando a sua experiência como militante durante a ditadura, Otávio passa boa parte do enredo de *Black-tie* preocupado em evitar o que considera um grande equívoco. Para ele, mesmo que a fábrica Santa Marta esteja demitindo injustamente seus funcionários, tentando se livrar daqueles com maior consciência e liderança política, o correto seria "esfriar a cabeça" e retomar os trabalhos de base com a finalidade de organizar melhor os trabalhadores para uma futura (e definitiva) greve. Essa (in)disposição, além de referência ao engajamento pecebista em tempos ditatoriais, é o que se pode localizar nas falas de Otávio, quando o personagem confronta Sartini às vésperas da eclosão da greve:

> **Otávio:** Companheiro, vai baixar repressão. Nós não estamos preparados. Vai ser uma derrota. E quem vai lucrar com isso é o patrão. (...) Nós não temos organização para isso ainda não, rapaz! Vocês precipitaram tudo e vocês confundem tudo. Vocês estão pensando que meia dúzia de companheiros de uma fabriquinha como a Santa Marta vai conseguir resolver os problemas dos operários de 17 mil empresas?

Antagônico à agenda dos comunistas, Sartini representa no filme *Black-tie* um grupo que descrê no sindicalismo oficial como solução para a classe operária e que se opõe à postura de Otávio acusando-a de impedir avanços na luta popular. Impetuoso, o personagem está convencido de que apenas um violento confronto contra o meio patronal poderá minar a opressão da fábrica sobre os trabalhadores e promover um processo efetivo de transformação da sociedade. Mais jovem do que Otávio, por não compartilhar com os comunistas a angústia do fracasso histórico, ele considera o "recuo estratégico" um ato de covardia e que estimula um comportamento passivo

diante do capital industrial. Na concepção de seu grupo, apresentado em *Black-tie* como minoritário entre os operários, o sindicato não consegue ultrapassar a sua condição "pelega", o que gera a necessidade de uma ação imediata. Arriscando uma atitude radical, Sartini crê na greve à força, aposta que a paralisação da fábrica, conduzida por poucos, será suficiente para iniciar um movimento irreversível de pressão e de conquista política. A sua ala joga a favor da rebeldia, da espontaneidade nascida do acúmulo de opressão vivida pela classe popular. Procurando romper com as negociações do consenso, o personagem decreta o agir a qualquer custo. Em resposta à moderação de Otávio, ele ignora os conselhos de que a greve na Santa Marta seja uma decisão precipitada e levará a uma derrota inevitável:

> **Sartini:** Adianta ficar aí de papo? O que adianta é parar todo mundo amanhã! (...) Vamos ficar a vida inteira se borrando de medo por causa da repressão? Vamos é se preparar pro pau, rapaz. Organizar piquete nas portas das fábricas. (...) Eu uso calça e não vou aguentar essa sacanagem. Eu não sou de pano quente. Agora, essa sua atitude, Otávio, de, de repente, ficar do lado da turma do deixa-disso é que me espanta, viu?

Em *Black-tie*, a síntese histórica que Hirszman propõe é a das divergências ideológicas no interior do campo sindical. Por se tratar de um filme em que os esforços se concentram mais no desenvolvimento psicológico dos personagens, no qual se cumpre a função do drama de simplificar a dimensão política, não foi intenção de seu longa-metragem construir um debate mais amplo ou detalhado sobre os rumos do movimento operário brasileiro. Mantendo a fissura da esquerda apenas como fundo histórico de *Black-tie*, um componente que age sobre a personalidade e a vida particular dos personagens, o cineasta preferiu concentrá-la em um conflito que poderia, no decorrer da narrativa, adquirir uma nítida função dramática. Entre o Otávio em sintonia com o pensamento pecebista e o Sartini categoricamente contrário ao comunismo, o primeiro em defesa da organização coletiva e o segundo apostando na radicalização, se desenvolve uma disputa ideológico-dramática que percorre todo o filme e não encontra lugar para possíveis negociações ou meio-termos. No *clímax* do filme, quando a greve explode à revelia do grupo de Otávio, é chegada a hora do enredo, enfim, oferecer uma resposta ao espectador: afinal, na concepção de Hirszman e de Guarnieri, qual a visão de mundo mais afinada com o Brasil às vésperas da redemocratização?

IV. Negociações com o projeto estético e político do comunismo

No debate realizado em setembro de 1983, no MIS-SP, Leon Hirszman e Gianfrancesco Guarnieri teceram uma série de comentários sobre o processo de adaptação cinematográfica de *Eles não usam Black-tie*, em especial a forma como foram compostos os personagens Otávio e Sartini. A partir de suas falas, sempre tão sintonizadas com o projeto estético do Teatro de Arena, é possível depreender que o trabalho de escrita do roteiro de *Black-tie,* de ajuste da peça de 1956 para 1980, não se resumiu a uma simples atualização dramática entre temporalidades distintas. O que se verifica, e vem sendo indicado no decorrer dessa tese, é que todo o processo de adaptação viu-se atravessado pela complicada tarefa de rever o pensamento comunista que impregnava o texto original de Guarnieri. Da parte dos autores, tratava-se de encarar o idealismo que os formara na juventude, quando ingressaram no PCB e realizaram as suas primeiras obras. Diante de uma teleologia já distante, os dois sentiriam a necessidade de atualizar a representação política contida na peça *Black-tie*, propondo um ajuste mais expressivo do texto ao novo período histórico brasileiro.

Negociar com o próprio idealismo foi, arrisco dizer, uma das tarefas mais árduas de Hirszman e de Guarnieri. Em 1956, como espelho da crença revolucionária pecebista, Otávio foi composto como um herói positivo, representação esquemática de uma vanguarda esclarecida cujo destino seria conduzir a História em direção a um mundo de concepção socialista. Voz absoluta do saber político, o personagem fora criado como instância protagônica e simbólica da liderança popular. No texto original de Guarnieri, como dispositivo de clarividência ideológica, ele não encontrava antagonistas entre os operários e tinha os seus esforços de engajamento reconhecidos por quase todo o elenco ficcional. Para Hirszman, "uma forma de onipotência, de certa maneira uma prepotência ideológica" (GUARNIERI; HIRSZMAN, 1983), o Otávio dos anos 1950 era expressão das certezas políticas provenientes da esquerda nacionalista da época. Não à toa, a peça o coroava como aquele que sacrificava o próprio bem-estar a favor da paralisação operária, em defesa de uma greve que, ao término do enredo, no *clímax* de um "teatro de tese", aparecia como vitória inevitável do proletariado contra o capital.

No filme *Black-tie*, já sob um outro Brasil, o lugar simbólico ocupado por Otávio foi revisto por Hirszman e Guarnieri. Diante do colapso da "onipotência" pecebista, para ficarmos nesta feliz expressão do cineasta, o personagem perdeu a sua

antiga condição de herói absoluto, de instância promotora de redenções políticas da classe popular. Como figura dramática, Otávio passa por um enfraquecimento - atonia que não deixa de refletir a própria situação história do comunismo brasileiro -, o que provoca alterações significativas na narrativa de *Black-tie*. Sob a ditadura, ante um movimento sindical fragmentado e marcado por disputas, ele não representa mais a única voz de engajamento entre os operários. Unidade também estilhaçada, a comunidade o respeita, mas por vezes enfrenta a dúvida entre a parcimônia dos comunistas e a revolta prometida pelo grupo radical. Pois Otávio encontra-se, agora, despido da posição que reflete a hegemonia anterior. Não são apenas as suas propostas políticas que o filme, na figura de Sartini, coloca em questão. Hirszman retira do personagem um de seus contornos mais heroicos, aquele em que o militante conseguia, pelo menos na dramaturgia, escrever a História do mundo à sua imagem e a partir de seus pressupostos ideológicos. No *Black-tie* cinematográfico, ele não é mais o condutor central da ação política: embora se esforce para evitar a greve na fábrica Santa Marta, não encontra forças para impedir a sua realização e acaba inclusive vencido pela ala liderada por Sartini.

Recusar a teleologia que revestia a peça de 1956 foi, como explicado por Hirszman e Guarnieri no debate ocorrido no MIS-SP, um dos primeiros passos para redefinir a composição de Otávio. Como parte da atualização do diálogo com a História brasileira contemporânea aos anos 1970, na linha dos debates travados em torno da *dramaturgia de avaliação*, tratava-se de tornar o personagem mais frágil, assumindo inclusive que a sua militância poderia sofrer derrotas dentro da própria classe trabalhadora. A criação de Sartini, que não existia no texto original de *Black-tie*, parece provir não apenas do anseio em representar as fissuras e as diferentes opções do movimento operário, mas inclusive da perspectiva de colocar Otávio diante de um projeto político antagônico, sobre o qual ele não encontra forças para controlar. Quebrar a antiga militância monolítica em duas, renunciar à ilusão de unidade para a esquerda, fez surgir no cinema um *Black-tie* menos esquemático do que aquele que, na peça, sugeria uma solução frágil (e fácil) para as contradições da classe popular.

Como observa Guarnieri, ainda no debate do MIS-SP:

> É necessário entender o que significava um partido operário naquele momento, [em 1956]. Era uma unidade monolítica, não havia fracionamento nos movimentos operários de esquerda (...). A História já estava traçada. O negócio era mirar aquela estrada e seguir adiante (...). Mas a História vem demonstrar que não é bem assim, que ela não está traçada e que depende diretamente da ação do homem. E o Otávio

> conservava muito [dessa antiga visão]. Para ser franco, era um stalinista dos mais conscientes (...). Para o filme, nós tivemos que dividir esse personagem em dois, [fracionar a militância] entre o Sartini e o Otávio (GUARNIERI; HIRSZMAN, 1983).

Repensar a militância, assumir um revisionismo para refletir sobre o lugar do engajamento comunista sob a ditadura, não deixava de reverberar certo mal-estar presente na memória da esquerda tradicional, o da derrota para os militares a partir do golpe de 1964. Foi comum na dramaturgia brasileira das décadas de 1960 e 1970, em especial nos filmes de tradição cinemanovista ou nas peças vinculadas ao Teatro de Arena, a criação de narrativas nas quais a instância protagônica - um militante político ou um homem do povo - aparecia fragilizada diante de uma História tomada pelo autoritarismo. Face à impossibilidade do projeto revolucionário anterior, uma situação dramática recorrente foi a dos personagens que se depararam com a crise de seus idealismos políticos. O que outrora gerava um sentimento de ascendência, de promessa emancipatória do popular, aparecia agora como queda, como colapso diante da crise social brasileira. Os "deuses caídos", impossibilitados de alcançar o paraíso na terra, multiplicaram-se em obras de forte ressaca política. Sensações de esgotamento marcaram o tom de filmes como *O desafio* (1965), de Paulo Cezar Saraceni; *A grande cidade* (1966), de Cacá Diegues; *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha; ou *O bravo guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl; e de peças como *O último carro* (1967-76), de João das Neves; ou *Botequim* (1973) e *Ponto de partida* (1976), ambas de Guarnieri[284].

O esmaecer da antiga via romântica, do cinema em compromisso com um projeto de revolução, parece adquirir uma forma singular de agonia no filme que Ruy Guerra realizou em 1978, dois anos antes das filmagens de *Black-tie*. Em *A queda*, de certo modo uma continuação de *Os fuzis* (1963), o cineasta desloca dois dos soldados de seu longa-metragem anterior para um Rio de Janeiro tomado pela especulação imobiliária. José (Hugo Carvana) e Mário (Nelson Xavier), outrora pertencentes ao exército, são agora operários da construção civil: o primeiro, trabalhando sem equipamentos de segurança, morre logo no início do filme ao cair de um prédio em construção, deixando uma viúva que não receberá nenhum de seus benefícios devidos; o segundo, genro de um ganancioso mestre-de-obras, a despeito de sua tentativa de reagir contra a opressão sobre a classe popular, vê-se esmagado pela

[284] Conforme analisado no segundo capítulo dessa tese.

exploração desenfreada promovida pelas construtoras.

No Brasil dos anos 1970, frente ao colapso dos referenciais ideológicos da esquerda, o homem chafurda na lama e na sujeira do capitalismo nacional. O início de *A queda*, com diversos planos de pessoas que vasculham o lixo atrás de alimentos, reserva alguns minutos para cenas terríveis de uma matança industrializada de bois. O golpe certeiro na cabeça dos animais, repetido várias vezes, em detalhes e com enquadramentos diversos, anuncia a transformação do popular em bois a serem massacrados no matadouro da História. Simbolicamente, a sequência termina com os empresários brindando e tomando o sangue dos bois. Em Ruy Guerra, o cinema político, abatido em suas pretensões revolucionárias, parece não mais encontrar condições de projetar futuros. No longa-metragem, a queda é o corpo que literalmente despenca da construção de um prédio, mas é também o povo como anjo destituído de asas, de projeto de mundo. Impossível não associar tal imagem ao que o filósofo francês Georges Didi-Huberman analisa como o apagar dos vaga-lumes (dos *lucioles*) na fase final da obra fílmica e escrita de Pasolini, quando o cineasta italiano parece decretar a impossibilidade do popular em resistir à perversidade e à homogeneização da Indústria Cultural (DIDI-HUBERMAN, 2011). Em *A queda*, diante dos "deuses caídos", o que resta é apenas a dignidade de oferecer, criticamente, os sintomas de uma sociedade em crise irreversível.

Mas seria o Otávio, na versão fílmica de *Black-tie*, mais um dentre os diversos "deuses caídos" da cinematografia brasileira? Face à crise da esquerda tradicional, às fissuras e ao autoritarismo dos militares, estaria o personagem fragilizado a ponto de ser excluído dos rumos futuros da História do país? Até onde, afinal, Guarnieri e Hirszman levaram a negociação com o antigo projeto político e estético dos comunistas?

Em diversas ocasiões - na entrevista para a rádio *Jornal do Brasil* em 1981, no debate do MIS-SP em 1983 e em conversas com a imprensa -, Hirszman apresentou a versão cinematográfica de *Black-tie* como um filme sintonizado com o espírito de redemocratização do país[285]. Para ele, enquanto a peça de Guarnieri continha uma narrativa inevitavelmente fechada, em que a perspectiva limitava-se a dos comunistas, o seu longa-metragem assumia um processo de ampliação discursiva, uma abertura

[285] A exemplo da entrevista que concedeu para a jornalista Laura Greenhalgh, publicada no *Jornal da tarde*, em 26 de setembro de 1981, com o título "Leon Hirszman: 'É preciso mostrar o Brasil através de uma visão pluralista'".

para o debate entre distintas propostas derivadas da esquerda. Do seu ponto de vista, concepção a ser questionada por mim logo adiante, uma das novidades centrais do *Black-tie* fílmico estaria justamente na representação mais plural da política brasileira, o que significava não apenas atualizar a observação crítica do mundo, como também permitir ao espectador a liberdade de se identificar com qualquer uma das ideologias presentes na trama, fosse a de Otávio, a de Sartini ou mesmo a de Tião. Em setembro de 1983, afirmando que não realizou *Black-tie* "em função de tendências partidárias", Hirszman procurava salientar o seu esforço em afastar-se de um "cinema de tese", a sua tentativa de construir uma obra despida dos ranços doutrinários que eram comuns à antiga dramaturgia comunista:

> Sartini não tinha que ser um sujeito sem força, que não promovesse o conflito. A riqueza do filme está exatamente na postura do conflito, na necessidade obrigatória de confrontar uma situação opressiva, economicamente injusta e que não pode mais ser sustentada. (...) Também é verdadeiro um personagem como o Tião, que tem direito a uma vida digna, a comprar as coisas e a casar. Também é justo, entendeu? Nós procuramos manter viva no filme a tensão dramática, os conflitos, sem procurar ideologicamente propor para qualquer um [dos personagens] a razão. Tanto assim que até o Otávio se transforma na sequência final. Ele vai participar das tarefas da casa, separar o feijão. (...) Vai haver uma transformação em cada [personagem] sem você dizer que isto é o justo e que aquilo é o injusto. São os conflitos que vão se tornar vivos e o espectador vai viver esta tensão e ter que realizar, ele mesmo, a sua opção (GUARNIERI; HIRSZMAN, 1983)[286].

De fato, quando comparado com a peça de 1956, o filme *Black-tie* contém uma ampliação das vozes políticas. Na composição da trama, principalmente nas etapas de introdução e de desenvolvimento do enredo, toda vez que Otávio e Bráulio afirmam as suas ideias sobre o movimento operário, Hirszman e Guarnieri incluíram diálogos de Sartini que marcam uma oposição à fala comunista, estabelecendo assim uma narrativa em que cada personagem encontra um lugar possível de expressão. No entanto, para a análise mais densa desse longa-metragem, faz-se necessário exercitar certo distanciamento em relação às declarações concedidas pelo cineasta após 1980, quando verifica-se um forte empenho de sua parte em sugerir o realismo crítico de

---

[286] Outro depoimento de Hirszman, publicado por Laura Greenhalgh em 26 de setembro de 1981, no *Jornal da tarde*, reforça as palavras ditas pelo cineasta no MIS-SP: "o cinema ideológico fecha-se sempre em guetos. É a politização dos politizados. Nosso filme [*Black-tie*] não é uma propaganda. Ele é uma crítica. Seria muito fácil o Guarnieri e eu cairmos no dogmatismo, enviando ao público mensagens prontinhas. Seria muito tolo. Cairíamos no maniqueísmo. Dessa forma, transformaríamos o Otávio num herói e o Tião no vilão da história, quando, na verdade, cada um tem suas razões para se comportar diferentemente. Reconheço que, em certos momentos da vida política nacional, eu me embruteci. Tive que radicalizar e não fazer concessões de espécie alguma. Hoje, a coisa está mudando. É preciso mostrar a realidade brasileira através de uma visão pluralista dela própria. Aqui está o enriquecimento. Aqui está o centro da questão democrática, que envolve todo o País" (HIRSZMAN in. GREENHALGH, 1981a - grifos meus).

Black-tie como projeto estético e comercial para o cinema brasileiro. Pois embora Hirszman procurasse convencer o espectador sobre a neutralidade política de sua obra, para isso evocando a redemocratização do país e a presença das dissonâncias discursivas no tecido dramático do filme, é um tanto evidente que o peso da herança marxista brasileira o fez pender para a defesa do viés comunista como ideologia indispensável para a observação crítica dos rumos históricos da sociedade brasileira. Tal questão encontra-se na própria composição formal de *Black-tie.*

Mesmo que Otávio esteja enfraquecido, sem condições de representar o movimento sindical como um todo ou de promover ações de transformação social, ele continua a ser aquele que contém o saber necessário para a compreensão política da sociedade brasileira. Longe de ser o herói positivo de antes, esse personagem não tem mais controle sobre a *práxis*, perdeu a sua aura teleológica, mas prossegue, no filme de Hirszman, como o único capaz de analisar corretamente a situação da classe trabalhadora no país sob regência dos militares. No decorrer da trama, nos dias que antecedem a paralisação na fábrica Santa Marta, Otávio utiliza a experiência acumulada durante os anos de ditadura para avisar aos demais sobre o perigo de promover uma greve com pouca organização. Sob o risco de parecer extemporâneo, de não acompanhar o impulso que move o grupo mais radical, o personagem tenta, sem sucesso, evitar o que ele considera uma derrota iminente dos operários.

O ápice de *Black-tie*, com início aos 83 minutos, quando eclode a greve, é o momento no qual o enredo se organiza para confirmar o temor de Otávio face ao extremismo propagado por Sartini. Se até aqui a narrativa propusera uma relativa estabilização na disputa política entre os dois, com o drama desde o início pendendo para uma identificação emocional com o primeiro personagem, a situação torna-se mais evidente a partir do momento no qual os trabalhadores interrompem a produção e se mobilizam na porta da fábrica[287]. Quando a História é finalmente posta em movimento e os operários procuram transformar em ação o discurso ideológico, a tendência que o filme assume - e que permite vislumbrar o lugar de Hirszman e de Guarnieri no mundo - é a de "ilustrar" as teses pecebistas que Otávio vinha até então proclamando. A confirmar a visão do personagem sobre os acontecimentos, a greve,

[287] Quando escrevo "relativa estabilização" no corpo do texto, me refiro exclusivamente às questões de ordem política. Desde o início da narrativa de *Black-tie*, a identificação emocional encontra-se evidentemente ao lado de Otávio e não de Sartini. O primeiro personagem, além de envolto por uma esfera melodramática, possui uma complexidade que o outro não tem. Diferente de Sartini, que pende para a caricatura do radicalismo ideológico, Otávio apresenta contradições, profundidades psicológicas e é integrante do núcleo familiar central da obra.

iniciada às pressas, é violentamente reprimida pelos militares à serviço do capital industrial.

Momento no qual a estética realista de Hirszman adquire uma qualidade singular, o ápice de *Black-tie* encontra-se revestido por uma capa retórica a favorecer a abordagem comunista sobre a questão política brasileira. Como exercício formal na tradição do cinema de decupagem clássica, o desenvolvimento dos dramas particulares convida o espectador a se identificar emocionalmente com os personagens Otávio e Bráulio. De um lado, enquanto Sartini é a caricatura do extremismo operário, despido de contradições e de uma dimensão psicológica mais elaborada, Tião é o fura-greve que renuncia ao pai na porta da fábrica, nada fazendo para impedir que ele seja empurrado pela polícia para o interior de um camburão. Na lógica narrativa de *Black-tie*, as decisões desses personagens são claramente condenáveis, por mais que Hirszman não os vilanize ou procure relativizar as suas ações como movidas por paixões irrefreáveis: o primeiro não enxerga a necessidade do recuo diante da violenta repressão militar, o que de certo modo provoca a morte de Bráulio; o segundo resolve trair os companheiros, submeter-se ao patrão por medo de ser despedido, enquanto a namorada grávida é espancada pela polícia na rua e quase perde o seu bebê.

A construção fílmica reprova essas atitudes particulares - que espelham o que seria a derrota operária no fundo histórico -, o que gera em *Black-tie* um reforço, pelo uso do mecanismo antitético, da ligação sentimental com os demais personagens do enredo. No ápice dramático, o esforço do filme é nos aproximar de Maria e de Romana - uma por emancipar-se de Tião e a outra por defender o marido contra a polícia -, mas é principalmente nos comprometer com a ética que move as ações de Otávio e de Bráulio. Pois embora discordem dos rumos do sindicalismo e se coloquem contra o que consideram um radicalismo político, mesmo assim eles participam ativamente da greve na Santa Marta e reafirmam o seu compromisso com a luta operária. Pois os dois são personagens que, ao tentar refrear a iminente derrota da paralisação, vivem os maiores sacrifícios pessoais contidos no enredo de *Black-tie*: o primeiro, o desmoronar de sua família; o segundo, a morte como consequência da repressão e dos erros políticos não da classe, mas de um segmento político.

Dramaturgicamente, o ápice de *Black-tie* encontra-se atravessado por essa dimensão psicológica que favorece a recusa à caricatura de Sartini e a adesão a Otávio. Essa construção, dentro da retórica melodramática acionada por Hirszman nos

momentos finais de seu filme, é justamente o que dá sustentação dramática a uma experiência de realismo crítico que busca confirmar o pensamento comunista como leitura correta para o tempo histórico daquela contemporaneidade. Ao ilustrar os temores de Otávio, o longo *clímax* de *Black-tie* é esteticamente concebido como um processo de desencantamento político. Reservando a câmera na mão para esse momento de maior tensão da trama, fazendo um uso tradicional dessa técnica tão nuclear para o Cinema Novo, o cineasta constrói uma progressão dramática que vai, por acúmulo de agressões e de fissuras, destronando as certezas ideológicas que até então moviam o personagem Sartini.

Ao som de um piano, com notas agudas que complementam a dramaticidade das cenas de maior violência, o ápice começa mergulhado no descontrole político: à pouca adesão dos operários à greve, à traição de Tião e às bombas de gás lacrimogêneo somam-se as prisões de Otávio e de Sartini e o espancamento de Maria. A imagem-síntese desse primeiro movimento dramático do ápice é aquela que reforça justamente a sensação de derrota: num plano em grande angular (1:28:34), a enquadrar a rua em frente à porta da fábrica, restam apenas os militares, em silêncio, protegendo os interesses e o patrimônio do capital privado. A ampliar mais ainda a sensação de descontrole, o segundo momento do ápice estrutura-se no rompimento irreversível entre Tião e Maria. Após ser agredido por operários insatisfeitos com a sua atitude, mais um indício de impulsividade e de falta de organização dos grevistas, Tião enfrenta o desprezo da mulher que ama. A sequência é uma das mais tensas de *Black-tie* e dá início ao processo no qual o personagem, renitente em sua disposição liberal e individualista, termina por restar solitário no mundo, rejeitado pela família e pela comunidade que o cerca.

Por fim, o derradeiro momento climático, aquele que dá um fecho à progressão dramática do ápice, localiza-se em uma montagem contígua entre duas sequências que concentram os processos mais agônicos da narrativa de *Black-tie* (1:39:35 - 1:50:50). Prosseguindo na lógica do realismo crítico proveniente do Teatro de Arena, no qual a crise do social reverbera na dimensão psicológica dos personagens, o filme desloca o espectador para a casa de Otávio, onde o personagem, após ser resgatado do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) por Romana, expulsa de casa o filho Tião. Em seguida à fissura familiar, ao Otávio que sacrifica o relacionamento com seu primogênito em nome da coerência ideológica, *Black-tie* retorna à porta da fábrica, onde os operários encerram o expediente diurno de

trabalho. O grupo de Sartini, que insiste na greve mesmo diante da brutal repressão, não aceita a derrota do movimento e lá se encontra na tentativa de demover os operários a entrarem na fábrica para o turno da noite. Entre as pancadas distribuídas pela tropa de choque, este é o último ato de confronto entre o que o filme construiu como visão comunista e como sindicalismo em sua expressão mais radical: no centro do quadro, câmera na mão, Bráulio tenta um último esforço para segurar Sartini, cuja impulsividade encontra-se mais agressiva do que nunca (1:49:37 - 1:50:06). Há uma impossibilidade de conter os ânimos e o resultado acaba por ser o pior possível: baleado por dois policiais à paisana, Bráulio cai morto diante do olhar estarrecido de seus companheiros (1:50:24 - 1:50:50).

A tragédia do assassinato transforma-se no derradeiro esgotamento emocional de *Black-tie*, na cena que ilustra, em definitivo, a previsão que Otávio havia feito sobre a greve na Santa Marta. A partir daqui, o que resta na maior parte do filme, como ressaca política e sentimental, mas também como sintoma de um Brasil que ainda não solucionou o impasse da ditadura, são fragmentos de um melodrama nascido do cenário de desolação: Tião, sozinho no ônibus, deixando para trás tudo e todos; o velório de Bráulio, onde Otávio sugere que a memória do companheiro morto, memória do militante comunista, será preservada nos livros de História do Brasil; a melancolia de Romana ao separar, com o marido, os feijões que servirão de alimento para o que restou de seu núcleo familiar.

Mesmo que Hirszman e Guarnieri se afastem do projeto presente na peça *Black-tie* e já sem lugar no Brasil dos anos 1970, os dois não renunciam à prática realista na qual a simpatia recai sobre o personagem de composição pecebista. Se comparado ao texto original, o filme *Black-tie* possui uma dramaturgia menos esquemática e totalizante, coloca na balança as fraturas da esquerda e do movimento operário, mas não parece ter a intenção de operar um rompimento mais categórico com a herança do marxismo brasileiro no campo das artes, aquela na qual o pensamento comunista configura-se como arcabouço teórico para a leitura da História do país. Como obra em diálogo com essa tradição, a propor revisões e atualizações da arte do nacional-popular e do realismo crítico, o filme de Hirszman talvez componha um possível limite do que os artistas de legado pecebista propuseram como "crise do personagem" comunista: Otávio encontra-se enfraquecido, ausente de uma heroicidade mais absoluta, porém não lhe foi destituído um saber capaz de afirmar estratégias políticas e de prever acertadamente os sintomas mais perniciosos de seu

tempo.

Diante da redemocratização e da reemergência do operariado como classe política, questões que pareciam dar sobrevida a um projeto alternativo de modernização brasileira, esse personagem, cuja voz fora calada pela ditadura, retorna revisado em *Black-tie* para, quem sabe, a partir de sua experiência e de uma postura menos autossuficiente, contribuir para a reorganização da esquerda em sua resistência aos militares. Otávio não pertence ao ramo dos Paulo Martins (*Terra em transe*), dos Miguel Horta (*O bravo guerreiro*) ou dos Mário (*A queda*). Ele não é um "deus caído", uma manifestação da esquerda esmagada pela reposição do autoritarismo. Ele ainda preserva resquícios de um anseio revolucionário e se encontra pacientemente em "compasso de espera", no aguardo de um suposto tempo que permita a confirmação de seu projeto político. Tratado como um "deus adormecido", mas embotado em sua antiga envergadura teleológica, o personagem sintetiza um forte traço do pensamento pecebista durante o Brasil ditatorial: a tese, já comentada em meu texto, de que é preciso agir sem confrontar diretamente os militares, organizando as bases para o aguardado - e preparado - dia da sublevação nacional.

Para Hirszman, novamente no debate do MIS-SP, *Black-tie* é um filme que nasceu para colocar-se em confronto contra certo "vazio ideológico" que em sua opinião atravessava a esquerda brasileira nos anos 1970. De um lado, ao utilizar em sua fala essa expressão situada dentro do contexto da época, o cineasta desejava salientar a sua recusa ao que considerava uma atitude derrotista de alguns comunistas. Para ele, embora a instalação do regime militar tivesse gerado um processo violento de perseguições e de esmagamento do projeto revolucionário, isso não deveria implicar em um "niilismo" que rompesse a ligação da intelectualidade de esquerda com a agenda de emancipação da classe popular. Ao manter vivo o seu compromisso com o ideário marxista, propondo inclusive uma reafirmação da herança pecebista em *Black-tie*, Hirszman se posicionava contra ex-militantes que face ao autoritarismo desistiram do engajamento político. Há de se reconhecer que Hirszman nunca renunciou às paixões que o mobilizavam desde a juventude e sempre se manteve alinhado a um pensamento que acreditava na possibilidade de ultrapassar as grandes contradições presentes na História do Brasil. Na visão do cineasta, a derrota para a ditadura deveria ser encarado como um processo histórico que poderia fortalecer o comunismo e não colocá-lo à margem da sociedade. Face à experiência do fracasso, ao aprendizado à força, revisar os preceitos marxistas para fortalecê-los e atualizá-los

como *práxis* política. O idealismo que movia esse artista, e que se encontra enraizado no tecido dramático de *Black-tie*, talvez encontre a sua expressão naquilo que o filósofo Alain Badiou sugere, como balanço, no prefácio do livro *A hipótese comunista*:

> [O] "fracassar" está sempre muito perto do "vencer". Uma grande palavra de ordem maoísta dos anos vermelhos dizia: "Ousar lutar, ousar vencer". Mas sabemos que, se não é fácil obedecer a essa palavra de ordem, se a subjetividade receia não tanto lutar, mas vencer, é porque a luta expõe à forma simples do fracasso (o ataque não deu certo) (...). Daí a tentação sacrifical do nada. O inimigo mais temível da política de emancipação não é a repressão pela ordem estabelecida. É a interioridade do niilismo, e a crueldade sem limites que pode acompanhar seu vazio (BADIOU: 2012, 16).

Mas para Hirszman, o "vazio ideológico" não nascia apenas de uma esquerda que desistira da militância. De outro lado, o problema também parecia se originar de uma expressão política radicalizada, vista como irresponsável, e que assumisse uma *práxis* desligada da vontade mais ampla das bases populares. Na opinião do cineasta, acompanhado de perto por Guarnieri, um dos grandes equívocos da esquerda brasileira durante a ditadura, erro que para eles gerava um "retrocesso na luta marxista" (GUARNIERI; HIRSZMAN, 1983), havia sido o surgimento de grupos que se propuseram a enfrentar com violência os militares. Dentre os comunistas, foi comum a recusa à certa militância apartidária, não institucionalizada e que assumia estratégias de guerrilha como passo necessário para a mudança do poder no Brasil. É como na peça *Campeões do mundo* (1979), de Dias Gomes, cuja trama se passa principalmente no ano de 1970, durante a Copa do Mundo de futebol, e na qual um grupo de luta armada sequestra um embaixador norte-americano com o fim de libertar presos políticos e de expor publicamente as atrocidade cometidas pela ditadura militar. No entanto, no decorrer da progressão dramática, a ação de guerrilha vai se mostrando ineficaz e um grande equívoco: junto ao descontrole e às brigas entre os componentes do grupo, somam-se as brutais torturas e as mortes dos militantes. Encenada no mesmo ano em que Fernando Gabeira publicou o livro *O que é isso, companheiro?*, a peça de Dias Gomes, um dos principais nomes da dramaturgia comunista brasileira, propunha o balanço da luta armada como uma experiência de atraso para a reorganização da esquerda no país. É justamente essa a avaliação feita durante um dos tantos diálogos entre os personagens Riba e Tânia, quando em 1979 eles se reencontram graças ao processo de anistia:

> **Riba:** Naquele tempo, nós nos julgávamos capazes de ações individuais que podiam mudar a face do mundo (...) Era como se disséssemos ao povo, olha, vocês não precisam se organizar, nem fazer nada, porque há aí um punhado de heróis que vai fazer tudo por vocês.
> (...)
> **Tânia:** Só uma coisa eu te dou razão. Não devemos repetir [a luta armada]. Não temos esse direito. Porque os tempos são outros.

No filme *Black-tie*, embora não existam referências à luta armada, esse segundo "vazio ideológico" identificado por Hirszman, o vazio do extremismo político, encontra-se localizado no personagem Sartini. No final da década de 1970, à exemplo do documento "Chega de aventuras!" (in. FREDERICO, 1991: 97-105), publicado em 30 de novembro de 1979 por militantes do PCB e do Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8), os comunistas propuseram uma série de avaliações sobre a experiência das greves metalúrgicas ocorridas na cidade de São Paulo e na região do ABC paulista. Nesses textos, muitas vezes publicados no jornal *A voz operária*, os pecebistas evidenciaram o seu desconforto diante do fortalecimento do novo sindicalismo, demarcando relações ambíguas ou abertamente conflitantes com um movimento operário que cada vez mais ampliava a recusa à sua tradição de engajamento. Sobretudo antes de 1980, ano da fundação do PT, boa parte das críticas mais duras dos comunistas foram dirigidas ao grupo conhecido como Oposição Sindical[288]. A partir do documentário *Braços cruzados, máquinas paradas* (1978), realizado por Roberto Gervitz e Sérgio Toledo[289], e do livro *A esquerda e o movimento operário* (1991), organizado pelo sociólogo Celso Frederico, é possível perceber que a Oposição Sindical defendia uma agenda política em descompasso com o sindicalismo de São Bernardo e categoricamente contrário ao que o PCB imaginava como possibilidade de luta operária. Contrariando principalmente a perspectiva da "velha" esquerda, esse grupo radicalizou suas propostas de engajamento ao recusar qualquer aproximação com os comunistas, a quem acusavam de reformistas a serviço da ditadura. Do ponto de vista da Oposição, conforme pode ser lido no documento

---

[288] No documento "Chega de aventuras!", os integrantes do PCB Aparecida Malavazzi, Cândido Hilário Garcia de Araújo, Telma Pierre Rigaud e Ubiraci Dantas de Oliveira assim se referem à Oposição Sindical: "Para que a [campanha salarial de São Paulo, em 1979,] tivesse êxito seria indispensável um grande reforço de todos os ativistas sindicais para alcançar a unidade em torno de objetivos comuns, tendo em vista que a correlação de forças favorecia aos patrões. Porém, a Oposição Sindical na sua prática divisionista, centralizou seus esforços em desgastar e desmoralizar nosso sindicato, a diretoria e todos aqueles companheiros que se empenhavam na defesa da unidade na luta contra os patrões (...). A irresponsabilidade da Oposição Sindical com [seu] radicalismo inconsequente deixava de lado uma das grandes conquistas das greves de 1978, isto é, a negociação direta com os patrões". (ARAÚJO; MALAVAZZI; OLIVEIRA; RIGAUD in. FREDERICO, 1991: 100 e 101).

[289] Sobre *Braços cruzados, máquinas paradas*, consultar o quinto capítulo da tese.

"Chega de pelegos!" (in. FREDERICO, 1991: 109-123), uma resposta ao texto "Chega de aventuras!" e também publicado em 1979, tratava-se de demolir a estrutura sindical concebida pelo regime militar (e não fazer uso dela, como queriam os pecebistas), de assumir o confronto contra os patrões para fortalecer a classe popular e de propor a greve como um ato espontâneo de mobilização direta das bases metalúrgicas (recusando a máxima "organizar antes e lutar depois").

Em um período de intensa disputa da esquerda pela hegemonia do movimento trabalhista, uma das estratégias de retórica empregada por boa parte dos comunistas foi a de estender para a Oposição Sindical as críticas já construídas em torno da luta armada. O episódio ocorrido em 30 de outubro de 1979, quando na cidade de São Paulo, durante uma greve sem apoio do sindicato metalúrgico pelego, o operário Santo Dias da Silva foi assassinado pela polícia militar, seria lido pelos pecebistas como consequência desastrosa e iminente de uma ação feita às pressas, de modo aventureiro e sem o suporte das entidades de representação política da classe popular (MALAVAZZI, ARAÚJO, RIGAUD e UBIRACI in. FREDERICO, 1991: 97-105). Embora Hirszman se posicionasse, à época, como um cineasta desligado de qualquer "tendência partidária", conforme afirmou na palestra do MIS-SP, o longa-metragem *Black-tie*, filmado entre março e junho de 1980, incorporou ao seu tecido dramático essa mesma crítica que os comunistas dirigiram às experiências por eles consideradas extremistas e de afastamento do sindicalismo oficial. Em diversas ocasiões, Hirszman e Guarnieri explicariam que a composição de Sartini, como aquele que confronta o viés ideológico de Otávio, foi inspirada pelos eventos históricos passados em São Paulo, no segundo semestre de 1979, quando a paralisação metalúrgica liderada pela Oposição Sindical foi brutalmente vencida pelas forças da repressão. Sartini é, em *Black-tie*, a caricatura desse militantismo rejeitado pelos pecebistas. Na trama do filme, ele e seu grupo simbolizam o radicalismo de uma greve conduzida à força e em renúncia à estrutura sindical: a derrota política dos operários, assim como a trágica morte do personagem Bráulio, são consequências de sua atitude impulsiva e precipitada.

Black-tie, conforme anunciado nesse texto, é um filme que se organiza, dramaturgicamente, a partir das dissonâncias existentes no movimento operário brasileiro do final dos anos 1970. No longa-metragem, a opção dos autores não foi a de representar a greve como um processo vitorioso dos trabalhadores, o que talvez gerasse uma identificação da narrativa com o sindicalismo praticado na cidade de São

Bernardo e liderado por Lula, cuja incrível capacidade de mobilização popular fora comprovada durante as paralisações realizadas entre 1978 e 1980[290]. Ao dar preferência a um episódio histórico de derrota da classe metalúrgica, extraindo da experiência da Oposição Sindical e de seu radicalismo ideológico os componentes para a criação tipológica do personagem Sartini, me parece que Hirszman e Guarnieri buscavam, em parte, uma construção dramática que confirmasse as apreensões políticas que Otávio vai construindo, em torno da questão operária, no decorrer do enredo de *Black-tie.*

Em primeiro lugar, como o cineasta declararia para a revista *Cine Cubano*, em dezembro de 1981, *Black-tie* era o filme que ele há tempos desejava realizar (HIRSZMAN, 1981: 155). Ao contrário dos demais cinemanovistas, cujos projetos autorais já haviam se firmado no decorrer dos anos 1970, o cineasta ainda perseguia o desejo de criar obras realistas e que contivessem um grande apelo de público. Após ter dirigido *S. Bernardo* em 1972, *Black-tie* o reconduzia à aspiração em ser um artista na linha do que Raymond Williams identifica como um naturalismo de tradição marxista (WILLIAMS: 2011), no qual a experiência estética convencional buscava ampliar o acesso do espectador à dimensão crítica e política em debate. Atuar na chave dos confrontos ideológicos universais, construindo uma oposição dramática sem detalhar as contradições da esquerda brasileira, certamente favoreceu a concretização de um projeto tão caro a Hirszman. Não à toa, seu longa-metragem teve uma boa circulação comercial dentro e fora do Brasil, recebendo inclusive importantes prêmios como o da crítica no Festival de Veneza (setembro de 1981), onde a obra foi acolhida como um retorno à herança do neorrealismo cinematográfico. Provavelmente, os italianos acabaram vendo em *Black-tie* um diálogo com o cinema político muito presente em seu país nos anos 1970, a exemplo de obras como *A classe operária vai ao paraíso* (1971), de Elio Petri, ou *1900* (1976), de Bernardo

[290] Para mais detalhes, consultar o quarto e o sexto capítulo da tese.

Bertolucci[291].

Em segundo lugar, evitar a incorporação em cena do movimento operário de São Bernardo, daqueles com outro viés sindical no início dos anos 1980, acabou por reforçar, em *Black-tie*, a retórica que favorece a atualização do personagem comunista como aquele que ainda detém o saber necessário para a leitura correta da política brasileira. Em comparação a Sartini e ao seu grupo, que adquirem antipatia por insistir na paralisação à força e provocar o fracasso da greve na fábrica Santa Marta, ganha maior apelo emocional o ponto de vista moderado de Otávio: se os radicais tivessem ouvido os seus conselhos, talvez a trama dos acontecimentos fosse diferente e ainda estaria vivo o companheiro Bráulio. Em *Black-tie*, no qual o enredo se estrutura na derrota da classe. trabalhadora, colocar à margem da trama o projeto dos metalúrgicos de São Bernardo, recusando a presença dramática dos que eram mais fortes naquele contexto histórico, resulta em uma construção fílmica para a confirmação mais categórica do viés político pecebista, para a afirmação daquele personagem que, mesmo enfraquecido, ainda contém resquícios de uma "vanguarda esclarecida".

Claro que essa decisão de Hirszman e de Guarnieri, de articular um embate dramatúrgico inspirado nas tendências antagônicas do PCB e da Oposição Sindical, relendo-as dentro de uma chave universal de construção narrativa, não implicava na neutralidade do filme em relação ao novo sindicalismo liderado por Lula. Ao optar por uma representação positiva de Otávio, que mesmo longe da heroicidade anterior se mantém dono da razão e é reconhecido por vários personagens como liderança operária, os autores apontavam a sua filiação ideológica com o engajamento vinculado ao comunismo da década de 1970. No caso do longa-metragem, não me

---

[291] O próprio Hirszman, em entrevista concedida a Laura Greenhalgh e publicada no *Jornal da tarde*, em 26 de setembro de 1981, comenta a boa acolhida de *Black-tie* no Festival de Veneza. "O crítico italiano Gianni Amico foi ao encontro do grupo brasileiro para dizer que a sessão [do longa-metragem] já estava terminando e que o clima na plateia não poderia ser melhor. (...) Ao chegarem à sala de projeção, a recepção foi surpreendente (...). [Segundo o cineasta], 'foram instantes comoventes. De repente, o público deu as costas para a tela e começou a nos aplaudir. E italiano não poupa sua alegria. As pessoas fizeram um corredor até a saída por onde passamos, ouvindo gritos, palmas, ovações. (...) O que os italianos viram no filme foi a recuperação de uma realidade de certa forma próxima. Essa realidade não foi apenas tratada racionalmente, mas também no que ela tinha de emocional. Portanto, *Eles não usam black-tie* é um tipo de filme que prende os espectadores pelo estômago. Além disso, a interrelação dos personagens também é muito emocional e expressa através de uma narrativa simples. O filme conseguiu mostrar tanto o drama individual como o social. Ele tramita entre o particular e o geral. O povo não se transforma apenas no pano de fundo, mas ele se comporta como protagonista, o que não é muito fácil de conseguir aqui no Brasil' (GREENHALGH, 1981). À época, outros textos da imprensa brasileira procurariam apresentar *Black-tie* como um longa-metragem em diálogo com a tradição do neorrealismo italiano. Tratam-se, por exemplo, da matéria da revista *Isto é*, intitulada "O neo-realismo brasileiro caça leões em Veneza" (16 de setembro de 1981), ou das crônicas e das críticas escritas por Albino Castro Filho (1981), Edmar Pereira (1981a) e Wagner Carelli (1981).

parece que a falta de referências explícitas ao projeto proveniente dos operários de São Bernardo, a ausência de uma figura dramática que o represente no decorrer da trama, signifique um desconhecimento de Hirszman e de Guarnieri em relação à existência do novo sindicalismo. Conforme procurei sugerir na quarta parte do capítulo seis, quando da análise dos minutos finais do documentário *ABC da greve* (1979-90), colocar em segundo plano ou ocultar certas informações históricas implicava reforçar para o espectador uma leitura ajustada sobretudo aos pressupostos pecebistas no campo político. Nesse sentido, tanto lá como aqui em *Black-tie*, a omissão do outro, daquele que não compartilha da tradição pecebista de militância, parece uma forma de se comprometer mais ainda consigo mesmo e com sua própria posição ideológica no mundo. A despeito disso, como veremos adiante, ao identificar a adesão do filme ao olhar comunista, integrantes do sindicalismo do ABC acabariam por refutar a obra de Hirszman, compreendendo a negatividade de Sartini ou o fracasso da greve no interior do longa-metragem como críticas lançadas inclusive contra eles. O contexto histórico era de tal modo marcado por dissonâncias e embates que *Black-tie*, embora tentasse se desligar de algumas representações, acabaria sendo inevitavelmente reconhecido como um filme de recusa à resistência basista do movimento operário. Em se tratando de arte e política, a neutralidade, de fato, inexiste.

E no filme de Hirszman, o que nos remete mais uma vez à disposição comunista e talvez lembre um eco dos enredos de *A greve* (1925) e de *Encouraçado Potemkin* (1926), a violência militar propagada contra os grevistas, a sua derrota como movimento de contestação, gera um processo no qual a classe operária acumula experiência política e adquire um novo impulso para reafirmar a necessidade de luta em oposição ao patronato. Logo após o enterro de Bráulio, nos momentos derradeiros de *Black-tie*, o silêncio de Otávio e Romana enquanto separam o feijão é sintoma de uma angústia que não se restringe à trama do filme, mas atravessa os grupos que por anos reprimido pelas forças autoritárias. A sequência, de forte apelo emocional, convoca a uma pausa na ação dramática e na ação política: é o tempo do luto, tempo para sentir e compreender a dor, para rememorar aqueles que desapareceram durante o confronto contra a ditadura. A narração, quase adquirindo consciência da agonia dos personagens, parece ajustar-se ao peso melodramático desse mal-estar. O ritmo da montagem se torna mais lento, a câmera deixa de se movimentar e o som predominante em cena são os ruídos intradiegéticos que provêm do ambiente interno

e externo à casa de Otávio (1:52:42 - 1:54:43). Num movimento raro em *Black-tie*, os enquadramentos saem do plano geral ou do plano médio para registrar os detalhes das mãos do casal que, unidas, enquanto escolhem o feijão e se tocam, tornam-se símbolo que reafirma, na dor, a cumplicidade e o companheirismo (1:54:44 - 1:54:53; 1:55:04 - 1:55:26).

Estruturada na emoção, a pausa dramática é também um convite para que o espectador reflita sobre a necessidade de tomar uma posição urgente diante dos acontecimentos. Nas cenas finais da sequência, após olhar para o marido fora do quadro, Romana engole em seco, enxuga as lágrimas e respira fundo (1:56:53 - 1:57:05). Nesse exato momento, o filme aciona novamente a faixa musical (1:57:05). O lirismo das cordas de violão acompanha uma delicada mudança no comportamento e na gestualidade da personagem: sua face endurece e ela passa a separar os feijões com maior vigor, provocando um sutil aumento no ritmo que até então se mantivera bem calmo e compassado (1:57:06 - 1:57:29). No fundo, Romana sabe que o tempo do luto não pode durar muito, que é preciso se reerguer com rapidez para reafirmar a luta contra as injustiças do mundo. Impecável como decupagem clássica, a construção estética parece diluir o peso do jogo retórico há pouco erigido em torno das disputas ideológicas de Otávio e Sartini, reforçando esse contraponto por meio da ausência de falas entre o casal. A partir da síntese emoção-razão, universaliza-se o sentimento de revolta contra o opressor: o imperativo é sobrepujar a experiência da derrota e retomar o movimento de luta operária.

Não à toa, a próxima sequência, de encerramento da trama e que brota de um corte seco das mãos de Romana, é justamente aquela na qual ocorre uma manifestação contra o assassinato de Bráulio. Em uma rua de São Paulo, tendo à frente o personagem Otávio, um cortejo acompanha o caixão do companheiro morto enquanto grita repetidas vezes a frase "a greve continua" (1:57:30 - 1:59:33). Num tom próximo à tradição neorrealista, com os intérpretes misturados a figurantes não-atores, essas cenas de *Black-tie* simulam uma espécie de "leitura documentarizante" (ODIN: 1984). Com a câmera na mão, talvez a emular o modo jornalístico de filmagem, Hirszman propõe um outro tipo de *mise en scène*: diferente do que fora, até o momento, a forma estética dominante no filme, os dois minutos finais deslocam o campo ficcional para um espaço público menos controlado pela equipe de produção, para uma locação natural onde surge de modo mais imprevisto um fragmento visual da cidade de São Paulo.

A relembrar as imagens da manifestação após a morte do operário Santo Dias, presentes no documentário *A luta do povo* (1980), realizado por Renato Tapajós, a última sequência de *Black-tie* procura conduzir a experiência fílmica em direção ao palco da História. Enquanto os créditos do longa-metragem sobem na tela, indício de uma ficção que se encerra, o cortejo em homenagem a Bráulio, filmado como simulação documental, parece anunciar o começo de um novo processo que deveria se prolongar no extrafilme, que deveria ser vivido na própria História, aquele da *práxis* em tempos de redemocratização. Há um tom piscatoriano nesse desfecho. Mesmo que em *Black-tie* Hirszman estivesse o tempo todo negociando com o antigo projeto comunista, ele não parece ter aberto mão de um cinema que esperava contribuir, pelo menos no nível da representação, com o pensamento crítico que ajudasse a mobilizar a política na realidade social. Nas cenas finais de sua obra, ainda sob o impacto da recente derrota, os operários procuram extrair novas forças para prosseguir com a luta. Há ali um cortejo frentista que se restabelece, assim como se reorganiza a sociedade civil no Brasil dos anos 1980, embora dele não faça parte os personagens Sartini e Tião, ambos excluídos do cordão popular que finaliza a narrativa.

Como afirmou Gianfrancesco Guarnieri,

> Eu acho que a proposta do filme é simplesmente transmitir uma experiência de vida operária num determinado momento. Não é porque matam um companheiro, não é porque uma família é quase estraçalhada e o sistema quer arrasar as pessoas (...) que termine aí. Pelo contrário. É da dor, da luta e dos conflitos que a classe operária se tempera para prosseguir e ir adiante (...). O filme não é um apelo à greve. Ele mostra que a greve é uma arma que pode ser um retrocesso na luta quando usada de forma desorganizada, solitária e voluntarista. A greve pode ser realmente uma grande arma quando corresponde à vontade, à necessidade de organização de todos os trabalhadores. [*Black-tie*] vai colocar à classe operária novos problemas e ela tem que se organizar de maneira a dar uma resposta concreta e eficiente (...). Quem vai resolver isso é a própria classe na sua luta, na organização e na escolha de seu verdadeiro partido político de massas (GUARNIERI; HIRSZMAN, 1983).

Com a disposição em negociar com o antigo projeto da esquerda, procurando repropor para os comunistas um lugar político e estético na contemporaneidade das décadas de 1970 e 1980, o filme *Black-tie* faz parte de um conjunto específico de obras realizadas por dramaturgos que mantiveram seu vínculo histórico com o pensamento pecebista. Na chave do realismo crítico, recuperando a arte do nacional-popular como estrutura formal para refletir sobre os dilemas sociais do país, o longa-metragem de Hirszman encontrava-se em diálogo aberto com peças como *Rasga coração* (1974), de Vianinha, *Gota d'água* (1975), de Paulo Pontes e Chico Buarque, e *Campeões do mundo* (1979), de Dias Gomes. Sob a ditadura, todos esses artistas, à

exemplo do próprio cineasta, buscaram em seus textos ficcionais a escrita de uma dramaturgia que apontasse os limites da tradicional "estrutura de sentimento" da esquerda, aquela que o sociólogo Marcelo Ridenti (2010), ao tomar de empréstimo esse conceito definido por Raymond Williams, identifica como a essência de um marxismo brasileiro anterior a 1964 e que movia a sua visão de mundo e a sua criação poética a partir da disposição romântica ajustada à crença na teleologia revolucionária. No entanto, ao afastar-se dessa perspectiva em crise, ao contestar o ultrapassado "populismo" nacionalista da esquerda, vários dos artistas formados no ideário do PCB não deixariam de imprimir em suas obras um desejo de projetar, em tempos de gradual distensão política, a reforma do comunismo como opção para a leitura crítica do país e para seu futuro projeto de redemocratização. Como no documentário *Jango* (1984), de Silvio Tendler, o tecido dramático de *Black-tie* também se encontra atravessado pela adesão pecebista à ideia de revolução democrático-burguesa. A afirmação que o historiador Marcos Napolitano faz sobre o filme de Tendler serve também à obra de Hirszman: "a experiência do autoritarismo sob o regime militar [é vista] como um hiato da história, um acidente de percurso que exigia a retomada de um projeto de nação, democrático, nacionalista e reformista, ainda que sob outras circunstâncias e atores" (NAPOLITANO in. KORNIS; MORETTIN; NAPOLITANO [orgs.], 2012: 152).

Por manter o compromisso com a herança do comunismo, *Black-tie* receberia duras críticas daqueles que representavam o novo sindicalismo em suas diversas vertentes. Em 9 de novembro de 1981, na esteira do lançamento comercial do filme no circuito paulista e carioca de exibição, o Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA), pertencente a PUC-SP, realizou um encontro com atores, jornalistas, líderes operários e representantes estudantis para refletir sobre o lugar político ocupado pela obra de Hirszman. De acordo com o texto publicado alguns dias depois por Sérgio Lessa, na edição número 333 do jornal *Movimento*, contendo um resumo das opiniões pronunciadas durante o debate, as cerca de mil pessoas que se encontraram no TUCA tiveram a oportunidade de sentir, da parte dos que se alinhavam ao novo sindicalismo, o incômodo gerado pela perspectiva ideológica

contida em *Black-tie*[292]. Dentre as falas ditas no encontro, quatro são essenciais para perceber como, num tempo de intensas disputas no interior da esquerda, a retórica presente no longa-metragem de Hirszman provocou reações fervorosas e apaixonadas daqueles que atuavam em grupos opostos aos comunistas e viam no ideário do PCB um atraso político para a condução do movimento social. Bete Mendes, atriz que interpreta a personagem Maria e seria deputada federal pelo PT, entre os anos 1983 e 1987, diria que a obra cometeu o grave equívoco de encenar apenas a experiência da greve derrotada. Do seu ponto de vista, além de um excessivo tom melodramático a compor as angústias de Tião, o filme recusava as mudanças que vinham acontecendo no campo sindical ao terminar a trama no enterro de Bráulio, adotando assim um viés negativo sobre o operariado brasileiro. Já Lélia Abramo, ex-militante do PCB e uma das fundadoras do PT em fevereiro de 1980, seria mais energética ainda na renúncia a *Black-tie*, no qual fez o papel da mãe adoecida de Maria: "ao mascarar as contradições entre os grupos que atuam no movimento operário, (...) ao transformar a greve numa porra-louquice, penso que o filme fez grandes mistificações" (in. LESSA, 1981: 20)

O maior incômodo, no entanto, seria proveniente daqueles que se sentiram diretamente criticados por Hirszman e Guarnieri. Ao reconhecer que no longa-metragem a sua ala foi estereotipada como extremista, desorganizada e violenta, um dos líderes da Oposição Sindical de São Paulo, o operário Waldemar Rossi, afirmaria que

---

[292] O encontro no TUCA, ao reunir lideranças operárias e cerca de mil espectadores, torna-se um dado importante para vislumbrar o impacto de *Black-tie* no início dos anos 1980. Embora a minha tese não tenha proposto um estudo sobre a circulação social do longa-metragem, redijo essa nota para realçar que a obra impulsionaria, naquele momento, grandes discussões acerca do movimento operário em desenvolvimento no Brasil. Vale observar, por exemplo, que três dias após o debate no TUCA, em 12 de novembro de 1981, o filme seria exibido na Câmara dos Deputados, onde geraria um acalorado debate entre políticos brasileiros. Nessa ocasião, em uma sessão que contaria com a presença de Hirszman, *Black-tie* seria defendido por figuras como o diplomata Celso Amorim, à época diretor-geral da Embrafilme, e Israel Dias Novaes, deputado e membro do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). A despeito dos elogios, a obra receberia críticas do deputado Bonifácio de Andrada, vice-líder do Partido Democrático Social (PDS), que condenou o longa-metragem por ter optado pelo assassinato de Bráulio e pela transformação de Maria em operária politizada. Em resposta irônica a seus comentários, o jornalista Pompeu de Souza, membro do Conselho Superior de Cultura, sugeriria que ele levasse as propostas contidas no filme para o PDS e para o seu pai, o ex-líder governista José Bonifácio, pois com isso talvez ganhassem "mais votos". Celso Amorim, aliás, aproveitaria a boa repercussão do filme para pedir apoio à liberação de 200 milhões de cruzeiros para os cofres da Embrafilme. Essas informações, assim como outros detalhes acerca do encontro na Câmara dos Deputados, podem ser lidas na matéria "Deputados vêem 'Black-tie' e discutem cinema nacional", publicada no jornal *O estado de S. Paulo*, em 13 de novembro de 1981.

> ao contrário do que mostra o filme, a greve de 1979 em São Paulo (...) foi resultado de um amplo processo de discussões, com várias assembleias regionais, e com a última assembleia geral com mais de 6 mil operários. (...) Ao se esquecer disso, e não mostrar todo o trabalho de organização realizado, o filme transforma a Oposição Sindical num grupo de porra-loucas. Colocar aqueles acontecimentos como faz o filme é ruim para a classe operária (1981: 20).

E embora *Black-tie* evitasse tratar diretamente do movimento operário de São Bernardo, por motivos já sugeridos em meu texto, o líder sindicalista Lula, o principal nome do PT, não perderia a oportunidade do debate para atacar a tese dos comunistas de que a atividade política só funcionaria na linha do "organizar antes e lutar depois":

> No meu entender, o filme apresenta um papel negativo da greve. Ficar na afirmação de que tem que organizar antes de fazer a greve é esquecer que a própria greve pode ser um momento importante para a organização dos trabalhadores (...). Em momento algum [Hirszman] coloca o processo de amadurecimento político da massa operária durante a greve (1981: 20).

De todos os participantes da discussão no TUCA, apenas Aldo Rebelo, então presidente da União Nacional dos Estudantes (UNE) e membro do Partido Comunista do Brasil (PC do B), e Cláudio Campos, do jornal *A hora do povo*, editado e distribuído pelo MR-8, fariam defesas tímidas de *Black-tie*, realçando a sua capacidade de levar o debate sobre o movimento operário para amplas camadas da população.

Exemplo das polarizações que eram assumidas em torno do sindicalismo, o encontro ocorrido no TUCA acabou, de certo modo, por apresentar uma síntese de como a obra de Hirszman foi politicamente recebido nos primeiros anos da década de 1980[293]. Apesar desse debate ter claramente privilegiado as vozes em dissonância aos pecebistas, ele é fundamental não apenas por permitir o acesso às críticas que *Black-*

---

[293] Com exceção do relato sobre o encontro promovido no TUCA, do texto "Black-tie em defesa", de Luiz Izrael Febrot (1982) e do artigo "*Black-tie:* mistificando como antigamente", escrito por Maurício Segall (1982) e analisado a seguir, não encontrei outras publicações de época que tenham debatido explicitamente a questão política no interior do filme de Hirszman. No geral, as críticas publicadas na imprensa, no decorrer de 1981, privilegiaram as questões dramatúrgicas e estéticas do longa-metragem, passando ao largo de comentários em torno das representações ideológicas do movimento operário. São, por exemplo, os textos escritos por Edmar Pereira (1981a), José Carlos Avellar (1981), Lauro Machado Coelho (1981), Rogério Bitarelli (1981) e Rubens Ewald Filho (1981). Exceto pelo último, que contém uma crítica negativa a *Black-tie*, os demais possuem uma tendência a elogiar a capacidade do cineasta em construir uma obra de maturidade e de qualidade estética, aberta para a relação emocional com o espectador. Nesse sentido, incluindo aqui o encontro ocorrido no MIS-SP, em setembro de 1983, no qual alguns espectadores se indispuseram com a leitura comunista de Hirszman, é raro encontrar documentos de época onde se revelam as dissonâncias ideológicas em torno do longa-metragem. A despeito disso, o material encontrado permite pelo menos um vislumbre dos debates. Ao meu ver, levando-se em consideração que muitos pesquisadores com quem conversei lembram que à época o filme gerou grandes controvérsias, seria oportuno se alguém se debruçasse sobre relatos que permitissem compreender melhor essa recepção política da obra. Pela natureza de minha tese, distante da História oral, essa pesquisa não se tornou uma prioridade.

tie recebeu de figuras proeminentes no cenário político brasileiro, mas também por estimular no pesquisador o desejo de aprofundar as reflexões sobre o filme. Diante de um complicado problema, o de *Black-tie* ter apostado na revisão de viés comunista no momento histórico de maior crise orgânica do PCB, a minha intenção, a seguir, é analisar como o longa-metragem, aparentemente tardio em sua acepção política, construiu uma leitura crítica do Brasil por anos tomado pelo autoritarismo.

V. Redenções interrompidas: *Black-tie* diante da(s) morte(s)

Acusando *Eles não usam black-tie* de hipertrofia, de ser um produto passadista do realismo socialista, em abril de 1982, na revista *Novos Estudos*, o economista e museólogo Maurício Segall escreveu o artigo "*Black-tie*: mistificando como antigamente", um texto em recusa categórica ao filme de Leon Hirszman. Com escrita apaixonada, comprometida com o viés do novo sindicalismo, o autor reconhece o talento do cineasta ao esculpir a carpintaria dramática do longa-metragem, mas organiza toda a sua reflexão de modo a demolir criticamente a obra que considerava uma "mistificação política" a favor da visão pecebista acerca das greves metalúrgicas ocorridas entre 1978 e 1980. No decorrer do artigo, Segall expõe os seus inúmeros incômodos: coloca-se em franca contrariedade à representação caricatural de Sartini, denuncia o que lhe parecia um resquício de positividade heroica no personagem Otávio e acusa Hirszman de manipular os recentes acontecimentos históricos para privilegiar a abordagem comunista sobre a realidade social. Mas de todas as aversões por ele enumeradas e debatidas, sem dúvida a que mais o aborrecia, como integrante do PT e intelectual de militância socialista, era o fato da narrativa de *Black-tie* estruturar-se como um drama em torno da derrota do movimento operário. Na concepção do autor, o equívoco ideológico provinha do anacronismo em encenar o fracasso das paralisações trabalhistas justo quando, no cenário brasileiro, o sindicalismo do ABC paulista convocava às ruas uma massa com consciência política, em oposição à ditadura e a repudiar os mecanismos autoritários do capital industrial. "[A fita] sugere (...) a versão absurda de que todos os que não estão de acordo com os Otávios e Bráulios da vida real são contra a organização da classe trabalhadora (...). Desumaniza seus personagens e é uma mensagem de derrota e negativismo, não abrindo rigorosamente perspectiva alguma" (SEGALL, 1982: 26).

Embora escreva uma análise acertada sobre o lugar ocupado por *Black-tie*, propondo a partir de seu texto uma resposta ao viés ideológico ali impresso, Segall trata o sentimento de derrota presente no filme de Hirszman como um simples erro político, o que o faz colocar à margem de sua reflexão uma das qualidades centrais do longa-metragem, exatamente a capacidade do realismo crítico em denunciar o esgotamento vivido por um Brasil há anos submetido aos militares. Ainda que *Black-tie* elabore a defesa do personagem Otávio, o que realmente pode ser encarado como adesão a um olhar comunista, ao mesmo tempo é preciso reconhecer o esforço do cineasta em construir uma *mise en scène* capaz de transmitir a sensação de mal-estar enfrentada por aqueles que - como ele - acompanharam de perto o colapso do projeto revolucionário de esquerda. Sem romper com a herança de um cinema que apostava na revisão da militância comunista, na linha da *dramaturgia de avaliação*, Hirszman realizou um filme cuja narrativa, composta por meio da memória de uma geração derrotada pelo autoritarismo, propõe a leitura do Brasil como uma nação despedaçada pela violência e pela aguda crise social. No revés do discurso triunfalista da ditadura, o cineasta estava disposto a expor as tragédias e angústias de um país cujo tempo contemporâneo era resultado da experiência nascida da dor e da interdição política dos movimentos sociais. Embora a posição comunista ainda fizesse Hirszman apostar no personagem do PCB como voz da razão, me parece que é justamente essa mesma postura geracional o elemento que serve, em *Black-tie*, como estímulo crucial para uma observação tão pungente do presente histórico. O filme, creio eu, tenta recuperar no cinema um tema que há anos vinha sofrendo censuras do governo, além de uma estética realista que procurava responder ao fracasso da esquerda tradicional e propunha uma revisitação à arte do nacional-popular e à decupagem clássica como experiências formais para denunciar os sintomas da crise brasileira a um amplo número de espectadores.

Quando Gianfrancesco Guarnieri escreveu a peça *Black-tie*, em 1956, ele compôs um personagem secundário, sem diálogos e sem função dramática explícita, mas que surgia continuamente na trama, a pontuar um componente lírico de abertura e de encerramento das cenas. Símbolo de um povo representado de modo idealista, o violeiro Juvêncio aparecia em cena como um mecanismo melodramático para a contemplação da vida na favela carioca. Ao término do segundo ato, logo após Maria reafirmar a sua afeição espiritual pela comunidade do morro, ela sugere ao namorado que encontre Juvêncio e peça para ele tocar perto de sua casa. Enquanto as luzes

gradualmente se apagam no palco, indicativo de que o dia terminou e os personagens irão dormir, o que resta na escuridão do teatro é um samba dedilhado nas cordas do violão, musicalidade a embalar o sono no enredo ficcional e a convocar o espectador a se relacionar com a classe popular através de um filtro romântico. Síntese de uma perspectiva ideológica que convocava o dramaturgo a observar o morro de forma "populista", o sambista em *Black-tie* era dispositivo de encantamento do mundo, essência de um olhar construído a partir do uso cultural e político que o artista de esquerda fazia da sonoridade de origem popular.

No filme de Hirszman, já sob outro Brasil, esse elemento simbólico passa por um processo de inversão, indício da quebra de um viés romântico no enredo de *Black-tie*. Enquanto são mostrados os créditos de abertura do longa-metragem, ao som do chorinho conduzido por Radamés Gnatalli, Tião e Maria caminham abraçados pelo centro da cidade de São Paulo. Os dois acabaram de ir ao cinema, onde assistiram ao filme *Jornada nas estrelas* (1979), e aproveitam a noite para curtir um ao outro: junto ao namorado, Maria come uma espiga de milho e se diverte observando as vitrines das lojas de roupa e de venda de discos. Após o passeio, o casal entra num ônibus em direção a Brasilândia, bairro onde vivem com suas famílias. Mesmo sob uma chuva torrencial que força Tião a fechar a janela do coletivo, o clima é de alegria: um lento *travelling* enquadra os dois em um plano mais fechado, convidando o espectador a compartilhar daquele breve sentimento de jovialidade que contagia a sequência (2:45 - 3:21). Ao chegarem à periferia, no entanto, opera-se uma quebra na atmosfera de descontração. Em frente ao bar de Alípio, a polícia está colocando um rapaz negro dentro do camburão e reprimindo de modo truculento o violeiro Juvêncio que, empurrado, escuta encolhido à fala preconceituosa "não pode andar sem documento não, viu, ô panaca? Lugar de violeiro é no Nordeste". Censurada e agredida, a viola símbolo da cultura popular encontra-se calada. Em plano médio e seguido por uma câmera na mão, o casal é a particularidade que observa um fragmento da crise social (4:08 - 4:14). O clima de felicidade dá lugar à frustração, à apreensão em deparar-se com o abuso policial. O alerta de Tião a Maria, "corre não que é pior. Esse pessoal não pensa, atira", é o diálogo que pontua o temor estampado no rosto dos jovens. Já não estamos mais no morro carioca idealizado por Guarnieri na peça *Black-tie*. Os tempos são outros. Na periferia de São Paulo, em um mundo no qual a violência foi institucionalizada pela ditadura, as contradições são mais brutais e vêm à tona como denúncia do esgotamento social. Redefinido, Juvêncio é agora síntese de um processo

agônico. Não à toa, quando o personagem reaparecer em cena no filme de Hirszman, estará quase sempre alcoolizado, sem vigor, como se o estado de sobriedade fosse para ele insuportável diante desse país em colapso.

Como explicou o cineasta, em setembro de 1983, durante a palestra no MIS-SP:

> Há um aspecto geral [no longa-metragem *Black-tie*], (...) o problema da violência. Houve uma mudança no caráter da dominação de classe. Um novo problema que surgiu nos últimos anos que é (...) a violência do regime, dos bolsões autoritários, do Estado (...). [Em 1956,] já existia a repressão na porta da fábrica, mas hoje é uma coisa comum o sujeito roubar por centavos, cruzeiros. Na costura geral do filme [aparece] o caráter de dominação e de violência numa luta de classes. O povo paga um preço, não tem condições de autodefesa, de controle democrático (GUARNIERI; HIRSZMAN, 1983).

Arauto das mortes e não dos sonhos, o Juvêncio do filme condensa em si o fracasso e a imobilidade política que parecem se espalhar por todo o tecido dramático da obra de Hirszman. Se na peça o personagem anunciava, por meio do componente lírico, a teleologia em torno da ação transformadora da classe popular, mediando assim uma dramaturgia onde pulsava a vida, no longa-metragem ele retorna apático, em uma narrativa que instala a morte como dado sensível para a leitura do Brasil. Ao expor a tragédia de um país que ainda vivia sob a ditadura, Hirszman e Guanieri se afastaram do texto original de *Black-tie*, no qual a única citação à morte é a breve cena em que Otávio e Romana relembram um episódio triste do passado, o falecimento precoce da filha Jandira. Rompendo com a positividade anterior, o cineasta ampliou o diálogo com o realismo crítico dos anos 1970 - caso do programa televisivo *Turma, doce turma* (1974), de Vianinha[294], ou das peças *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, e *Muro de Arrimo* (1975), de Carlos Queiroz Telles[295] -, nos quais o "espaço público", outrora um lugar democrático de manifestação política, encontra-se agora condenado à violência e à especulação imobiliária. Para a geração de Hirszman, que um dia apostara na rua como um dos *lócus* centrais de militância política e artística, o fechamento do "espaço público" em consequência do governo militar e dos interesses econômicos configurou-se como um sintoma de algo mais abrangente, o processo no qual a esquerda foi forçosamente posta à margem da História, perseguida e desmantelada por acreditar em um projeto de mundo avesso à modernização conservadora. Criticar os aparatos repressivos que

---

[294] Para breves comentários sobre *Turma, doce turma*, consultar o quarto capítulo da tese.
[295] Sobre *Gota d'água*, consultar os capítulos dois e quatro da tese.

degradavam a cidade e impediam a livre circulação de ideias não era apenas uma forma de resistência cultural, de denúncia do tempo presente, mas era também uma maneira de expor a crise da esquerda e de uma classe popular que se encontravam destituídas de um lugar de atuação.

No caso de *Black-tie*, localizado em um bairro periférico onde as regras são ditadas pela violência da polícia, do banditismo e do capital industrial, a estrutura narrativa organiza-se a partir de um acúmulo de *redenções interrompidas*. Há no longa-metragem de Hirszman uma espécie de circularidade dramática em torno do fracasso: a situação mais recorrente na trama é a de uma promessa de transformação que acaba abortada em consequência dos dilemas sociais e da situação limite em que um personagem é assassinado. Em grande parte do filme, a tragédia política do Brasil provoca um esvanecimento das expectativas de emancipação. À certa altura do enredo, em um raro momento no qual Otávio e Tião tentam acertar as suas diferenças ideológicas e pessoais, o pai convida o filho para uma conversa franca no bar de Alípio. É madrugada, o clima entre os dois é de incomum serenidade e há de fato uma tentativa de conciliação geracional. Otávio recorda o tempo em que esteve preso por causa da militância operária, faz *mea culpa* por ter deixado o primogênito crescer aos cuidados dos padrinhos e tenta se aproximar da situação atual de Tião ao relembrar as dificuldades do início de seu casamento com Romana (36:21 - 38:41).

Entretanto, a promessa de ajuste entre os dois termina por ser muito breve. Do fundo da cena, em um plano médio no qual ambos estão enquadrados (38:42), surge de modo repentino um rapaz menor de dezoito anos, de arma em punho, que perseguido pela polícia clama a Alípio por proteção. A câmera se agita, da estaticidade vai à mão, e enquanto acompanha as ameaças do garoto descobre, para a surpresa do espectador, uma figura que estava no interior do bar e ainda não havia sido apresentada pelo filme (38:48): trata-se de Juvêncio, a sonoridade popular sob censura, o arauto do fracasso e da morte. No quintal da casa onde fica o bar, fora de cena, os policiais militares entram em conflito com esse rapaz. A partir de uma opção estilística de forte apelo emocional e condizente com o realismo crítico do Teatro de Arena, Hirszman não desloca a câmera em direção ao confronto central, mas permanece no interior do estabelecimento, enquadrando em plano aproximado a reação particular de cada personagem ao abuso policial. Do extracampo, do interdito à visão - talvez um eco do que a ditadura desejasse encobrir -, provém uma *voz over* em agonia e prestes a ser assassinada pelos tiros de metralhadora. Na expressão abatida

dos rostos de Juvêncio, Alípio, Tião e Otávio, o silêncio de quem nada pode fazer, a melancolia de quem vive de frente a brutalidade e não tem condições de enfrentá-la (39:17 - 39:57). O cineasta, no entanto, não finaliza aí a sequência. Mesmo que a promessa de redenção entre o pai e o filho se encontre interrompida, a morte daquele menino, esmagado socialmente no "espaço público", não deve passar em branco. Embora os personagens precisem se manter calados sob o risco de sofrer represálias, o dispositivo fílmico, assumindo o compromisso político, organiza a *mise-en-scène* para fazer a denúncia: nos dois últimos planos da sequência, iluminado pela lanterna de um policial, jaz o corpo caído e sem vida, corpo violentado pela repressão e simbolicamente desenterrado após anos de censura à esquerda e ao filme realista na tradição do Cinema Novo (39:58 - 40:13).

Uma situação parecida a essa, na qual a esperança de conciliação familiar e geracional também não se realiza, é a sequência em torno da segunda morte no filme *Black-tie*, aquela no qual o pai de Maria é assassinado na rua por um bandido. Com contornos mais melodramáticos, pois envolve diretamente uma das figuras mais carismáticas do enredo, o episódio se inicia quando Jurandir, em raro momento de sobriedade, desculpa-se com a filha pelos problemas gerados por seu alcoolismo, conta a ela que finalmente arrumou um emprego e lhe assegura que a vida há de melhorar (33:50 - 35:35). A cena entre os dois termina com um abraço afetuoso, a prometer uma reconciliação entre personagens que há muito deixaram de se entender. Cerca de 23 minutos depois, o equivalente a uma semana no tempo diegético, Jurandir é novamente o centro do drama: após o primeiro dia de trabalho na construção civil, atuando como operário na edificação de um prédio, ele pede ao mestre-de-obras um pequeno adiantamento salarial, dinheiro necessário "para pagar uma dívidas, tornar a abrir umas portas". Do ponto de vista dramatúrgico, a breve sequência reafirma e relembra o compromisso assumido anteriormente com Maria. Por uma via que foi acusada de burguesa no texto de Mauricio Segall - a ideia de redenção por meio do trabalho (SEGALL, 1982) -, *Black-tie* coloca o espectador em suspense, no anseio de que se opere a transformação almejada. O filme procura nos identificar emocionalmente com a família desse personagem, em especial com a sua esposa, que aguarda ansiosa a volta do marido com as notícias sobre o novo emprego e a possível mudança de vida.

No longa-metragem de Hirszman, porém, o recorrente é a frustração, a brusca inversão das expectativas. Quebrando a promessa feita à filha e após gastar todo o seu

adiantamento salarial em cachaça, Jurandir reaparece bêbado em cena (1:02:26). Enrolando a língua e cambaleando através de uma estrada de terra mal iluminada, o personagem é surpreendido por um bandido que lhe aponta um revólver e lhe ordena que deite no chão de barriga para baixo. Alcoolizado, ele reage ao assalto da pior maneira possível. Depois de troçar com o ladrão, avisá-lo às gargalhadas que não tem nenhum dinheiro no bolso, ele decide ignorar o rapaz armado e lhe dá as costas. É quando recebe dois tiros à queima roupa: o primeiro, num plano médio a salientar a dor física de Jurandir, o instante imediatamente anterior à sua morte (1:03:32 - 1:03:40); o segundo, num plano metafórico a enquadrar o único personagem que escuta o som do revólver a ecoar na noite, justamente a figura simbólica do fracasso, o violeiro Juvêncio (1:03:41 - 1:03:44). Mais uma vez, a narrativa do filme organiza-se na aflição das perdas. Após o corte, a próxima sequência é a do velório do pai de Maria, momento no qual se fecha mais uma perspectiva de futuro dentro de *Black-tie*: o melodrama reforça o pesar de uma família que sente o luto pelo desaparecimento do ente querido, família que sintetiza a agonia de um Brasil onde o popular sobrevive embotado diante dos recuos e das quebras de expectativa. Na *mise en scène* de Hirszman, uma das expressões mais intensas dessa melancolia que atravessa o país é aquela proveniente do rosto abatido de Bié, desse filho adotado por Jurandir, o qual observa de modo calado e penetrante a vela do caixão enquanto passa o dedo pela cera quente que dela escorre (1:05:59 - 1:06:11).

Ao propor a interpretação do Brasil como nação em crise, expondo a tragédia social por anos ocultada pela censura dos militares, *Black-tie* não constrói *redenções interrompidas* apenas na situação-limite da morte dos personagens, mas procura espalhar por todo o tecido narrativo do filme uma profunda sensação de mal-estar e de amargura. Como havia na peça de Guarnieri, embora lá fosse menos veemente, também há na obra de Hirszman um desmonte de quase todas as projeções de felicidade familiar. No longa-metragem, diferentemente do texto de 1956, as fissuras pessoais ocorrem de forma mais intensa, são despedidas que parecem duradouras. Face ao drástico rompimento entre pai e filho, em um adeus que não promete o

reencontro, Romana falha como figura dramática cuja função é mediar conflitos[296]. Diante da covardia do noivo ao furar a greve e deixar o pai ser preso, Maria o abandona durante uma violenta briga na qual o casal anuncia o rompimento definitivo. O personagem Tião, que inicia *Black-tie* no interior de um ônibus, alegre e descontraído por estar ao lado da namorada, termina o filme abandonado por todos, solitário dentro de um outro coletivo que deixa para trás a sua família e o bairro de Brasilândia, assim como a sua perspectiva de que seria possível encontrar a felicidade por meio de um projeto individualista de ascensão social. Do mesmo modo que Otávio, cujas expectativas de engajamento encontram-se em crise no decorrer do filme, Tião é obrigado a encarar, na circularidade da narrativa, entre o ônibus do começo e do fim do enredo, as "ilusões perdidas" em torno de sua concepção de vida. Nesse sentido, apesar de distantes do ponto de vista político, pai e filho são como dois "heróis problemáticos" (LUKÁCS, 2003), como seres destituídos de uma capacidade de agir sobre a totalidade do mundo, de transformá-lo a partir de seus próprios referenciais ideológicos, lhes restando a descontinuidade entre as suas crenças de futuro e um presente histórico tomado pelo autoritarismo dos militares e do capital industrial. No entanto, nesse filme em que todos se encontram à flor da pele, no qual as esperanças são continuamente dissolvidas, talvez a sequência de maior agonia, possivelmente a que melhor conjuga a síntese do realismo crítico entre o universal e o particular, seja aquela em torno da morte de Bráulio.

Em parte concebido para prestar uma homenagem a Santo Dias, o operário assassinado pela polícia durante a greve metalúrgica de setembro de 1979, na cidade de São Paulo, Bráulio é um dos personagens mais simbólicos do filme *Black-tie*, aquele que carrega em sua composição a memória dos militantes de esquerda que entregaram a própria vida na luta contra a ditadura. No longa-metragem de Hirszman, embora seja uma figura aliada ao ideário do PCB, o braço direito do protagonista Otávio, ele adquire uma característica politicamente universal ao representar o combatente cujo sacrifício desperta na classe operária a necessidade de reafirmar a oposição aos militares. Na linha de um cinema cuja aposta ainda se localiza na

[296] Relembro que na peça de Guarnieri, diferente do que se encontra no filme *Black-tie*, a despedida de Tião é marcada pela expectativa de um futuro reencontro do personagem com a sua família e a comunidade. Enquanto Otávio expulsa de casa o filho, mas fala, em um linguajar popular, que "enxergando melhó a vida, ele volta", Maria rompe com o noivo, dizendo a ele que "quanto tu acreditá na gente... por favor... volta!". Esses diálogos, que no texto original indicavam uma perspectiva de retorno, foram suprimidos no longa-metragem de Hirszman, demarcando uma ruptura mais definitiva entre os personagens da trama.

reforma do pensamento comunista, Bráulio apresenta resquícios de uma heroicidade que relembra as peças de *agit-prop* escritas pelo CPC entre 1961 e 1964, em textos como *O petróleo ficou nosso*, de Armando Costa, em que a exemplaridade política provém do militante morto em decorrência das forças de repressão. Face o recuo da censura governamental ao campo artístico, recuo ampliado após a anistia de 1979, o cinema brasileiro começava a colocar em cena a memória daqueles que construíram, na década de 1970, formas de resistência ao Estado autoritário. Nos anos próximos a *Black-tie*, foram lançados filmes como *Eunice, Clarisse, Tereza* (1978-79), de Joatan Vilela Berbel; *Paula, a história de uma subversiva* (1979), de Franciso Ramalho Júnior; *Pra frente Brasil* (1982), de Roberto Farias; e *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murilo Salles.

Em *Black-tie*, o assassinato de Bráulio não se resume à homenagem aos que "caíram" durante a vigência da ditadura, não se restringe à pulsão que reafirma a luta do popular, mas faz parte de uma estrutura simbólica e dramática mais complexa, justamente aquela que estou chamando aqui no texto de *redenções interrompidas*. Como homem que foi politicamente formado na velha esquerda, especialmente naquela de extração comunista, Bráulio carrega em si a fissura de um tempo. Junto a Otávio, ele incorpora no filme de Hirszman a expressão de um projeto revolucionário que procura retomar o espaço político perdido. Como figura dramática em compasso de espera, o personagem contém em seu espírito uma promessa de modernidade que não se concretizou, que foi minada pelo autoritarismo e pelo fechamento democrático. Nele, a redenção obstruída não é a da felicidade familiar, mas sim a da História que se moveu em direção oposta à teleologia imaginada pelo PCB. Bráulio é parte de uma geração que carrega na memória a dor da derrota. Claro que ele, mesmo diante do colapso de seus velhos referenciais, continua a insistir na luta ao lado da classe operária: o sentimento de frustração, compartilhado por Hirszman e por Guarnieri, não o levou à desistência total, a assumir uma postura "niilista" face aos rumos da política nacional. Entretanto, o assassinato desse militante cuja trajetória de vida está associada à crise geracional, não deixa de simbolicamente indicar, em *Black-tie*, um definitivo "sair de cena" do antigo projeto utópico dos comunistas, a sugerir a forte angústia que acompanhava o fracasso de uma redenção que deveria ter se realizado como o futuro ideal da História do mundo.

No filme de Hirszman, no entanto, o velar do militante morto não se realiza em negação ao comunismo como perspectiva política para o Brasil da

redemocratização. Longe das peças e dos filmes que renegaram completamente a perspectiva política da esquerda tradicional, diferente dos defuntos incômodos que atravessam *Terra em transe* (1967) ou *Câncer* (1968-72), ambos de Glauber Rocha, o corpo simbólico de Bráulio não é recusado em *Black-tie*. No longa-metragem, pelo contrário, apontar a falência do idealismo anterior, retirar de cena o anacronismo teleológico, não implicava em apagar o passado da luta comunista, mas em compreendê-la como parte de um processo que, revisado, poderia continuar estimulando a consciência crítica e a desconfiança pelo exercício dialético. De fato, para Hirszman, em diálogo com as peças da *dramaturgia de avaliação* e em contrapelo ao esvaziamento ideológico propagado pelos militares, tratava-se de fixar na História brasileira a contribuição da esquerda para a resistência à ditadura. Mesmo que a morte de Bráulio seja indício de um tempo que não volta mais, isso não significava renunciar à memória e aos ensinamentos provenientes do legado comunista. Ao colocar em *Black-tie* a própria crise geracional, portanto ao se autorrepresentar na ficção, creio que o cineasta, em seu compromisso ideológico, projetava a revisão da prática do engajamento marxista e, talvez, o seu ajuste aos novos tempos. Nesse sentido, é sintomática a sequência do velório de Bráulio. No interior de uma igreja lotada, onde inúmeras pessoas encontram-se para prestar a última homenagem ao combatente assassinado, destaca-se em um plano aproximado o protagonista Otávio. Interpretado pelo próprio Guarnieri, um militante pertencente à esquerda, o personagem olha para o amigo morto enquanto dirige algumas palavras a Chiquinho, que curiosamente é vivido pelo ator Flávio Guarnieri, filho do dramaturgo. À nova geração, àqueles que estão iniciando a vida política, o recado é simbólico e insiste na permanência e na transmissão de uma memória: "Nunca que um companheiro maravilhoso como esse ia pensar que tinha tanta gente importante no enterro dele. É só o Bráulio mesmo. Viu, Chiquinho? Um dia o teu filho vai estudar o Bráulio na História do Brasil" (1:51:35 - 1:52:23).

Em *Black-tie*, portanto, a recorrência das *redenções interrompidas*, sejam as de caráter mais psicológico ou social, aponta para uma leitura dialética atravessada pela apreensão daqueles que viveram o colapso de um projeto de modernidade alternativa para o Brasil. Embora Hirszman e Guarnieri tenham sido acusados, à época, de insistir em um viés comunista retrógrado e de assumir um tom derrotista quando afirmava-se nacionalmente um novo movimento operário, é preciso salientar que os dois realizaram este filme a partir das inquietações que perturbavam a esquerda

tradicional pecebista. Pois se a peça *Black-tie* marcava, em 1956, o vigor de um projeto que inflamava o imaginário da militância comunista e lhe injetava vida, o longa-metragem, passados vinte e cinco anos, deparava-se com o grande dilema do esgotamento desse mesmo projeto, encarando de frente a angústia de uma geração como a do Teatro de Arena, a qual vivia a falência de seus referenciais utópicos de mundo. Basta lembrar, por exemplo, que em março de 1980, no mesmo mês em que Hirszman iniciava as filmagens do longa-metragem, uma das principais vozes do comunismo brasileiro, Luís Carlos Prestes, recém-retornado ao país após oito anos de exílio, redigiu um documento intitulado "Carta aos comunistas", no qual fazia duras acusações ao PCB como um partido que havia perdido seu vigor revolucionário ao se render ao projeto de democracia burguesa, à política institucional oposicionista e ao "mandonismo" de sua direção[297].

No entanto, mesmo diante da crise do PCB e do recuo do pensamento marxista como projeto revolucionário, é preciso salientar que *Black-tie*, conforme já foi discutido anteriormente nesse texto, marcou a aposta de Hirszman e de Guarnieri em um resgate do ideário comunista como opção para o Brasil em tempos de redemocratização. Ainda que o PCB perdesse cada vez mais as suas bases políticas, e no decorrer dos anos 1980 os operários encontrassem maior representatividade junto ao novo sindicalismo e ao PT, o cineasta parece ter incorporado a sugestão feita por Prestes em sua "Carta": a ideia de que era necessário insistir na permanência do PCB, redefini-lo e revisá-lo como prática política para um país que gradualmente estava deixando para trás a condição autoritária da ditadura. Ao negociar com o passado

---

[297] No dia 20 de outubro de 1979, em decorrência da Lei da Anistia decretada em 28 de agosto, Luiz Carlos Prestes retornou ao Brasil após oito anos de exílio. Descontente com os rumos do PCB, que vivia crises internas sobretudo em relação às formas políticas de militância no período da redemocratização, Prestes redigiu a "Carta aos comunistas" em março de 1980, propondo duras críticas ao Comitê Central (CC) do Partido. Segundo ele, o CC era inepto para exercer o seu papel, não obedecia o princípio da democracia interna e tornara-se incapaz de aproximar as contestações dos pecebistas com aquelas provenientes dos grupos sociais de base em ascensão nos anos 1970. Em sua "Carta", Prestes afirmava continuar na luta pelo socialismo, indicando que o PCB não poderia "abdicar de seu papel revolucionário [para] assumir a posição de freio dos movimentos populares". Ao dirigir acusações contra a direção do Partido, escrevendo que ela se perdera em "arbitrariedades e métodos mandonistas", o político propunha a reformulação do grupo, sugerindo a "formação de uma efetiva frente democrática de todas as forças que se opõem ao atual regime, (...) [a união] das forças de esquerda - quer dizer aquelas que lutam pelo socialismo - no trabalho decisivo de organização das massas de baixo para cima". A despeito da sua ideia de revisão, e devido ao conteúdo da "Carta", que expôs as fraturas do Partido, Prestes acabaria perdendo o cargo de Secretário-geral do PCB, desligando-se dele logo a seguir e tentando, sem sucesso, filiar-se ao PT. Para mais informações, consultar a tese de Hamilton Garcia de Lima (1995). Uma cópia digitalizada da "Carta aos comunistas" pode ser lida em https://www.marxists.org/portugues/prestes/1980/03/carta.htm, acesso em junho de 2014.

idealista da esquerda, identificando no tempo presente a crise social provocada pelo regime militar, Hirszman construiu em *Black-tie*, principalmente na figura de Otávio e na passeata que encerra o longa-metragem, uma positividade que persistia no comunismo como memória de luta e como projeção política para a nação[298].

Nesse sentido, embora *Black-tie* seja predominantemente composto por *redenções interrompidas*, em seus minutos finais, sobretudo após o assassinato de Bráulio, o filme procura rearticular uma união simbólica que possa oferecer resistência à ditadura no poder. A despeito das inúmeras mortes que atravessam a narrativa do início ao fim, das falências de origem familiar, ideológica e física, o longa-metragem de Hirszman, ao repropor o comunismo como possibilidade de engajamento, instala ao seu término um cordão popular que mantém a insistência no projeto coletivo voltado para a oposição antiautoritária e para a transformação da sociedade brasileira. Face às arbitrariedades do regime militar e do capital industrial, sem pender em direção ao esvaziamento e ao "niilismo", *Black-tie* repõe em cena uma espécie de "neofrentismo", cuja dianteira é assumida pelo personagem Otávio, apostando assim na capacidade do popular em ultrapassar as angústias em nome de um fortalecimento da militância para os novos tempos. Sem contar com as figuras dramáticas de Tião e de Sartini, destituído da ilusão liberal e do radicalismo operário, o bloco formado durante o cortejo de Bráulio, na celebração da memória pecebista, parece recompor as expectativas de redenção política para um Brasil em meio ao processo gradual de redemocratização. Ao meu ver, é nesse movimento dialético, também presente em uma peça como *Rasga coração* (1974), de Vianinha, que se apoia o realismo crítico do filme, assim como o próprio engajamento de Hirszman e de Guarnieri naquele período: ao invés de provocar um esmorecimento, as muitas adversidades, denunciadas no decorrer do longa-metragem, deveriam ampliar mais ainda os vínculos de resistência contra os inimigos. Em *Black-tie*, *redenções interrompidas* não são sinônimo de aporia, mas de situações particulares e sociais de esgotamento a serem continuamente superadas pelo povo. Apesar do ocaso do PCB naquele contexto histórico, os autores projetavam, em uma de suas últimas obras, o desejo de manutenção do comunismo como tradição de luta. Uma perspectiva que se encontraria cada vez mais distante daquilo que se veria nas décadas de 1980 e 1990,

---

[298] Para aqueles interessados em outras análises de *Black-tie*, cujas abordagens apresentam caminhos variados para a leitura do filme, sugiro os artigos escritos por Arthur Autran (1999) e Carlos Fico (2001), além da dissertação de mestrado de Márcio Hideo dos Santos (2014).

quando as desconfianças mais intensas em relação ao ideário marxista e a consolidação do PT como nova hegemonia de esquerda estimulariam outras representações políticas no campo artístico brasileiro.

Considerações finais

Por meio de uma pesquisa voltada para as relações entre cinema e História, esta tese procurou refletir sobre a trajetória artística de Leon Hirszman. No decorrer de oito capítulos, concentrando-se na análise dos filmes dirigidos pelo cineasta entre a década de 1970 e o início dos anos 1980, o texto propôs o estudo de uma obra que se comprometeu com um engajamento de herança comunista, articulou conteúdos e formas estéticas de resistência à ditadura e construiu interpretações acerca da classe popular e da sociedade brasileira atravessada pelo autoritarismo dos militares. No intuito de compor esta investigação, atrelando-a ao itinerário intelectual e profissional de Hirszman, a pesquisa inicialmente demonstrou a adesão do realizador à experiência cultural de esquerda existente nos anos anteriores ao golpe de 1964, principalmente àquela ligada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Compartilhando das expectativas da primeira arte do nacional-popular, na qual verifica-se uma dramaturgia atravessada pela crença na teleologia revolucionária e pela heroicização do povo como vanguarda política para a transformação do mundo, o cineasta iniciou o seu percurso no Centro Popular de Cultura (CPC) do Rio de Janeiro, quando realizou o curta *Pedreira de São Diogo* (1962), episódio do longa-metragem *Cinco vezes favela*. Na lógica da tese, recuperar essa discussão foi fundamental para analisar duas questões. Por um lado, evidenciar que Hirszman, como outros autores provenientes do Cinema Novo e do Teatro de Arena, teve que lidar com o colapso das representações utópicas no campo artístico e com o fracasso do projeto libertário de esquerda a partir da implantação do regime militar. Por outro, observar que houve uma tendência, entre dramaturgos e cineastas formados no pensamento marxista, em recusar as idealizações anteriores, vistas como falhas em sua pretensão de agir sobre a *práxis*, buscando na primeira metade da década de 1970 um revisionismo capaz de rearticular a arte política distante dos pressupostos teleológicos encontrados no pré-1964.

Esse movimento de revisão, estudado no doutorado dentro de um quadro mais amplo da esquerda artística do período, demonstrou a existência de inúmeras perspectivas voltadas para a manutenção do cinema e do teatro como manifestações críticas em relação à "modernização conservadora" e ao Brasil dos tempos ditatoriais.

Em se tratando dos realizadores provenientes do Cinema Novo, predominaria um afastamento mais categórico do fazer criativo associado à tradição comunista e às representações do popular como símbolo de vanguarda política e de transformação da sociedade. Da parte de Cacá Diegues, viria a proposta de uma obra em diálogo com a comédia carnavalesca e com o naturalismo cinematográfico, especialmente nos longas-metragens *Quando o carnaval chegar* (1972) e *Xica da Silva* (1976), nos quais o *ethos* festivo dos artistas e do povo seria visto como um componente de desestabilização da ordem estabelecida. No caso de Nelson Pereira dos Santos, a recusa às idealizações marxistas presentes em seus filmes de juventude, a exemplo de *Rio, quarenta graus* (1954), o levaria a formular um cinema de tendência "antropológica", a apostar em um processo relativista de criação que permitisse enxergar o universo do povo não como espelho da militância política, mas sim como um sistema cultural autônomo, rico em complexidades e detentor de singularidades éticas e morais. Uma proposta que ele exercitaria, principalmente, nos filmes *O amuleto de Ogum* (1975), *Tenda dos milagres* (1977) e *Na estrada da vida* (1980).

Em se tratando dos dramaturgos oriundos do Teatro de Arena, a grande maioria vinculada ao PCB durante o regime militar, o projeto de revisão seria outro. Sobretudo por parte de Gianfrancesco Guarnieri, Vianinha e Paulo Pontes, autores respectivamente das peças *Um grito parado no ar* (1973), *Rasga coração* (1974) e *Gota d'água* (1975), viria a proposta de uma teatralidade em refutação à teleologia do pré-1964, mas a articular a manutenção da herança comunista como esteio para formular denúncias e resistências ao autoritarismo. Sem abdicar das representações engajadas da classe popular, assentado as bases de seu processo criativo na tradição do realismo crítico, eles apostaram em uma *dramaturgia de avaliação* na qual o intelectual de esquerda prosseguiria sendo um dos eixos para a composição de leituras em torno das contradições brasileiras. Distante da heroicização anterior do povo e da interpretação do militante político como vanguarda capaz de promover um processo revolucionário, as suas obras deslocaram a tragédia social para o centro da narrativa, levando para os palcos um contradiscurso em oposição à ditadura e ao "milagre econômico". Preocupados em pesquisar um novo lugar para o pensamento comunista nos anos 1970, buscando a permanência revisada de um ideário que lhes parecia fundamental para as análises de Brasil, esses autores compuseram uma espécie de segunda arte do nacional-popular, insistindo em uma forma dramática realista, na chave da "emoção-conscientização", capaz de convocar o público à reflexão política.

A tese procurou evidenciar que, dentre as opções de revisão artística existentes naquele contexto histórico, Hirszman faria, de 1976 a 1981, um cinema mais atrelado às perspectivas desses autores do que aos projetos assumidos por ex-integrantes do Cinema Novo.

Esse percurso singular aos remanescentes do Teatro de Arena, que foi da angústia diante do fracasso revolucionário ao revisionismo em nome da continuidade da arte comunista, encontra-se na origem de alguns dos filmes dirigidos pelo cineasta, a exemplo de *Que país é este?* (1976-77), *ABC da greve* (1979-90) e *Eles não usam black-tie* (1981). Ao analisar o primeiro caso, um programa televisivo que Hirszman produziu a serviço da emissora italiana RAI, em parceria com o jornalista Zuenir Ventura, o doutorado demonstrou a sua aproximação com os debates desenvolvidos em torno da *dramaturgia de avaliação*, evidenciando que os principais eixos da revisão articulada por Guarnieri, Paulo Pontes e Vianinha apareciam no interior desse média-metragem. Ao realizar um documentário de crítica ao autoritarismo presente na formação e na contemporaneidade da sociedade brasileira, Hirszman não somente retomou a figura do intelectual de esquerda como mediador de uma oposição frentista para a superação da ditadura, projeto embasado em um ideário de viés pecebista, como também estruturou a denúncia à miséria social a partir da utilização de peças centrais da *dramaturgia de avaliação*, como *Gota d'água* e *O último carro*, essa última escrita por João das Neves em 1967, mas encenada pela primeira vez apenas em 1976. Mantendo-se atrelado às representações engajadas do popular, utilizando-as como meio de estimular uma reflexão crítica sobre o período do regime militar, *Que país é este?* propunha uma interpretação específica da condição do povo no decorrer da História brasileira: a de classe submetida à violência política, mas capaz de promover resistências culturais e ideológicas ao autoritarismo.

No caso de *ABC da greve*, um registro das paralisações metalúrgicas ocorridas na região do ABC paulista entre março e maio de 1979, a tese procurou observar que o cineasta realizou um filme que representou os trabalhadores como força social de contestação à ditadura e aos mecanismos de opressão presentes no sistema industrial. No entanto, diferentemente de outros documentários em torno da questão operária, caso de *Greve de março* (1979) e de *Linha de montagem* (1981), produzidos por Renato Tapajós a serviço do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, Hirszman não optaria por uma adesão ao engajamento do novo sindicalismo, mas sim pela manutenção de uma leitura e de uma experiência estética

associadas à tradição comunista que lhe era tão cara. Nesse sentido, além de retomar novamente a figura do intelectual marxista para a mediação das análises sobre a contemporaneidade, ele interpretaria a emergência política das bases operárias na chave do frentismo pecebista, como parte de uma união entre diversos setores oposicionistas da sociedade dispostos a lutar pelo fim do regime militar e a favor da redemocratização do país. A despeito do longa-metragem só ter sido lançado no ano de 1991, embora a sua montagem tenha ocorrido em 1980, tratava-se de uma obra mais pragmática, criada originalmente com o intuito de intervir nos rumos da política brasileira e de colaborar com a formação de uma resistência capaz de agir sobre o fluxo da História em construção. Do mesmo modo que outros documentários dirigidos por Hirszman, caso de *Maioria absoluta* (1964) ou mesmo de *Que país é este?*, *ABC da greve* apostava na política como ato de militância no tempo presente, materialidade artística para estimular e mobilizar uma *práxis* vinculada diretamente à classe popular.

No entanto, conforme apresentado nesta tese, a aproximação de Hirszman com as propostas formuladas em torno da *dramaturgia de avaliação* adquiriram maior evidência durante a realização do filme *Eles não usam black-tie*, em 1981. Ao optar por uma adaptação cinematográfica da peça escrita por Guarnieri em 1956, texto que se encontra na origem do realismo proposto pela geração do Teatro de Arena, o cineasta precisou acertar contas com a idealização política existente no campo artístico da esquerda no pré-1964. Com o intuito de atualizar a obra teatral para um novo contexto histórico, marcado pelo gradual esgotamento da ditadura e pela ascensão dos movimentos sociais de base, Hirszman e Guarnieri, roteiristas do longa-metragem, promoveram uma revisão do conteúdo original, dele retirando a dimensão teleológico-revolucionária, os excessos didático-ideológicos e a representação esquemática do popular como vanguarda heroica. Em decorrência desse processo, que foi detalhadamente analisado nos capítulos sete e oito do doutorado, a narrativa de *Black-tie* sofreria alterações significativas. Sem romper o vínculo com a tradição do realismo crítico e pensado como obra que poderia inserir reflexões políticas no interior da Indústria Cultural, o filme dissolveria o otimismo revolucionário da peça de 1956, tratando das fissuras existentes na esquerda do final da década de 1970 e instalando a morte e a violência como componentes dramáticos para a análise das consequências do regime militar sobre a sociedade brasileira. A despeito dessa atualização, da inserção de angústias na trama de *Black-tie*, na esteira dos debates da

dramaturgia de avaliação, o filme prosseguiria apostando na perspectiva comunista de resistência, na união frentista do povo como perspectiva de superação das tragédias sociais e do autoritarismo ditatorial.

Em síntese, o que se propôs nesta tese foi a reflexão sobre um percurso intimamente construído em diálogo com a arte política de esquerda e a partir de um fazer cinematográfico concebido como ato de engajamento em uma contemporaneidade histórica. Assumindo uma metodologia específica, voltada para o estudo das práticas culturais, ideológicas e estéticas de Hirszman em comparação com outras existentes no mesmo período, o doutorado investigou as interpretações e as re(a)presentações que o cineasta formulou acerca do Brasil por meio de algumas obras realizadas em torno da resistência à ditadura. Embora o foco central da análise tenha sido os filmes de Hirszman, o que implicou em pesquisas documentais inéditas no intuito de recuperar as suas ideias de cinema e de engajamento, procurou-se compor um quadro geral das principais questões que atravessaram o campo artístico na década de 1970, demonstrando a afinidade do diretor a uma tradição comunista de militância, assim como o seu distanciamento em relação às perspectivas do novo sindicalismo. Apesar do cineasta não ter encerrado a sua trajetória com o longa-metragem *Black-tie*, produzindo ainda os episódios que compõem a trilogia documental *Imagens do inconsciente* (1983-86), o recorte desta tese se concentrou nas obras em que ele se voltou mais diretamente para o engajamento associado ao PCB e para a crítica ao regime militar, traçando um percurso que revela as suas singularidades e contradições no interior de um campo artístico mobilizado pelos debates políticos de seu tempo. A investigação empreendida por mim, a despeito de oferecer muitas pistas no sentido de compreender os processos criativos de Hirszman, não teve a pretensão de esgotar as possibilidades analíticas em torno de seus filmes, esperando oferecer uma abertura a novas pesquisas que se proponham a abordar o mesmo tema.

Referências bibliográficas

a. Livros e monografias

ABRAMO, Lélia. *Vida e arte. Memória de Lélia Abramo.* São Paulo: Perseu Abramo, 1997.

ABREU, Alzira Alves de; BELOCH, Israel; LAMARÃO, Sérgio Tadeu de Niemeyer; LATTMAN-WELTMAN, Fernando (coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro: pós-1930.* Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do espectador.* São Paulo: Summus editorial, 1983.

ALMADA, Izaias. *Teatro de Arena*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALVES, Vânia Malheiros Barbosa. *Vanguarda operária: elite de classe?*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2000.

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

ANTUNES, Ricardo. *A rebeldia do trabalho (o confronto operário no ABC Paulista: as greves de 1978/80).* Campinas: Ensaio / Editora da Unicamp, 1988.

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *O nacional e o popular na cultura brasileira. Teatro. O seu demônio é beato.* São Paulo: Brasiliense, 1982.

BADIOU, Alain. *A hipótese comunista*. São Paulo: Boitempo, 2012.

BARBATO Jr., Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular: intelectuais e o departamento de cultura de São Paulo*. São Paulo: Annablume, 2004.

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE. Uma história de paixão e consciência.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BAROT, Emmanuel. *Camera politica: dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2009.

BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense; EDUSP, 1994.

_____. *Cineastas e Imagens do Povo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BETTI, Maria Silva. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: EDUSP, 1997.

BIZELLO, Maria Leandra. *Imagens otimistas: representações do desenvolvimento nos documentários de Jean Manzon, 1956-1961.* Dissertação de Mestrado em Multimeios, IA/Unicamp, 1995.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

BUENO, Zuleika de Paula. *Bye, Bye Brasil*: a trajetória cinematográfica de Carlos Diegues (1960-1979). Dissertação de Mestrado em Sociologia, IFCH/Unicamp, 2000.

CADÉ, Michel. *L´écran bleu: la représentation des ouvriers dans le cinéma français*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARDENUTO, Reinaldo. *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964.* Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, ECA/USP, 2008.

CARDOSO, Maurício. *História e cinema: um estudo de São Bernardo (Leon Hirszman, 1972).* Dissertação de Mestrado em História Social, FFLCH/USP, 2002.

CASCUDO, Câmara. *Antologia do folclore brasileiro v.1*. São Paulo: Global, 2001.

CELSO, Affonso. *Porque me ufano do meu país*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1937.

CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

CICLO de debates do Teatro Casa Grande. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado - cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: ISEB, 1958.

CORRÊA, Hercules. *O ABC de 1980*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CORRÊA, Marcos. *O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o Ipês - 1962/1963.* Dissertação de Mestrado em Multimeios, IA/Unicamp, 2005.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

COUTINHO, Carlos Nelson. *A democracia como valor universal*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

_____; NOGUEIRA, Marco Aurélio (org.). *Gramsci e a América Latina*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

_____. *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade.* São Paulo: Perspectiva, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.

_____. *O sentido do filme*. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.

FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp, 1996.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante.* São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

_____ (org.). *História do teatro brasileiro, vol. 2: do Modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva / Edições SESC-SP, 2013.

FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (orgs.). *Revolução e democracia (1964...)*, Coleção As esquerdas no Brasil, v.3. São Paulo: Civilização brasileira, 2007.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FREDERICO, Celso. *A vanguarda operária*. São Paulo: Símbolo, 1979.

_____ (org.). *A esquerda e o movimento operário - Vol. III. A reconstrução (1978-1984).* Belo Horizonte: Oficina de livros, 1991.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Silvana. *Teatro de militância: a intenção do popular no engajamento político.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema.* Campinas: Papirus, 2011.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Os intelectuais e a organização da cultura.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. *A introdução do com direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960.* Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação, ECA/USP, 2008.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e desenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HERMETO, Miriam. '*Olha a gota que falta': um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980)*. Tese de Doutorado em História, UFMG, 2010.

IANNI, Octavio. *O ABC da classe operária.* São Paulo: Hucitec, 1980.

JORGE, Marina Soler. *Lula no documentário brasileiro*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

JUNOD-VALERA, Tatiana. *Observation pour une rythmique du film: études des films* La décédée *et* São Bernardo *de Leon Hirszman*. Tese de doutorado em Cinema, Paris III, 1997.

LACHAUD, Jean-Marc. *Questions sur le réalisme: B. Brecht et G. Lukács*. Paris: Economica, 1988.

LIMA, Hamilton Garcia de. *O ocaso do comunismo democrático: o PCB na última ilegalidade (1964-84).* Dissertação de mestrado em Ciência Política, IFCH/Unicamp, 1995.

LIMA, Ricardo Manoel de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues (orgs.). *Edifício Rogério [textos críticos 1 e 2].* Florianópolis: Editora da UFSC; São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *Teoria do romance.* São Paulo: Duas Cidades, 2003.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaios do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2004.

MARONI, Amnéris. *A estratégia da recusa: análise das greves de maio/78*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MARTINS, Heloísa Helena T. de Souza. *Igreja e movimento operário no ABC.* São Caetano do Sul, São Paulo: Hucitec / Prefeitura de São Caetano do Sul, 1994.

MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vols 2*. São Paulo: Editora 34, 1999.

MIRANDA, Ricardo; PEREIRA, Carlos Alberto M. *O nacional-popular na cultura brasileira: televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MOCARZEL, Evaldo. *Brincando de Deus - Roberto Gervitz*. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

MOISÉS, José Álvaro. *Lições de liberdade e de opressão: o novo sindicalismo e a política.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MORAES, Dênis de. *Vianinha - cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MORAES, João Quartim; REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; ROIO, Marcos Del (orgs.). *História do marxismo no Brasil* (5 vols.). Campinas: Unicamp, 2007.

MORAES, Mário Sérgio de. *50 anos construindo a democracia - Do golpe de 64 à comissão nacional da verdade*. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB.* São Paulo: Annablume, 2001.

_____. *Coração civil: artes, resistências e lutas culturais durante o regime militar brasileiro.* Tese de livre-docência em História, FFLCH/USP, 2011.

_____. *1964 - História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário.* Campinas: Papirus, 2005.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999

_____. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. Tese de doutorado em História, Unicamp, 2002.

PÉCAULT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil.* São Paulo: Ática, 1990.

PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha - teatro, televisão, política.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Teatro em pedaços (1959-1977)*. São Paulo: Hucitec, 1980.

_____(org.). *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRESTES, Luis Carlos. *Carta aos comunistas*. São Paulo: editora Alfa-Omega, 1980.

PROJETO BRASIL NUNCA MAIS. *Brasil: nunca mais*. São Paulo: Vozes, 1985

PROJETO MEMÓRIA DAS ORGANIZAÇÕES GLOBO (org.). *Dicionário da TV Globo, vol.1: Programas de dramaturgia & entretenimento.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

PRUDENZE, Angela; RESEGOTTI, Elisa. *Cinema político italiano: anos 60 e 70*. São Paulo:

RAINHO, Luís Flávio. *Os peões do Grande ABC*. Petrópolis: Vozes, 1980.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Brasilidade revolucionária, um século de cultura e política*. São Paulo: UNESP, 2010.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1981.

ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri: Um grito solto no ar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

SACRAMENTO, Igor. *Depois da revolução, a televisão - cineastas de esquerda no jornalismo brasileiro dos anos 1970*. São Carlos, SP: Pedro & João, 2011.

SADER, Éder. *Quando novos personagens entraram em cena.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SALEM, Helena. *Leon Hirszman: o navegador de estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SALLES, Cecilia Almeida. *Crítica genética - Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística.* São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.* São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SANTANA, Marco Aurélio. *Homens partidos: comunistas e sindicatos no Brasil.* São Paulo: Boitempo, 2001.

SANTOS, Marcio Hideo dos. *Eles não usam black-tie: um estudo de Cinema e História (Leon Hirszman, 1981)*. Dissertação de Mestrado em História Social, FFLCH/USP, 2014.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: Minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SAUNDERS, Dave. *Direct cinema: observational documentary and the politics of the sixties.* London: Wallflower, 2007.

SCHMIDT, Laila Rotter. *Do palco ao écran: Eles não usam black-tie*. Dissertação de Mestrado em Imagem e Som, UFSCAR, 2012.

SECCO, Lincoln. *História do PT*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

SILVA, Maria Carolina Granato da. *O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991).* Tese de doutorado em História, UFF, 2008.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância*. São Paulo: SENAC, 1998.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Cadernos do Povo Brasileiro nº2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2010.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno.* São Paulo: Cosac Naify, 2001

_____. *Teoria do drama burguês.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TAFFARELLO, Paulo Moraes. *A crise orgânica do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e o declínio do "socialismo real".* Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências/UNESP-Marília, 2009.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmera lenta*. São Paulo, Alfa-Ômega: 1977.

TAVARES, Krishna Gomes. *A luta operária no cinema militantes de Renato Tapajós.* Dissertação de mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, ECA/USP, 2011.

URBINATTI, Tin. *Peões em cena: grupo de teatro Forja.* São Paulo: Hucitec, 2011.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. *O olhar e a cena.* São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Sertão mar*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

_____. *Política do modernismo*. São Paulo: UNESP, 2011.

b. Artigos, capítulos de livro, catálogos, textos publicados em periódicos e entrevistas

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. "O sindicalismo brasileiro entre a conservação e a mudança". In. ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; SORJ, Bernardo (orgs.). *Sociedade e política no Brasil pós-1964*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 191-214.

ANDRADE, João Batista de. "O importante era fazer o filme. Entrevista com João Batista de Andrade". In. *Filme cultura*, nº46, abr. 1986, p. 40-46.

ARAÚJO, Cândido Hilário Garcia de; MALAVAZZI, Aparecida; OLIVEIRA, Ubiraci Dantas de; RIGAUD, Telma Pierre. "Chega de aventuras!", São Paulo, 30 nov. 1979. In. FREDERICO, Celso (org.). *A esquerda e o movimento operário - Vol. III. A reconstrução (1978-1984).* Belo Horizonte: Oficina de livros, 1991, p. 97-105.

AUTRAN, Arthur. "Leon Hirszman: O nacional-popular em *Eles não usam black-tie*". In. *Cinemais,* nº15, Rio de Janeiro, jan.-fev. 1999, p. 157-169.

_____. "Leon Hirszman: em busca do diálogo". In. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação.* São Paulo: Summus Editorial, 2004, p. 199-226.

AVELLAR, José Carlos. "*Eles não usam black-tie*: gota d'água". In. *Jornal da tarde*, 2 out. 1981.

BACZKO, Bronislaw. "Imaginação social". In. *Enciclopédia Einaudi*, vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985, p. 300-331.

BERNARDET, Jean-Claude. "Intervenção ou transparência". In. *Filme cultura*, nº46, abr. 1986, p. 53-54.

_____. "Portão de fábrica". In. *Filme cultura*, nº46, abr. 1986, p. 55-57.

_____. "A casa do operário". In. *Filme cultura*, nº46, , abr. 1986, p. 60-61.

BERRIEL, Carlos Ornelles. "Portão de fábrica II". In. *Filme cultura*, nº46, abr. 1986, p. 58-59.

BITARELLO, Rogério. "*Eles não usam black-tie*: o cotidiano e a história". In. *Jornal do Brasil*, 29 set. 1981.

BOAL, Augusto. "O que pensa você do teatro brasileiro". In. ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; FAVARETTON, Celso Fernando; COSTA, Iná Camargo; ADDEO, Walter Cezar (coords.). In. *Arte em revista*, São Paulo: Kairós, nº 2, mar. 1983, p. 40-44.

_____. "Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro". In. ARANTES, Otília Beatriz Fiori; FAVARETTO, Celso Fernando; COSTA, Iná Camargo (coords.). In. *Arte em revista*, São Paulo: Kairós, nº 6, out. 1981, p. 8-11.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. "Apresentação". In. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, 5ª edição, p. xi - xx.

CALIL, Carlos Augusto; LORENÇATO, Arnaldo (orgs.). *É bom falar*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

_____. "O filme perdido de Hirszman". In. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 out. 1995.

_____; CARDENUTO, Reinaldo (orgs.). *Leon Hirszman 01-02: Eles não usam black-tie, Pedreira de São Diogo, ABC da greve*. São Paulo: Vídeo Filmes, 2007.

CAMPOS, Daniela de. "Operário Padrão, cidadão de prestígio". In. *Anais do XXVI Sinpósio Nacional de História.* São Paulo: ANPUH, 2011.

CARDENUTO, Reinaldo; CESAR Filho, Francisco (orgs). *O cinema brasileiro encarcerado: a censura no regime militar*. Catálogo de mostra. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

_____. *Golpe de 64: amarga memória*. Catálogo de mostra. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, mar. 2004.

_____. "Dramaturgia de combate". In. *Retrato do Brasil*, São Paulo, nº 41, dez. 2010, p. 38-43.

_____. "ABC da greve, de Leon Hirszman: a escrita da História em confronto". In. *Rumores*. São Paulo: ECA-USP, v.9, 2011.

_____. "Dramaturgia de avaliação: o teatro político nos anos 1970". In. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 26, nº 76, set.-dez. 2012, p. 311-332.

_____. "A sobrevida da dramaturgia comunista na televisão dos anos de 1970: o percurso de um realismo crítico em negociação". In. CZAJKA Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá;

NAPOLITANO Marcos; (orgs.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 85-106.

CARELLI, Wagner. "O ofício de emocionar. Para além do cinema brasileiro, o Festival de Veneza premiou sem perceber os 25 anos de trabalho e o talento durável e coerente de Gianfrancesco Guarnieri". In. *Isto é*, nº 248, 23 set. 1981, p. 48-53.

CASTRO Filho, Albino. " 'Eles não usam black-tie' recebe aplausos e elogios no 49º Festival de Veneza". In. *O Estado de S. Paulo*, 8 set. 1981.

CEVASCO, Maria Elisa. "Prefácio à edição brasileira". In. WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001, p. VIII-XIV.

COELHO, Lauro Machado. "Denso, humano, banal: um belo filme". In. *Jornal da tarde*, 2 out. 1981.

COOPER, Adrian. "Fazendo a greve junto". In. CINEMATECA BRASILEIRA (org.). *Leon Hirszman: ABC da greve, documentário inédito*. Catálogo de mostra. Cinemateca Brasileira: São Paulo, 1991, p. 17-23.

COUTINHO, Carlos Nelson. "No caminho de uma dramaturgia nacional-popular". In. NEVES, João das. *O último carro*. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1976.

DAHL, Gustavo. "Mercado é cultura". In. *Cultura*, v. 6, nº 24, jan.-mar. 1977, p. 125-127.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Cascas". In. *Serrote*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 13, p. 98-133, mar. 2013.

DIEGUES, Cacá. "Entretien avec Carlos Diegues". In. AUMONT, Jacques; GREGÓRIO, Eduardo de; PIERRE, Sylvie. *Cahiers du Cinéma*, Paris, nov.-dez. 1970, p. 44-55.

_____. "Os herdeiros somos nós"; "Viva o cinema ovo"; "Cinema Novo: de 1963 a..."; "Alguma coisa acontece no meu coração"; "Quero um cinema de muitas faces, um cinema popular". In. *Cinema Brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre: UFRGS, 1988, p. 7-10; 11-12; 17-23; 24-29; 30-37.

ESTEVAM Martins, Carlos. "Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura". In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori; FAVARETTO, Celso Fernando; SUZUKI, Matinas (coords.). *Arte em revista*. São Paulo: Kairós, mai. 1981, nº 1, p. 67-79.

EWALD Filho, Rubens. "Algumas restrições a 'Black-tie'". In. *O Estado de S. Paulo*, 20 out. 1981.

FARIA, Marcos Moutta de. "A experiência do movimento convergência socialista". In. *Cadernos AEL*, Campinas, v.12, nº 22-23, 2005, p. 217-261.

FEBROT, Luiz Izrael. "*Black-tie* em defesa". In. *Novos Estudos*, nº 2. São Paulo: Cebrap, abr. 1982, p. 20-24.

FICO, Carlos. "*Eles não usam black-tie*: várias histórias, muito protagonistas". In. FERREIRA, Jorge Luiz; SOARES, Mariza de Carvalho (orgs.). *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 124-133.

FREDERICO, Celso. "A recepção de Lukács no Brasil". In. *Coloquio György Lukács*. Buenos Aires: Pensamiento vivido, 2002.

FUTEMMA, Olga. "Os trabalhadores e a estrutura sindical". In. *Filme cultura*, nº46, abr. 1986, p. 8-17.

GERVITZ, Roberto; SEGALL, Sérgio. "Realizar o filme foi um grande aprendizado. Depoimento de Sérgio Segall e Roberto Gervitz sobre *Braços cruzados, máquinas paradas*". In. *Filme cultura*, nº46, abr. 1986, p. 18-23.

GOMES, Dias. "O engajamento: uma prática de liberdade". In. *Revista civilização brasileira*, *Teatro e realidade brasileira*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, caderno especial nº 2, p. 7-17, jul. 1968.

GUARNIERI, Gianfrancesco. "O teatro como expressão da realidade nacional". In. ARANTES, Otília Beatriz Fiori; FAVARETTO, Celso Fernando; COSTA, Iná Camargo (coords.). *Arte em revista*, São Paulo: Kairós, nº 6, out. 1981, p. 6-7.

IANNI, Octavio. "O teatro dos metalúrgicos mostra a política da vida". In. URBINATTI, Tin. *Peões em cena: grupo de teatro Forja.* São Paulo: Hucitec, 2011, p. 21-30.

IGNEZ, Helena; SGANZERLA, Rogério. "Helena - a mulher de todos - e seu homem. *O pasquim* entrevista Rogério Sganzerla e Helena Ignez". In. CABRAL, Sérgio; CASTRO, Tarso de; FERNANDES, Millôr; FORTUNA; FRANCIS, Paulo; JAGUAR. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, fev. 1970, 5-11.

ISTO É. "O neo-realismo brasileiro caça leões em Veneza". In. *Isto é*, nº 247, 16 set. 1981.

KAHNS, Cláudio. "Super-oito mostra como é a vida na periferia". In. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 jan. 1978.

KRAUSE, Kátia. "*Amaral Netto, o repórter* - o Brasil na televisão, de 1968 a 1983". In. *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*. Natal: ANPUH, 2013.

LAHUERTA, Milton. "Intelectuais e resistência democrática: vida acadêmica, marxismo e política no Brasil". In. *Cadernos AEL*, Campinas, v. 8, nº 14-15, 2001, p. 55-94.

LESSA, Sérgio. "Em debate, Black-tie". In. *Movimento*, nº 333, 16 a 22 nov. 1981, p. 20.

MORETTIN, Eduardo. "Introdução". In. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 15-27.

NAPOLITANO, Marcos. "Nunca é cedo para se fazer história: o documentário *Jango*, de Silvio Tendler (1984)". In. KORNIS, Mônica; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2012, p. 151-178.

NEVES, João das. "Apresentação da peça *O último carro*". In. ARANTES, Otília Beatriz Fiori; FAVARETTO, Celso Fernando; COSTA, Iná Camargo (coords.). *Arte em revista*, São Paulo: Kairós, nº 6, out. 1981, p. 59.

O ESTADO DE S. PAULO. "Deputados vêem 'Black-tie' e discutem cinema nacional". In. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 nov. 1981.

_____. "Pra frente Brasil liberado. *Sem cortes*". In. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 dez. 1982.

O GLOBO. "Truffaut e Leon Hirszman são as grandes atrações". In. *O globo*, 2 out. 1981.

ODIN, Roger. "Film documentaire, lecture documentarisante". In. ODIN, Roger; Lyant J. C. (orgs.). *Cinémas et réalités*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277.

OPOSIÇÃO SINDICAL DE SÃO PAULO. "Lula defende o acordo e esquece suas promessas". In. *O trabalho*, 15 mai. 1979. In. FREDERICO, Celso (org.). *A esquerda e o movimento operário - Vol. III. A reconstrução (1978-1984).* Belo Horizonte: Oficina de livros, 1991, p. 79-81.

_____. "Chega de pelegos!". In. FREDERICO, Celso (org.). *A esquerda e o movimento operário - Vol. III. A reconstrução (1978-1984).* Belo Horizonte: Oficina de livros, 1991, p. 109-123.

PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO. "ABC: críticas sem pé nem cabeça". In. *Unidade proletária*, nº 33, jun. 1979. In. FREDERICO, Celso (org.). *A esquerda e o movimento operário - Vol. III. A reconstrução (1978-1984).* Belo Horizonte: Oficina de livros, 1991, p.73-75.

PEIXOTO, Fernando. "Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri". In. *Teatro em movimento*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/Hucitec, 1985, p. 44-60.

PEREIRA, Edmar. "Convencional, mas direto ao coração do público". In. *Jornal da tarde*, 12 set. 1981a.

_____. "Confira: *Eles não usam black-tie* estréia hoje". In. *Jornal da tarde*, 28 set. 1981b.

POSSAS, Maria Silva. "Pensamento econômico no Brasil contemporâneo: Maria da Conceição Tavares". In. *Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 15, nº 43, set.-dez. 2001, p. 389-400.

PRESTES, Luis Carlos. "Carta aos comunistas". Mar. 1980. Cópia digital em https://www.marxists.org/portugues/prestes/1980/03/carta.htm, acesso em junho de 2014.

ROCHA, Glauber. "Estética da fome". In. *Revolução do Cinema Novo.* Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 28-33.

REIS, Daniel Aarão. "Entre reforma e revolução: a trajetória do Partido Comunista no Brasil entre 1943 e 1964". In. REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo. *História do marxismo no Brasil, v.5: Partidos e organizações dos anos 1920 aos 1960.* Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 73-108.

ROSENFELD, Anatol. "O teatro agressivo". In. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 45-57.

SALIBA, Elias Thomé. "Aventuras modernas e desventuras pós-modernas". In. LUCA, Tânia de; PINSKY, Carla (orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 309-328.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. "Uma situação colonial". In. ARANTES, Otília Beatriz Fiori; FAVARETTO, Celso Fernando; SUZUKI, Matinas. *Arte em revista*. São Paulo: Kairós, 1981, nº1.

SANTANA, Marco Aurélio. "A queda do equilibrista: o PCB e os sindicatos no Brasil (1945-92)" In. LAGOA, Maria Izabel, MAZZEO, Antonio Carlos (orgs.). *Corações vermelhos: os comunistas brasileiros no século XX*. São Paulo: Cortez, 2003, p. 171-205.

SANTOS, Nelson Pereira dos. "A hora da virada". Entrevista concedida a Marcelo Beraba. Rio de Janeiro: Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro, 1975, p. 3-5.

SARLO, Beatriz. "Um olhar político". In. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 55-63.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política, 1964-1969." In. *O Pai de família e outros estudos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 61-92.

SEGALL, Maurício. "*Black-tie*: mistificando como antigamente". In. *Novos Estudos*, nº 2. São Paulo: Cebrap, abr. 1982, p. 18-26.

SIRINELLI, Jean-François. "Os intelectuais". In. RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, pp. 231–269.

TAPAJÓS, Renato; ANDRADE, João Batista de; FUTEMMA, Olga; GERVITZ, Roberto; SEGALL, Sérgio. "A greve no cinema". Debate realizado no dia 2 de junho de 1979. In. *Escrita / Ensaio*, ano IV, nº 7, 1979, p. 89-106.

_____. "A hora da reflexão. Entrevista com Renato Tapajós". In. *Filme cultura*, nº 46, p. 73-78, abr. 1986.

_____. "O ofício do documentarista, o fim da Ditadura e algumas grandes esperanças". CARDENUTO, Reinaldo (org.). In. *Golpe de 64: amarga memória*. Catálogo de mostra. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, mar. 2004, p. 28-32.

TELES, Edson Luís de Almeida. "Vala de Perus". In. *Mortos e desaparecidos políticos* (site da internet). Sem data. URL: http://www.desaparecidospoliticos.org.br/pagina.php?id=39&m=8. Acesso em março de 2014.

VENTURA, Zuenir. "O vazio cultural"; "A falta de ar"; "Da ilusão de poder a uma nova esperança"; "Leon em dois tempos". In. GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque; VENTURA, Zuenir (orgs.). *70/80: Cultura em trânsito. Da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 40-51; 52-85; 88-113; 273-288.

VIANINHA. "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém"; "Efeitos e causas (ou causas e efeitos) da crise"; "Entrevista a Ivo Cardoso"; "Prólogo inédito para *Rasga coração*". In. PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 120-130; 149-153; 174-187; 188-193.

_____. "Somos profissionais" . In. *Rasga coração*. *Coleção Vianninha Digital, vol. 19*, 2007

WERNECK, Humberto. "Os personagens desse filme não usam black-tie". In. *Jornal da República*, 1 set. 1979.

XAVIER, Ismail. "O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da história em *São Bernardo*". In. *Literatura e sociedade*, v.2, pp. 127-138, 1997.

c. Peças teatrais

ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Globo-Secretaria de Estado da Cultura, 1993.

BATISTA, Experido Soares. "Eles crescem e eu não vejo" (Fragmentos). In. *A vanguarda operária*. São Paulo: Símbolo, 1979.

BOAL, Augusto. *Revolução na América do Sul.* Massao Ohno, 1960.

_____. *Murro em ponta de faca*. São Paulo: Hucitec, 1978.

BOAL, Augusto; GUARNIRI, Gianfrancesco. *Arena conta Zumbi.* Cópia digital do site http://pyndorama.com/wp-content/uploads/2009/01/arena-conta-zumbi.pdf. Acesso em junho de 2014.

_____. *Arena conta Tiradentes.* São Paulo: Sagarana, 1967.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, 5ª edição.

_____; GUERRA, Ruy. *Calabar, o elogio da traição*. São Paulo: Círculo do livro, 1975.

COSTA, Armando. "O petróleo ficou nosso". In. PEIXOTO, Fernando (org.). *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989, p. 31-38.

_____; FONTOURA, Antônio Carlos; GARCIA, Marcos Aurélio; MARTIN, Carlos Estevam; THIRÉ, Cecil; VIANINHA. "Auto dos noventa e nove por cento". In. PEIXOTO, Fernando (org.). *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989, p. 101-135.

GOMES, Dias. *Campeões do mundo*. São Paulo: Círculo do livro, sem data.

GUARNIERI, Gianfrancesco. "Eles não usam black-tie". In. PRADO, Décio de Almeida (org.). *O melhor teatro: Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Global, 1986, p. 19-87.

_____. *Gimba, o presidente dos valentes.* São Paulo: Círculo do livro, sem data.

_____. *Botequim.* São Paulo: Monções, 1973.

_____. "Um grito parado no ar". In. PRADO, Décio de Almeida (org.). *O melhor teatro: Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Global, 1986, p. 191-237.

_____. "Ponto de partida". ". In. PRADO, Décio de Almeida (org.). *O melhor teatro: Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Global, 1986, p. 239-279.

JABOR, Arnaldo. "A estória do Formiguinho ou Deus ajuda os bão". In. PEIXOTO, Fernando (org.). *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989, p. 71-99.

MARTINS, Carlos Estevam. "A vez da recusa". In. PEIXOTO, Fernando (org.). *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989, p. 137-248.

NEVES, João das. *O último carro*. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, sem data.

PONTES, Paulo. "Check-up". In. *Teatro de Paulo Pontes, volume 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 43-154.

TELLES, Carlos Queiroz. *Muro de arrimo*. Cópia datilografada, cedida pela filha do dramaturgo.

URBINATTI, Tin et al. *Pensão liberdade*. In. *Peões em cena: grupo de teatro Forja.* São Paulo: Hucitec, 2011.

VIANINHA. "Chapetuba futebol clube". In. MICHALSKI, Yan (org.). *Oduvaldo Vianna Filho/1 – Teatro*. Rio de Janeiro: Muro, 1981, p. 91-207.

_____. "A mais-valia vai acabar, seu Edgar". In. MICHALSKI, Yan (org.). *Oduvaldo Vianna Filho/1 – Teatro*. Rio de Janeiro: Muro, 1981, p. 223-278.

_____. "Brasil - versão brasileira". In. PEIXOTO, Fernando (org.). *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989, p. 249-317.

_____. "Rasga coração". In. *Coleção Vianninha Digital, vol. 19*, 2007.

d. Depoimentos publicados e inéditos de Hirszman e Guarnieri

GUARNIERI, Gianfrancesco. "Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri". In. PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 44-60.

_____. Depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, para o projeto *Memória da teoria e da prática cinematográfica*, 30 ago. 1994. Acervo: midiateca do MIS-SP.

HIRSZMAN, Leon; GUARNIERI, Gianfrancesco. Gravações contendo as conversas entre o cineasta e o dramaturgo durante a preparação do roteiro de *Eles não usam black-tie*, segundo semestre de 1979. Acervo particular de Gianfrancesco Guarnieri; Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 16, série 2.

HIRSZMAN, Leon. Debate na USP, nov. 1973. Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 4, série 8.

_____. "Leon Hirszman: 'É preciso mostrar o Brasil através de uma visão pluralista'". Entrevista concedida pelo cineasta a GREENHALGH, Laura. In. *Folha da tarde*, 26 set. 1981a.

_____. Entrevista à rádio *Jornal do Brasil*, 29 set. 1981b. Acervo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 16, série 41.

_____. "La respuesta es sí". Entrevista concedida pelo cineasta a CHIJONA, Gerardo. In. *Cine cubano*, n. 102, dez. 1981c, p. 154-160.

_____; GUARNIERI, Gianfrancesco. Debate no Museu da Imagem e do Som de São Paulo por ocasião da mostra *O operário no cinema alemão e brasileiro,* set. 1983. Acervo: midiateca do MIS-SP.

_____. "O espião de Deus". Entrevista concedida pelo cineasta a Fernando Morais, Cláudio Kahns, Sérgio Gomes, Adrian Cooper e Uli Bruhn em 3 de abril de 1979. In. CINEMATECA BRASILEIRA (org.). *Leon Hirszman. ABC da greve, documentário inédito*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1991, p. 5-16.

_____. "Caminhando com as contradições". Colagem de depoimentos concedidos por Hirszman em diversos momentos de sua vida. In. CALIL, Carlos Augusto; LORENÇATO, Arnaldo. *É bom falar*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

_____. "Leon Hirszman". Entrevista concedida pelo cineasta a Alex Viany. In. VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 283-314.

f. Entrevistas realizadas por mim durante as pesquisas

GOMES, Sérgio. São Paulo/SP, set. 2013.

SANT'ANNA, Vanya. São Paulo/SP, 2009.

VENTURA, Zuenir. São Paulo/SP, mar. 2013.

e. Bibliotecas e acervos consultados

Arquivo Edgard Leuenroth, Unicamp (Campinas - SP)

Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da USP (SP)

Biblioteca da Faculdade Armando Álvares Penteado (SP)

Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (SP)

Biblioteca particular de Gianfrancesco Guarnieri (SP)

Cinemateca Brasileira (SP)

Cinemateca de Cuba

Cinemateca Francesa

Museu de Arte Moderna (RJ)

Museu da Imagem e do Som (SP)

Anexos

I. Roteiro literário de *Que país é este?*[299]

SEQUÊNCIA 1

Imagens triunfalistas e euforizantes do Brasil Grande: as maravilhas da natureza e o progresso (transamazônica, ponte Rio-Niterói, computadores, plataformas submarinas e energia nuclear). Cenas com o carnaval turístico, o metrô, futebol, conforto, vida noturna (boate, gás néon, luxo) e modernização (mulheres de tanga, jovens em carro esporte, monumentos e Brasília). Leitura de trechos da carta escrita por Pero Vaz de Caminha e do ensaio *Porque me ufano de meu país*, de Afonso Celso. O objetivo da sequência é mostrar como se vende para o exterior o mito do Brasil como a emergência do Gigante adormecido.

Primeiro cronista: Carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal sobre a descoberta de Pedro Álvares Cabral, em 1500.

Esta terra, Senhor, parece-me que, da ponta que mais contra o sul vimos, até à outra ponta que contra o norte vem, de que nós deste porto houvemos vista, será tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas de costa. Traz ao longo do mar em algumas partes grandes barreiras, umas vermelhas, e outras brancas; e a terra de cima toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta é toda praia... muito chã e muito formosa. Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande; porque a estender olhos, não podíamos ver senão terra e arvoredos - terra que nos parecia muito extensa.

Até agora não pudemos saber se há ouro ou prata nela, ou outra coisa de metal, ou ferro; nem lha vimos. Contudo a terra em si é de muito bons ares frescos e temperados como os de Entre-Douro-e-Minho, porque neste tempo d'agora assim os achávamos

[299] O roteiro literário de *Que país é este?*, editado por mim e base para o terceiro capítulo desta tese, foi composto a partir de dois documentos: um esquema da montagem do documentário e as 122 páginas contendo a transcrição de sua banda sonora. No anexo a seguir, as informações gerais referentes às sequência de *Que país é este?* foram extraídas do esquema de montagem. As falas dos intelectuais e as citações a filmes, peças, livros e músicas foram retiradas da transcrição da banda sonora, que originalmente estava em italiano. Para preparar essa montagem, além da participação da pesquisadora Maria Betânia Amoroso, que traduziu o material para o português, contei também com a cooperação do sociólogo Marcelo Ridenti, que identificou as canções presentes no filme de Hirszman. A partir de pesquisas na Cinemateca Brasileira e de uma entrevista realizada com o jornalista Zuenir Ventura, pude identificar outras obras utilizadas pelo cineasta, assim como alguns dos trechos que eram filmagens produzidas por ele em 1976. O leitor interessado em consultar os documentos que deram origem a esse roteiro literário, pode encontrá-los no Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 14, série 3 e 10.

como os de lá. Águas são muitas; infinitas. Em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo; por causa das águas que tem! Contudo, o melhor fruto que dela se pode tirar parece-me que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar.

Segundo cronista: não identificado

Notável pelas particulares circunstâncias da sua descoberta, por tantos milênios ocultada ao conhecimento humano que a julgava inabitável, enquanto era já habitada e cultivada por gente muito numerosa e diferente, esta terra é rica em todo tipo de rebanho, de carnes saborosas, úteis para o trabalho dos campos e para o comércio.
Seu subsolo é tão rico de ouro, prata, pedras preciosas, que não há o que invejar aos diamantes da Ásia, do Potosi, do Peru ou ao tesouro do rei Salomão.
Um novo mundo, enfim, um mundo de tal forma à medida do homem que não se poderia criticar quem o considerasse um Paraíso Terrestre!

Terceiro cronista: Afonso Celso no ensaio *Porque me ufano do meu país*, de 1908.

Ficou demonstrado que:
(...)
- [O Brasil] é belíssimo - encerrando maravilhas sem êmulas no universo, como o Amazonas, a cachoeira de Paulo Afonso, a floresta virgem, a baía do Rio de Janeiro;
- Possui riquezas incalculáveis, - tudo quanto de preciso se encontra no globo;
- Goza de perpétua primavera, sem jamais conhecer temperaturas extremas;
(...)
- Resulta a sua população da fusão de três dignas e valorosas raças;
- Bom, pacífico, ordeiro, serviçal, sensível, sem preconceitos, não deturpa o caráter desse povo nenhum vício que lhe seja peculiar, ou defeito insusceptível de correção.

SEQUÊNCIA 2

Sequência de desmistificação do Brasil grande: montagem com mulher equilibrando lata de água na cabeça e sambando, criança empurrando carrinho de feira como se fosse volante de automóvel, operário em andaime limpando os vidros de um edifício, camelô comendo gilete e engolindo fogo, pingentes se equilibrando em um trem e, logo depois, mortos sobre a estrada de ferro. Objetivo: mostrar , como no poema "E agora, José", de Carlos Drummond de Andrade, que a festa acabou e o subdesenvolvimento continua.

SEQUÊNCIA 3

Sequência de introdução à História do Brasil. Registros do povo, com detalhes em seus rostos, assistindo às comemorações do 21 de abril. Cena final do filme *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, quando Tiradentes é enforcado e as

crianças aplaudem a encenação. Utilizar como ruídos de fundo as comemorações reais do 21 de abril. Trechos dos sambas "História do Brasil", "O que será de mim", "O trem atrasou" e "Ouro Preto". Objetivo: demonstrar [e desconstruir] o mito da liberdade e da independência nacional. O povo é apenas o espectador [dos acontecimentos históricos].

"História do Brasil". Marchinha composta por Lamartine Babo, gravada pela primeira vez por Almirante, em 1933.

Quem foi que inventou o Brasil?
Foi seu Cabral,
Foi seu Cabral,
No dia 21 de abril
Dois meses depois do Carnaval.

"O que será de mim". Samba composto por Ismael Silva em 1931.

Se eu precisar algum dia
De ir para o batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há.

"O trem atrasou". Samba composto em 1941 por Paquito, Estanislau Silva e Arthur Vilarinho.

Patrão, o trem atrasou
Por isso estou chegando agora
Trago aqui o memorando da Central
O trem atrasou meia hora
O senhor não tem razão
Para me mandar embora!

"Exaltação a Tiradentes". Música composta por Mano Décio da Viola, Penteado e Stanislaw Silva. Foi samba-enredo da Império Serrano em 1949.

Joaquim José da Silva Xavier
Morreu a vinte e um de abril
Pela independência do Brasil
Foi traído e não traiu jamais
A Inconfidência de Minas Gerais

SEQUÊNCIA 4

Sobre as inconfidências no Brasil e a crise do antigo sistema colonial.

Fernando Novais
[As declarações de Novais baseiam-se em seu estudo *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808)*, livro em que analisou as relações entre a metrópole e a colônia].

Contemporaneamente à época das revoluções, iniciada em 1776 com a Independência dos Estados Unidos, no Brasil e na América Espanhola enfrentam-se uma série de tentativas insurrecionais, quase sempre designadas como inconfidências. Quatro foram as mais importantes: a Inconfidência Mineira de 1789, uma tentativa frustrada no Rio de Janeiro em 1794, a Inconfidência Baiana de 1798 e a de Pernambuco de 1801.

Elas assinalam, ou pelo menos a conjura mineira e a da Bahia, o momento no qual se atinge o limite da tensão política e há no horizonte a perspectiva real de rompimento com o Pacto Colonial.

A Inconfidência Mineira teve um desenvolvimento muito mais moderado do que a Baiana. Basta observar a diferença de objetivos entre ambas: enquanto os conjurados baianos, chamados "os alfaiates", queriam a abolição da escravatura, para os conjurados mineiros, exceção feita a Tiradentes, a abolição não constava como meta final.

Mas o que gostaria de observar, e é um fato curioso, é que enquanto a conjura mineira esteve entre os episódios preferidos da historiografia brasileira, a conjura baiana permaneceu sempre à sombra. São muito recentes, da última década, os estudos sobre a Inconfidência Baiana, mas são poucos em relação àqueles sobre a mineira, que se tornou importante ao ponto de ser celebrada como festa nacional. Não existe uma data no Brasil em referência à Inconfidência Baiana. Tiradentes é lembrado como herói nacional, enquanto na conjura baiana ninguém é lembrado como herói.

SEQUÊNCIA 5

Sequência sobre a busca da identidade cultural do povo na resistência contra a dominação. Utilizar filmes documentais e de ficção com cenas de índios curtindo a natureza, em festas e cerimônias de iniciação, se preparando para a guerra e em momentos de conflito. Imagens de negros trabalhando, apanhando, cantando, lutando, na função de reprodutor e perdendo sua identidade (caso da Nigéria). Fontes: *Uirá*, de Gustavo Dahl, *Como era gostoso o meu francês*, Nelson Pereira dos Santos, *Os índios Kanela*, Walter Lima Jr., *Ubirajara*, André de Oliveira, *Ganga Zumba*, de Cacá Diegues, *O negro na cultura brasileira*, Paulo Gil Soares.

Alfredo Bosi
[Parte das ideias esboçadas por Bosi no documentário de Hirszman dariam origem, mais tarde, ao livro *Dialética da colonização* (1992)].

Colonização e cultura, cultura e colonização, são ideias complementares, ligadas na passagem da cultura à colonização, pelo conceito de domínio e de poder. Quero dizer que uma cultura, para conseguir colonizar outra deve ter o poder, a força e, de algum modo, o predomínio material. Mas devemos sempre ter presente a contraparte: os costumes e os sentimentos daqueles que foram colonizados, daqueles que materialmente se sujeitaram ao progresso e daqueles que foram explorados em nome do desenvolvimento.

Essa dicotomia deve ser aprofundada pois é claro que a história oficial, frequentemente a história da cultura, é a dos colonizadores, dos empreendedores, dos promotores, é a história do desenvolvimento. Pois bem, observando algumas cenas das tradições indígenas, como a vida no campo, ou observando a música negra e o candomblé, notamos como são, de algum modo, a contraparte da progressiva afirmação da cultura branca e europeia.

A história da cultura brasileira ainda não foi escrita. Por razões evidentes, até agora tem sido contada do ponto de vista do ocupante, do colonizador, com o colono sempre escolhido como objeto.

Foram duas as colonizações, uma por obra dos portugueses e outra a tentativa frustrada, por falta de meios materiais, de colonização político-religiosa, tentativa essa vitoriosa no Paraguai, mas miseravelmente falida no Brasil, onde a influência da Coroa Portuguesa era forte a ponto de sujeitar os índios, matando muitos e obrigando os restantes a procurar na fuga uma via de salvação. A presença da Coroa Portuguesa era tamanha que impediu os jesuítas de realizarem seus planos.

Do ponto de vista da colonização, essas duas culturas são coexistentes, e a Igreja é um magnífico exemplo, unindo pelo seu caráter universal o senhor e o escravo... e é nesse mesmo momento que se percebe a divisão.

É impossível que a Igreja cumpra sua vocação junto aos ricos e aos pobres ao mesmo tempo. Mesmo quando parece falar a uns, está falando de uns aos outros, não consegue falar com todos ao mesmo tempo. Porque não existe mais a comunidade. Há a desagregação interna da comunidade, não existe mais a comunhão de interesses. O que existe agora é o senhor e o escravo. Essa situação tende a se exasperar. A linha divisória que é tênue nas colônias - porque a população é ainda pequena e, de qualquer modo, os núcleos ainda reúnem pobres e ricos - tende a se acentuar com o advento da escravidão.

Fernando Novais

No Brasil, predominou amplamente o trabalho escravo, em particular o dos africanos. É como se houvesse a preferência por eles na história colonial moderna. Comumente se afirma, por exemplo, que eram preferidos porque os indígenas não se adaptavam às tarefas do campo. Mas qual é exatamente o significado da afirmação "os índios não se

adaptavam ao trabalho forçado"? Está subentendida, mesmo inconscientemente, a ideia de que o negro era quem se ajustava à escravidão. Devemos, antes, nos convencer da impossibilidade de qualquer povo a adaptar-se nessa situação.

Podemos rejeitar peremptoriamente a explicação fácil, mas se faltasse ainda um argumento, bastaria lembrar o fato de que os índios trabalhavam, sim, no campo. Os estudos relativos ao período inicial do plantio de cana de açúcar no Brasil revelam como a mão de obra nativa foi utilizada. Somente em meados do século 16 as importações de escravos da África atingiram um nível significativo do ponto de vista econômico. Além disso, quando os indígenas serviram aos portugueses, nos complicados anos entre 1520 e 1550, o problema da adaptabilidade sequer foi cogitado.

Houve um outro momento no qual se recorreu a eles: no século XVII, em plena concorrência colonial, quando se tornou difícil o reabastecimento de escravos africanos para a América Portuguesa. Os colonos se viram obrigados a utilizar novamente os nativos. Foi a época de ouro das "bandeiras" que partem de São Paulo para regiões onde os índios já tinham sido domesticados pelas missões jesuítas, capturando-os e vendendo-os aos habitantes do litoral. Também não se questiona, nesse momento, a adaptabilidade.

O reabastecimento de mão de obra indígena, sob o governo escravista, cria um circuito comercial circunscrito à colônia, com início e fim ali mesmo, deixando o rendimento relativo a essa atividade no próprio país. O tráfico de escravos africanos, por outro lado, é uma relação econômica que favorece a acumulação na metrópole. Esta, obviamente, preferia a segunda opção e se posicionava contra a primeira. Chega-se, assim, ao paradoxo do tráfico explicar a escravidão, e não o contrário.

O Brasil colonial viveu uma constante tensão relacionada à dominação dos escravos. No decorrer do século 18, as rebeliões dos negros se tornam mais evidentes e violentas a partir das formações de quilombos, refúgios geralmente organizados no interior das florestas e combatidos por patrulheiros a serviço dos senhores. Apesar das perseguições feitas por esses "capitães do mato", as revoltas não diminuem, pois além do quilombo há outras formas de resistência, caso dos suicídios e dos abortos. Podemos supor, com certa margem de segurança, que o final do período colonial viveu um acirramento das rebeliões negras.

Sérgio Buarque de Holanda

Não se trata somente da crueldade com os indígenas, mas também das doenças propagadas pelos brancos no Brasil. O sarampo, por exemplo, não é grave para as crianças brancas, mas se tornou um verdadeiro flagelo para os índios, que não possuíam defesas hereditárias e foram exterminados por uma enfermidade das mais simples.

Em relação ao trabalho forçado, o negro se saía melhor do que o indígena, que preferia morrer, fugir ou resistir, mesmo que fosse em consequência do medo. Tomemos os Xavantes como exemplo. Muitas vezes eles se reuniam para enfrentar os invasores de suas terras, mas depois do segundo ou terceiro confronto acabavam

assassinados por não possuírem força de resistência. Mas mesmo assim continuavam a combater os portugueses.

No que diz respeito aos negros, houve a resistência feita no quilombo de Palmares e sustentada por tribos diversas. Essa resistência começou no mesmo período da invasão dos holandeses, foi uma luta de décadas, com muita gente morta, e deu muito trabalho para os colonizadores.

Os quilombos estavam por toda parte. Na Bahia, em 1853, houve uma revolta promovida por negros maometanos, muito mais cultos do que os outros. Esses rebeldes senegaleses, também encontrados no Estado de Minas Gerais, logo foram reprimidos.

Uma outra rebelião frustrada foi a dos "alfaiates", em 1798, que não contava apenas com negros, mas também com mestiços e artesãos. Os trabalhos manuais eram praticados quase exclusivamente por gente de cor.

Alfredo Bosi

A imensa população escrava foi cada vez mais excluída da cultura dominante. Eram também marginalizados aqueles que não eram escravos, mas viviam em condições de pobreza e seriam os responsáveis por formar uma cultura rústica ou uma cultura camponesa. Mas no caso dos escravos, há a impressionante união a partir da sobrevivência da religiosidade africana e das formas artísticas, sobretudo as musicais, das quais a Bahia é um grande centro ainda hoje. Atualmente, tudo isso pode ser objeto de estudos antropológicos ou folclóricos, mas até os séculos 18 e 19 não existiam para a cultura oficial.

Sequência de um filme não identificado

Quando se sabia que se estava oficiando um candomblé ou alguma outra das nossas cerimônias, aí então chegava a polícia, carregava os tambores, quebrava tudo, pisoteava o recinto mágico. Levava embora tudo o que tinha de melhor, sempre tinha coisa boa, bonita, não é? Levavam embora o segredo...

Cinco horas depois a gente mudava, alguns se transformavam em filhos de santo naquele mesmo recinto. É isso.

Pergunta: Em que ano aconteceram essas coisas?

Resposta: Faz 30, 35 anos. Eu era um menino, mas me lembro muito bem.
A polícia enfiava pregos na cabeça deles, enfiavam uma mangueira besuntada com asfalto e glicerina no ânus; amarravam num tronco de árvore e batiam neles até a morte; faziam beber meio litro de óleo de rícino com uma ponta de cigarro dentro; faziam tomar banho de madrugada com água gelada...

Voz de mulher desconhecida: Raspavam a zero e deixavam nus.

Voz do homem: Isso é outra coisa. Tinha tudo isso. Deixavam alguns nus, cobertos de mel dentro de um formigueiro, tinha tudo isso.

Fernando Novais

Podemos entender o antigo sistema colonial como um conjunto de relações a partir das quais acontecia a exploração na época de formação do capitalismo. Esse argumento pode ser sintetizado em três pontos fundamentais. Primeiro, há a dominação política exercida pelas metrópoles sobre as colônias, os modos como essas eram exploradas pela Europa. Segundo, o regime comercial dos colonizadores, denominado naquela época como "exclusivo metropolitano do comércio colonial", era uma forma de imposição. Em terceiro lugar, havia a obrigatoriedade do trabalho, consequência dos dois pontos anteriores.

São esses os três componentes a partir dos quais acontece o processo de colonização, ou seja, a ocupação e o povoamento das áreas periféricas. Ao mesmo tempo, há um estímulo para o desenvolvimento econômico na Europa, um desenvolvimento que significava a promoção e a constituição do capitalismo moderno.

Essas relações determinam, na colônia, a organização das diversas castas sociais, de suas estratificações, da vida cultural e o nível de consciência possível nessa sociedade em formação.

Sequência de um documentário não identificado, mas provavelmente se trata de "O negro na cultura brasileira" (1973), dirigido por Paulo Gil Soares e produzido para o programa Globo Repórter.

Resposta: Eu me chamo João Antônio de Guaraciaba.

Pergunta: No tempo da escravidão, onde o senhor trabalhava?

R: Trabalhava com D. Pedro, aqui.

P: E antes de trabalhar com D. Pedro?

R: Antes eu trabalhava na fazenda do meu avô. Depois eu vim para cá, fui vendido para ele.

P: Por quanto foi vendido?

R: 2.000 réis.

P: Quem te vendeu?

R: Foi meu avô, João Antonio de Guaraciaba.

P: Que trabalho fazia na fazenda de Guaraciaba?

R: Eu não trabalhava, era criança.

P: E depois?

R: Depois que fiquei homem, continuei aqui na fazenda. Era reprodutor.

P: O que é um reprodutor?

R: Reprodutor quer dizer fazer filhos junto com uma mulher negra para vendê-los depois. Traziam para cá as meninas, e tinha o reprodutor de raça, para produzir para a fazenda.

P: Reproduziu muitas crianças?

R: Algumas.

P: Mas quantos filhos, mais ou menos?
R: Duzentos, trezentos filhos.

P: E o que aconteceu com eles?

R: Foram vendidos para aqueles que não tinham escravos. Levavam os meninos de oito, de dez anos e vendiam para aqueles que não tinham escravos.

Fernando Novais

A partir de 1776, tanto na Europa como nos Estados Unidos, no Velho e no Novo Mundo, se determina uma época alternativa de reformas e revoluções. São as reformas promovidas pelo Iluminismo e as revoluções que, entre 1776 e 1789, definem a destruição do antigo regime europeu e do sistema colonial.

O mundo moderno irrompe no interior desse sistema colonial e a consequência é a transformação das tensões sociais em conflitos, em posições críticas que efetivamente promovem uma crise no processo de colonização. As mudanças se tornam irreversíveis, uma tensão que só pode ser resolvida com algum tipo de alteração.

Como o Brasil e Portugal alcançam essa crise do antigo regime colonial?

Sérgio Buarque de Holanda

Quando ocorre a independência do Brasil...

Foi a príncipe herdeiro de Portugal quem proclamou a independência do país. Mas por que o príncipe? Em Lisboa, os liberais da Corte e do Parlamento estavam criando a constituição, com limites para o poder do rei D. João VI. Seu filho, D. Pedro I, que permaneceu no Brasil, reuniu ao seu lado os absolutistas e aqueles desejosos por nossa independência, os colonos portugueses que viviam aqui. Os dois grupos, antagônicos, acabaram interagindo a seu favor.

Fernando Novais

Somente no Brasil foi obtida uma fórmula para preservar a monarquia, mesmo não absolutista. Em todo o processo de mudança no antigo sistema, esse é o único caso no qual a casa reinante, a dinastia dos Bragança, se preserva com uma divisão interna. Os Bragança descobrem essa fórmula mágica para continuarem mandando nos dois reinos a partir de uma coroa dividida em duas partes.

O Estado nacional aparece, portanto, como forma de garantir a continuação da escravidão e a submissão dos colonos à classe dominante. A partir desse momento se configura uma tensão entre o poder centralizado, característica do Segundo Reinado, e o federalismo da Primeira República, que são as duas linhas predominantes pelas quais se desenvolve a política do Estado brasileiro.

A transferência da Coroa portuguesa para o Brasil deu, à crise política que se iniciava, uma configuração profundamente conservadora e moderada.

Sérgio Buarque de Holanda

A abolição da escravatura pode ser vista como um ato simbólico. Em teoria, desaparece a figura do senhor, mas não o poder senhorial, que assume outras formas de manifestação. Após a abolição, os escravos ainda existem e o senhor passa a exercitar seu poder e sua força com intensidade ainda maior.

SEQUÊNCIA 6

Sequência das relações entre o dominante e o dominado. A busca pela identidade cultural.

Alfredo Bosi

No final do século 18, início do 19, acontece a importação da segunda ideologia colonialista, originária da França, da Inglaterra e da Alemanha no momento em que esses países estão em plena expansão na África, na Ásia e na própria América. É possível falar em uma ciência colonialista e como nossos intelectuais a assimilam completamente.

Do ponto de vista dessa ciência existem raças realmente inferiores, afetivas, tomadas por paixões e por emoções as mais cegas. Esses cientistas não compartilham desse tipo de afetividade, que julgam patológica. Para eles, são raças incapazes de dominar seus instintos, incapazes de construir uma civilização. Tenho impressão de que essa era, em parte, a ideologia de nossos bisavós e avós. Uma visão pessimista sobre as possibilidades desse povo.

Nesse período mais negativo, podemos situar a experiência de Euclides da Cunha, sempre fundamental porque nela coexiste a contradição, e onde há contradição existe a possibilidade de superá-la.

Quando foi repórter em Canudos, ele viu aquela grande quantidade de sertanejos, moradores do sertão nordestino, se agruparem ao redor de uma figura religiosa, o Antônio Conselheiro. Esse grupo produziu uma forte resistência contra o Estado, no caso a jovem república, e enfrentou uma série de expedições militares que foram enviadas contra eles. Na última, acabaram completamente massacrados. O Euclides da Cunha, um intelectual formado no clima realista e positivista, esteve naquela pequena vila, observou as lutas, interpretou os acontecimentos e escreveu um livro fundamental da cultura brasileira, intitulado *Os sertões*.

Sequência do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), realizado por Glauber Rocha.

Eu, José, com a água de Abraão serei protegido,
Eu, José, com o leite da Virgem Maria serei banhado,
Eu, José, com o sangue de Cristo serei batizado,
Eu, José, na arca de Noé serei protegido,
Eu, José, com as chaves de São Pedro serei guardado, onde não possam me ver, me ferir, me matar, nem o sangue do meu corpo retirar.

Alfredo Bosi

Acredito que *Os sertões* marca um momento fundamental para a evolução das duas culturas, pois Euclides da Cunha é portador da tradição branca em seu momento mais colonialista, mas se prepara para investigar as condições reais do povo.

Há um choque de mentalidade: por um lado, a condenação daquele mundo como atrasado e, por outro, certa simpatia decorrente de um nível epidérmico, corpóreo, da sensibilidade. Euclides percebe a carnificina em Canudos e, portanto, cultura e carnificina aparecem unidas em sua obra. É a contradição entre o crime a fatalidade: se é crime não é fatalidade, se é fatalidade não é crime.

[O povo surge] como uma espécie de pedra no caminho da intelectualidade brasileira. Quem é realmente essa gente? Foi preciso um morticínio para que se começasse a pensar o problema em termos mais sérios.

Fernando Henrique Cardoso

A concepção que se tem da história da República é como a de uma continuação do período imperial. Isso é verdade até certo ponto, mas há uma modificação fundamental. Mudança que não se realizou apenas na política, mas também, de modo profundo, em nossas relações econômicas e sociais. Sendo mais direto: a República realizou uma rearticulação na qual os cultivadores de café passaram a ter voz ativa. É

um empresariado agrícola novo e cuja base é o trabalho assalariado. Não se trata mais de escravidão.

A República é, portanto, resultado de uma aliança entre jovens militares e esses empreendedores de São Paulo. Não se pode compreender o Brasil nesse período sem essas informações sobre o início da República. A aliança política que se formou, como qualquer outra, não possuía interesses homogêneos, era recheada de contradições.

Os jovens militares, que podiam representar a vontade de modernização, representavam também uma ideologia de estado, de um Estado que se constitui como nação. Não é a velha preocupação sobre como construir uma nação? Sobre que força social pode gerar essa nação cujas bases estão no âmbito colonial e metropolitano?

Quando ocorreu a Independência, em 1822, houve certa continuidade porque a burocracia do império português continuou, em parte, no Brasil. E as forças sobre as quais se assentava a colônia, na passagem do século 19 para o 20, são as mesmas que se mantêm com a Independência. Portanto, até certo ponto, a fisionomia do país foi plasmada no século 19.

Não quero retroceder muito na História, mas desde a guerra do Paraguai houve um momento no qual, no seio dos militares, alguns grupos perceberam a fragilidade congênita às estruturas do Estado brasileiro. Quando Caxias toma consciência de que, para assumir o comando do Sul, deveria ser não somente o comandante do exército, mas também o Presidente da província, ele percebe a existência de uma ligação entre o exército e os interesses políticos dos proprietários de terras. O comportamento dos militares muda quando Caxias descobre que o exército deve ser reorganizado, que a guerra com o Paraguai é duríssima e que o Brasil, mesmo rico do ponto de vista econômico, se comparado ao inimigo, não possui uma estrutura adequada. Nas academias começa a surgir uma reação contrária ao espírito do século 19, de uma elite culta e muito distante da realidade nacional.

Portanto, na fase da República, não devemos esquecer que os militares apoiaram a abolição da escravidão, tornaram-se uma força de modernização e se perguntavam como construir uma Nação. Uma resposta que se dá, desde aquela época, a partir da gestão do Estado. A República, então, será o resultado desse pacto entre militares que querem construir uma Nação, utilizando o Estado, e os cultivadores de café de São Paulo. Estou simplificando muito, mas esses são os dados basilares.

Evidentemente, a história imediata da República é o desenvolvimento de uma luta, de saber quem permanece no controle do poder: se o setor paulista, dos cultivadores de café, ou o setor militar jacobino, que desejava levar adiante as reformas, possuía uma visão inspirada em Augusto Comte e defendia o emprego da autoridade. Floriano Peixoto encarna bem esse conceito.

Desse confronto de forças sai vitorioso o setor cafeeiro, que elege sucessivos presidentes civis. A República dita dos coronéis, portanto, não se refere aos coronéis militares, mas é baseada em relações clientelistas no campo, no domínio dos setores agrários e do voto por parte dos proprietários de café.

Alfredo Bosi

Essa cultura oficial, que realmente desenvolve uma série de pressupostos congênitos à antropologia colonialista, evidentemente não é uma coisa sólida, sem rachaduras, já que a realidade não é assim. Há outras coisas que precisam ser expressas e encontramos, nas primeiras décadas do nosso século, uma literatura que exprime justamente essa outra realidade, que não queria ser eliminada da ideologia colonialista. O escritor mais importante com essa orientação é do Rio de Janeiro, mulato, chamado Lima Barreto, romancista e jornalista, que viveu boa parte de sua vida na redação dos jornais e foi um cronista fecundo do seu tempo; pode ver, pode criticar a situação do colonialismo brasileiro a partir de teorias lúcidas, as quais, na Europa, iam-se afirmando em oposição ao imperialismo colonialista. Foi a voz de muita gente que não podia falar.

SEQUÊNCIA 7

A emergência da cultura de massa e da sociedade industrial: formas de ideologia, dominação e colonização [no período de Getúlio Vargas]. Mostrar a quem serve essa cultura.

Um violeiro canta vários temas, entre os quais a carta testamento de Getúlio Vargas. Essas imagens se alternam com cenas de programas televisivos e de filmes [que reproduzem] a história oficial do país. A sequência será montada na forma de uma guerra na qual, aos poucos, se veem e se ouvem apenas os bombardeios visuais e sonoros retirados da TV. A sequência termina em uma praça do interior onde um aparelho de TV é [celebrado] como um novo totem e uma série de imagens se transformam em produtos de consumo: automóveis nas ruas, pessoas bebendo, comprando, vestindo roupas da moda. São registros dos costumes e comportamentos da sociedade de consumo. Slogans, spots e jingles são escutados juntos aos ruídos de fundo.

Alfredo Bosi

O que acontece no Brasil após a Primeira Guerra Mundial? O país passa por um período de estagnação nas importações e por um enorme desenvolvimento industrial concentrado em São Paulo. A mão de obra torna-se principalmente de origem italiana, a imigração substituindo em grande parte o trabalho dos negros. Surge, então, uma nova conjuntura na qual se unem o café e a indústria, com o poder centralizado nos oligarcas profundamente ligados à atividade cafeeira. Uma hegemonia que terá consequências para o plano cultural.

Aos poucos surgem intelectuais diferentes daqueles formados no Rio de Janeiro durante o século 19. Esses novos intelectuais são totalmente receptivos à revolução industrial e às mudanças ideológicas e estéticas que se verificam na Europa, na época da Primeira Guerra. Essa modernidade na cultura brasileira, a qual chamamos de Modernismo, acontece especificamente em São Paulo e é, de modo geral, a expressão

da classe intelectual da República do Café em pleno desenvolvimento industrial. É uma abertura para um estilo de vida urbano internacionalizado.

Esse é um fenômeno importantíssimo para o Brasil, porque foi praticamente o último grande movimento que procura interpretar o país não apenas de forma crítica, mas também com uma criatividade muito corajosa. São poesias, poesias muito boas, prosas, músicas, pinturas e esculturas. Há uma modernização violenta em todas as áreas de expressão.

Os modernistas são os arautos da velocidade, da arte em comprimidos, em pílulas, da síncope e do estilo fragmentário. Ao mesmo tempo, são aqueles que procuram enxergar o Brasil [excluído da arte oficial], analisá-lo de uma maneira até ingênua, mas sem as barreiras impostas pelos estereótipos colonialistas.

Fernando Henrique Cardoso

Sempre existiu o setor dominante e o dissidente. O sistema político da República era formado, fundamentalmente, por um partido que escondia os conflitos entre as facções internas e regionais, tendo a Presidência como árbitra. Às margens disso, porém, estavam se constituindo as pressões de novos grupos que desejavam participar do jogo [eleitoral], do processo decisório.

Nesse caso, ainda são os militares os responsáveis por capitalizarem essas pressões externas, derivando daí uma série de lutas contra uma democracia de fachada na qual o voto era exclusividade da oligarquia. Criticavam, inclusive, o fato dos oligarcas manterem seu foco de atenção no exterior, nas exportações, sem a utilização do Estado para construir uma nação. Em síntese, a consequência disso é a Revolução de 1922, dos jovens tenentes. É outro momento no qual essas tensões atingem um ápice, levando novamente os militares à revolta.

A história imediata da República é, portanto, a da luta entre esses setores. As oligarquias contra-atacam e mantêm o controle até 1930, quando surge um fato novo: a crise de 1929 arruinou as estruturas econômicas dessa classe dominante. Assim, está abalada a aliança política da República e, com o apoio dos militares, dos oligarcas dissidentes e da massa popular, sobe ao poder uma figura como Getúlio Vargas, cujos propósitos são a restauração da moralidade pública, da democracia, do voto livre etc. Essa massa de pessoas se une contra o predomínio de São Paulo e de Minas Gerais, que representava o capitalismo agrário mais avançado da época.

Agora, além dessa questão estritamente política, havia um problema social e econômico. Além do preço de nosso café não ser mais competitivo, graças à crise de 1929, o Brasil começava a viver um processo de industrialização, um crescimento urbano que será acelerado nos anos 1940 e 1950. Produz-se, então, um fato social novo: a ordem política expressa pela República - a polêmica entre a oligarquia, os setores dissidentes e os militares - se torna limitada diante da problemática de uma sociedade em transformação industrial, de migração das massas para a cidade. É nesse contexto, inclusive, que aparece o fascismo no país, além de um aumento das tendências de esquerda entre nós.

Getúlio Vargas, originalmente no poder para restaurar a democracia, possui um programa real muito diferente dessa finalidade. Ele precisa resolver a crise cafeeira, ativar a economia, adotar uma política em relação aos setores industriais e pensar no que fazer em relação aos novos trabalhadores da cidade. O que na América Latina se chama de populismo é uma [solução imediata] para isso. No interior do Estado, por exemplo, percebe-se a necessidade de uma participação dos novos atores sociais, os trabalhadores, [na democracia]. Participação simbólica, porém. Getúlio, portanto, se movimenta e delibera a assim chamada Consolidação das Leis do Trabalho, iniciando uma política para os sindicatos.

Proveniente do Rio Grande do Sul, político tradicional e ex-ministro da República oligárquica, o novo presidente sobe ao poder de forma transitória e acaba permanecendo por quinze anos. Nesse longo período, tenta-se resolver um problema que, do meu ponto de vista, ainda não tem solução: em um país de rápidas transformações, encontrar a fórmula política capaz de levar em consideração a massa. Não há mais como manter uma democracia restrita, oligárquica, quando temos esse novo personagem social em cena.

De 1930 a 1945, mas sobretudo de 1937 a 1945, há o Estado Novo, muito semelhante ao fascismo italiano no que diz respeito às articulações previstas pelo governo para os novos segmentos sociais, como o caso da Carta do Trabalho. Ao mesmo tempo, o Brasil passava por uma transformação de base muito próxima àquela da crise de 1929. Como eu já disse, nos anos 1930 a industrialização acelerou. Com a crise externa complicando nossas relações econômicas, o mercado interno do país torna-se essencial: a consequência é uma população mobilizada e o aumento da migração. Nesse cenário, impõe-se uma decisão: estamos vivendo a Segunda Guerra Mundial e não existe a possibilidade de manter o mesmo ritmo de importação. Há, entretanto, a possibilidade do Brasil investir na exportação de artigos têxteis para a África do Sul, por exemplo, e de artigos industriais para outros países africanos.

Não temos, porém, uma estrutura industrial de base. Não existe petróleo, aço ou indústria pesada. Esse é um dos problemas que o governo do Getúlio precisa resolver nos anos 1940. A primeira tentativa foi pedir a uma truste americana ou internacional que instalasse uma fábrica no país. Tentou-se um acordo, mas a resposta da *United States Steel Corporation* foi negativa; mostraram-se desinteressados pois o Brasil era um bom cliente para produtos finais.

Hoje, como nossa economia está sob domínio das multinacionais, tem-se a impressão de que o capital estrangeiro sempre desejou entrar no país para industrializar, mas não é verdade. No passado, a ideia era nos manter como produtores de matéria-prima apenas. Naquele momento, portanto, industrializar significava assumir um tipo de reivindicação e de luta contra os trustes e suas tentativas de impedir o progresso do Brasil

Aproveitando a guerra, Getúlio então fez uma manobra de aproximação com os alemães, com a Krupp, na tentativa de mudar a decisão das empresas norte-americanas. A missão que ele enviou para a Alemanha serviu como pressão e, consequentemente, consegue obter dos americanos não o investimento, mas a abertura de um crédito no Banco de Exportação e Importação para a construção da primeira siderúrgica nacional. Além disso, foi realizado um acordo sobre a questão das bases

militares americanas no Nordeste, em Natal; e o Brasil se alinhou contra o Eixo, uma formação de guerra entre a Alemanha, a Itália e o Japão. Um passo importante em direção à industrialização foi dado desse modo.

No mesmo período, começam as discussões sobre o petróleo. O Estado forma o Conselho Nacional do Petróleo, controlado pelos militares. Uma grande luta se desenvolverá em torno do assunto e, nos anos 1950, será criada a Petrobrás, a empresa estatal para a exploração do petróleo.

Sequência do filme *Vidas secas* (1963), realizado por Nelson Pereira dos Santos.

Menino mais velho
O que é o inferno, pai?

Menino mais velho para mãe
Como é?

Sinhá Vitória
O que?

Menino mais velho
O inferno...

Sinhá Vitória
É um lugar pra onde vão os condenado, cheio de fogueira, espeto quente.

Menino mais velho
A senhora já foi lá, já viu?

Sinhá Vitória [enquanto bate no filho]
Capeta insolente! Ora, já se viu...

Menino [após chorar, recostado em uma árvore seca, enquanto observa a paisagem do sertão e a mãe]
Baleia. Inferno... espeto quente... inferno... lugar ruim. Inferno... lugar ruim. Lugar ruim. Condenado. Onde é que tem espeto quente? Onde é que tem espeto quente? Inferno... Inferno... *Ferno*... *Ferno*... *Ferno*... *Ferno*... *Ferno*... Inferno... *Ferno*...

Sinhá Vitória
Vida desgraçada e infeliz. Que vida! Vida de bicho. *Trabaia* tanto pra que? *Num dá pra* de *cumê*. Ora já se viu. Ganha uma miséria e perde tudo no jogo. Era só o que faltava. É... ta tudo secando já.

Alfredo Bosi

De modo geral, entre os anos 1930 e 1950, nossa literatura foi uma pesquisa, em termos concretos, das relações humanas, sociais e raciais do Brasil. É a situação do país que aparece nos romances de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge

Amado e Érico Veríssimo. Convencionou-se chamar esse movimento de "romance regionalista", literatura social dos anos 1930, cuja linguagem não poderia deixar de ser neorrealista, pois se voltava às nossas condições concretas e, de algum modo, revelava o brasileiro nos vários tipos sociais constituídos desde a colônia.

Outra sequência do filme *Vidas secas*.

Sinhá Vitória
Vamos!... Anda condenado do diabo... Levanta!

Menino
Vamos. Pra lá!

Fernando Henrique Cardoso

Com a guerra, há uma proteção natural do mercado. Como não é possível importar, pequenas oficinas se transformam em empresas. O grande salto industrial de São Paulo ocorre por volta da década de 1940. Na época, essa cidade não tinha muito mais do que um milhão de habitantes e, atualmente, já chegou a 11 milhões. Não é brincadeira: em 35 anos, uma multiplicação por onze. É um elevado índice de aumento que decorre da transferência da população do campo para a cidade, da formação das classes médias e trabalhadoras.

Quando estoura a revolução de 1945, contra o Estado Novo e o início da fase chamada de democratização, o próprio Getúlio Vargas instaura e cria um sistema político com dois partidos: um era o Partido Social Democrático, que nada tinha de Socialismo ou de Democracia; e o outro era o Partido Trabalhista. O Brasil vive uma situação única, pois Getúlio se tornou presidente honorário dos dois partidos, o conservador e o trabalhista. Há ainda uma terceira vertente, constituída por parte da oligarquia e parte dos liberais urbanos, a União Democrática Nacional.

Nesse ínterim, a questão da Democracia continua posta de maneira camuflada. O mesmo partido que almeja a representação das massas, do trabalhador, é articulado a partir de um sistema de poder tradicional. A UDN, a direita do período, falava em nome dos valores democráticos, mas com aspirações elitistas e ainda inspirada na velha República. No fundo, diziam querer a Democracia dos melhores. A consequência desse pensamento é distanciar o povo da participação política. É como se o novo governo, formado apenas por "gente educada", não comportasse as camadas populares e suas reivindicações sindicais e salariais. A greve [é uma ofensa] nessa Democracia dos sonhos [conservadores].

Assim, os jogos democráticos e liberais brasileiros daquela época não foram jamais democráticos ou liberais. Todas as vezes em que a massa começava a se organizar, a intervenção militar era a solução. Entre 1946 e 1964, é esse o comportamento recorrente.

Nesse período, o Estado foi responsável por um plano de energia, por um plano de reforma portuária, pela criação da fábrica de aço de Volta Redonda e pela formação

da Petrobrás. Quando esse mecanismo estatal está em crescimento, em 1950, Getúlio Vargas volta ao poder para o seu segundo governo. Ele havia sido deposto em 1945, mas cinco anos depois era eleito [pelo voto da maioria]. É quando os setores mais temerosos das massas descobrem o perigo da chamada "República Sindicalista".

Inventa-se que Getúlio representa Perón e que o Brasil está a caminho de um governo sindicalista, com amplo apoio do setor estatal e com a presença crescente das massas. O país estaria se afastando das tradições cristãs e, a partir desses temores, começam as críticas ao governo, cuja consequência será o suicídio de Vargas em 1954. Apesar da morte do presidente, a velha aliança dos dois partidos não demorará a retomar o poder, em 1955, com a eleição de Juscelino Kubitschek.

Na década de 1950, vivemos uma importante ruptura graças às mudanças radicais no comportamento da economia mundial. O processo ao qual me referi anteriormente, das sociedades estrangeiras se recusarem a industrializar os países de Terceiro Mundo, sofreu uma transformação radical. A partir de 1950, principalmente, a economia norte-americana iniciou investimentos industriais nos [países subdesenvolvidos].

O governo de Juscelino Kubitschek realizou os primeiros esforços, nesse sentido, com seu programa de planificação estruturado em dois pressupostos: o primeiro, ordenar de algum modo as fases subsequentes do nosso desenvolvimento econômico e, o segundo, articular mecanismos cambiais e de financiamento para facilitar a entrada do capital estrangeiro no Brasil. A segunda metade dos anos 1950 viveu um período de industrialização muito veloz. Foi, por exemplo, implantada a indústria automobilística no centro-sul do país, principalmente no Estado de São Paulo. Mais para frente é a vez dos eletrônicos, da construção naval... Cria-se um *boom* econômico que acelera a urbanização.

Uma cidade como São Paulo, nos anos 1930 formada por imigrantes italianos que vieram para o país com a finalidade de trabalhar na lavoura cafeeira, em 1950 começava a passar por uma grande mudança com a intensa migração de nordestinos que procuravam emprego na área industrial. É uma transformação na composição populacional não apenas de São Paulo, mas de várias cidades brasileiras.

Conforme crescem as periferias urbanas, o problema político e social desloca-se da preocupação com o atraso no campo para a preocupação com a miséria na cidade.

SEQUÊNCIA 8

Maria da Conceição Tavares explica, de forma didática e científica, a crise do modelo industrial e as causas dos desníveis sociais brasileiros. Gráficos apresentam indicadores e estatísticas socioeconômicas: composição populacional, distribuição de renda, educação, saúde, habitação etc.

Maria da Conceição Tavares

O modelo iniciado pelo governo de Juscelino Kubitschek corresponde ao modelo mundial no qual a industrialização é por diferenciação de consumo, no qual os setores de bens duráveis - automóveis, eletrodomésticos - arrastam dinamicamente a economia, desenvolvendo por inteiro um complexo industrial metal-mecânico, pesado, responsável por alavancar o consumo.

Esse modelo, no caso dos países europeus e dos Estados Unidos, atinge seu ápice nas várias fases do desenvolvimento monopolista, nas quais esses países [já contavam com uma economia] amadurecida. Ou seja, já estava resolvida a dinâmica de acumulação de capital entre a maior parte da população e o setor de bens de consumo de massa, incluindo o consumo básico - alimentos, vestiários, calçados e serviços públicos. Já estava solucionado o problema dos setores de bens capitais de uma indústria de base.

A fase posterior à Segunda Guerra, nessas nações, é a do consumo diferenciado. Ao investir em uma modernização veloz, na rápida substituição de tecnologias consideradas obsoletas, as empresas criam na sociedade um desejo de consumir o novo. São os aparatos produtivos, portanto, os responsáveis por desenvolver uma compulsão [pela posse de produtos diferenciados].

No caso dos países centrais, esse modelo é o prolongamento e o coroamento do desenvolvimento capitalista histórico. Na Europa e nos Estados Unidos, o modelo podia ser criticado por causar prejuízo às condições de vida, por provocar a decadência urbana ou por criar desequilíbrios ambientais. No Brasil ou em qualquer país semi-industrializado, os problemas eram bem maiores.

Aqui, o modelo teve consequências mais deletérias. Nós não havíamos resolvido, anteriormente, a incorporação das massas à sociedade de consumo básico e nem resolvido o problema de sua participação social, pois as cidades não possuíam infraestrutura capaz de suportar o aumento da urbanização e o governo não oferecia à população um nível mínimo de consumo público, de educação e saúde. Esse Brasil, sem a preparação da sociedade desenvolvida, impulsionado pela expansão e pela internacionalização do capitalismo, implantou a partir da década de 1950 um modelo industrial e de consumo ideal para os países de Primeiro Mundo durante seus anos de ápice desenvolvimentista.

No nosso caso, foi uma explosão sob bases precárias. Vivíamos a ausência de um mercado de massa consumidor, levando em conta que 60% da população não possuía níveis de renda e de vida capazes de incorporar a algum mercado - muito menos aquele sofisticado, de [consumo diferenciado].

No caso brasileiro, só foi possível aplicar esse modelo graças a uma série de conjunturas favoráveis no plano internacional e nacional. O país pôde adquirir um alto grau de endividamento externo e, internamente, conseguiu reprimir as pressões populares por melhores salários, condições de vida e acesso a um padrão de consumo preexistente. Houve uma repressão das massas a partir do chamado bloqueio salarial.

Essa massa não possuía expressão política ou de contestação. Se levarmos em consideração que estratos cada vez maiores da classe média - burocracia civil e militar, tecnocracia e *intelligentsia* - haviam sido cooptados pelo modelo de consumo, limitado a eles, teremos o surgimento de uma nova dualidade na qual parte da população, entre 5% e 10%, é privilegiada em relação ao restante. O que se verificou, efetivamente, foi a separação dos interesses dessa minoria em relação à maioria, apesar deles não estarem divididos do ponto de vista do mercado capitalista.

O esquema de endividamento pessoal, as altas taxas de acumulação privada, pública e internacional, obtidas de 1968 até o presente, permitiram, ao contrário do que se previa, a maciça incorporação urbana em termos de emprego industrial ou na área de serviços. Serviços que são funcionais para o próprio modelo pois permitem, a partir de [trabalhos não produtivos], a expansão dos mercados e a incorporação crescente da massa populacional ao consumo metropolitano. Com empregos no sistema financeiro, de propaganda, de comercialização, de consertos [de eletrodomésticos] ou nas áreas de extensão das vendas, os serviços foram implantados para tornar consumíveis os bens produzidos [em larga escala]. Em 1972, 1973, já não é mais possível dizer que o consumo de bens duráveis, bens de luxo por excelência, permanecia restrito a uma parte mínima da população.

Graças à permissividade econômica, o alto índice de endividamento familiar é possível. Apesar da renda familiar, entre o final da década de 1950 e o início dos anos 1970, não ter crescido em termos reais, a mudança na estrutura empregatícia, a crescente participação das mulheres no mercado urbano, a extensão da legislação trabalhista e o fato das famílias possuírem mais membros em atividade permitem a sua incorporação efetiva no mercado consumidor. Em termos apenas de renda, por volta de um ou dois salários mínimos por membro familiar, isso seria impossível. O que torna viável a incorporação é o endividamento, muitas vezes descontado diretamente do salário.

Isso produz um efeito extremamente dinâmico porque, se aquele compromisso de dívida é saldado pelo salário, significa para a família um empenho do futuro para participar, hoje, do prometido e desejado mercado de consumo vendido pelas publicidades. Ao mesmo tempo, é a garantia de uma taxa de acumulação de capital que permite a solidariedade entre três órbitas do capitalismo: as indústrias produtoras, as cadeias de distribuição, venda e propaganda e o sistema econômico, todos articulados para promover o mecanismo de endividamento. Aumenta o consumo, embora a renda seja cada vez mais mal distribuída nas cidades e se tornem dramáticos os desníveis sociais intraurbanos. É uma situação altamente paradoxal.

No caso das grandes cidades - Rio de Janeiro e São Paulo -, incluindo algumas cidades do Sul e do Nordeste, o consumo de geladeiras, televisores, cozinhas e rádios portáteis atinge 60% dos orçamentos familiares. Apesar disso, as estatísticas demonstram que os consumos considerados padrões mínimos de civilização, alcançados há mais de cem anos na Europa e há mais de oitenta nos EUA, como a educação, as condições sanitárias, água encanada, luz e esgoto, são negligenciados no Brasil.

É como se a distribuição de renda piorasse e essa piora se manifesta, paradoxalmente, a partir de um efeito de substituição na qual a maior parte do rendimento familiar

deve servir à acumulação, ao crescimento e desenvolvimento do sistema capitalista. É uma perversão na qual as classes populares passam a consumir bens dinâmicos, dominantes nessa estrutura industrial moderna, em detrimento, por exemplo, dos alimentos. Em comparação aos padrões de 1958, o povo diminuiu o consumo de vestimentas, calçados e saúde para pertencer a uma sociedade metropolitana em crescimento acelerado.

Todos os sociólogos nos apresentam uma sociedade dividida, com indicadores econômicos vicejantes, em expansão, em *boom*, enquanto os indicadores sociais sofrem deterioração. As classes populares, que desconhecem a possibilidade de optar por um modelo de consumo alternativo, vivem essa situação [de precariedade] tanto no meio rural quanto no urbano. Principalmente nesse último, ao qual foram incorporadas à força.

SEQUÊNCIA 9

A investigação crítica da sociedade brasileira realizada por algumas produções artísticas. Sequência com peças e filmes contendo reflexões sobre problemas de moradia, [transporte], migração e alimentação.

Sequência da peça *Gota d'água* (1975), escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes. [Trata-se da cena em que Jasão procura alertar Creonte, proprietário de inúmeros imóveis, de que o povo é consciente dos processos de dominação. Caso esse não reavalie sua postura autoritária, não atenda algumas das reivindicações dos compradores de suas residência, poderá se surpreender com uma manifestação política contrária a ele].

Jasão
Tem que produzir uma esperança
de vez em quando pra a coisa acalmar
e poder começar tudo de novo
(...)
[O povo] já não lhe deu tanto? Em ações,
prédios, garagens, carros, caminhões,
até usinas, negócios de louco...
Pois então? Precisa saber dosar
os limites exatos da energia
Porque sem amanhã, sem alegria,
um dia a pimenteira vai secar.
Em vez de defrontar Egeu no peito,
baixe os lucros um pouco e vá com jeito,
bote um telefone, arrume uns espaços
pras crianças poderem tomar sol
Construa um estádio de futebol,
pinte o prédio, está caindo aos pedaços
Não fique esperando que o desgraçado
que chega morto em casa do trabalho,

morto, sim, vá ficar preocupado
em fazer benfeitoria, caralho!
(...)
Encha a fachada de pastilhas
que eles já acham bom. Ao terminar,
reúna com todos, sem exceção,
e diga: ninguém tem mais prestação
atrasada. Vamos arredondar
as contas e começar a contar
só a partir de agora...

Sequência da peça *O último carro*, escrita por João das Neves em 1967 e encenada pela primeira vez em 1976.

Hilário
Tu sabe que tem semana que eu só vejo a molecada dormindo. É, rapaz. A gente chega em casa tarde da noite. Tem que sair a essa hora! É essa merda da central!

Pedro
É Central não, velho. É tudo. Esses sacanas vivem de botar na alma do pobre.

Neco
É, depois tu já viu, né? Chega domingo tem futebol. Eu não estou a fim de perder. A patroa quer dar umas voltinhas, nem quer saber do jogo. Pronto, lá vem bronca!

Pedro
Ué, deixa a patroa comigo que eu consolo.

Neco
Tu não te enxerga não ê criolo!

Pedro
Eu sou o Bléqui-charme falado, deixa comigo!

Hilário
Por isso que outro dia tocaram fogo na estação de Queimados.

Neco
Isso foi em Queimados. Neguinho da Linha de Nova Iguaçu é pau puro. Mas essa turma do Ramal de Santa Cruz...

Pedro
São todos uns bunda-suja.

Deolindo
Tocar fogo em estação não resolve nada.

Hilário
Num resolve? Vai ver se os trens de lá não estão correndo direitinho no horário.

Deolindo
É. Mas é só por uma semana. Depois volta tudo a atrasar.

Pedro
Não sei... Mas pelo menos uma semana endireita. Já é alguma coisa.

Hilário
Se toda vez que o trem atrasasse a gente fizesse um quebra, garanto que endireitava.

Deolindo
Besteira. Quem que você pensa que vai pagar a estação nova? É a gente mesmo. Quebra-quebra é bobagem. Arruaça besta.

Pedro
Ninguém vai pagar conserto nenhum porque eles não vão consertar nada. Já viu essa turma botar ao menos um vidro em janela de trem? Vai quebrando, vai ficando quebrado e vai da valsa. Quem for tísico que se aguente.

Alfredo Bosi

Do ponto de vista das manifestações culturais e da ideologia oficial, é evidente que os modelos [econômicos] se aproximam cada vez mais dos norte-americanos. Não poderia ser diferente. Isso ocorre não somente no Brasil, mas também na Europa e nos outros países da América Latina. A divisão de trabalho, ideia fundamental para a racionalidade do capitalismo americano, está presente em todas as partes.

Um exemplo disso é o processo de seleção para ingresso na universidade. Acaba triunfando, é considerado mais útil e prático, tudo aquilo que pode ser racionalizado e calculado. Esse fenômeno, sobre o qual não vale a pena falar, é vivido quotidianamente por nós e parece ter sempre um contraponto na melhor literatura.

Minha hipótese, e não creio que seja original, é considerar as atividades imaginárias, poéticas e realmente criativas, incluindo o mundo da religiosidade, como formas [de conhecimento] sempre dirigidas contra o sistema dominante. Desde a colonização, passando pelo Progressismo do século passado, incluindo as técnicas mais recentes de desenvolvimento, isso parece corresponder à verdade.

Um exemplo definitivo parece ser *Grande serão: veredas*, de Guimarães Rosa, última grande obra de ficção escrita no Brasil. Publicado em 1956, o livro surge exatamente no ano quando foi dada a partida para a ideologia desenvolvimentista e todas as forças estão mobilizadas para a instalação da indústria automobilística. Daquele momento em diante, a racionalização do modelo [econômico] norte-americano torna-se vigente no Brasil.

Sequência do documentário *O país de São Saruê* (1971), dirigido por Vladimir Carvalho. [Trata-se do depoimento concedido por Charles Foster, voluntário da paz do *Peace Corps*].

Me chamo Charles Foster. Eu sou um voluntário da paz, um norte-americano com 23 anos. Faz quatro meses que eu estou aqui em Souza para iniciar um programa de ação comunitária e de forma a demonstrar como a população pode trabalhar em conjunto para viver melhor. Eu moro no bairro Catarina, em convivência com o povo para que eu possa fazer parte da comunidade. Eu acordo às seis horas para buscar leite, cortar vara para um quintal que estou fazendo e colher lenha. Depois do café da manhã, eu discuto com meus vizinhos seus problemas, preocupações, esperanças e desejos. Planejando, então, em conjunto, vamos selecionar um problema ao qual possamos apresentar alguma solução e procurar meios para solucioná-la. O Sertão não é o Brasil do projeto turístico, como Copacabana, São Paulo ou Salvador, mas ainda tem a beleza simples das praças municipais, das igrejas antigas e da feira. O sertanejo, com sua luta lenta e paciente, para criar uma vida libertada de dor e de preocupação, é um bom vizinho e colega.

Maria da Conceição Tavares

O Brasil se torna uma arena, um campo de batalha em disputa pelos capitais estrangeiros provenientes de países diferentes. Uma disputa que, comparada aos outros países da América Latina, alcançou formas as mais dramáticas. [Nos anos 1950], sob hegemonia do capital norte-americano, o México atingiu uma fase de industrialização muito parecida com a do Brasil. Em nosso caso, entretanto, o crescimento da indústria pesada, dos bens duráveis e da urbanização metropolitana acontece com a presença simultânea de capitais provenientes de várias origens. Ocorre uma competição entre os norte-americanos, os japoneses e os europeus em busca da proteção oferecida pelo nosso nascente mercado urbano. Paradoxalmente, ao contrário do que se imaginava, isso não lesa os interesses dos empresários nacionais. Eles aderem ao movimento e se submetem à sua dinâmica, efetivamente constituindo um dos suportes do tripé industrial; um dos pilares dessa espécie de solidariedade orgânica estabelecida entre os empresários nacionais, as filiais das multinacionais e a indústria estatal. Todos, obviamente, submetidos às multinacionais.

SEQUÊNCIA 10

Fernando Henrique Cardoso continua a fala de Maria da Conceição Tavares e mostra os problemas no plano político: os impasses, a composição de forças (tese dos três elos) e a marginalização da sociedade civil.

Fernando Henrique Cardoso

O modelo de desenvolvimento baseia-se na articulação entre setores das sociedades estrangeiras e locais com a burocracia pública, predominando nessa a esfera militar. Após a queda do presidente João Goulart, em 1964, é o setor que exerce poder de veto

e, como há setenta ou cem anos, continua com a mesma ideia de "necessária criação de uma nação". Para eles, esse projeto significa, em especial, ampliar a participação das indústrias, sobretudo das estatais. É o desenvolvimento de uma nação com Estado forte, mas onde o povo é relegado ao segundo plano.

Até certo ponto, ocorrem ações importantes para evitar que as multinacionais dominem [o país]. Entretanto, os dados sociais mostram como os militares não estabelecem articulações com a base popular, não expressam a presença das massas ou deixam de equilibrar a necessidade de crescimento rápido com as necessidades de sobrevivência da população. Não quero entrar em detalhes, mas evidentemente não houve grande progresso na alimentação, na escolarização, na mortalidade infantil e em nenhum desses indicadores sensíveis.

O Estado articulou a economia e os elos que permitem alianças entre indústrias estrangeiras, nacionais e estatais, além do setor militar. Deixou de lado, porém, a organização da sociedade. Não criou uma ideologia nacional capaz de sedimentar ou de mobilizar as massas, e nem sequer criou instituições políticas para expressar a vida dessa gente. De certo modo, não temos um processo de distanciamento entre a nação compreendida como Estado e a nação compreendida como povo.

Do meu ponto de vista, esse é um problema político essencial e que está por detrás de todos os outros problemas. [Fica a pergunta]: como criar uma democratização fundamental? Como permitir que as massas do campo e da cidade, das pequenas cidades e da periferia, como os boias-frias, deixem de ser um dado [quantitativo] e se tornem um princípio ativo de articulação da sociedade?

Provavelmente uma sequência do documentário *Nova pecuária do nordeste*, de Zelito Viana.

O nosso trabalho aqui é muito duro, muito duro mesmo; é só sofrimento porque não dão nenhum valor para o trabalhador.

Passam três anos e não dão aumento de salário. Este ano teve um aumento oficial de 44% mas não recebi nem um tostão de aumento. Trabalhei por três anos e fui embora porque não aguentava ficar três anos sem aumento de salário. Trabalhei numa usina de açúcar e fui embora com uma mão na frente e outra atrás. Fui obrigado, não dava para comer e nenhum aumento de salário.

A gente tem que se virar sozinho. Os políticos não se importam, vêm somente pedir voto na época de eleição, só isso.

Pergunta: O senhor tinha dito que era muito importante que a gente viesse. Por quê?

Resposta: Porque é preciso que se fotografe o movimento nessa rua de São Paulo... estou muito contente porque era preciso que se fizesse essa reportagem e que fosse também fotografado. O prefeito desta cidade deveria já ter legalizado há tempo.

P: O que é preciso fazer?

R: Aqui é o centro dos trabalhadores. É um lugar muito importante, é o principal centro dos trabalhadores.

Obrigada, irmãos.

Eu gosto muito quando a gente vai chegando de manhã, no caminhão, conversando com as amigas; isso é o que eu mais gosto do caminhão. Na hora do almoço não podemos conversar; trabalhamos na colheita; conversamos só de manhã e de noite, quando voltamos.

P: As conversas são divertidas?

R: São muito divertidas. Apesar de nos chamarem boia-fria.

P: Boia-fria?

R: É. Boia-fria porque a gente come só comida fria, não temos tempo. Escuta, a situação aqui é a seguinte: não tem patrão.

P: Por que?

R: Todos trabalham por conta própria, eu também sou um dependente, eu também colho algodão para o proprietário do algodão que é o nosso patrão. Terminando este trabalho, nós vamos para outro lugar. O patrão de amanhã pode ser outro. Então não tem patrão fixo. Quando é o momento de colher algodão, a gente colhe algodão; num outro momento é tempo da cana-de-açúcar, de colher laranja. Cada tempo tem seu trabalho. O tempo do algodão é só esse de agora.

P: Trabalhar na fábrica não é melhor?

R: É melhor, se ganha mais, tem carteira de trabalho, todo o conforto; o trabalho no campo é sem conforto nenhum; se alguém cai e se machuca não tem seguro; a gente trabalha pouco tempo em cada lugar e não podemos ter carteira de trabalho. Hoje estamos aqui, amanhã talvez em outro lugar. Onde pagam mais a gente vai. Hoje estamos aqui, dizem que pagam 15 cruzeiros por saco. Se amanhã pagarem 20 em outro lugar, nós vamos para lá.

Fernando Henrique Cardoso

Não se pode tratar essa massa como inerte, pois ela possui cultura e tem aspirações. Logicamente, é influenciada e pode ser manipulada até certo ponto. Apesar disso, faz suas próprias reivindicações e surpreende os governantes. É o caso de 1974, quando o governo perdeu as eleições apesar dos seis ou sete anos anteriores, quando a economia cresceu velozmente e houve expansão da renda nacional. Foi um momento de mudança na política brasileira, pois ficou claro que a massa está com os olhos bem abertos e consegue reconhecer como o progresso do país não significa, necessariamente, bolsos cheios de dinheiro.

Maria da Conceição Tavares

O primeiro sintoma da crise, o mais evidente, foi na articulação com o exterior. Foi dramático devido ao gigantesco crescimento da [nossa] dívida internacional, o que permitiu o financiamento, desorganizado e inorgânico, do último *boom* de consumo, de exportação e de desenvolvimento agrícola.

Em 1974, esse processo é interrompido graças à conjuntura internacional desfavorável. Não se trata apenas do problema do petróleo, mas de uma crise que desorganizou o mercado financeiro mundial e levou as multinacionais a desconfiarem de novas oportunidades de investimento. No Brasil, já se previa a ruptura com o antigo modelo de desenvolvimento, [a partir do endividamento externo], e já se sentia a necessidade de renovar profundamente a ordem política, econômica e social.

Durante a crise, os interesses não se alinham e o governo se vê obrigado a formular um projeto no qual não há a possibilidade de *referendum* popular e nem mesmo de *referendum* das classes dominantes, donas de interesses contraditórios. Não existindo um setor empresarial hegemônico, que tenha conseguido criar um partido político cujos interesses são os da nação, sempre haverá um setor da burocracia civil e militar a falar em nome dessa nação e a planejar seu futuro sem o apoio da sociedade.

A sociedade civil, graças às discrepâncias da classe dominante, foi incapaz de formular um projeto. O que fazer com a urbanização ou com o alto custo da "industrialização urbana"? Expropriar ou não expropriar; expandir ou não expandir? Consignar aos estrangeiros, aos brasileiros ou ao Estado? O que fazer com a siderurgia ou com os novos projetos dos bens capitais? E a instrução? Toda e qualquer pergunta em torno de nosso futuro recebe uma resposta contraditória dos variados setores da mesma classe social.

E o povo? Talvez, se tivesse sido consultado, não teria condições de dar sua opinião. Ele não sabe, efetivamente, quais são seus interesses: se o desenvolvimento do país deve ser a partir da indústria pesada ou não; qual seria a melhor forma de industrialização; se são preferíveis os bens sociais ou os bens materiais.

Se fosse consultado, não teria resposta e se alinharia contra ou a favor do governo de acordo com sua percepção dos problemas. Se tudo vai bem, é a favor; se vai mal, se a perspectiva é pesada e contrária, nem chegará a opinar. De qualquer modo, não estão lhe perguntando nada. Salvo se é a favor ou contra.

Fernando Henrique Cardoso

A articulação sindical continua a ter como base a "Carta do Trabalho", cujos princípios não mais exprimem os desejos dos trabalhadores e das empresas. A Volkswagen possui cerca de vinte mil operários em São Paulo. Como é possível as relações de trabalho ainda serem geridas pela velha burocracia sindical controlada pelo Ministério do Trabalho? Mudanças são necessárias. As reivindicações [não são mais uniformes], mas variadas. Hoje, a expressão política direta [é tímida], mas daqui a dez anos se fará muito presente. O boia-fria, o menino que está procurando emprego

na estrada desde a madrugada, este vai querer estudar, seu pai vai querer que ele estude e a sociedade não poderá ser brutal a ponto de impedi-lo.

O problema da nossa situação política atual é o atraso em relação à sociedade, às suas forças mais dinâmicas. Essa distância pode durar mais cinco ou dez anos, mas não será sustentável por mais tempo. Deflagra-se uma crise objetiva cujas raízes estão na forma como nossa sociedade se organiza. Essa é a fase que atravessamos no Brasil. Para solucionarmos o problema, precisamos de projetos políticos, da imaginação e da capacidade de criação das variadas [camadas sociais brasileiras]. É uma aproximação que depende de inúmeros fatores e, certamente, ocorrerá em meio a um impasse prolongado.

A crise se resolve somente quando for estabelecido um novo sistema de hegemonia, uma articulação mais profunda entre os grupos A, B e C, a partir da qual seja possível não apenas tornar factível o desenvolvimento, mas responder às demandas sociais e políticas dos vários grupos. Vale lembrar as hegemonias adquiridas entre PSD e PTB, aquela de Getúlio Vargas, nos anos 1930, ou a da República dos plantadores de café, no início do século. Uma hegemonia não significa ausência de problemas e tensões, mas a possibilidade de um conjunto de grupos articulados capaz de impor uma norma, apesar da existência de problemas e de tensões. É uma forma de organizar as aspirações na mesma direção.

O conceito mais repetido sobre o Brasil, do qual discordo, é o da existência de uma situação apática. Apatia é uma noção complicada, significa que a massa não apresenta reivindicações. As inúmeras pesquisas sobre a situação dos migrantes e dos favelados revelam que, para eles, a vida na cidade está melhorando. Não acredito ser essa afirmação apenas uma ilusão de classe ou simples percepção distorcida da realidade. De fato, ao compararmos a nova situação deles com a anterior, no campo, há melhoramento. Eles mudaram por desejarem melhores condições de vida, de saúde, trabalho e educação.

Sequência de um documentário não identificado. É possível que seja uma filmagem feita por Hirszman.

Portanto, meus amigos, estou interessado no homem que está mal e diz: tenho o fígado podre, os rins inflamados, estou intoxicado, sofro da bexiga, do baço, dos intestinos, de úlcera, tenho dor no estômago, minha língua está esbranquiçada, estou fraco, tenho anemia, estou condenado! Portanto, meus amigos, mostrarei a vocês estes maravilhosos remédios, dádiva da natureza. Agora vou lhes mostrar, senhores, quantas qualidades existem nesses remédios. Esse contém zazafrás, chapéu de coco, pau de Ilu...

Fernando Henrique Cardoso

Como eu estava dizendo, essa massa possui estratégia, se movimenta, migra para as regiões onde o crescimento econômico se concentra. Ela só se torna apática se observada do alto: como o Estado está muito distante de seu cotidiano, não possui

condições de agir nesse nível. Mas em outra perspectiva, de baixo, é extremamente dinâmica.

Nesse ponto, retorna o problema sobre como a massa se expressa. Temos o problema da religião, do carnaval e do esporte. Se nós desejamos conhecer como a massa, em seu comportamento, manifesta sua visão de mundo e de protesto, são esses os níveis a serem investigados. Carnaval não [é apenas diversão], mas é também dança, música e uma forma de expressão da consciência [popular]. É um momento de realização que pode ser manipulado até certo ponto, mas não totalmente. É uma escola para formação de líderes...

É líder o homem que organiza um time de futebol, um campeonato entre diletantes e frequenta o estádio. A sociabilização, ou seja, o treinamento para a vida, também ocorre a esse nível. Se quisermos saber onde está o embrião de um partido de massa, eu arriscaria encontrá-lo nas múltiplas formas de religiosidade popular. As inúmeras seitas – Pentecostais, Umbanda, religiões orientais – têm como fundamento uma *leadership* pessoal profunda de alguns pregadores os quais, para o bem ou para o mal, canalizam as aspirações da massa. Algumas delas, como o Pentecostalismo, fraudam essas aspirações em um jogo de repressão e catarse, canalizando-as em direção às restrições e às derivações.

Pentecostais [Trata-se de uma filmagem realizada por Hirszman em 1976, na cidade do Rio de Janeiro]

Porque Ele é um ramo que dá frutos, não é isso, meus irmãos? Seja obediente, procure seguir a vontade do Senhor, seja um homem que não mente, que não rouba, que não comete adultério, que não é perverso. Seja a mulher que não se pinta, que não usa joias, que não usa calças compridas, que não cede à vontade do maligno. Seja então um homem santo, um homem puro, um homem asseado, produza frutos maravilhosos. Se for assim, então as mãos do Senhor estarão estendidas para abençoá-lo.

Hino religioso pentecostal

Vamos, vamos, vamos em nome de Jesus,
O sangue de Jesus tem o poder,
O poder de salvar,
O poder de curar,
E sua Graça preservar
Minha mão é poderosa
Por Graça de Jesus.
Os demônios vão embora
Porque nela há a luz
Vamos, vamos, vamos
Em nome de Jesus.

Fernando Henrique Cardoso

Todas as religiões são assim. No Umbanda é diferente. Pode-se dizer, de modo geral, que existem duas formas de alienação. No Umbanda há uma síntese das religiões africanas com a Católica. Parte-se de um princípio: o crente é ativo e pode influenciar a decisão dos deuses a partir de algumas magias instrumentais. Se meu filho está doente, eu não tenho emprego ou meus inimigos me atormentam, posso revolver o problema com um trabalho, com certas técnicas posso obter o resultado esperado. Há, portanto, um passo à frente em relação à manipulação, pois o crente adquire consciência de que pode fazer alguma coisa. É um comportamento diferente daquela ética religiosa na qual a pessoa é condenada a um estado de eternidade para o qual a única salvação é a transcendental. O Pentecostalismo e o Umbanda são as formas de religiosidade mais enraizadas na massa.

O catolicismo possui uma importância muito grande no Brasil, porque setores da Igreja são muito conscientes dos problemas do país. Há um cristianismo humanista, como eles o definem, cuja finalidade é a mudança das condições sociais em favor dos pobres. É um embate capaz, até certo ponto, de dinamizar a sociedade. Eu acredito ser impossível movimentá-la sem passar pelas formas de consciência religiosa. Um dos problemas fundamentais é vincular essa consciência aos problemas concretos, deixando de limitar a religiosidade das massas ao transcendental ou ao conformismo, dotando-a de uma profecia terrena que permita a realização de melhorias efetivas, aqui e agora, na vida cotidiana.

Penso que todos as manifestações de massa, de tipo festivo e religioso, são fundamentais para mudar o país. Se o nosso desejo é realmente aumentar a participação popular, a melhor estratégia é partir desses canais, de uma democracia substantiva e ativa. Se nossa perspectiva é negar um Estado que manipula instrumentos para alcançar o crescimento econômico desejado, cujas finalidades são realizações meramente materiais, precisamos de uma democracia baseada na recuperação do impulso existente nas massas, na capacidade dela definir seus próprios objetivos.

Heróis da liberdade. Música composta por Mano Décio, Silas de Oliveira e Manoel Ferreira. Foi samba-enredo da escola carioca Império Serrano, no carnaval de 1969.

Ao longe, soldados e tambores
Alunos e professores
Acompanhados de clarim
Cantavam assim:
Já raiou a liberdade
A liberdade já raiou
Esta brisa que a juventude afaga
Esta chama que o ódio não apaga pelo Universo
É a evolução em sua legítima razão
Samba, oh samba
Tem a sua primazia
De gozar da felicidade
Samba, meu samba

Presta esta homenagem
Aos heróis da liberdade.

SEQUÊNCIA 11
Um debate é realizado a partir dos depoimentos de representantes da sociedade civil. Como música de fundo, apenas perceptível, um arranjo lento da canção "Bandeira branca".

Popular

É preciso ter fé em Deus porque, francamente, existem homens na Terra que, se morressem, seria melhor para a humanidade. Eles pensam apenas em encher a barriga e nunca em ajudar o próximo. Não falo só por mim, mas pelas crianças as quais vemos dormindo na rua. Eu não consigo entender. Por isso me chamam de louco. É preciso ser louco para enxergar certas coisas que as autoridades competentes não querem resolver.

Alceu Amoroso Lima

Considero a censura o problema capital no nosso tempo. Eu acredito na liberdade como um processo e não simplesmente como um fim. Devemos lutar contra os totalitarismos de direita e de esquerda, pois a censura é a verdadeira expressão de falta de confiança na liberdade. O Brasil precisa adquirir expressão livre da palavra, da imprensa, da radiodifusão e da cultura. Como o governo realmente possui o poder e não há discórdia por parte dos militares, faz-se necessária a manifestação cívica do povo. Sem isso não será possível reconquistar a normalidade.

Prudente de Morais, neto

A Associação Brasileira de Imprensa sempre teve esta linha de ação e procura mantê-la hoje em dia. Nesse sentido, sempre entrou em conflito contra a censura, principalmente essa vigente nos últimos tempos. Trata-se de uma censura discriminatória que não se dirige a todos os órgãos da imprensa, mas apenas a alguns deles, como se quisesse estabelecer certa perseguição a determinados meios de comunicação. Talvez procure prejudicá-los a partir de restrições particulares, pois notícias divulgadas em alguns jornais não são permitidas em outros. Sequer leva-se em consideração a maior ou menor difusão dos órgãos de imprensa: frequentemente, a um grande jornal não é permitido publicar certas notícias encontradas em publicações menores. É um critério incompreensível e injustificável. Contra isso se coloca a Associação Brasileira de Imprensa.

Heleno Fragoso

Os advogados brasileiros têm uma longa tradição de lutas em nome do Estado de direito e da legalidade democrática. Hoje, desenvolvem suas atividades no país com a clara consciência de suas responsabilidades mais fundamentais, que são a defesa da ordem jurídica e da Constituição. A Ordem dos Advogados do Brasil organizou, há pouco tempo, com a participação de quase mil profissionais, uma conferência nacional dedicada à defesa dos direitos humanos. No encontro foram examinados, livremente, todos os problemas críticos relacionados à suspensão do *habeas corpus* para os crimes políticos e àqueles contra a economia popular. Além disso, foi discutido o restabelecimento das garantias da Magistratura, em suma, o retorno a um sistema de legalidade democrática na qual fique assegurado um regime de segurança pública.

Dom Paulo Evaristo Arns

Eu não acredito em uma sociedade tratada como massa. Eu acredito em grupos conscientes que elaboram, pacientemente e dolorosamente, um possível futuro não apenas aos homens privilegiados, mas a todos. Vai nesse sentido a organização das forças na Igreja de São Paulo. Talvez, quem sabe, possamos colaborar um pouco para a transformação dessa terra em um local mais humano, na qual a participação seja a nota dominante. O país não pode ficar nas mãos de uma minoria que pensa dominar o poder sobre a Nação. O povo deve ser consciente. Somente assim compreendo o povo de Deus.

Célio Borja

O futuro político do Brasil é inseparável do futuro de seu Parlamento e é preciso considerar – insisto sobre esse ponto – que o povo não concebe a organização política do país sem a figura de um Parlamento.

Joaquim Coutinho

O presidente da República, o ilustre presidente Geisel, viajou a França e a Inglaterra convidado pelos governos daqueles dois países. Eu o acompanhei em uma dessas visitas e pudemos constatar, especialmente na França, o quanto é fácil conciliar os vários mecanismos de segurança a partir de um amplo debate político. Somente mediando um debate no Parlamento, nas universidades, nas escolas secundárias e nos sindicatos operários poderemos construir um modelo político e econômico nacional capaz de atenuar os [desequilíbrios sociais] e possibilitar um nível de vida realmente humano, de respeito à dignidade e aos direitos de [livre escolha].

Franco Montoro

Os dados oficiais da ONU revelam que, em 1975, no mundo, foram destinados 60 bilhões de dólares para a pesquisa tecnológica. Desses, 98% foram utilizados pelos

países [de Primeiro Mundo] e somente 2 % pelo conjunto dos países pertencentes à América Latina, à Ásia e à África. Os números revelam como somos obrigados a seguir o pensamento dos outros. Nós pagamos para que pensem por nós a partir de suas próprias condições, possibilidades e conveniências. Precisamos criar nossas tecnologias, estimular o nosso desenvolvimento e refletir sobre os nossos problemas.

Petrônio Portela

No momento em que o mundo inteiro se manifesta a favor dos direitos humanos, consideramos fundamental integrar os brasileiros, de todos os cantos do país e de diversas origens sociais, no [processo] de desenvolvimento. Não podemos realizar uma verdadeira democracia sem dar ao homem as condições indispensáveis para a sua afirmação como cidadão e ser humano. O governo do presidente Geisel possui esse objetivo, mobilizando todas as suas reservas, preparando e qualificando a todos para que, junto, possam realizar o grande concerto de um país florescente, desenvolvido e feliz.

Ulisses Guimarães

O Movimento Democrático Brasileiro enfrenta no Brasil as dificuldades existentes em qualquer parte do mundo para os partidos de oposição, mas agravadas pelas circunstâncias excepcionais do regime. A luta do MDB é, em síntese, pela redemocratização do país. Entendemos que o fator político tem precedência e prioridade sobre o social e o econômico. A democracia deve dar forma às soluções de nossos problemas e, por isso, desejamos que o poder Legislativo e o Judiciário ganhem independência e possam controlar e fiscalizar o poder Executivo.

Magalhães Pinto

Em minha opinião, como o processo de [redemocratização] já teve início no país, o Congresso Nacional possui um papel fundamental em nossa política. Diariamente, na tribuna da Câmara e do Senado – do qual sou presidente –, encontramos um debate livre no qual [deputados] e senadores tratam de questões institucionais, sociais, econômicas, financeiras e políticas. Enfim, de todas os temas de interesse à vida democrática do Brasil

SEQUÊNCIA 12 [final]

Pessoas chegam de vários momentos históricos e de lugares diferentes, formando camadas que se repetem e se reproduzem. A música de Chico Buarque, “Cordão”, começa lenta, cantada por apenas uma pessoa e, aos poucos, [aumenta de velocidade e de volume] a partir de um coro. A canção será montada de acordo com as imagens.

“Cordão”. Canção composta por Chico Buarque em 1971.

Ninguém
Ninguém vai me segurar
Ninguém há de me fechar
As portas do coração
Ninguém
Ninguém vai me sujeitar
A trancar no peito a minha paixão

Eu não
Eu não vou desesperar
Eu não vou renunciar
Fugir
Ninguém
Ninguém vai me acorrentar
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir

Ninguém
Ninguém vai me ver sofrer
Ninguém vai me surpreender
Na noite da solidão
Pois quem
Tiver nada pra perder
Vai formar comigo o imenso cordão

E então
Quero ver o vendaval
Quero ver o carnaval
Sair
Ninguém
Ninguém vai me acorrentar
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir
Enquanto eu puder cantar
Alguém vai ter que me ouvir
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder seguir
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir

II. Fichas técnicas dos filmes de Hirszman em análise[300]

QUE PAÍS É ESTE? (INCHIESTA SULLA CULTURA LATINO-AMERICANA: BRASILE) - Filme desaparecido

Média-metragem televisivo, sonoro, não ficção
Material original: 16mm, cor, p&b, cerca de 60 min.

Data e local de produção: 1976-77, Itália, Roma

Companhia produtora: Radiotelevisione italiana (RAI).

Direção: Leon Hirszman; *Roteiro e pesquisa*: Leon Hirszman e Zuenir Ventura.

Entrevistados: Alfredo Bosi, Fernando Henrique Cardoso, Fernando Novaes, Maria da Conceição Tavares, Sérgio Buarque de Hollanda.

[300] As fichas técnicas foram retiradas do site www.cinemateca.gov.br. Aproveitei a pesquisa do doutorado para revisá-las e ampliá-las.

ABC DA GREVE

Longa-metragem, sonoro, não ficção
Material original: 16mm, cor, p&b, 84 min.

Data e local de produção: 1979-1990, Brasil, São Paulo-SP

Produtores associados: Irma Hirszman, João Pedro Hirszman, Maria Hirszman, Taba Filmes, Adrian Cooper, Cláudio Kahns, Ivan Novais, Francisco Mou, Uli Bruhn; *Direção de produção:* Cláudio Kahns, Ivan Novais; *Produtor executivo da finalização:* Carlos Augusto Calil; *Coordenador da finalização*: Adrian Cooper; *Assistência de produção:* João Pedro.

Direção: Leon Hirszman; *Montagem:* Adrian Cooper; *Edição de som:* Walter Rogério; *Direção de fotografia*: Adrian Cooper; *Som direto*: Francisco Mou, Uli Bruhn; *Texto e narração:* Ferreira Gullar; *Música:* Paulinho da Viola ("Pode guardar as panelas"); *Fotografia adicional:* Cláudio Kahns, Lúcio Kodato, Uli Bruhn, Zetas Malzoni; *Som adicional*: Alain Fresnot, Cláudio Kahns, Ivan Novais; *Assistência de câmera:* Francisco Mou, Uli Bruhn; *Assistente de montagem:* Eduardo Cestari, Sarah Yakhni; *Montagem de negativo:* Benê de Oliveira; *Fotos:* Delfim Martins, Jesus Carlos, Juca Martins, Luiz Bittar, Ricardo Malta, Rosa Gauditano, Walter Avancini; *Animação:* Marcelo Tassara; *Chefe eletricista:* Lúcio Odato; *Créditos:* PW, Truca; *Consultoria eletrônica:* Paulo Balthar; *Consultoria de restauração:* João Sócrates; *Imagem:* Líder, Curt-Alex, Eastmancolor; *Som:* Álamo, Tecnisom, Stopsom; *Mixagem:* Álamo; *Técnico:* Pedro Luís Siavetta; *Apoio:* Embrafilme, Ministério da Cultura.

ELES NÃO USAM BLACK-TIE

Longa-metragem, sonoro, ficção
Material original: 35mm, cor, 123 min.

Data e local de produção: 1981, Brasil, São Paulo-SP

Companhia produtora: Leon Hirszman Produções; *Companhia co-produtora*: Embrafilme; *Produção*: Leon Hirszman; *Direção de produção*: Carlos Alberto Diniz; *Produção executiva*: Carlos Alberto Diniz; *Assistência de produção*: Daniel Solá Santiago, Roberto Bianchi Reis, Luís Alberto Laurindo, Roberto Paduí, Guilherme Menzl, Álvaro Magaldi; *Auxiliar de produção*: Norio Tsujikawa; *Motoristas*: Cícero Vieira de Almeid, Robson Gomes de Azevedo; *Companhia distribuidora*: Embrafilme.

Direção: Leon Hirszman; *Argumento e roteiro*: Leon Hirszman e Gianfrancesco Guarnieri (Estória baseada na peça teatral *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri). *Assistência de direção*: Tania Savietto, Maria Inês Villares, Mário Masetti, Fernando Peixoto, Alain Fresnot, Flávio Porto; *Continuidade*: Maria Silva Moreira; *Direção de fotografia*: Lauro Escorel Filho; *Câmera*: Lauro Escorel Filho; *Assistência de câmera*: José Tadeu Vasconcelos, Zetas Malzoni; *Chefe eletricista*: Jadecyr Guimarães; *Eletricista*: Wanderley Bicesto; *Maquinista*: Moacir Estevão da Cunha; *Som direto*: Juarez Dagoberto da Costa; *Trancrição e Mixagem*: Onélio Motta, Nelsom; *Transcrição óptica*: Onélio Motta; *Ruídos de sala*: Antonio César, Manuel Guilherme; *Operador de microfone*: Marian Van de Ven; *Montagem*: Eduardo Escorel; *Assistência de montagem*: Maria Elisa Freire, Dominique Paris; *Editora de som*: Dominique Paris; *Figurinos*: Yurika Yamasaki; *Guarda-roupa*: Mariko Kawamura, Terezinha de Jesus; *Cenografia*: Marcos Weinstock, Jefferson de Albuquerque; *Letreiros*: A3, Ana Luiza Escorel, Evelyn Ferman, Eloísa Viegas; *Filmagem do letreiro*: Ilimitada, Eastmancolor; *Desenho de produção*: Francisco Osório; *Maquiagem*: Antonio Pacheco; *Guarda-roupeira*: Mariko Kawamura, Terezinha de Jesus; *Estagiário*: Alexandre da Costa; *Secretárias*: Alda Maria Magalhães, Nancy Bianchi; *Motoristas*: Cícero Vieira de Almeida. Robson Gomes Azevedo; *Direção musical*: Radamés Gnatalli; *Música-tema*: Adoniran Barbosa; Gianfrancesco Guarnieri; *Título da música-tema*: *Nóis não usa blequetais*; *Laboratório*: Líder Cinematográfica.

Elenco principal: Carlos Alberto Ricelli (Tião), Bete Mendes (Maria), Fernanda Montenegro (Romana), Gianfrancesco Guarnieri (Otávio), Flávio Guarnieri (Chiquinho), Milton Gonçalves (Bráulio), Francisco Milani (Sartini), Anselmo Vanconcelos (Jesuíno), Cristina Rodrigues (Terezinha), Rafael de Carvalho (Jurandir), Lélia Abramo (Malvina), Fernando Ramos da Silva (Bié), José Araújo (Juvêncio), Lizete Negreiros (Silene), Renato Consorte (Alípio).

III. Fichas técnicas dos documentários realizados em torno do movimento operário e comparados com *ABC da greve* no decorrer da tese[301]

BRAÇOS CRUZADOS, MÁQUINAS PARADAS

Longa-metragem, sonoro, não ficção
Material original: 16mm, p&b, 76 min.

Data e local de produção: 1979, Brasil, São Paulo-SP

Companhia produtora: Grupo Tarumã, a serviço da Oposição Sindical de São Paulo; *Produção*: Geraldo Botelho Ribeiro, Hugo Amaral Gama; *Direção de produção*: Hugo Gama; *Produção executiva*: Sérgio Toledo Segall, Roberto Gervitz. *Companhia distribuidora*: Cooperativa Cinematográfica Brasileira.

Direção, argumento e roteiro: Sérgio Toledo Segall, Roberto Gervitz; *Direção de fotografia*: Aloysio Raulino; *Câmera*: Aloysio Raulino, José Roberto Cecato; *Assistência de câmera*: José Roberto Cecato; *Fotografia de cena*: José Roberto Cecato, Berenice Raulino, Luis Paulo L. Lima; *Animação*: Marcelo Tassara; *Trucagens*: Alex dos Santos; *Fotografia adicional*: Zetas Malzoni; *Direção de som*: Roberto Gervitz; *Mixagem*: Walter Rogério; *Montagem*: Sérgio Toledo Segall, Roberto Gervitz; *Letreiros*: Artur Kohl, Mario L. Segall; *Seleção musical*: Luiz Henrique Xavier; *Narração*: Othon Bastos

[301] As fichas técnicas foram retiradas do site www.cinemateca.gov.br.

GREVE!

Média-metragem, sonoro, não ficção
Material original: 35mm, cor, 37 min.

Data e local de produção: 1979, Brasil, São Bernardo-SP

Companhia produtora: Raiz Cinematográfica; *Companhia produtora associada*: Stopfilme; *Direção de produção*: Wagner de Carvalho; *Produção executiva*: Assumpção Hernandes.

Direção e roteiro: João Batista de Andrade; *Direção de fotografia e câmera*: Aloysio Raulino, Adilson Ruiz; *Som direto*: Romeu Quinto; *Montagem*: Ronaldo Volpato; *Narração*: Augusto Nunes.

GREVE DE MARÇO OU QUE NINGUÉM, NUNCA MAIS, OUSE DUVIDAR DA CAPACIDADE DE LUTA DOS TRABALHADORES

Média-metragem, sonoro, não ficção
Material original: 16mm, cor, 34 min.

Data e local de produção: 1979, Brasil, São Bernardo-SP

Companhia produtora: ABCD Sociedade Cultural (Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema), Oca Cinematográfica; *Direção de produção*: Alipio Viana Freire, Cláudio Kahns;

Direção: Renato Tapajós; *Direção de fotografia*: Zetas Malzoni; *Câmera*: Zetas Malzoni; *Som direto*: Francisco Cocca; *Montagem*: Olga Futemma, Maria Inês Villares.

LINHA DE MONTAGEM

Longa-metragem, sonoro, não ficção
Material original: 16mm, cor, p&b, 90 min.

Data e local de produção: 1981, Brasil, São Bernardo-SP

Companhia produtora: Tapiri Cinematográfica Ltda., a serviço do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema; *Assistência de produção*: Ivan Novais; *Financiamento*: Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema; *Companhia distribuidora*: Cinema Distribuições Independentes.

Direção e roteiro: Renato Tapajós; *Assistência de direção*: Maria Inês Villares; *Direção de fotografia e câmera*: Zetas Malzoni; *Assistência de câmera*: Maria Inês Villares; *Fotografia adicional*: Adrian Cooper, Aloysio Raulino, Jorge dos Santos, Luís Mense, Cláudio Kahns, Amílcar Monteiro Claro; *Som direto*: Francisco Coca; *Mixagem*: José Luiz Sasso; *Efeitos especiais de som*: Hugo Gama; *Som adicional*: Roberto Gervitz, Uli Bruhn, Sérgio Toledo Segall; *Montagem e edição*: Roberto Gervitz; *Assistente de montagem*: Sarah Yakhni; *Pré-montagem*: Olga Futemma; *Letreiros*: Eduardo J. Rodrigues, Lucio Gomes Machado; *Títulos de apresentação*: Eduardo Gomes Machado; *Música original*: "Linha de montagem", de Chico Buarque de Hollanda e Novelli; *Trilha musical*: Novelli; *Narração*: Othon Bastos.