UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

MARIS STELLA DE ARAÚJO RODRIGUES DE OLIVEIRA

**AS ESCOLHAS TEMÁTICAS, TÉCNICAS E PRÁTICAS COMO
ELEMENTOS DE AFIRMAÇÃO E RESISTÊNCIA POLÍTICA EM "O SAL DA
TERRA" DE HERBERT BIBERMAN.**

SÃO PAULO

2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

MARIS STELLA DE ARAÚJO RODRIGUES DE OLIVEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários do Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares

SÃO PAULO

2010

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO DESTE TRABALHO POR MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Oliveira, Maris Stella de Araújo Rodrigues de.

As escolhas temáticas, técnicas e práticas como elementos de afirmação e resistência política em “o sal da terra” de Herbert Biberman/ Maris Stella de Araújo Rodrigues de Oliveira ;

Orientador: Marcos Cesar de Paula Soares. – São Paulo, 2010.
89 f.: il.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras modernas. Área de concentração: Estudos linguísticos e literários em inglês.

1. Cinema. 2. Comunismo. 3. Sindicalismo. 4. Política 5. História
I. Título. II Soares, Marcos César de Paula.

CDD 813

FOLHA DE APROVAÇÃO

Maris Stella De Araújo Rodrigues de Oliveira

As escolhas temáticas, técnicas e práticas como elementos de afirmação e resistência política em *O Sal da Terra* de Herbert Biberman.

Dissertação de mestrado pelo Departamento de Letras Modernas, Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares.

Aprovada em:

Banca examinadora:

AGRADECIMENTOS

À minha família pelo apoio dado em todos os momentos, principalmente naqueles mais difíceis, obrigada pela ajuda. Marcelo e Victoria, meus grandes amores e companheiros mais próximos na minha caminhada durante estes anos, agradeço o apoio, a paciência e a compreensão do meu trabalho. À minha mãe, Elvira e minhas irmãs Cecília, Margareth e Izabel pelo amor incondicional, pelos comentários e discussões inteligentes e pela força que sempre alimentou minha vontade de continuar meus estudos. Dedico este trabalho especialmente ao meu pai Lázaro (*in memorian*) e minha irmã Marta (*in memorian*) por ter certeza que meu estudo e pensamentos foram influenciados por suas mentes brilhantes. Também ao meu irmão Manoel (*in memorian*), pelo seu exemplo de esforço e superação.

Ao meu orientador Marcos, que ao longo desta caminhada foi quem me guiou para a consecução deste trabalho, tirou-me dos caminhos que erroneamente eu teimava seguir, com ideias, colocações e questões inteligentes, preciosas e pertinentes.

À minha colega de graduação e mestrado Joyce Rosa agradeço pela amizade de todos esses anos que juntas seguimos. Sua amizade é preciosa tanto para meu trabalho quanto para minha vida, obrigada.

Aos meus colegas do Grupo de Estudos, pelas discussões inteligentes, pelo companheirismo, apoio e sugestões dados durante todos esses anos. Tenho certeza que este grupo foi, é e será de grande importância durante a caminhada de cada um dos seus membros.

Aos funcionários do Departamento de Letras Modernas da FFLCH por seu excelente trabalho, principalmente a Edite Mendez Pi que, com sua compreensão me ajudou em alguns percalços e momentos muito difíceis desta caminhada.

Aos amigos e amigas que souberam compreender algumas ausências, esquecimentos e isolamento durante todo este período, ignorando minha chatice, meu mau-humor e, por vezes, meu semblante sorumbático. Saibam que o resultado final deste trabalho é muita alegria, satisfação e ciência do dever cumprido. Meu agradecimento a todos.

A Deus, por todos aqueles que passaram pelo meu caminho durante esses anos e que, de alguma maneira, fizeram a diferença em minha vida. Obrigada.

RESUMO

OLIVEIRA, M.S.A.R., As escolhas temáticas, técnicas e práticas como elementos de afirmação e resistência política em *O Sal da Terra* de Herbert Biberman. 2010. 80 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

O Sal da Terra (Salt of the Earth) de 1954 de Herbert Biberman (1900-1971) foi emblemático para a história do cinema americano. O filme baseado em um evento real da história americana – uma greve de mineiros no Novo México – foi censurado durante o período da Guerra Fria e aqueles que fizeram parte de sua produção foram perseguidos por longos períodos, tendo suas carreiras arruinadas dentro do território americano. O objetivo deste estudo é demonstrar que as escolhas feitas por aqueles que produziram, dirigiram e participaram do filme revelam o posicionamento político, social e cultural fruto das lutas históricas de cada um dos grupos participantes. A maneira como Herbert Biberman (diretor), Paul Jarrico (produtor) e Michael Wilson (roteirista) criaram um filme de gênero híbrido e as escolhas estéticas e técnicas necessárias para sua consecução demonstram um resultado baseado na crença política dos criadores aliado à vontade de um povo em mostrar sua história. A análise será feita tendo textos basilares de autores como Walter Benjamin, Peter Szondi e Bertold Brecht, tratando questões relacionadas à forma de narrar e de mostrar através de escolhas baseadas na história. Também foram de grande ajuda os textos históricos de Rodolfo Acuña sobre o povo do Novo México, bem como os textos referentes ao filme em si. Considerar para esta análise a base histórica e política de todos que, de alguma maneira, participaram do filme é fator essencial para a compreensão e entendimento deste trabalho.

Palavras-chave: Herbert Biberman; Cinema; Lista negra; Comunismo; Sindicalismo; Política; História; Novo México; Macarthismo.

ABSTRACT

Salt of the Earth was emblematic to the history of the American cinema. The movie based on a true event of American history – a miner strike in New Mexico – was suppressed during the period of Cold War, and those who worked in its production were pursued for a long time, and their carriers were ruined inside American territory. The aim of this study is to show that the choices made by those who produced, directed and participated in the film reveal the political, social and cultural positioning, result of the historical fights of each group inside the movie. The way as Herbert Biberman (director), Paul Jarrico (producer), and Michael Wilson (screenwriter) created a movie with a hybrid genre and the aesthetic choices and techniques needed for its consecution shows a result based on creators' political belief, allied with the people desire in showing its history. The analysis was made with authors' basilar texts as Walter Benjamin, Peter Szondi, Bertold Brecht, treating questions related to the way of telling and showing through the choices based on history. It was also helpful the historical text from Rodolfo Acuña about New Mexico, as well the texts referred to the movie itself. Considering to this analysis the historical and political basis of everyone who, in any way, worked in the movie, is an essential factor to the understanding and comprehension of this job.

Key-words: Herbert Biberman; Movies; Blacklist; Communism; Unionism ; Politics; History; New Mexico; McCarthyism.

Lista de ilustrações

Figura 1. Cartaz durante o piquete.....	25
Figura 2. Cartaz das mulheres nos piquetes	58
Figura 3. Cartaz dos homens nos piquetes	59
Figura 4. Créditos iniciais aos participantes do filme	63

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - História sem início e sem fim	
1.1- A história dentro de <i>O Sal da Terra</i>	19
1.2- A questão da Igreja católica	26
1.3- A esquerda mexicana americana e o movimento por dignidade do trabalhador	28
1.4- Os acontecimentos políticos históricos e suas consequências para a greve	32
1.5- A perseguição aos trabalhadores de Hollywood	34
1.6- <i>O Sal da Terra</i> : as escolhas dos criadores que determinaram a censura do filme.	37
1.7 - <i>O Sal da Terra</i> sob a luz da história	39
1.8- <i>O Sal da Terra</i> : filme comunista, ou apenas feito por comunistas?	45
CAPÍTULO 2 - A produção de <i>O Sal da Terra</i> como forma de resistência através das escolhas estética, técnica e prática.	
2.1- <i>O Sal da Terra</i> : obra de resistência e luta	49
2.2- O uso de recursos do teatro de agitprop e teatro épico	59
2.2.1- Projeções de imagens e “cartazes sonoros”	63
2.2.2- A marca do autor implícito	64
2.3- <i>O Sal da Terra</i> : cinema de engajamento	65
2.4- Outros recursos utilizados no filme	
2.4.1- Humor	67
2.4.2- Recursos de montagem	69
2.4.3- Gênero híbrido	70
2.4.4- Uso de não atores	75
2.4.5- Sistema de trabalho	77
2.5- A questão do narrador	79
2.5.1- Narração como elemento do teatro épico	79
3- CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
4- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87

INTRODUÇÃO

As escolhas e opções que cada um faz na vida são frutos de suas experiências, aprendizados ou crenças. Isso tende a refletir também no produto de seu trabalho, bem como na opinião sobre quaisquer coisas com que está se lidando. A análise do filme *O Sal da Terra* (Salt of the Earth), produzido em 1953 e lançado em 1954, escrito por Michael Wilson, produzido por Paul Jarrico e dirigido por Herbert Biberman será feita levando em consideração as escolhas, tanto da forma e do conteúdo do filme, feitas por seus criadores, quanto o contexto histórico, político e social da época. Desta forma, este estudo elegerá alguns pontos a serem explicitados como exemplos de resistência e afirmação política dos envolvidos na produção do filme. Desse resultado é possível não apenas inferir, mas ratificar certas posições críticas e teóricas presentes no filme, na sua história e também daqueles que participaram de sua produção.

O objetivo deste estudo presta-se, antes de tudo, a uma análise de *O Sal da Terra*, enfatizando a interdependência entre suas qualidades estéticas e políticas, posto que na maioria dos trabalhos já publicados, o que temos é somente a história daqueles que participaram do filme, bem como a saga de sua produção, lançamento e posterior censura. É este o caso dos livros *The suppression of Salt of Earth* de James Lorence, *On strike and on film* de Ellen Baker e *Salt of Earth, The story of a film* do próprio diretor Herbert Biberman. Com certeza, será indispensável falar sobre estes pontos, uma vez que por si só são riquíssimos em detalhes que nos farão entender diversas situações dentro do filme. Porém, dentre o material pesquisado há pouquíssimos trabalhos que se prestem a um estudo mais profundo do filme, de cenas que possam ser analisadas levando em consideração toda a trajetória da aventura cinematográfica que foi a produção de *O Sal da Terra*. Alguns textos chegam até a ignorar o valor

artístico do filme. Paul Buhle e Dave Wagner, dois importantes críticos de esquerda, em seu dicionário sobre os filmes da lista negra, resumem bem o consenso crítico sobre o filme:

O Sal da Terra pode não ser um grande filme, mas é notável que ele sequer exista.¹

Este estudo será uma tentativa de aumento de material de pesquisa sobre o filme, que apesar de ter sido pouco visto não só aqui no Brasil como no seu país de origem, os Estados Unidos, alcançou admiradores em várias partes do mundo muitos anos depois de seu lançamento, e continua sendo material para várias frentes de pesquisas, comprovando seu valor de estudo e interesse.

Este estudo será formado por dois ensaios que terão por objetivo não apenas contar a história de um filme, mas sim mostrar exemplos de resistência ideológica e política através do filme. Os temas eleitos para os dois ensaios com certeza não esgotam todos os caminhos da análise, porém devem servir como porta de entrada para outras opiniões e também futuros estudos.

O primeiro dos ensaios mostrará o momento histórico, político e social vivido por quem escreveu, produziu e dirigiu e participou do filme, colocando as relações entre os banidos de Hollywood e o movimento dos trabalhadores do Novo México. Neste caso, será de relevante importância o conhecimento das origens históricas dos movimentos sociais, trabalhistas e políticos que influenciaram a criação do filme, bem como foram, em larga medida, o motivo de sua censura. O segundo ensaio terá como escopo a utilização dos recursos técnicos e estéticos como forma de resistência

¹ BUHLE, P. *Blacklisted: the film lover's guide to the Hollywood blacklist*. Palgrave MacMillan, New York, 2003, p. 193.

ideológica e política e tentará mostrar nas análises de algumas cenas as opções daqueles que fizeram o filme. Neste caso, além da análise, este ensaio deverá fazer compreender o uso de recursos que trazem à luz do público aspectos não comumente utilizados no sistema de produção de filmes da indústria americana.

Antes de tudo, faz-se necessária uma breve apresentação do filme, uma vez que poucos o viram na época de lançamento, devido a censura e boicotes nos Estados Unidos e praticamente é um completo desconhecido em terras brasileiras.

O Sal da Terra baseia-se em um episódio real da história norte-americana, a greve dos mineiros de Bayard, Grand County, Novo México no ano de 1951. No enredo, mostra-se a luta dos mineiros por igualdade de condições de trabalho entre os brancos (anglos) e os descendentes de mexicanos (chicanos). Com a proibição dos homens em participar dos piquetes, as esposas assumem seus lugares e passam a comandar as decisões do movimento. Há, assim, uma inversão de papéis, as mulheres na greve e os seus maridos cuidando da casa e da família. Com isso, no decorrer do filme, este movimento se transformará em luta por igualdade não apenas de trabalho nas minas, mas também a igualdade em outros aspectos. É participando do movimento grevista por melhores condições de trabalho que homens e mulheres de uma pequena cidade começam a enxergar que o mundo capitalista não dá igualdade para todos. A difícil luta pela igualdade só acontece no momento em que todos se reconhecem e passam a lutar como iguais: trabalhadores anglos e chicanos, homens e mulheres. Entretanto, não é apenas o enredo que chama a atenção. Também quem produziu, dirigiu, escreveu o roteiro e atuou no filme teve uma história dentro da esquerda norte-americana que não se alinhava com o posicionamento de Hollywood e muito menos com a política conservadora do país. Acusados de pertencerem ou de terem

pertencido ao Partido Comunista e tentarem difundir ideias de esquerda através do cinema, vários profissionais foram presos por se negarem a responder se eram ou tinham sido filiados ao partido, inclusive o próprio diretor Herbert Biberman. Eram trabalhadores da indústria cinematográfica que tinham sido banidos dos grandes estúdios devido ao suposto engajamento político diferente dos interesses de Hollywood, os chamados “blacklisted”. Ao fundar uma produtora independente dos tentáculos de Hollywood, a Independent Productions Corporation, Herbert Biberman e outros banidos tinham em mente como premissas básicas dar emprego àqueles que estavam na mesma situação e ao mesmo tempo fazer um filme que pudesse mostrar uma realidade diferente da que vivia uma parte esquecida da população americana.

Devido à especificidade da obra, ou seja, um filme que mostra uma greve no interior do Novo México, produzido em plena época do Macarthismo por pessoas perseguidas por suas ligações com o comunismo, vê-se que a História desempenha papel primordial para o seu entendimento e uma contextualização se fará necessária, uma vez que mostra que é impossível ver dentro da obra o homem isolado e autônomo como mostrava o drama burguês ou os filmes melodramáticos da época, mas sim como resultante e participante de fatores sociais e econômicos na qualidade de interventor e transformador. Entretanto, tal contextualização não será feita de forma isolada ao trabalho – será feita de forma integrada à análise, como elemento necessário e esclarecedor.

O Sal da Terra foi produto da união extraordinária entre homens e mulheres oriundos da comunidade artística e do mundo do trabalho. Além de explorar as origens do filme, é importante examinar o pano de fundo das figuras chaves na sua concepção e produção, uma vez que seu conteúdo não pode ser entendido sem

referência às experiências e certezas de seus criadores. Além disso, o conhecimento da história do movimento dos trabalhadores mexicano-americanos é essencial para a análise. É indissociável a relação política daqueles que participaram como produtores, diretores e atores com a história que cada um viveu.

O Sal da Terra tem como uma das suas grandes forças, o que para muitos foi considerado o fator preponderante para sua censura, o engajamento político dos participantes que emana de cada uma das cenas mostradas. Desde o início, a obra de Herbert Biberman mostra um cinema muito diferente daquele que sempre foi tradição dos grandes estúdios, o chamado entretenimento para as massas, que cresceu e se expandiu como uma indústria, “uma indústria de entretenimento, que também faz uso de meios estéticos para obter determinados efeitos e satisfazer um grande mercado de consumidores”². A bem da verdade, *O Sal da Terra* em pouco lembrava as grandes produções cinematográficas de seu tempo, estando mais próximo das produções do agitprop tanto do cinema quanto do teatro.

Se para alguns pode soar estranha a mistura de teatro e cinema, devemos lembrar que sempre houve nos Estados Unidos uma longa tradição de trânsito entre o cinema e o teatro desde os anos 20, com muitos atores do cinema vindos do teatro de variedades e outras searas. O próprio diretor Herbert Biberman foi um dos que fizeram essa transição. Um ponto a ser destacado é que as condições de produção tanto do teatro de agitprop quanto as do filme foram bastante parecidas: tratava-se de um cinema que chamava os trabalhadores à luta por uma causa comum a todos. Lembrando que o Agitprop, cujas raízes acham-se dentro dos movimentos sindicais da classe operária da Alemanha na primeira metade do século XX e naqueles do

² ROSENFELD, A., *Cinema: arte & indústria*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2002.p.35

partido comunista na Rússia pré e pós revolução de 1917, favorecia, como o próprio nome coloca, a agitação e propagação de ideias. Nos Estados Unidos teve seu período de glória no teatro da primeira metade do século XX. Mesmo sendo cinema o assunto a ser analisado, são bastante semelhantes as raízes do filme e do teatro de agitação e propaganda americanos: ambos têm como gênese a união da classe artística com os movimentos operários. Em ambos, tinha-se a urgência de chamar as classes populares para uma luta de consciência política, bem como por melhores condições de trabalho. Não por mera coincidência, ambos, teatro de agitprop e o filme, foram perseguidos pelas ideias de seus participantes e pelo poder cooptador de grandes massas que cada um possuía. Ainda no teatro de agitprop, é importante lembrar que o diretor Herbert Biberman foi um dos fundadores do Theatre Guild Studio e, acreditava que “o teatro existia como um agente para uma revolução social”. Quando migrou para o cinema, o diretor tinha como uma de suas mais fortes convicções “a incorporação do conteúdo social nos filmes e no seu uso como arma política”.³ Dessa maneira, fica evidente a razão porque fomos buscar nos diversos estudos teóricos relacionados ao teatro e literatura, subsídios para a análise, uma vez que há muitos pontos de aproximação, principalmente entre o teatro de agitprop e princípios do teatro épico.

Antes de uma análise, também é essencial uma visão do panorama sócio-histórico que o filme toma por base. Como a maioria dos atores do teatro de agitprop, aqueles que participaram do filme eram majoritariamente operários, trabalhadores de minas que tinham grande experiência na luta por melhores condições de trabalho e contra o preconceito étnico. Esse elenco, formado preponderantemente por não atores, era composto, na verdade, por mineiros membros do Sindicato de Minas e Moinhos da

³ LORENCE, J., *How Hollywood, big labor, and politicians blacklisted a movie in cold war America*. The University of New Mexico Press, 1999. p. 47

região de Silver City no Novo México e suas famílias. Ao compor as personagens, os não-atores, antes de tudo, mostravam algo que conheciam, uma experiência que garantia a eles uma melhor representação e demonstração para o público das lutas dos movimentos sindicais. Se não podemos chamar *O Sal da Terra* de um documentário, uma vez que há um roteiro de ficção baseado na história real, podemos estudá-lo como um pseudo-documentário que tenta abordar de forma mais cognoscível possível os momentos do movimento grevista e todos seus desdobramentos, porém tendo ainda outras formas cinematográficas combinadas, constituindo um filme híbrido.

O filme mostra que a grande maioria de descendentes de mexicanos tinha suas vidas marcadas pela luta tanto contra a discriminação étnica quanto por igualdade nas condições de trabalho. Essa luta, que transpassa o contexto das relações de trabalho, é o produto das lutas históricas e políticas que mexicanos e americanos travam desde 1848, época da Guerra entre Estados Unidos e México e que até hoje trazem inúmeros reflexos não só no sudoeste americano como em toda a história daqueles povos. Negar o vínculo do filme com a realidade histórica constituiria a morte de um aspecto indispensável da análise. O próprio filme em seu início expõe, através da narração da personagem Esperanza, o contexto em que viviam os trabalhadores e suas raízes ancestrais. Daí a razão da exposição sobre o contexto social e histórico dos chicanos, de um momento muito particular da história norte-americana e que poderia se mostrar indecifrável ao leitor do presente trabalho.

Da mesma maneira, outro ponto a ser estudado é a questão do narrador dentro do filme. Alguns parágrafos anteriores, foi colocado que *O Sal da Terra* poderia ser o chamado pseudo-documentário graças à maneira como foi produzido, pela estrutura narrativa, pelo uso de participantes reais das greves e pelo uso de um narrador que

contava para os espectadores todos os acontecimentos. Porém, durante a análise veremos que esse narrador também é a protagonista da história e isso muda totalmente a visão que devemos ter do filme. Devemos ficar atentos ao fato de que dentro do enredo do filme serão as mulheres quem definirão as linhas gerais do movimento e mais ainda, terão o papel essencial na definição da greve. A análise tanto do narrador quanto do papel das mulheres dentro do filme, deverá, no entanto, ser trabalhada com muito cuidado, no sentido de não desviarmos para uma análise do movimento feminista em favor de questões que naquele momento histórico ainda não haviam sido levantadas como as questões de gênero, que só apareceram nos anos 60 e 70.

Por ficarmos restritos a essas duas linhas de pesquisa, espero que esta análise possa aguçar a curiosidade de outros estudantes, ou seja, ser uma porta de entrada para futuros pesquisadores de outros temas que possam enriquecer ainda mais o universo de estudos de um filme com um imenso valor tanto cinematográfico, quanto político e cultural.

Capítulo 1

História sem início e sem fim: Escolhas feitas em *O Sal da Terra* e as relações entre os banidos de Hollywood e o movimento dos trabalhadores.

1.1 – A História dentro de *O Sal da Terra*

*Como começarei minha história se ela não tem um começo?*⁴ (Primeira fala de Esperanza, protagonista de *O Sal da Terra*).

A frase usada como epígrafe é bastante emblemática para entendermos todo o filme *O Sal da Terra*. Ao questionar sua história, Esperanza não ignora sua origem, mas sim o momento em que seu povo, os americanos descendentes de mexicanos (também chamados chicanos) começaram a ser tratados como cidadãos de segunda categoria. Ao questionar esta origem, Esperanza quer dar voz à história do seu povo para que entendamos o porquê da luta dos mineiros de Zinc Town. Apesar de começar com uma frase em primeira pessoa do singular, a história a ser contada será a de um povo. Mais especificamente, a história do povo mexicano-americano dentro do estado do Novo México, em sua luta pela igualdade como cidadãos americanos, dentro de uma terra que antes lhes pertencia e agora os renega. É a história dos chicanos e para que possamos compreendê-la, será imprescindível conhecer a história por trás da história do filme.

⁴ Todas as falas de Esperanza como narradora estão em itálico para diferenciá-las das falas da personagem.

O filme *O Sal da Terra* baseia-se na história real de uma greve. Porém, antes de tudo, é necessário conhecermos em qual contexto esta greve se passou e tão importante quanto, entender alguns fatos que antecederam o momento histórico mostrado no filme. O entendimento do filme será explicitado por três questões históricas bastante caras ao povo mexicano-americano: as questões de etnia, gênero e classe. Também será imprescindível lembrar o contexto histórico no qual o movimento grevista e também o filme estavam inseridos, momento esse que explica a supressão e censura de *O Sal da Terra*. São aspectos externos que justificam as escolhas feitas por aqueles que criaram, participaram e viveram a história do filme.

Nas cenas iniciais Esperanza se apresenta e sua fala mostra que sua história é a história da grande maioria dos chicanos. Ela diz:

“Nestes arroios meus avós criavam gado antes dos anglos chegarem. Nossas raízes são profundas neste lugar. Mais profundas que os pinheiros, mais profundas que as minas.”

Apenas nesta fala, fica visível que, para conhecermos o que sente Esperanza e seu povo, devemos saber um pouco mais sobre o profundo elo que os une àquela terra, terra esta que antes pertenciam a eles e que agora pertence à companhia mineradora. A história que Esperanza irá contar deve ser lembrada à luz dos acontecimentos vindos desde a anexação dos territórios mexicanos pelos americanos. As questões étnicas do povo chicano não conseguiram solução desde o início da ocupação norte-americana e foram fortalecidas na luta pela terra e posterior descoberta de minerais.

A história da ocupação norte-americana no território mexicano começa antes da Guerra dos Estados Unidos com o México (1846 – 1848) e culmina com a assinatura

do Tratado de Guadalupe-Hidalgo em 1848, tratado este em que o México aceitou o Rio Grande como fronteira com o Texas e cedeu também o Arizona, Califórnia, Novo México, Utah, Nevada e partes do Colorado, recebendo em troca 15 milhões de dólares.⁵ Antes do tratado, os americanos já tinham ingressado em território outrora mexicano, fazendo incursões que já confirmavam seu interesse expansionista (a Guerra do Texas em 1836 e o Álamo, são bons exemplos). Porém, por ter sido derrotado, ao México cabia apenas aceitar os termos do tratado, colocando, contudo, alguns pontos em que exigia dos norte-americanos o respeito pelos direitos dos mexicanos que decidiram ficar em suas propriedades. O artigo IX do tratado de Guadalupe-Hidalgo garantia aos mexicanos que ficaram:

“O desfrute de todos os direitos dos cidadãos dos Estados Unidos, segundo os princípios da Constituição e ao mesmo tempo deviam ser protegidos e apoiados no desfrute de sua liberdade e propriedade e devia garantir-lhes o livre exercício de sua religião, sem restrições.”⁶

Uma coisa é fazer um tratado, outra é respeitá-lo.

A questão da terra foi um ponto central nas contendas mexicanas contra os Estados Unidos. O controle norte-americano do Novo México não ocorreu espontaneamente, pois uma tomada organizada de terras se seguiu à conquista.

Depois de 1848, os conquistadores norte-americanos que se mudaram para o Novo México se sentiam no direito de explorar o território conquistado e foram

⁵ ACUÑA, R., *América ocupada, los chicanos y su lucha de liberación*. Ediciones Era, México D.F., 1976, p.12.

⁶ CASTILHO, R.G., *The treaty of Guadalupe – Hidalgo: a legacy of conflict*. University of Oklahoma Press, Norman, 1990. pg. 190

sistematicamente se apoderando das terras por meios legais e ilegais. Os norte-americanos impuseram sua lei e suas normas administrativas em inglês à maioria dos falantes hispânicos. Estas leis exigiam que os mexicanos registrassem suas terras. Como não compreendiam a lei, muitos mexicanos não a cumpriam ou não o faziam no prazo concedido e assim perdiam suas terras.

Em outros casos, os norte-americanos impunham altos impostos às terras dos mexicanos. Como não podiam pagá-los, os mexicanos vendiam suas terras por um preço bem abaixo do valor. Imediatamente depois da compra, os administradores voltavam a reduzir os impostos. Estas artimanhas, entre outras, fizeram com que os mexicanos fossem perdendo suas terras e por não terem como voltar para o México, ficavam como empregados nas terras em que antes eram proprietários.

Após a tomada do Novo México pelos norte-americanos, muitos especuladores também foram atraídos pela conquista de terras. Para facilitar essas tomadas, formaram-se pequenas organizações políticas chamadas de “círculos de concessão de terras”, organizações que dominavam toda a máquina administrativa governamental. Esses círculos eram formados por grupos de banqueiros, advogados, negociantes e políticos norte-americanos que tinham laços com os ricos proprietários, que por sua vez controlavam os votos do povo de fala espanhola. Esses círculos visavam apenas a especulação de concessões de terra, e para isso usavam de todos os meios possíveis para conquista das terras de propriedade dos mexicanos. Depois dos círculos de concessão de terra, surgiram outros círculos que aumentaram as oportunidades de especulação: círculos de mineiros, círculos do gado e outros que trabalhavam junto ao governo apenas pelo interesse da apropriação de terras.

Nesse tempo, como o governo norte-americano nada fez para assegurar aos mexicanos o direito à propriedade, começaram a surgir grupos de resistência contra os

círculos. Esses grupos, por não acreditarem nas leis americanas, decidiram defenderem-se a eles mesmos, provocando algumas revoltas armadas ou planos de sabotagem contra atividades econômicas e também políticas norte-americanas.

Dentre as diversas atividades as quais os grupos de resistência atacavam, estava a de expansão ferroviária, uma vez que as terras por onde passasse a ferrovia deveriam ser expropriadas e as outras próximas passavam a ser de interesse dos círculos e dos novos empreendedores que chegavam, destruindo assim o estilo de vida campesino do Novo México.⁷

É com a formação dos primeiros grupos de resistência que também começam a surgir os primeiros grupos de mexicano-americanos com consciência política e social, grupos estes que passam a lutar contra a discriminação étnica, apesar de ainda serem grupos pequenos e fracos politicamente. Estes grupos tinham pouquíssima ou quase nenhuma representação no cenário político dos estados, apesar de representarem a maioria da população.

No final do século XIX foram descobertas muitas jazidas no Novo México: cobre, carvão, zinco e outros minerais. Como sempre, os donos eram norte-americanos e os mexicanos constituíam a mão-de-obra barata. Contudo, diferentemente da “importação” exclusiva de mão-de-obra masculina, como acontecia nas plantações de frutas da Califórnia onde apenas o homem era aceito nos alojamentos das fazendas, nas minas do Novo México pequenas vilas de casas abrigavam as famílias dos mineiros. Essas vilas nada mais eram do que as antigas pequenas cidades mexicanas

⁷ Entre os historiadores há diferentes pontos-de-vista para a história da anexação do antigo território mexicano que formou o oeste e sudoeste americano. Para alguns como Lee Stacy (*México and United States*), Paul S. Boyer (*The enduring vision: A History of the American people*) entre outros, esse momento histórico é visto como um movimento típico do instinto expansionista norte-americano, no caso, através do uso da doutrina Monroe / Manifesto Destino. Entretanto, para outros, como Rodolfo Acuña (*América Ocupada; Culture in conflict: problems of Mexican-american*, entre outros), a história da compra do território mexicano pelos americanos nada mais foi do que uma ocupação, onde uma nação mais poderosa tomou parte do território de outra valendo-se de sua força sobre uma nação mais fraca (O México tinha acabado de sair de uma guerra contra a Espanha pela sua independência e estava política e economicamente destruído). Para este estudo foram utilizados os textos de Rodolfo Acuña.

onde a população criava gado e tinha pequenas plantações, ou seja, estas cidadelas tinham um forte traço campesino, com base na ajuda mútua e no trabalho coletivo. A fala de Esperanza, no filme, confirma isso:

“Nestes arroios meus avós criavam gado antes dos anglos chegarem.”

As descobertas minerais não só acabaram com o estilo campesino das vilas como também foram as portas de entrada para que as grandes empresas mineradoras engolissem o sistema de trabalho do local. Ao se apoderarem das pequenas vilas e cidades, as grandes corporações implantaram um sistema de trabalho e de vida aos mineiros diferente do sistema campesino, como mostra outra parte da narração inicial de Esperanza:

“A casa não é nossa, mas as flores, as flores são nossas.”

Enquanto fala, as cenas mostram as casas tanto dos anglos quanto a dos chicanos, casas bastante diferentes em termos de estrutura e acabamento.

Esse sistema, que trouxe a diferenciação das moradias, bem como do estilo de vida proporcionado aos trabalhadores anglos em relação aos chicanos, era uma forma de fazer com que os trabalhadores não se unissem para a reivindicação de melhorias, mesmo sendo os chicanos maioria, porém fracos na representação das lutas trabalhistas.

Mais uma vez o propósito da empresa era dividir para enfraquecer, ou seja, ao dar alguns benefícios aos trabalhadores anglos, faria com que estes não se juntassem à luta dos chicanos. A divisão da classe dos mineiros em trabalhadores

anglos e chicanos servia para que estes últimos não tivessem forças para exigir a igualdade no trabalho. O grupo não deveria estar unido para que não se vissem como um todo oprimido, e sim alguns poucos que não conseguiriam lutar sozinhos.⁸

Como “donas” das cidades onde as minas eram exploradas, além de regularem a vida social dos habitantes definindo onde cada família iria morar e quais os benefícios teriam, as empresas mineradoras mantinham o sistema de saúde local, ou seja, o médico da mina era quem cuidava dos trabalhadores e também de suas famílias (consultas pagas pelo trabalhador), de modo que o empregado estava totalmente amarrado ao empregador.

As grandes empresas também trouxeram seu próprio comércio, onde os mineiros eram obrigados a comprar desde suas ferramentas de trabalho até os gêneros alimentícios de primeira necessidade, ficando quase sempre em dívida com os patrões, criando um vínculo vicioso que o empregado não conseguia se libertar.

Fig. 1 – Cartaz durante o piquete – “Estamos cansados de viver com dívidas.”
(cena do filme).

⁸ Tanto isso é verdade que a maior parte das demandas dos grevistas era por igualdade étnica em relação às condições trabalhistas. Não havia entre as exigências nenhuma menção sobre a diferenciação entre trabalhadores especializados e não especializados como eram comuns nas demandas sindicais de outras categorias profissionais em outras partes dos Estados Unidos. Sindicatos como o AFL – American Federation of Labor defendiam apenas os trabalhadores especializados. Ver ARNENSEN, E. *Encyclopedia of United States labor and working class history*, Routledge, New York, 2007. p. 77

No filme, isso é mostrado na cena em que Esperanza serve um café ao marido e ela o avisa que a loja reclamara o pagamento da prestação em atraso e que viriam buscar o rádio. Ramón desabafa dizendo que as prestações são a maldição do trabalhador. Na cena do encontro no bar, novamente Ramón reclama que tudo o que precisam, desde os equipamentos de segurança ao médico, tudo deve ser pago para a empresa.

A mineração também fez com que as grandes corporações passassem a dominar gigantescas extensões de terra, eliminando também a pequena propriedade do mapa do Novo México.

1.2 - A questão da igreja católica

Tradicionalmente, desde o início da colonização espanhola, a igreja católica latino-americana foi uma instituição onde as pessoas se congregavam e aliviavam seus sofrimentos, o que constituía um ponto de partida para uma resistência organizada contra os opressores. A missão religiosa das igrejas tinha se convertido em uma missão para melhorar a qualidade da vida de sua congregação e gradualmente começou a ver-se envolta na ação de luta junto com os chicanos explorados.

A igreja católica romana era a mais importante entre os habitantes do Novo México, alcançando as massas de uma forma mais direta, permanecendo ao seu lado durante a vida inteira. Entretanto, o clero que se estabeleceu no Novo México após a ocupação americana era de origem irlandesa e, apesar de uma precedente história de defesa de seu povo quando da época da resistência dos irlandeses contra os norte-americanos, o clero se converteu em um aliado do novo governo, limitando-se estritamente às necessidades espirituais de seus paroquianos. A igreja se transformou

em um agente pacificador, buscando convencer os mexicanos a aceitar a ocupação norte americana.

No filme, apesar de não estar explicitamente demonstrado, é possível ver nas duas cenas em que há menção de religião (no início do filme, quando Esperanza clama à Nossa Senhora de Guadalupe e no meio do filme, no batizado do pequeno bebê da família Quintero), que a igreja somente é mostrada como busca de alívio espiritual, não mais como ponto de encontro de luta contra opressão. Apesar da boa-vontade do pároco local em ceder a igreja para as filmagens, fato confirmado pelo diretor Herbert Biberman, e até dando um suporte técnico ao ator que representava o religioso, ainda assim em nenhum momento, no filme coloca-se o apoio da igreja à causa dos trabalhadores.

É possível também afirmar que ao afastar a participação religiosa do filme, também afastamos sua visão mais tradicional do papel da mulher dentro da machista sociedade mexicano-americana, centrada na figura masculina. A igreja católica, que tradicionalmente coloca a mulher como modelo de moralidade sexual e um rígido código de comportamento dentro da sociedade, não tem participação nas discussões sobre a conduta das mulheres, e em apenas um momento do filme uma das esposas, ao dar sua opinião sobre a entrada das mulheres na greve, fala que isso pode ser pecado. Porém, é também nesta cena que vemos a maneira tradicional que a igreja vê o papel da mulher: dentro de um conjunto de regras próprias que não podem ser quebradas e subjugada pelo marido, pois é ele quem a força a falar perante a assembléia.

1.3 - A esquerda mexicana americana e o movimento por dignidade do trabalhador

O tema central em *O Sal da Terra* envolve a luta dos mineiros mexicano-americanos contra a desigualdade e pela melhoria de suas vidas em uma disputa brutal entre capital e trabalho. Partindo deste ponto, o caminho a ser seguido deve mostrar os momentos, tanto dentro do filme quanto na história trabalhista, cujas lutas sejam demonstrações não apenas de exigência de suas demandas como também prova de engajamento político dos mineiros em movimentos da esquerda mexicano-americana. Como já foi dito anteriormente, este filme pode ser classificado como um pseudo-documentário, uma vez que carrega em muito as semelhanças do acontecimento real, ou seja, a verdadeira greve contra a Empire Zinc Corporation acontecida em 1951. Por isso, deve-se tomar o cuidado para não confundirmos o filme com os fatos reais, uma vez que a maioria daqueles que trabalharam no filme também participaram da greve real.

Desde o começo é importante lembrar que o filme *O Sal da Terra* foi co-produzido com a ajuda do Sindicato Internacional dos trabalhadores de Minas, Moinhos e Fundições, sindicato este com uma forte participação de comunistas, tanto que, foi um dos que foram expulsos do Congresso das Organizações Industriais (CIO) - entidade que reunia a maioria dos sindicatos dos trabalhadores americanos - durante a perseguição a comunistas nos primeiros anos da Guerra Fria.

Em 1949 e 1950, a CIO (Congresso das Organizações Industriais) respondendo às pressões da Guerra Fria, expulsou onze sindicatos que tinham em suas fileiras membros ou lideranças influenciados pelo comunismo. Apesar do resultado desse desligamento tender ao enfraquecimento dos sindicatos expulsos, o Sindicato Internacional dos Trabalhadores de Minas, Moinhos e Fundições permaneceu forte por

um longo tempo, pois a maioria dos chicanos continuou sindicalizado, uma vez que foi através desta organização que eles conseguiram pequenos ganhos nas condições trabalhistas.⁹

Devemos explicar o engajamento político social dos mineiros do Novo México como a soma tanto da tomada de consciência de classe como também de uma consciência étnica.

O sucesso desse engajamento vinha do entendimento dos trabalhadores chicanos de que a sindicalização era a chave para o avanço nas negociações trabalhistas, bem como uma ferramenta através da qual eles poderiam exigir igualdade social e política. Os trabalhadores chicanos viam o sindicato, em larga medida, não somente como um local de apresentação de demandas, mas também uma plataforma na qual as ideias de igualdade racial poderiam ser montadas.

Como parte de um território conquistado, os mexicano-americanos herdaram uma tradição radical que refletia seu status de “deslocados”, despejados de suas terras ou mesmo de imigrantes no sudoeste americano. Esta nova militância tinha em suas raízes uma profunda consciência do preconceito racial que era produto da conquista das províncias mexicanas a partir da década de 1840 e a “expulsão” econômica que se seguiu após a anexação pelos americanos. Essa conscientização étnica apareceu desde o início do século XX, uma luta pela integração do povo mexicano-americano ao país que não os considerava americanos. E integração é muito diferente de assimilação. Ao lutarem pela integração, buscavam o respeito à sua cultura, religião e modo de vida que era muito diferente da forma que os colonizadores queriam que vivessem.

Preconceito social, racial e subjugação econômica intensificaram nos mexicano-americanos uma tendência de pensar neles mesmos como uma “coletividade

⁹ BIBERMAN, H., *Salt of the Earth: The story of a film*. Harbor Eletronic Publishing, Boston, 1999, p.19.

étnica”. Um grupo que, através das lutas travadas durante quase dois séculos, carregava um profundo conhecimento de quem eram e as causas pelas quais lutavam.

O principal ponto de encontro desse grupo era o Sindicato dos Trabalhadores de Minas, Moinhos e Fundições – Local 890, lugar onde os trabalhadores das minas reuniam-se para discussões trabalhistas e também para outros eventos fora do âmbito do trabalho.

Com o seu direcionamento político totalmente voltado para esquerda comunista, o Sindicato dos Trabalhadores de Minas, Moinhos e Fundições sempre foi totalmente engajado na luta dos trabalhadores pela igualdade de condições no trabalho entre os chicanos e anglos, bem como na luta pela dignidade tanto como operários como também seres humanos. Para os mineiros chicanos era praticamente a única opção de luta organizada contra a opressão dos empregadores. Prova disso era o número majoritário de chicanos sindicalizados dentro das minas (cerca de 95%)¹⁰. E o filme coloca a todo momento exemplos de como os trabalhadores buscavam dentro do sindicato, soluções para seus problemas. Quando buscamos no filme exemplos do quanto o sindicato era importante para os trabalhadores em suas vidas, podemos citar quando Ramón lembra Esperanza que quando a filha deles ficou doente, foi o sindicato quem os ajudou nas despesas. Em outro momento, em uma reunião informal no bar após um dia de trabalho, as discussões sobre as exigências trabalhistas são discutidas entre os trabalhadores e o negociador Barnes.

O sindicato tem um papel muito importante principalmente na vida dos homens, apesar de muitas mulheres trabalharem nos serviços auxiliares (limpeza, impressão de panfletos, organização dos mantimentos para os grupos em greve, etc.). O posicionamento das mulheres como auxiliares do sindicato também é colocado no

¹⁰ LORENCE, J., *The suppression of Salt of the Earth*, University of New Mexico Press, 1999, p. 8

filme, e mesmo como um grupo de apoio à estrutura sindical, o trabalho delas não é valorizado. Entretanto, esta é uma situação que irá mudar ao longo do movimento grevista.

A participação das mulheres na greve real, incluindo nas funções de apoio como escrever cartas, atividades de informações públicas entre outras, começou, na verdade, oito meses antes do início da greve. E enquanto o comitê das mulheres trabalhava nas funções associadas tipicamente à organização e suporte, seus membros foram pouco a pouco se envolvendo também em assuntos de natureza sindical.

A instituição de encontros familiares mensais foi um fator que ajudou no crescimento do ativismo feminino dentro do sindicato Local 890. O Comitê das Auxiliares, em 1949, submeteu ao sindicato uma Resolução sobre Igualdade e Fraternidade das Mulheres Mexicano-Americanas que aumentou o prestígio das mulheres, bem como a importância de seus papéis no ativismo sindical. Apesar dessas mudanças não terem sido permanentes, mulheres e homens iniciaram a exploração de um novo território nas relações de gênero, mesmo com a pressão exercida pelos adversários econômicos.¹¹

Também foi significativa o trabalho organizacional das líderes Virgínia Jencks e Virgínia Chacón, que convenceram os homens do movimento que a participação das mulheres nas atividades sindicais era essencial para se atingir os objetivos da luta de classe e da comunidade. Assim fica bastante claro que a participação das mulheres na greve não foi apenas um ato isolado, mas sim um trabalho consciente de ativismo precedente à greve.

A grande maioria dos participantes do filme eram membros do sindicato local, bem como suas esposas. O Sindicato de Minas e Moinhos - Local 890 de Bayard

¹¹ LORENCE, J., *idem*, p.43.

tinha como presidente Juan Chacón (no filme, o protagonista masculino Ramón Quintero), Ernesto Velásquez (seu personagem era o presidente do sindicato) como vice e Clinton Jencks (no filme, Barnes, o representante do sindicato para negociar com os patrões), representando a si próprio. A chegada da esposa de Clinton Jencks, Virgínia (no filme, Ruth Barnes), uniu o grupo das esposas dos mineiros em torno das necessidades do sindicato, e mais ainda, fez com que estas comesçassem também a se ver como parte importante da estrutura sindical verdadeiramente ativa.

1.4 - Os acontecimentos políticos históricos e suas conseqüências para a greve

Desde o início deste trabalho foi colocado que a história desempenharia um papel crucial em todo o desenvolvimento do projeto de *O Sal da Terra*. O fato de o filme ter sido produzido no início da década de 50 carregou com ele toda a carga política da época. E tão relevante quanto a história do povo chicano, também o cenário político foi preponderante para que a greve dos mineiros do Novo México se desenrolasse daquela forma.

A construção do cenário político dentro do qual *O Sal da Terra* estava inserido, em larga medida, tem por um lado sua base nas leis trabalhistas que são conseqüências dos períodos da recuperação da Grande Depressão na década de 30, as demandas da Segunda Guerra Mundial e Guerra da Coréia e por outro, a paranóica luta contra os comunistas nas décadas de 1940 e 1950 no auge do período chamado de Guerra Fria.

Em princípio, pode-se colocar que o sistema sindical dentro das minas do Novo México teve seu período de afirmação a partir da década de 1930, uma vez que antes disso os agrupamentos trabalhistas não eram chamados como tal. A instituição

da Lei Wagner em 1935 trouxe mudanças fundamentais para as relações entre capital e trabalho, sendo que uma delas buscava fortalecer os sindicatos. A rigor, a Lei Wagner estabelecia as bases legais do poder sindical, pois garantia independência à organização dos trabalhadores ao supervisionar as eleições sindicais, e obrigava o patronato a negociar com os sindicatos em acordos coletivos.¹² O negociador sindical Clinton Jencks coloca:

“A fonte de controvérsia sobre o filme não era apenas a “histeria” da Guerra Fria, mas também residia no amplo contexto de uma tentativa orquestrada para reverter os ganhos conseguidos pelo movimento trabalhista americano nas décadas de 1930 e 1940. Os avanços conseguidos através da Lei Wagner, os aumentos salariais e o reconhecimento sindical tinham sido tolerados durante o período emergencial de Guerra, mas com a vinda da paz, as grandes corporações queriam restaurar a hegemonia corporativa no sistema de relações trabalhistas americanas.”¹³

Se a Lei Wagner garantiu aos trabalhadores o direito de se sindicalizarem e aos sindicatos o poder de atuarem como porta-vozes dos trabalhadores, após a Segunda Guerra Mundial os acontecimentos seguintes corroboraram com a implementação de novas leis trabalhistas que fizeram com que os sindicatos tivessem seu poder enfraquecido por conta das exigências do pós-guerra. Em 1947 a promulgação da Lei Taft-Hartley¹⁴ ou Lei das Relações da Administração e Mão-de-obra reformulou a

¹² Criada pelo senador Robert Wagner a lei Nacional de Relações Trabalhistas (National Labor Relation Act -NLRA) em 1935. “A NLRA estabelecia uma nova política que procurava juntar o livre fluxo do comércio, a estabilidade e a paz trabalhista e a proteção do interesse público ao encorajar o processo de acordos coletivos e afastar a interferência do empregador com o exercício dos direitos do empregado definidos por lei. (Tradução minha) HOLLEY, W., *The Labor Relations Process*, 2005, p.81

¹³ LORENCE, *idem*, p.124.

¹⁴ “Votada no clima do início da guerra fria a Lei Taft-Hartley impôs muitas restrições aos sindicatos como organização e como movimento. Os sindicatos ficaram obrigados a prestar informações sobre seus estatutos e gestão financeira. Os dirigentes deveriam assinar um documento declarando não terem

Lei Wagner, tirando dos sindicatos certos direitos, como o de obrigar funcionários a se sindicalizarem e de fazer greve em setores considerados essenciais ou de segurança nacional e em períodos de guerra. Outra exigência da nova lei foi a profissão da fé anticomunista dos dirigentes sindicais. É por conta dessa lei que a greve dos mineiros de Bayard seria julgada e considerada ilegal.

A Lei Taft-Hartley já coloca em seu corpo uma das exigências que fez com que o filme fosse perseguido: que os integrantes dos sindicatos deveriam ser anti-comunistas. Tem-se aí o primeiro traço do período subsequente que seria marcado por uma perseguição implacável àqueles que ousaram a empunhar a bandeira comunista no solo norte-americano. Por conta do medo da influência comunista bastante presente nos sindicatos - o sindicato dos Trabalhadores de Minas, Moinhos e Fundições foi expulso do Congresso das Organizações Industriais por seu direcionamento político comunista - começa uma perseguição à aqueles dirigentes que abertamente propalavam seu ideal político. Esse movimento colocou o sindicato dos mineiros em uma difícil posição, enfraquecendo a luta dos trabalhadores e fazendo com que os empregadores comesçassem a não mais querer negociar com o sindicato, questionando sua legitimidade e consequentemente, fazendo com que os trabalhadores colocassem em dúvida o sucesso da greve.

1.5 - A perseguição aos trabalhadores de Hollywood

Se no Novo México os trabalhadores enfrentavam essa perseguição, não muito diferente, porém a quilômetros de distância, outros trabalhadores também foram perseguidos: aqueles que trabalhavam para as companhias cinematográficas em

pertencido ao partido comunista ou qualquer outra organização que pretendesse substituir o governo pela força. Obrigava os sindicatos, em caso de intenção de greve, a informar as empresas com 60 dias de antecedência”, entre outras determinações. (RODRIGUES, L., *Destino do Sindicalismo*, 1999, p. 42)

Hollywood e que tinham ligações ou supostamente eram ou teriam sido membros do Partido comunista.

Desde o início, o cinema norte americano caracterizou-se pela opção de ser um negócio de entretenimento. Este negócio era administrado por grandes corporações que usavam o sistema de estúdios, um trabalho industrial na produção de filmes.

No final da década de 1940, com a tensão aumentando entre os Estados Unidos e a União Soviética, o senador McCarthy lançou o que se tornou um dos mais sombrios períodos da história política americana no século XX.

Conhecido como McCarthismo ou o Pânico Vermelho, se alastrou pelo país quando o Comitê da Câmara de Atividades Anti-Americanas começou a investigar subversão comunista dentro dos sindicatos, no governo federal e em Hollywood.

Especificamente em Hollywood, o comitê acusou os comunistas de ter um significativo acesso à população através da mídia de massa mais popular, o cinema. Centenas de pessoas que trabalhavam em Hollywood foram chamadas para testemunhar e delatar outros “subversivos”. Mais de 300 pessoas entraram na lista negra. Hollywood, a princípio foi contra, mas logo depois decidiu que a má repercussão na mídia poderia arruinar a indústria.

Em 1947 os executivos chefes da indústria cinematográfica se reuniram para discutir a ameaça do comunismo sobre toda a nação. Compreendendo as implicações da indústria se não lutassem contra isso, os executivos concordaram em criar uma lista negra com, a princípio, dez integrantes de Hollywood. O resultado deste encontro ficou conhecido como o acordo de Waldorf:

“(...) Membros da Associação dos Produtores de filmes deploram a ação dos dez homens de Hollywood que foram citados por desprezo

à Câmara dos Deputados. Não desejamos pré-julgar seus direitos legais, mas as ações desses homens têm sido um desserviço aos seus empregadores e têm prejudicado a utilidade deles à indústria. Nós dispensaremos ou suspenderemos, sem compensação, aqueles que trabalham em nossas empresas e não os reempregaremos qualquer um desses dez até que em algum tempo forem absolvidos ou tirados da lista dos que desprezaram a Câmara dos Deputados e que declarem sob juramento que não são comunistas.(...)”¹⁵

Muitas pessoas, devido às suas afiliações políticas, simplesmente se recusaram a cooperar com o comitê e a responder se eram ou já teriam sido membros do partido comunista e nomes como Dalton Trumbo, Michael Wilson, Zero Mostel e Herbert Biberman entraram para a lista negra. Muitos foram presos – é o caso de Herbert Biberman – e outros preferiram voltar a trabalhar na Europa – no caso, Bertold Brecht. De 1947 até o início dos anos 60 foi impossível encontrar trabalho em Hollywood, muitas carreiras e vidas foram arruinadas e outros foram obrigados a trabalhar sob pseudônimo ou emigrarem para outros países (caso de Joseph Losey e Jules Dassin).

Entre os listados em Hollywood estavam os fundadores da Independent Production Corporation. Uma vez que não podiam trabalhar dentro do sistema dos estúdios, eles criaram sua própria produtora. O primeiro e único filme da companhia foi *O Sal da Terra*, o único filme nos Estados Unidos a entrar para a lista negra. Até antes da sua morte em 1997, o produtor do filme e também listado Paul Jarrico fez

¹⁵ Trecho da Declaração Waldorff, criada em 25 de novembro de 1947 quando os executivos de Hollywood se reuniram no Hotel Waldorff-Astoria em Nova York para tratar dos prejuízos da má-repercussão da influência dos comunistas em Hollywood . Não foi por acaso que os executivos atravessaram o país para essa reunião, uma vez que a discussão se tratava dos prejuízos e em Nova York estavam os que dominavam financeiramente Hollywood, as grandes corporações financeiras. (tradução da aluna). MANCHEL, F. *Film study: an analytical bibliography*, Associated University Presses, Cranbury, 1990. p. 1183-1184

pressão em Hollywood para que os integrantes da lista negra tivessem todos os seus créditos restaurados nos filmes que trabalharam.

1.6 - *Sal da Terra*: as escolhas dos criadores que determinaram a censura do filme.

Após a criação da Independent Productions Corporation, a companhia fundada por Biberman, Wilson e Jarrico começa a procura por uma boa história. Paul Jarrico soube da história dos mineiros de Bayard e foi para o local em busca de informações. Michael Wilson, seu cunhado e também um dos roteiristas demitidos por conta da inclusão de seus nomes na lista negra, passa a escrever, através das informações de Jarrico, o roteiro. É a partir dessa dupla que são delineados os pontos principais que marcam a personalidade do filme.

A escolha do tema por si só já era um tanto quanto polêmica, uma vez que um filme sobre uma greve do ponto de vista de quem participava dela já poderia causar algum desconforto nos meios mais conservadores. Muitos sindicatos de trabalhadores eram acusados de acolher e propagar aos seus afiliados a ideologia comunista. Ainda sobre o tema, é interessante mostrar que a greve pedia pela igualdade no tratamento dos americanos brancos e dos mestiços, ou seja, a luta contra o racismo, outro assunto muito caro para a sociedade americana. E, se a princípio, igualdade significava apenas ter as mesmas condições de trabalho e salário, é no desenvolver do filme que a palavra igualdade passa a suscitar diferentes formas de pensar: a igualdade entre homens e mulheres no momento da entrada delas nos piquetes significava mudar o pensamento deles em relação ao respeito pela igualdade de sexo. Como Michael Wilson coloca: “é a indivisibilidade da igualdade”. Não se poderia lutar pela igualdade

de raça e de condições de trabalho fora de casa, se não houvesse a compreensão e aceitação da igualdade dos sexos dentro de cada lar mexicano-americano.

Outro fator que fez com que o filme fosse perseguido foi a independência total da companhia em relação a Hollywood e suas regras, dando liberdade aos produtores, diretor e atores no processo de produção. Porém, essa independência custou muito caro à companhia. Todos os setores de produção de filmes nos Estados Unidos são, desde longa data, agrupados em sindicatos e todos os empregados sindicalizados devem acatar a ordem de suas categorias. Por isso, houve muitas dificuldades de produção, como falta de equipes de câmeras experientes em cinema. A equipe de filmagem contratada, depois que várias outras desistiram, era formada por profissionais do sindicato dos documentaristas. As dificuldades não foram apenas na pré-produção como também no tratamento dos negativos, confecção de cópias, músicas, sonorização, etc. Os laboratórios, pressionados pelos grandes estúdios, não aceitavam fazer serviços para o filme, que teve que ser encaminhado para diferentes profissionais, dividido em partes ou mesmo com o pseudônimo *Vaya con Dios*, para garantir que os negativos não fossem destruídos.

Em busca de maior autenticidade e também por questões práticas como proximidade do elenco no local, foi escolhida a cidade de Silver City no Novo México para filmagem. O sindicato dos atores proibiu que seus afiliados trabalhassem no filme, restando convites apenas àqueles que foram colocados na lista negra, como Will Geer. Para o papel da protagonista Esperanza, foi escolhida a atriz mexicana Rosaura Revueltas. É por essa razão e também para garantir maior autenticidade ao filme que foram contratados atores não-profissionais para a formação do elenco. Esses “atores” foram escolhidos entre os trabalhadores afiliados no sindicato dos mineiros de Silver City, a grande maioria de origem mexicana. Juan Chacón, o presidente do

sindicato local, foi escolhido para interpretar o principal papel masculino, como Ramón, marido de Esperanza e um dos líderes da greve.

Outro ponto a ser colocado é que por não serem atores profissionais e sim mineradores descendentes de mexicanos, a todo momento o filme é permeado pelo uso tanto do inglês como também do espanhol. Mesmo dentro das reuniões sindicais, os discursos são feitos nas duas línguas, aparentemente, levando o entendimento a todos.

Um filme escrito, produzido e dirigido por pessoas que estavam na lista negra de Hollywood por supostas atividades comunistas, cujo tema principal é a luta pela igualdade em todos os sentidos e que tem em seu elenco pessoas do povo, mais precisamente, “gente do sindicato”, com toda a certeza era um filme que queria difundir propaganda comunista. Esse era o pensamento de Hollywood, amedrontada pela vigilância do governo. A produção desse filme tinha que ser paralisada e, se isso não fosse possível, o filme não poderia ser exibido à população. Essa era a missão dos executivos de Hollywood e também pessoas como o congressista Donald L. Jackson: fazer com que um filme considerado subversivo e comunista não chegasse à apreciação do grande público.

1.7 - *O Sal da Terra* sob a luz da história

Dado o contexto histórico fica mais claro o entendimento do filme e as razões para sua censura. Considerando o fato de ser um filme feito por pessoas banidas e perseguidas por seu posicionamento político, seria mais fácil pensar em uma obra voltada para a luta trabalhista apenas. Entretanto, por basear-se em uma história real vivida pela maioria dos que participaram do filme, a luta passa a ter outros

desdobramentos que só podem ser entendidos quando confrontados com o panorama histórico político e social da época.

Ao analisarmos os primeiros dez minutos iniciais já temos resposta, tanto através da cena quando através da narração de Esperanza, para as questões relacionadas às relações de trabalho e etnia.

Esperanza nos conta sobre a perda das terras para as grandes companhias mineradoras, como vivem as famílias, inclusive mostrando a diferença da moradia dos anglos e dos chicanos como marca da discriminação e do preconceito. Sua narração feita em “voice over” (recurso técnico pelo qual a voz de um narrador que não aparece frente às câmeras conta uma parte da história¹⁶) é a porta de entrada do espectador para mundo do trabalho das minas, trabalho este considerado perigoso. Porém, para os chicanos há o agravante de terem que trabalhar sem um código de segurança que os proteja dos acidentes. A cena passa da história da perda das terras das famílias chicanas - “*As terras onde está a mina pertenceram ao avô do meu marido, agora pertencem à companhia*” - uma experiência que Esperanza conhece, para as questões trabalhistas. Ainda é Esperanza quem narra o início da história do marido como trabalhador das minas escuras, apesar de ser um local que ela não conhece:

*Eu sou esposa de um mineiro. Dezoito anos meu marido deu à
aquela mina, vivendo metade de sua vida entre dinamite e
escuridão.*

Embora até este momento sejamos apenas espectadores ouvintes da história narrada por Esperanza, este início é uma preparação para que consigamos absorver e

¹⁶ **Voice-over** – Em filmes, teatro e televisão é a voz de um narrador que não aparece em cena. BAKER, J. *Secrets of voice-over success*. 2005. p.1

tomar partido do restante que está por vir. Esta preparação é necessária para que a tomada de posição seja feita de forma consciente, uma vez que somos sabedores dos problemas pelos quais passam os trabalhadores e suas famílias. Devemos apenas atentar, a princípio, do porquê da esposa de um dos mineiros ser a narradora da história. Esse fato será importante para tomarmos como fio condutor que deverá desenvolver e fortalecer a compreensão da história dentro de *O Sal da Terra*.

Como colocado anteriormente, o filme coloca a necessidade de uma tomada de posição e isto deve ser feito de forma rápida. Por isso a necessidade de mostrar as condições de vida e trabalho, através das cenas iniciais e a ajuda da narração de Esperanza.

Entretanto, esta é uma história ficcional, como Michael Wilson, o roteirista do filme coloca, a princípio, o tema do filme:

“É uma história de amor. Um mineiro mexicano-americano e sua esposa. Apaixonados. Divididos por tudo, exceto eles próprios. Ele, consumido pelo ódio da discriminação que abate sua família e seu povo. Ela, sentindo-se ignorada, sem esperanças da vida. Há uma greve. A companhia encontra uma brecha legal que proíbe os homens de continuarem nos piquetes. As mulheres aparecem e se oferecem para lutar na batalha. E do dia para noite as mulheres tornam-se importantes. O movimento por igualdade eleva-se a um novo patamar, que inclui o anterior: Porque os homens não podem superar a discriminação da empresa contra eles se eles não

superarem sua própria discriminação contra suas esposas. Este é o tema: a indivisibilidade da igualdade.”¹⁷

A história da greve dos mineiros e os desdobramentos, inclusive a entrada das esposas deveria ser contada, porém era necessário colocar “a história de amor” para que o filme não se tornasse um documentário sobre o movimento grevista. Para Michael Wilson era necessário incluir a história do casal como representação de que a luta pela igualdade e as dificuldades em conquistá-la não estava apenas no universo trabalhista, mas também dentro da casa de cada um deles. Tanto isso é verdade que a luta travada pelos homens pela mudança nas condições trabalhistas terá sua imagem refletida na luta de Esperanza dentro de casa pelo reconhecimento de seu trabalho e por melhorias na estrutura das moradias.

No início do filme, na cena em que Ramón reclama que a água está fria, temos o primeiro conflito entre o casal, quando Esperanza pede para que as exigências sanitárias das casas dos mineiros chicanos também sejam colocadas na pauta de reivindicações:

ESPERANZA: (...) Eu corto lenha para o fogão cinco vezes por dia. E toda vez eu lembro. Eu lembro que cruzando a rua os mineiros anglos têm água quente nos canos. E banheiros. Dentro de casa.

RAMÓN: Você acha que eu gosto de viver desta maneira? O que você quer de mim?

¹⁷ LORENCE, idem, p.60

ESPERANZA: Se o seu sindicato... Se vocês estivessem pedindo por melhores condições... Por que vocês não reivindicam por um sistema de água e esgoto decente também?

RAMÓN: Não podemos conseguir tudo de uma vez. No momento temos reivindicações mais importantes.

ESPERANZA: O que é mais importante do que saneamento básico?

RAMÓN: A segurança dos homens. Isso é mais importante. Cinco acidentes esta semana – tudo por causa do acelerador. Você é uma mulher, você não sabe como é estar lá. Primeiro temos que conseguir igualdade para os homens no trabalho, então lutaremos por outras coisas. Deixe isso para os homens.

ESPERANZA: Eu sei. Os homens. Vocês farão sua greve por suas reivindicações – mas o que as esposas querem vêm depois, sempre depois.

Se dentro de casa a mulher não tem voz para suas necessidades, quem dirá no espaço público. É isso que mostra a primeira cena da participação das mulheres na assembléia sindical após a deflagração da greve. Elas se oferecem como auxiliares do movimento e pedem para que os homens coloquem as reivindicações das esposas em pauta. As mulheres não só são motivo de risada dos homens como também são repreendidas pelos maridos ao final da reunião.

CONSUELO: As mulheres estavam falando sobre saneamento... e nós estávamos pensando... se o assunto é igualdade, como foi dito, então talvez possamos ter igualdade no saneamento também...

(...)

Eu quero dizer... talvez poderia ser uma reivindicação da greve... e algumas das senhoras pensaram... poderia ser uma boa ideia o

auxílio das senhoras! Bem, nós gostaríamos de ajudar... se pudermos...

Alguns homens iniciam um fraco aplauso e começam a rir provocando uma onda de risos na sala. Consuelo corre sentar em seu lugar.

SAL: Eu tenho certeza que falo por todos os meus irmãos. Nós apreciamos a oferta de ajuda das senhoras, mas está ficando tarde e eu sugiro deixar esta discussão para depois. A mesa receberá moção para adiamento.

PRIMEIRO MINEIRO: Moção para adiamento!

SEGUNDO MINEIRO: Segunda moção!

SAL: Então, concedido!

Ele bate o martelo e a reunião termina. As esposas dos que estavam na mesa da presidência vão à frente ter com seus maridos.

SAL (para Consuelo): Por que você não falou comigo antes. Foi embaraçoso!

RUTH (para Frank): Por que você não apoiou Consuelo? Você foi o pior de todos. Por que você não colocou um cartaz lá fora: “Proibido para cachorros e mulheres.”?

RAMON (para Esperanza): Pelo menos você não bancou a idiota – como a Consuelo.

Nesta cena é possível mensurar que os homens em momento algum imaginavam estar agindo da mesma forma que seus empregadores, com discriminação e preconceito. Para eles, as mulheres não sabiam quais eram os problemas que os atingiam e mais de uma vez falam que as esposas não conhecem as demandas dos trabalhadores.

O filme quer mostrar que as lutas, apesar de serem por reivindicações diferentes, são no fundo, lutas de opressores contra oprimidos, luta contra o preconceito que cada grupo tem contra o outro. As grandes corporações querem ter seu lucro cada vez maior com um custo menor e para isso continuam a tratar o povo chicano como cidadãos inferiores, pagando-os a metade do salário e não dando condições de trabalho dignas. Os homens, por sua vez, querem continuar sendo aqueles que decidem o que é o melhor para sua família e dessa forma, querem continuar subjugando suas esposas, colocando-as como pessoas alienadas e inferiores. E, apesar de não mostrar, o filme é o resultado da luta de trabalhadores da indústria cinematográfica oprimidos contra um sistema que os baniu por terem um posicionamento político diferente.

1.8 - *Sal da Terra*: filme comunista ou apenas feito por comunistas?

Em nenhum momento dentro do filme se preconiza a supressão da propriedade privada ou da posse dos bens, ou meios de produção para comunhão entre todos, como de uma forma bem simples podemos definir o comunismo. Por que então o filme foi taxado como propaganda comunista? Apenas pela fama de seus produtores, atores entre outros?

Talvez porque *Sal da Terra* tem como mote central a igualdade, colocada de forma contundente em todo o filme. E para muitos essa palavra está muito ligada aos

preceitos do Comunismo. Porém, dentro do filme, isso não significava a igualdade entre patrões e empregados, ou seja, a tomada a empresa mineradora pelos trabalhadores para que todos fossem donos; significava sim, conquistas pelas quais os mineiros lutavam. Ao mesmo tempo o filme não pode ser julgado inocente por propagar as lutas dos sindicatos de trabalhadores, pois muitos desses sindicatos foram apoiados (até financeiramente) pelos comunistas. Como já colocado anteriormente, o Sindicato dos Trabalhadores de Minas e Moinhos – que financiou o filme¹⁸ – tinha em suas fileiras e as principais lideranças membros do Partido Comunista americano. Por outro lado, sabe-se que desde a entrada do Partido Comunista e outras organizações de esquerda na política da Frente Popular, as exigências da revolução foram “adiadas” em nome de melhorias mais “imediatas”.¹⁹

A escolha dos próprios mineiros e suas esposas para trabalhar como atores, somando o fato da participação e a aprovação de cenas e assuntos do filme nas reuniões do sindicato, também mostram momentos de comunhão entre a equipe do filme e os trabalhadores, onde todos eram iguais e podiam opinar ou mesmo alterar falas.

Um filme que, mesmo não tendo grande repercussão dentro dos Estados Unidos, demandou esforços grandiosos na tentativa de sua destruição. É possível afirmar que o tema escolhido por Paul Jarrico, a maneira como Michael Wilson escreveu o roteiro e como Herbert Biberman dirigiu o filme estavam diretamente ligados ao posicionamento político de cada um deles. Cada escolha surgiu a partir de suas convicções e também de suas maneiras de enxergar e compreender que a arte

¹⁸ As peças teatrais de Agitprop também foram financiadas pelos sindicatos trabalhistas. Como por exemplo, o teatro campesino de Luis Valdez foi patrocinado pelo Sindicato dos Trabalhadores Unidos das Fazendas, no Estado da Califórnia. – BROYLES-GONZÁLEZ, Y., *El teatro campesino: teatro in the chicano movement*, 1994. p.3.

¹⁹ Ver em WEINSTEIN, J., *Ambiguous legacy: the Left in the American politics*, New Viewpoints, New York, 1975, p. 82-86.

deveria sempre estar a serviço do povo, mostrando o presente, sem mascará-lo. Significava até mesmo quebrar os próprios preconceitos, como o próprio Herbert Biberman coloca:

“Desde o início, o papel de Esperanza havia sido criado para ser representado por Gale Sondergaard, minha esposa. Para o papel de Ramon, nós tínhamos decidido usar um ator de Hollywood muito conhecido que também estava na lista negra. Um dos nossos propósitos era empregar aqueles que foram listados. Nós pensávamos que éramos “o grupo da Lista Negra”. Porém, nós éramos recém-chegados nela. Culturalmente, socialmente, bem como política e economicamente, um número enorme do nosso povo americano tinha sido incluído na lista negra por séculos. Nós, os recém-chegados à lista, continuávamos colocando na lista negra os antigos. Estávamos preparando um filme sobre um povo descendente de mexicanos e tínhamos selecionados dois americanos brancos para os papéis principais. A tradição holywoodiana!

Este foi o reconhecimento humilhante da nossa herança discriminatória!”²⁰

Ao tentar responder questões como as que foram colocadas no subtítulo, voltamos às escolhas feitas pelos criadores do filme: uma obra que estivesse a serviço da mudança, da conscientização da população. Herbert Biberman e seus companheiros queriam que este filme fosse distribuído em circuito comercial, ou seja,

²⁰ BIBERMAN, H. , *Salt of the earth – The story of a film*, Harbor Eletronic Publishing, 2003, p. 51.

que fosse assistido por todos os tipos de pessoas, desde o trabalhador até o americano médio. Então, seria muita ingenuidade dos membros da IPC colocarem propaganda comunista de forma direta dentro do filme. Entretanto, a maneira direta que o filme coloca a diferença entre os trabalhadores, até mesmo o uso de termos como “brothers/sisters” (irmãos/ irmãs), “camarada”, são termos mais utilizados na linguagem sindical e nos movimentos de esquerda. Se não é diretamente propaganda comunista, está muito próximo disso, pelo menos dentro do contexto histórico, político e social da década de 1950.

Capítulo 2

A produção de *O Sal da Terra* como forma de resistência através das escolhas estética, técnica e prática.

2.1 – *O Sal da terra*: obra de resistência e luta

É possível mensurar o ponto de resistência de um material? Quais são os elementos envolvidos dentro de um produto final que fazem com que o classifiquemos de uma forma ou de outra? Se estivéssemos falando de física ou química, até que não seria difícil, uma vez que, através dos cálculos, experimentos e pesquisa, haveria como encontrar uma resposta exata para estas perguntas. Porém, para definir se uma ideia é produto de resistência política serão necessários outros tipos de perguntas e pesquisas e conhecimento do material a ser analisado. Desta forma, para colocar um filme como um exemplo de resistência de luta política, devemos analisar alguns pontos relacionados tanto com a forma quanto o conteúdo oferecido aos espectadores e quais são os vínculos com as relações sociais de produção da época.

O filme *O Sal da Terra* tem por personagens principais o casal Quintero, Ramón e Esperanza, americanos descendentes de mexicanos nascidos no local onde moram, a vila fictícia de Zinc Town no Novo México. Porém, este local já não pertence mais a eles ou suas famílias, mas à companhia mineradora onde Ramón trabalha, empresa esta que construiu casas para que eles morem próximos ao local de trabalho. As condições em que vivem são muito diferentes de como vivem os trabalhadores americanos brancos, chamados anglos, uma vez que estes últimos possuem casas com sistema de abastecimento de água e banheiros. As casas onde

moram os chicanos não tem abastecimento interno de água, muito menos aquecimento ou instalações sanitárias adequadas dentro de casa. Se a situação das casas não é das melhores, no trabalho Ramón também vê a discriminação: os mineiros mexicano-americanos são obrigados a trabalhar sozinhos, sem um ajudante e sem um código de segurança, o que os expõe a situações perigosas no trabalho. Além de tudo isso, esses trabalhadores passam todos os dias por situações de preconceito e humilhação, sendo tratados como seres inferiores aos brancos. Por tudo isso os chicanos, que já são bastante unidos em seus sindicatos, começam um movimento por mudanças nas relações de trabalho. A princípio, a luta dos mineradores terá como reivindicação apenas as causas trabalhistas dos homens. Será no decorrer da greve, com a participação das mulheres que as causas domésticas entrarão em pauta.

O filme, que a princípio tem como enredo contar todos os momentos da greve, terá algumas mudanças no decorrer dos acontecimentos, mas sabemos, desde o princípio, que o filme não tratará apenas da greve dos mineradores. Isso fica evidente na abertura com as cenas de Esperanza e logo depois com sua narração. Porém, se apenas vermos o filme pelo viés das lutas dos homens e mulheres em uma greve por melhores condições de vida, estamos perdendo uma grande parte da análise. Há muito mais por trás do filme e por isso mesmo ele deve ser visto através de um prisma que revelará outros aspectos tão relevantes quanto a luta trabalhista. Deve-se ter o cuidado de não analisar *O Sal da Terra* como um filme simples, pobre, com defeitos por conta dos problemas relacionados à sua produção. É preciso tomar cada escolha do filme como armas da luta que cada um dos integrantes se propôs a travar.

A análise das cenas do filme ficará concentrada nos seguintes pontos:

- A utilização de procedimentos épicos que conseguiram abarcar o conteúdo do filme, mostrando ao espectador desde o início a direção de uma tomada de posição. Dentre estes procedimentos, o uso de um narrador e meios de chamada de atenção do espectador são os mais claros e serão explicados adiante.

- O seguimento da tradição do agitprop para demonstrar de forma rápida, clara e direta quem eram as personagens, sobre o que o filme tratava e também o posicionamento político dos participantes.

Esses dois pontos principais irão abrir diferentes caminhos dentro da análise e trarão melhor compreensão do filme.

Quando digo que *O Sal da Terra* é um filme claramente político torna-se necessário sua leitura através desse viés, apontando principalmente que a História social e as relações de produção do filme influenciam e refletem de maneira contundente a expressão de um autor. Como diz Roberto Schwarz:

“...a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social que deve a sua existência. Ao formá-la, por sua vez o escritor sobrepõe uma forma a outra, e é da felicidade desta operação, desta relação com a matéria pré-formada – em que imprevisível dormita a História – que vão depender profundidade, força, complexidade dos resultados.”²¹

²¹ SCHWARZ, R., *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social no início do romance brasileiro*, Editora 34, São Paulo, 2000., p.31

Produzir *O Sal da Terra* foi sim uma forma de resistência ao sistema político vigente na época, porém em certa medida foi antes de tudo uma forma de sobrevivência para profissionais expurgados do sistema tradicional dos estúdios de Hollywood. Mais do que sobrevivência material, ou seja, ter um emprego, um salário, era também uma tentativa de sobrevivência ideológica, na crença em algo que também os definia como seres humanos participantes das ações do mundo. A escolha do tema, ou seja, a história de uma greve no Novo México foi feita levando em consideração também a experiência de resistência que os trabalhadores presenciaram, experiência esta que os modificou não somente como trabalhadores, mas também como seres humanos. É possível ver ao longo do filme que assuntos muito caros à cultura do povo mexicano-americano, como igualdade entre os sexos, etnicidade e política vão ganhando muito mais espaço do que o desenvolvimento dos aspectos trabalhistas. É um ponto que deve ser levado em consideração, uma vez que é um dos fatores que esclarece a forma do filme, a quebra da hierarquia dramática, bem como as relações do sistema de produção, como será mostrado. Além disso, é possível afirmar que é um dos pontos de compromisso dos produtores com sua luta política e ideológica. Dessa forma, é possível deslocar para aqueles que produziram *O Sal da Terra* o que Walter Benjamin escreve sobre o chamado escritor “operativo”: A missão do primeiro (escritor operativo) não é relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo.²²

O próprio diretor Herbert Biberman colocou em uma entrevista de lançamento do filme:

²² BENJAMIN, W. , *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*, editora Brasiliense, São Paulo, 1986., p.109

“Nós não podemos falar sobre lutar por uma América melhor sem se engajar nisto. E nós não podemos fazer uma América melhor sem fazermos amigos em vasta escala. Para que tenhamos a real evidência de nossa habilidade em oferecer aos nossos amigos alguma coisa melhor do que o que eles tem agora. Este filme oferecerá igualdade, mútuo desenvolvimento e a dignidade e fraternidade do trabalho ao nosso povo todo. Do nosso ponto de vista, este é um trabalho que é válido não meramente por dois anos de sacrifício, mas por uma vida toda.”²³

Mais do que apresentar um filme baseado em uma história real, todo o projeto cinematográfico de *O Sal da Terra* estava comprometido com o envolvimento político dos produtores, diretor, roteirista, e elenco, nos anos que se seguiram ao final da Segunda Guerra Mundial. Mostrar esse comprometimento, era antes de tudo, trabalhar com formas, estruturas e expressões artísticas que reforçavam esse compromisso, ao mesmo tempo que rechaçavam a forma tradicional de se fazer cinema da época.

A escolha da história dos mineiros de Bayard como base para a produção do filme foi a resposta aos anseios dos produtores: a necessidade de retratar o coletivo, o povo, utilizando uma estrutura que eles consideravam correta para mostrar aquilo que esperavam expressar. Porém, construir um enredo não significava apenas escrever, a princípio, uma história de amor em meio aos problemas da greve. A própria elaboração do enredo marcou mais uma ruptura com o sistema de trabalho de

²³ LORENCE, J.J , *The supression of Salt of the Earth – How Hollywood, big labor and politicians blacklisted a movie in cold war America*, The University of New México Press, Albuquerque, 1999. p. 91

Hollywood, onde cada trabalhador tem sua função: os atores devem apenas representar o papel dado, o roteirista escreve, etc.²⁴ *O Sal da Terra* contou com a colaboração e intervenção dos participantes do filme, com o roteiro sendo lido e discutido por aproximadamente 400 pessoas durante as reuniões no sindicato dos mineiros em Silver City. Os trabalhadores das minas e suas esposas ao ler o roteiro, expressavam suas opiniões e ao mesmo tempo desmistificavam os diversos preconceitos presentes no texto de Michael Wilson, um talentoso roteirista, porém ainda com o ranço preconceituoso do americano típico da década de 50. Como exemplo, em seu roteiro original, Ramón, o protagonista masculino teria em certo momento do filme, um caso extraconjugal com uma viúva e em outro momento quando recebesse seu último pagamento antes da greve ele gastaria boa parte em uma garrafa de uísque. As duas cenas foram retiradas a pedido dos participantes do filme, uma vez que, para eles, aquilo era um estereótipo do macho latino americano: sensual, promíscuo e bebedor. Após as reuniões para discussão do script Michael Wilson completa:

“Estas são cenas e ilustrações dramáticas perfeitamente legítimas.

Em um script em que você está atrás de uma história para seu próprio benefício elas são perfeitamente aceitáveis. Porém nós estamos lidando com algo mais. Não somente povo. Um povo. (...)”

²⁴ Nos primórdios do cinema, o *cameraman*, para todos os efeitos, criava a produção inteira por sua própria conta. Nos últimos anos, as companhias cinematográficas dividiram o trabalho dentro de subdivisões cada vez menores até chegarem a um regime de divisões de filmagem. Alguém poderia pensar na subdivisão da execução do trabalho como uma árvore com um único tronco nos primeiros anos do cinema. O tronco conteria todas as funções do trabalho unificadas em um só trabalhador. A partir de uma conjuntura histórica, um conjunto de subdivisões, galhos, apareceu. Mais tarde, esses galhos se subdividiram novamente. Essas subdivisões podem ser atribuídas a diversas causas, duas das quais são mais pertinentes. Por razões econômicas, subdividir o trabalho em pequenos segmentos, permitia a especialização e aumentava a velocidade e eficiência. Além do mais, os modelos de qualidade fílmica fizeram surgir certas funções. É verdade que certas práticas de produção, em certas ocasiões, criaram diferentes práticas estilísticas, mas de uma maneira geral, a produção de Hollywood deve ser vista como um efeito de práticas significativas econômicas e ideológicas. BORDWELL, D., *The classical Hollywood cinema*, Routledge, 1985, p. 142

O ponto é esse: a discriminação forçou estas pessoas a uma consciência, bem como a uma unidade inconsciente. Eles se respeitam como um todo, porque eles aprenderam que o indivíduo não vai a lugar algum por ele mesmo. O fato é que eles são um povo.”²⁵

Apesar de ser um aspecto “fora do filme”, é necessário mostrar que o trabalho coletivo começou desde o início, cabendo até chamá-lo de script coletivo, uma vez que praticamente o enredo foi reconstruído com base nas opiniões, sugestões e decisões tomadas pelos trabalhadores que participavam do filme. Ou seja, pode-se dizer que ao reconstruírem o script, os participantes transformaram as formas e instrumentos de produção de uma forma progressista, ou uma “refuncionalização”, uma vez que levou a reflexão e mudanças de paradigmas e preconceitos. Não devemos esquecer que a grande maioria dos participantes não eram atores profissionais, eram mineiros filiados ao sindicato das minas e moinhos de Silver City e suas famílias. Já eram politicamente engajados e experientes sabedores da desgastada relação de trabalho com seus empregadores, bem como da situação de preconceito vivida pelo povo chicano.

A determinação de Michael Wilson em fazer a experiência pessoal de Esperanza o ponto central da estrutura do filme problematizou a questão da possível influência Comunista na produção do roteiro de *O Sal da Terra*. Enquanto o filme era atacado em 1954 como propaganda comunista, o fato é que a ênfase principal do partido Comunista nos anos do pós-guerra tinha sido sobre as questões de classe e o fracasso do capitalismo, enquanto as ideias feministas constituíam um tema menor. Se

²⁵ LORENCE, J.J , *The supression of Salt of the Earth – How Hollywood, big labor and politicians blacklisted a movie in cold war America*, The University of New México Press, Albuquerque, 1999. p. 58

na vida real as mulheres atuavam nos sindicatos apenas no papel de auxiliares, como na impressão de panfletos ou reuniões sociais, no filme, a questão da igualdade na participação das mulheres e a posterior liderança feminina no movimento tomaram uma proporção maior que assustou até mesmo os próprios mineiros.

Outro ponto alterado no roteiro foi o papel de Barnes (Clinton Jencks), o principal negociador sindical, interpretando a ele mesmo no filme. As alterações feitas visavam tirar do personagem Barnes a imagem de um negociador sindical branco “salvando a massa de mexicanos”. Não somente isso era politicamente mais sábio, mas também evitava mostrá-lo como um santo das classes trabalhadoras, trazendo a pregação dos sindicatos nas áreas mais distantes, principalmente porque era muito comum os negociadores sindicais, que vinham de outras cidades e estados (o que era o caso de Clinton Jencks), cometerem erros de julgamento bastante típicos sobre os trabalhadores mexicanos. Um exemplo colocado no filme que reforça isso é o momento em que Barnes está na casa dos Quintero com outros companheiros falando do momento em que Ramón é chamado para conversar com o gerente da mina, causando certo ciúmes no negociador:

RAMÓN (para Barnes): Bem, você é o negociador. Você monta a estratégia da greve – e na maioria das vezes você está correto em suas ações. Mas quando você pensa em tudo, do início ao fim, até o último detalhe, você não nos dá oportunidade de pensar em nada. Você teme que sejamos preguiçosos demais para tomar a iniciativa?

BARNES: Você sabe que eu não penso isso.

RAMÓN: Talvez não... Mas há outra coisa... quando você veio à minha casa à noite, eu ouvi você perguntar à sua esposa (indicando o retrato) “Quem é aquele? É o avô dele?” Aquele é Juarez – o pai do México. Se eu não soubesse quem era George Washington no retrato, você diria que eu era um mexicano estúpido.

CHARLEY : Eu nunca quero falhar. Tente fazer uma crítica amigável a Ramón e ele a joga direto em sua cara.

BARNES: Não. Ele está certo. Eu tenho que aprender muito.

O Sal da Terra é um filme claramente político, aberto, direto e também que chama a população para uma luta de resistência e engajamento político e por isso mesmo não carrega somente a bandeira dos mineiros em busca de melhores condições de trabalho. Mais do que entretenimento de massa, esse filme buscava também um meio de fazer visível aos olhos do mundo todos os tipos de exploração em que viviam os grupos esquecidos ou desprezados pelo "American lifestyle" que era mostrado nos filmes do cinema hegemônico da época.

As escolhas estéticas e técnicas foram propositalmente feitas para claramente situar o espectador dentro do momento histórico e do panorama social das personagens do filme e fazê-lo compreender as situações que o filme coloca. Um bom exemplo é a cena do piquete das mulheres em que os cartazes (fig. 2) que empunhavam eram diferentes dos levados anteriormente pelos homens (fig. 3): os cartazes delas fazem menção à lei Taft-Hartley, lei de caráter anti-sindical e anti-greve que foi aprovada pelo Congresso norte-americano em 1947 e que proibia atos grevistas de setores

chaves da economia americana, principalmente em momentos críticos (leia-se situações de guerra). Deve-se lembrar que em 1950 iniciou-se a Guerra da Coréia (1950-1953), evento cuja a participação dos Estados Unidos foi preponderante e mais do que isso, essa guerra solidificou a divisão do mundo em capitalista e comunista. A mudança dos cartazes era para fazer com que o espectador lembrasse que os mineiros foram proibidos de fazer os piquetes nos portões da mina devido à lei que poderia prendê-los se participassem do movimento. Enquanto os cartazes dos mineiros mostravam uma realidade mais próxima, chamando a atenção para os problemas que aconteciam nas minas (falta de segurança, igualdade salarial, dívidas com o empregador), os cartazes das mulheres mostravam todos os problemas externos que impediam os mineiros do direito à greve. Era uma forma de lembrar ao espectador que, apesar de serem um pequeno movimento de uma pequena mina no interior dos Estados Unidos, seus atos estavam sendo afetados por tudo o que acontecia no mundo.

(fig. 2) - Cartaz empunhado pelas mulheres com os dizeres: “ Taft-Hartley não pode extrair cobre ou zinco.”

(Fig.3) - Cartaz dos homens: “estamos cansados de viver em dívida.”

A entrada das mulheres no movimento grevista foi por causa desta lei, pois antes disso, elas não eram aceitas como membros ativos nem pelos próprios membros do sindicato. Se transpusermos essa situação para o momento vivido pelos profissionais da lista negra podemos dizer que, de certa forma, a criação da Independent Productions Corporation e do filme *O Sal da Terra* também só foram possíveis por causa de uma ação governamental que os proibiu de trabalharem em Hollywood.

2.2- O uso de recursos do teatro de agitprop e teatro épico

Quando colocamos que *O Sal da Terra* tem o Agitprop em suas raízes temos que demonstrar o caráter “panfletário” do filme, cuja urgência de informar quem eram, onde estavam e quais as reivindicações do grupo era indispensável para que a causa pudesse ganhar a adesão dos espectadores de forma rápida. O Agitprop quer

ganhar a simpatia ideológica do público.²⁶ Podemos explicar essa característica nos primeiros dez minutos do filme.

Logo no início, com as primeiras cenas e a narração da protagonista Esperanza ficamos sabendo quem são os mineradores e suas famílias. Sabemos também que perderam tudo para a grande corporação de minas e que no momento atual vivem nas terras da companhia, em uma moradia que, com certeza está sendo descontada em seus salários. Esperanza resume dessa forma:

Esperanza: *“Como posso começar minha história se ela não tem um começo? Nestes arroios meu bisavô criava gado antes dos anglos se instalarem. Nossas raízes são profundas neste lugar. Mais profundas que os pinheiros, mais profundas que o poço da mina. Esta é minha vila. Quando eu era criança, era chamada San Marcos. Os anglos trocaram o nome para Zinc Town, Novo México, EUA. Esta é nossa casa. A casa não é nossa... mas as flores... as flores são nossas. Meu nome é Esperanza, Esperanza Quintero. Eu sou esposa de um mineiro. Por dezoito anos meu marido se doou para aquela mina. Vivendo metade de sua vida entre dinamite e escuridão. As terras onde a mina se instalou pertenciam ao avô do meu marido. Agora pertencem à companhia.”*²⁷

A narração de Esperanza dura menos de três minutos, porém é tempo suficiente para sabermos quem serão os protagonistas desta história, onde estavam e

²⁶ O agit-prop tem características que atraem a simpatia do espectador, por exemplo:

- ao invés de enfatizar a habilidade de representar personagens, uma tarefa difícil para trabalhadores com pouquíssimo tempo disponível, o agit-prop usa a experiência de classe do operário/ ator, que convence muito mais a audiência de trabalhadores do que os movimentos estudados de um ator profissional.

- O contato direto com os espectadores, junto com o fato de a apresentação estar engendrada e ser parte do público, é de grande importância fazer a audiência de trabalhadores sentir que os atores também fazem parte deles, partilham dos seus problemas e dificuldades e estão apontando uma solução direta e real. DRAIN, R., *Twentieth-century theatre – A sourcebook*, Routledge, New York, 1995, p. 108.

²⁷ As traduções das falas no filme são minhas, uma vez que o mesmo não conta com tradução em português.

porque estavam naquelas condições. O *uso da narração* para este início reforça a necessidade da urgência da informação e mais ainda, é possível colocar que não havia outra forma de fazer o espectador entender sem que fosse colocada a narração de Esperanza intercalada com as cenas do local e dos protagonistas, como se fosse uma apresentação. O emprego do contar (telling) ao invés do mostrar (showing) nos insere, desde o início, na discussão sobre as diferenças entre os modos épico (que privilegia a narração) e dramático de narrar. Num filme convencional (dramático) essas informações iniciais teriam que ser transformadas em “cenas”, o que aumentaria o tempo de exposição, em detrimento do desenvolvimento da tese política que ocupa a parte principal do filme.

Dois minutos depois temos a apresentação das reivindicações dos mineiros. A cena agora se passa no fundo da mina onde Ramón Quintero trabalha. Ele percebe que uma dinamite irá explodir próximo onde está e tenta se proteger. Logo após sai da mina com outros trabalhadores, disposto a falar com o supervisor, porém o chefe dos mineiros, Barton, o detém.

BARTON: Ouvi que você teve uns probleminhas, Quintero. Detonador defeituoso?

(Ramón assente)

BARTON: Bem. Você está inteiro. Qual o problema?

RAMÓN: Você sabe o problema. Esta é a nova regra de vocês, que devemos trabalhar sozinhos. Nós iremos falar isso com o supervisor.

(Ramón tenta passar, porém Barton o detém)

BARTON: Agora espere um minuto. O supervisor foi quem criou a regra. Ele não poderá ajudá-los.

RAMÓN: Ele irá se quiser que continuemos as explosões.

BARTON: Leia seu contrato, ou peça à alguém para lê-lo para você.

ANTÔNIO (outro mineiro): Sr. Barton, há sangue naquela mina. O sangue dos meus amigos. Tudo porque tiveram que trabalhar sozinhos.

BARTON: Vocês trabalham sozinhos, compreende? Se você não é capaz de fazer este trabalho, eu acharei outro que possa.

RAMÓN: Quem? Um fura-greves?

BARTON: Um americano. (e sai)

Esta cena, que não dura mais que cinco minutos, explicita o que será, a princípio, a maior reivindicação da greve. Na discussão entre Ramón e Barton tem-se a medida exata do que os mineiros sofrem: insegurança e exploração. O supervisor, para baixar os custos, deixa os mineiros trabalhando sozinhos, sem um ajudante. Entretanto, há um componente que não foi colocado até agora. Apenas os mexicano-americanos trabalham sozinhos, enquanto que os chamados anglos têm seus ajudantes. Isso mostra claramente o preconceito e o baixo valor dado à vida dos mexicano-americanos. Até este momento temos pouco mais de cinco minutos de filme e o espectador já sabe todos os motivos pelos quais os trabalhadores irão lutar na greve.

2.2.1 – Projeções de imagens e “cartazes sonoros”

Outro momento colocado como uso de recursos técnicos do teatro dentro do filme é na dedicatória feita ao povo mexicano-americano nos créditos iniciais (fig. 4). Ele corresponde ao emprego de cartazes e projeções de imagens e textos usados nas peças do teatro épico. É, ao mesmo tempo, a informação rápida, porém que merece o destaque para a atenção do público.

Figura 4 - Créditos iniciais aos participantes do filme.

Ao que denominei “cartaz sonoro” cabe uma explicação utilizando um exemplo dentro do filme. Em uma cena em que um grupo de mulheres aparece no quintal de Esperanza, a narradora nos explica são mulheres do comitê de auxiliares do sindicato e que gostariam de apoio para algumas reivindicações. Logo após, a conversa delas é interrompida pelo barulho de uma sirene. Nesse momento, a personagem Esperanza, com apenas uma palavra, nos explica o significado: *accidente*. Esta fala não era para nenhuma das mulheres que estavam no grupo, uma vez que todas eram esposas de mineiros e sabiam o significado da sirene, era para o espectador, para que o público entendesse a gravidade da situação. Esse é um dos recursos retirados do

teatro épico para chamar a atenção do espectador. Normalmente, o teatro épico faz uso de cartazes, chamadas, projeções para fazer com que o espectador atente para algumas situações. No caso de *O Sal da Terra*, a menção de uma palavra, após o toque da sirene, fez com que o ritmo do filme naquele momento fosse alterado e, ao mesmo tempo, esclareceu o espectador o motivo dessa alteração.

2.2.2 - A marca do autor implícito

A marcação do momento histórico também é de grande importância dentro do filme. Embora queira mostrar a luta de um povo por uma causa e que a luta da igualdade tem valor a qualquer momento, também é possível verificar que o filme quer deixar claro qual era o contexto histórico vivido pelos trabalhadores. É possível datá-lo através de objetos mostrados em close, como o equipamento de som na casa dos Quinteros, os automóveis usados por algumas das mulheres que ajudam no movimento grevista, bem como nas músicas modernas e americanas tocadas tanto no bar onde os trabalhadores se reúnem à noite quanto na casa de Ramón e Esperanza durante a festa de aniversário dela e o batizado do filho do casal. Esses objetos ultrapassam o ponto de vista da narradora e foram colocados pelo diretor para indicar situações, eventos que podem ter escapado inclusive da consciência imediata de Esperanza. Nessas cenas também há dois recados ao espectador: que o entendimento do momento histórico é importante para a compreensão dos atos que estão acontecendo. Ao mesmo tempo, mostram o perigo da integração dos chicanos na sociedade americana unicamente através do consumo conspicuo dos produtos “modernos” da indústria (inclusive a cultural). Novamente, é a lembrança que para o filme político o desligamento da realidade em que foi concebido constituiria na sua morte.

2.3- *O Sal da terra*: cinema de engajamento

Desde a primeira cena do filme, ainda nos créditos é possível ver que, antes de tudo, há uma escolha pelo povo. É ele quem irá contar a história da greve dos mineiros. E duas informações preciosas são dadas logo de início: o Sindicato dos Trabalhadores de Minas e Moinhos também participa da produção do filme - ou seja, o filme faz propaganda política para o sindicato? Os líderes do Sindicato dos trabalhadores de Minas, moinhos e fundições esperavam que sim, que o filme trouxesse mais membros para suas fileiras, além do “enorme valor educacional enquanto servir à classe trabalhadora do mundo inteiro.”²⁸

Outra informação aparece após esse crédito e especifica tanto o local onde o filme fora feito quanto uma espécie de dedicatória aos que trabalharam no filme, atores não profissionais, melhor dizendo, membros do sindicato e suas famílias, colocando que as cenas foram feitas no Novo México “terra dos americanos livres que inspiraram este filme, lar dos bravos americanos que representaram a grande maioria dos papéis.” (fig.4), ou seja, é a afirmação de que os Estados Unidos eram uma terra livre, tanto para o trabalho e oportunidades quanto para os pensamentos e ideologias. A censura de *O Sal da Terra* mostrou que, tanto o pensamento quanto a ideologia do filme estavam muito além da liberdade dada aos americanos da época.

Ainda nos créditos iniciais, vemos que a figura da mulher grávida é emoldurada por imagens que denotam sofrimento e agrura: as palmas de cacto com espinhos enormes, a lenha que a mulher precisa cortar e colocar na caixa, o fogão

²⁸ São palavras do tesoureiro do sindicato Maurice Travis após o acordo com a Independent Productions Corporation para ajuda financeira ao filme. A opinião do tesoureiro, com certeza deve-se também ao fato de, no contrato assinado estar a promessa da entrega de 5% dos lucros líquidos do filme como doação a um fundo de greve gerenciado pelo braço local do sindicato, o Local 890. LORENCE, J.J , *The supression of Salt of the Earth – How Hollywood, big labor and politicians blacklisted a movie in cold war America*, 1999. , p.67-68

primitivo feito entre as pedras, a tina de roupas pesada, os banheiros externos sofríveis e a aridez da terra ao fundo. Estas imagens em closes longos de locais e objetos que normalmente não são mostrados pelo cinema hegemônico hollywoodiano também sugerem que a vida das pessoas naquele lugar não é fácil. Mostram também, desde o início tanto através das imagens como pela narração qual é o ponto de vista escolhido para que a história transcorra: será dos trabalhadores, ou melhor, da esposa de um deles. Com isso, também o espectador deverá ficar atento às mudanças que ocorrem nos rumos do movimento: a greve dos homens será a alavanca do movimento de independência e transformação do papel das mulheres. A escolha da protagonista feminina como narradora é um indicativo da importância que as mulheres terão no andamento do filme, mais ainda, os rumos que ele irá seguir.

Um ponto bastante claro é a opção pelo mostrar, explicar de forma simples, sem metáforas ou subentendidos, o que cada cena quer dizer. *O Sal da Terra* trabalha com um didatismo intenso; além de mostrar, a figura do narrador também vai explicando cada uma das cenas, como uma espécie de tradução de cada imagem, para não haver nenhuma dúvida quanto ao que se quer dizer. Dentre tantos, o momento da deflagração da greve após o acidente do Sr. Kalinsky é bastante exemplar, uma vez que após todos os trabalhadores concordarem com a paralisação, Ramón pede para que desliguem as máquinas e, uma a uma as cenas vão mostrando as esteiras e engrenagens parando até a cena final de uma esteira totalmente parada. Ainda no momento da decisão pela greve, a cena mostra a disparidade entre o grande número de mineiros de um lado e o número de gerentes (apenas três) do outro, querendo traduzir em imagens que, coletivamente, os trabalhadores juntos eram muito mais fortes que aqueles que os comandavam. Essa foi a primeira das lições a serem aprendidas pelos trabalhadores. Ao longo do filme, outras situações mostram que o

senso de coletividade é a única forma de vitória na luta do movimento, culminando com as cenas no final em que o xerife ao tentar despejar a família Quintero da casa onde moravam é impedido pela multidão de pessoas que chegam. Intimidado pelo número de pessoas – e nesse momento novamente a cena mostra através do emprego de planos longos ao invés de planos médios e close-ups, a diferença numérica entre o grupo do xerife e seus ajudantes e o grupo dos trabalhadores e suas famílias – vendo-se em desvantagem, o policial decide desistir do despejo.

2.4 - Outros recursos utilizados no filme

2.4.1 - Humor:

Ao mesmo tempo em que trata de assuntos bastante sérios, como a exploração dos trabalhadores pela empresa de mineração, o preconceito dos brancos pelos descendentes de mexicanos, há momentos de alívio com pequenas cenas de humor, principalmente na segunda metade do filme até o final. É preciso colocar que estas cenas estão mais relacionadas com o grupo das mulheres, como por exemplo, no momento em que o comitê das esposas encontra Esperanza e Luz Flores quando as duas estão estendendo as roupas no varal. As mulheres do comitê mostram a placa onde se lê: “nós precisamos de saneamento, não discriminação”. Esperanza, a princípio não acha certo que as mulheres participem com suas reivindicações, ao que Luz, de forma bem humorada diz:

LUZ FLORES: Nós deveríamos ser membros do sindicato das cortadoras de lenha. Cortamos lenha para o café da manhã, cortamos lenha para lavar a roupa, cortamos lenha para esquentar o ferro, cortamos lenha

para preparar o jantar. Sabe o que você ouvirá quando eles chegarem em casa: O que você ficou fazendo? Lendo revistas femininas?

Há outros pontos em que pequenas doses de humor foram colocadas e tentam quebrar não a seriedade do filme, mas amenizar as situações mais difíceis, além de enfatizar não apenas a inteligência das mulheres, mas sua visão e consciência da situação em que vivem e suas implicações, que necessariamente não precisam ser mostradas apenas através de cenas e diálogos pesados. Como colocado por Brecht sobre o teatro instrutivo:

“O palco começou para ser instrutivo.

Petróleo, inflação, guerra, movimentos sociais, a família, religião, trigo, o mercado de carne, tudo tornou-se assunto para a representação teatral. O coro esclareceu o espectador sobre fatos desconhecidos para ele. Filmes mostraram uma montagem de eventos de todas as partes do mundo. Projeções adicionaram material estatístico. E como o pano de fundo veio para frente do palco, então a atividade das pessoas estavam sujeitas à críticas. Linhas de ação certas e erradas foram mostradas. Pessoas foram mostradas, que sabiam o que estavam fazendo e outras que não sabiam. O teatro tornou-se um assunto para filósofos, mas somente para aqueles filósofos que desejaram não somente explicar o mundo mas também, mudá-lo. Assim, nós temos filosofia e nós temos instrução. E onde estava a diversão nisso tudo? Estão

enviando-nos de volta à escola, ensinando-nos a ler e a escrever?

Fomos considerados a passar em exames, trabalhar por diplomas?

Geralmente, existe sentido ser uma diferença nítida entre aprender e divertir-se. A primeira pode ser útil, mas somente a segunda é prazerosa. Então, temos que defender o teatro épico contra a suspeita que ele é altamente desagradável, sem humor, além de um assunto difícil.

Bem: tudo o que pode ser dito é que o contraste entre aprender e divertir-se não está deitado sobre leis divinas, não é algo que sempre foi e deve continuar a ser”.²⁹

2.4.2 - Recursos de montagem

Outro recurso utilizado no filme foi a colocação de cenas em paralelo para que mostrassem a igualdade de sentimentos e emoções. Na cena em que os guardas levam Ramón para o carro para ser espancado, Esperanza entra em trabalho de parto. As cenas vão se intercalando mostrando que tanto Ramón ao ser espancado pelos policiais quanto Esperanza sentindo as contrações se unem pela dor e sofrimento. Os dois chamam o nome um do outro quando as imagens e sons se fundem para o final da cena culminando com o choro do bebê. Da mesma maneira, o recurso foi utilizado em outra cena para mostrar os carros dos policiais se aproximando do piquete e o grupo de mulheres esperando pelo impacto da batida, em um movimento de enfrentamento, como se fossem uma muralha, novamente enfatizando o papel da coletividade. O

²⁹ BRECHT, B. *idem*, p.71-72

recurso é usado não apenas para dar agilidade ao enredo, mas para dar ênfase a momentos-chave do filme em que suas teses políticas são expressas.

2.4.3 - Gênero híbrido

Exatamente por esse didatismo, a forma do filme não respeita a estruturação e divisão de gêneros que a indústria do cinema hegemônico normalmente preconiza; é uma mistura de agitprop, épico, com pitadas de neo-realismo dentro de um pseudo-documentário. Entretanto, essas contradições são, na verdade, vitórias estéticas, fruto das diferentes experiências vividas pelos envolvidos que produziram a forma do filme. Devemos lembrar que a divisão por gêneros é algo imposto pela indústria cinematográfica, da mesma forma que outros tipos de indústrias impõem a divisão do trabalho em suas fábricas. Dessa forma, a princípio, poderíamos concordar com o que coloca Peter Szondi: “todo conteúdo, proveniente da experiência comum, busca a sua forma. Enquanto o artista não a encontra, tende a adaptar seu conteúdo às formas pré-existentes, havendo uma relação dialética entre o enunciado do conteúdo e o enunciado formal”.³⁰ Esta afirmação também vale para *O Sal da Terra*. Não é possível colocá-lo em uma forma totalmente pura, é mais como um produto híbrido. Creio que seja mais certo colocá-lo como um pseudo-documentário, uma vez que a grande maioria dos trabalhadores acabou atuando como eles próprios, representando uma história verdadeira, a greve que teve o mesmo desfecho mostrado no filme, sendo talvez o uso de um narrador a confirmação disso. Entretanto, o filme é um claro exemplo que as formas tradicionais não conseguiam mais dar conta do que se queria mostrar, sendo necessárias diversas adaptações de diferentes formas que muitas vezes podiam causar estranheza ao espectador. Para muitos críticos mais convencionais, essa mistura pode

³⁰ Texto de Iná Camargo Costa posto no site <http://coletivo.de.artistas.socialistas.blogspot.com/textos-para-discussao.html> – acessado em 24/07/2010.

ser fruto de indecisão ou de falta de direção, ou seja, como falhas técnicas. Porém Peter Szondi diz que “as falhas técnicas em determinadas obras podem ser vistas como sismógrafos sociais, isto é, como indicação de que algumas certezas artísticas formais, historicamente estabelecidas, já não são mais tão certas assim”³¹. “Falhas técnicas” aqui são, na verdade, as vitórias estéticas do filme, uma vez que, ao se afastar dos modelos de Hollywood, conseguem mostrar a possibilidade de contar uma boa história de forma diferente, e ao mesmo tempo reafirmar o caráter de instrumento de luta para o filme. São estas vitórias estéticas que garantem ao filme seu ineditismo na forma.

O Sal da Terra é claro e direto como os filmes de agitprop; nas cenas das reuniões do sindicato e nos momentos dos piquetes nos portões da mina trabalhava-se com o coletivo como os dramas épicos, não mais vendo o indivíduo isolado como no drama burguês. Muitos equivocadamente dizem que o filme tem raízes profundas no neo-realismo italiano, devido à algumas características próximas (uso de não-atores, diálogos em mais de uma língua), porém são apenas características parecidas que no todo não correspondem com a forma do filme, principalmente porque o neo-realismo italiano tem razões históricas muito próprias que não encontram nenhuma correlação com o momento histórico vivido nos Estados Unidos na década de 1950. No neo-realismo italiano o uso de não-atores buscava na atuação um sentimento de autenticidade, algo genuíno, que fizesse o espectador se identificar com a emoção da personagem. Isso é ausente em *O Sal da Terra*. No filme, busca-se através da atuação dos não-atores, uma tomada de posição do espectador, não da atuação genuína e sim do que ela representa no contexto da obra.

³¹ Texto de Iná Camargo Costa posto no sítio <http://coletivo.de.artistas.socialistas.blogspot.com/textos-para-discussao.html> – acessado em 24/07/2010.

Como já foi mencionado, a grande maioria das personagens não era ator profissional, eram na verdade trabalhadores membros do Sindicato de Minas e Moinhos de Grant County, mais conhecido como Local 890 e suas famílias, porém há mais uma personagem que atua como protagonista: a greve. Seu papel é de destaque, ela ocupa praticamente 80% do filme, seja de forma explícita ou implícita. É através dos eventos dentro da greve que o filme se movimenta. E será a greve o motor propulsor das transformações daquela comunidade e por isso mesmo, ela deve ser mostrada e compreendida de forma clara.

O ato da greve era uma arma que ao mesmo tempo seduzia e amedrontava os trabalhadores e suas famílias. A maioria dos mineiros compreendia o sentido e apoiava o movimento, porém sabiam que só teriam sucesso se todos estivessem unidos: anglos e chicanos. Nesse momento a participação das mulheres não era sequer imaginada, tanto que Esperanza, na primeira cena em que está com o marido em casa pede que inclua as melhorias sanitárias das casas dos chicanos nas reivindicações da greve, e Ramón responde “você é uma mulher. Você não sabe o que é importante.” Partindo dessa cena, é possível ver que a greve foi sendo, pouco a pouco, colocada no filme, como um elemento que era imprescindível, a princípio para os homens e posteriormente para as mulheres. Até o momento deflagrador da greve (o acidente com o Sr. Kalinsky), o espectador foi sendo preparado para entender e apoiar a justiça do movimento. A opção de mostrar a greve como cenário principal era um risco que Herbert Biberman decidiu correr em nome de mostrar uma experiência que para muitos não era nem um pouco familiar e ao mesmo tempo reafirmar que o principal motivo da produção de um filme como aquele era o direito do povo.

Mostrar a greve por dentro como o elemento transformador da vida de uma comunidade foi uma escolha daqueles que fizeram o filme. Para ver como a greve e seus desdobramentos podem ser observados sob um ângulo diferente, é possível traçarmos um paralelo com uma obra brasileira que trata do mesmo tema, a peça (e mais tarde o filme) *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri. Montada em 1958 pelos atores do teatro Arena, *Eles não usam black-tie* fala sobre uma família de trabalhadores às voltas com uma decisão: a greve. No drama, as personagens tem seus dilemas: o filho que irá furar a greve, o pai é um dos líderes do movimento grevista, e ao redor de tudo isso, temos a mãe, que como mulher forte e consciente tentará fazer com que a greve não destrua sua família.

É possível fazer algumas comparações entre *O Sal da Terra* e a peça do dramaturgo ítalo-brasileiro. O tema pode ser o mesmo, porém a greve é colocada de modo diferente em cada uma das obras. Enquanto em *Eles não usam black-tie*, a greve, apesar de ser um forte elemento da peça, está fora de cena, é apenas mencionada, como Iná C. Costa coloca: “Em cena, vemos os conflitos individuais dos operários, ao passo que a greve, que é o centro de tudo, tem presença apenas indireta, através de comentários e discussões.” No filme americano ela é uma das protagonistas, é praticamente no cenário da greve que acontecem todas as decisões, seja nos piquetes ou nas assembléias. Existe um espaço para a greve no filme, ou melhor, *O Sal da Terra* é sobre a greve; espaço esse que não foi dado dentro da peça: Enquanto na peça a família é o núcleo principal com o dramático no sentido épico visto pelo viés do melodrama, no filme *O Sal da Terra* a ação não se restringe ao familiar, pelo contrário, o familiar (privado) é engolido pelo coletivo (as mobilizações da greve), no filme não há espaço para o individual, somente para o coletivo e para mostrar isso é praticamente impossível ver cenas onde o indivíduo está isolado.

Entretanto, há pontos de contato entre as duas obras, no sentido de ambas não conseguirem ficar dentro dos limites dos gêneros tradicionais, como observa Iná C.Costa sobre a peça:

“Quando estudamos *Eles não usam black-tie*, fica claro que a greve é um assunto que não cabe mais no drama burguês para o teatro. Há um flagrante desencontro entre a forma e o conteúdo. Começando pelo assunto que deveria ter encontrado a forma adequada, *Eles não usam black-tie* conta a história de uma família de trabalhadores favelados e suas cercanias às voltas com um problema crucial: uma greve. Como sabem os estudiosos da obra de Brecht, greve não é assunto de ordem dramática, pois dificilmente os recursos oferecidos pelo diálogo dramático – o instrumento por excelência do drama – alcançam a sua amplitude. Recorrendo ao repertório da velha lógica formal, poderíamos dizer que a extensão (o tamanho) desse assunto é maior que o veículo (o diálogo dramático).”³²

O Sal da Terra também não conseguiu se encaixar em nenhum gênero, principalmente porque o tema escolhido não conseguia ser abarcado completamente por nenhuma forma cinematográfica.

³² COSTA, I., *A hora do teatro épico no Brasil*. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1996. p. 24

2.4.4 - Uso de não-atores

Em *O Sal da Terra*, a escolha de não-atores também deve ser colocada como uma opção dos produtores e diretor e que também reflete suas posições políticas e ideológicas. Devemos lembrar que o filme, a princípio tinha como proposta contratar aqueles que tinham perdido seus empregos por estar na lista negra de Hollywood. Entretanto, apenas cinco atores profissionais foram utilizados, sendo o mais importante deles Will Geer, o único a constar na lista negra. Assim, semelhante à opção por uma forma híbrida de filmar, também a escolha do elenco não-profissional determinava que aqueles que atuavam estavam representando a eles mesmos, ou seja, um ator profissional não conseguiria desempenhar aquele papel com a maestria de quem viveu a experiência da luta sindical e dos movimentos grevistas. Essa escolha também colocava as personagens dos mineradores não como os heróis da situação, principalmente os homens que também eram preconceituosos em relação às suas mulheres, julgando-as inferiores (como foi colocada na primeira cena da reunião do sindicato em que os homens riem das reivindicações das mulheres). Esses homens também sofreram transformações no decorrer do filme, passando por situações que os fizeram compreender a importância das mulheres e do trabalho delas (o momento em que os homens lavam as roupas e cuidam dos filhos).

Coube a maioria dos papéis de vilões aos atores profissionais, sendo Will Geer o xerife conivente com as ordens da chefia da mineradora; David Wolf era o preconceituoso chefe dos mineiros, Sr. Barton; David Sarvis e Mervin Williams os gerentes da mineradora que buscavam o lucro através da exploração dos empregados. Um traço interessante a ser colocado é a maneira como os empregadores foram representados. Aos chamados “vilões” coube a representação um tanto quanto

caricata e exagerada de seus papéis, muito próximas dos tipos criados para as peças de agitprop, talvez para que, novamente ficasse bastante clara para o espectador a figura do explorador dos trabalhadores. Suas roupas se assemelhavam mais ao estilo dos criminosos de filmes *noir* e no caso dos policiais, aos de filmes de bandidos do velho oeste. Nesse caso, é interessante lembrar que os primeiros conquistadores americanos após a anexação do Novo México eram advogados, banqueiros, políticos, pessoas que a princípio são imaginadas como ilibadas, acima de qualquer suspeita, mas que nesse caso, literalmente roubaram as terras dos nativos e dos mexicanos. Difícil não transportar essa imagem para os chefes da mineradora. Disso, é possível tirar uma conclusão: O uso de tipos foi uma vantagem, ou seja, não foi simplificação no sentido de empobrecimento dos recursos estéticos, mas sim um adensamento dos recursos expressivos para tese política do filme. Nesse caso, a lei assemelhava-se ao crime organizado, mas era chamada “legal” porque defendia a propriedade privada.

Do grupo de atores profissionais apenas Rosaura Revueltas, a Esperanza, não fazia parte do núcleo dos vilões. A atriz mexicana foi convidada para o filme já no período de pré-produção, uma vez que a atriz Gale Sondergaard, esposa de Herbert Biberman era quem estava escalada para o papel. Rosaura Revuelta foi escolhida tanto pelo diretor após ver o absurdo da ideia de colocar atores americanos representando mexicanos quanto pela pressão das famílias dos mineradores. A atriz mexicana foi escolhida por já ter ganhado prêmios por sua forte atuação em filmes no México e pelo seu relacionamento de amizade com diversas personalidades da intelectualidade mexicana, como o pintor Diego Rivera entre outros. Posteriormente ao filme americano, Rosaura Revueltas foi para a Europa onde trabalhou em diversas peças de Bertold Brecht.

2.4.5- Sistema de trabalho

Outro ponto de quebra dos paradigmas vigentes foi dentro do sistema de trabalho. Deve-se lembrar que o sistema dos estúdios de Hollywood eram todos organizados em sindicatos, ou seja, não havia outra maneira de contratar desde atores, equipes de filmagens, produção, etc. sem que houvesse a anuência do respectivo sindicato, sistema este que persiste até hoje. Na produção de *O Sal da Terra* estavam aqueles que haviam sido banidos de Hollywood, porém muitos destes estavam lá por querer mudar o sistema de trabalho como também pela produção de filmes que fossem diferentes do que Hollywood produzia. E ao mesmo tempo em que estavam fazendo história tentando ser diferentes de um sistema industrial, sabiam que iriam arcar com o ônus dessa empreitada. Devido às pressões dos grandes estúdios, ninguém se prontificava a trabalhar para a Independent Productions Corporation, e as dificuldades de pós-produção e posterior lançamento foram muitas. Ao apontar essas dificuldades não podemos incorrer no erro (ou preconceito?) de classificar o filme como uma obra pobre, fraca. Pelo contrário, são elementos que corroboram para o seu engrandecimento colocando-a no lugar que seus produtores desejavam: como um instrumento de luta. Talvez, por isso aqueles que perseguiram o filme desde sua produção tudo fizeram para este não chegasse aos olhos do público.

Quando falamos em censura, poderíamos até traçar um paralelo entre *O Sal da Terra* com o filme alemão *Kuhle Wampe* de Bertold Brecht, filme produzido entre 1931 e 1932. De uma maneira muito simples, podemos colocar que o filme alemão relata a miséria e o desemprego na República de Weimar. Uma família, os Bönike, assolados pela miséria perde o filho que se suicida por não conseguir emprego e por receber a notícia que terá o seguro-desemprego cortado. A família é despejada do

local em que vive e vai viver na colônia Kuhle Wampe, um acampamento de sem-teto. Após algum tempo são realizados eventos da Liga de Esporte Operário e ao lado dessas competições há manifestações com a participação de operários, inclusive uma encenação feita por um grupo de agitprop de um despejo, onde os despejados enfrentam a polícia. Anni, a filha da família Bönike está entre os manifestantes. Ao final, quando o festival termina, há a cena da discussão política entre os manifestantes e demais passageiros, dentro de um trem de subúrbio, discussão esta iniciada por uma notícia de jornal sobre a crise de 1929 (a queima de café no Brasil).³³

O filme alemão foi liberado após alguns cortes da censura e foi exibido para um bom número de espectadores, porém foi censurado totalmente após a entrada do regime nazista na Alemanha. Da mesma forma que o filme americano, a proibição do filme aconteceu por motivos políticos, apesar dos produtores conseguirem chegar até o final da cadeia produtiva, havia um ponto em que não tinham como passar: a liberação da censura motivada pela ideologia política.

O que nos interessa é colocado pela Professora Ilma Santana em seu livro: “os censores questionaram os efeitos da obra sobre o público e o significado político do método de representação, cujo objetivo era generalizar, incitar a reflexão e mobilizar politicamente.”³⁴ Mais ainda, ela esclarece, através de um comentário feito por Brecht, a proposta dos criadores de *O Sal da Terra*: “(...) através de soluções estéticas, é possível produzir a consciência social adequada à transformação da sociedade.”³⁵

Quando afirmamos que as opções daqueles que fizeram o filme foram opções livres, também devemos levar em consideração que o resultado final foi

³³ SANTANA, I. , *O cinema operário na República de Weimar*. Ed.UNESP, 1993, p.87.

³⁴ Ibidem, p. 83

³⁵ Id. Ibidem, p. 119

bastante influenciado por essas escolhas, levando talvez o filme a alcançar a forma final que vemos hoje. Como resultado nessa primeira análise, reiteramos que as escolhas feitas não significam um rebaixamento da experiência estética, pelo contrário, são vitórias a serem reveladas ao espectador.

2.5- A questão do narrador

Na análise de *O Sal da Terra* fica impossível não esbarrar na figura da narradora, alguém que quer contar sua história que ao mesmo tempo é a história de um povo todo. Entretanto, ao analisar a figura da narradora no filme, o que deve ser levado em consideração é a função desta narradora para toda a estrutura do filme e também para o seu entendimento.

Se bastasse para este entendimento apenas a classificação do narrador – neste caso, narradora personagem – o objetivo deste trabalho ainda não seria alcançado, uma vez que não somente esta característica esclarece o papel de Esperanza como narradora. Sua função não se resume em contar o que viveu ou mostrar o que viu. Sua narrativa também será o fio condutor da transformação da posição feminina durante o filme. Deve-se tomar o cuidado para não confundir a narração de Esperanza como uma guia que coloca a ordem em que o filme passa, seu papel não é esse.

2.5.1 – Narração como elemento do teatro épico

O uso da narração, que para muitos reforça a classificação de *O Sal da Terra* como um documentário, é determinante desde o início do filme, uma vez que é uma narração em primeira pessoa que está contando o filme, ou seja, desde o princípio a história já está “contaminada” com as observações e impressões pessoais da

protagonista. Ao mesmo tempo, o uso de um narrador no filme pode ser visto como mais um recurso do teatro épico aplicado no cinema. Em vários momentos o narrador funciona como um demonstrador do filme, não apenas como o contador objetivo da história. Isso fica bastante claro durante as reuniões no sindicato. A narração de Esperanza nesse momento se sobrepõe a voz das personagens mostrando aquilo que elas falaram. O uso do discurso indireto corrobora para a função demonstrativa da narração: Esperanza seleciona as falas, resume seus conteúdos como intuito claro de adiantar os componentes da tese política a ser desenvolvida. Nesse sentido, ela ilustra um dos princípios mais caros ao épico. Ao comparar a cena do teatro épico a uma cena de rua, onde uma testemunha reconta um acidente, Brecht aponta:

É extremamente importante que uma das principais características do teatro comum deva ser excluída de nossa cena de rua: o engendramento da ilusão. A performance do demonstrador de rua é essencialmente repetitiva. O evento já aconteceu, o que você está vendo agora é uma repetição. Se a cena no teatro segue a cena da rua neste aspecto, então o teatro deixará de fingir não ser teatro, exatamente como a demonstração da esquina admite que é uma demonstração. (e não finge ser um evento real). O elemento de ensaio na atuação e decoração do texto, todo o mecanismo e o processo inteiro de preparação: tudo torna-se simplesmente aparente. Que espaço é deixado para a experiência? A realidade demonstrada ainda é experimentada de alguma maneira?

A cena de rua determina qual tipo de experiência é para ser preparada para o espectador. Não há dúvida, exceto que o

demonstrador da cena da esquina passou por uma “experiência”, mas ele não quer fazer a sua demonstração servir como uma “experiência” para o espectador. Mesmo a experiência do motorista e da vítima é somente comunicada parcialmente por ele, e ele por nenhum meio transforma isso em uma experiência agradável para o espectador, contudo semelhante à realidade, ele pode fazer sua demonstração. A demonstração se tornaria não menos válida se ele não reproduzisse o medo causado pelo acidente, pelo contrário, perderia a validade se ele o fizesse. Ele não está interessado em criar emoções puras. É importante compreender que um teatro que segue sua visão neste assunto, sofre uma mudança positiva de função.

Um elemento essencial da cena de rua deve também ser apresentado na cena teatral se isto qualificar como épico, isto é, a demonstração deve ter uma significância prática socialmente. Se nosso demonstrador mostra que uma atitude por parte do motorista ou pedestre tornaria um acidente inevitável onde uma outra atitude não tornaria, ou se ele está demonstrando com a visão de marcar a responsabilidade, sua demonstração tem um propósito prático, intervém socialmente.³⁶

Algumas vezes a narração de Esperanza tem como função apenas ilustrar certas passagens que não conseguiriam ser mostradas com um diálogo. Um bom exemplo disso é o momento em que a protagonista passa a ajudar na cozinha improvisada em

³⁶ BRECHT, B. *Brecht on theatre – the development of an aesthetic*, Methuen Publishing Limited, London, 1978, p. 122. (tradução minha)

frente ao portão da mina. Essa narração serve apenas para demonstrar a entrada de Esperanza no local da greve, uma vez que sabíamos que Ramón não tinha permitido que ela participasse, nem como ajudante. Ela conta que Ramón tomava muito café, porém ele não gostava do café feito pelas mulheres que estavam ajudando no piquete. Um dia, porém, ao beber o café ele sente a diferença e reconhece a bebida feita pela esposa como aquela do seu gosto. É nesta narração em que não há nenhum fato ou ação ligados à greve que marca a entrada da protagonista no local onde se dá o movimento trabalhista. Mais uma vez, o que interessa é a coleta de dados, de evidências que montam o teorema político do filme.

O uso do narrador, na maioria das vezes, é uma questão utilitária³⁷, ou seja, aquele que passará os ensinamentos e aconselhará, através de sua narrativa. Entretanto, a função de Esperanza como narradora não é essa. Esperanza toma para si a narração do filme como uma maneira de mostrar a transformação de grupo de mulheres e homens de Zinc Town. Para isso usará a narração para apresentar não somente ela mesma como também o lugar em que vive, o marido e o trabalho na mina. Esperanza não é uma narradora onisciente, ela apenas nos conta o que vê e o que sabe dentro de sua experiência como esposa de um mineiro. Também usa a narração para relembrar momentos passados, como quando está lavando a roupa e lembra-se de sua festa de aniversário. Neste caso, pode-se colocar que a narração foi utilizada para condensar o evento da festa, uma vez que apenas para a protagonista aquele momento fora importante, ao mesmo tempo em que introduz, na mesma narração, a entrada do grupo de mulheres auxiliares e suas reivindicações.

³⁷ Em seu texto sobre o narrador Walter Benjamin coloca: O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. (...) Ela, (a narrativa) tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos.

Se a função do narrador dentro do filme é múltipla, ou seja, além de contar a história, mostrar os acontecimentos e participar do filme, a narração de Esperanza também será a voz de luta e chamada para o engajamento. É possível notar a chamada para luta e emoção em dois pontos distintos: no momento em que as mulheres tomam o lugar dos homens nos piquetes, ela comenta:

“E então elas vieram, as mulheres... elas se levantaram, antes da alvorada elas vieram, esposas, filhas, avós. Elas vieram de Zinc Town e além das colinas, de outras minas, dez, vinte, trinta milhas além.

Sob o sol havia uma centena no piquete. E elas continuavam vindo – mulheres que nunca tinham se visto antes, mulheres que nada tinham com a greve. De alguma forma tinham ouvido sobre o piquete de mulheres - e elas vieram.”

E também na cena final do filme, novamente sua narração é mais um discurso emocionado pelas conquistas já conseguidas:

“Então eu entendi que tínhamos ganhado algo que eles nunca poderiam tirar: algo que eu poderia deixar para os nossos filhos e eles, o sal da terra, herdariam.”

Nestes dois momentos, não é apenas uma narradora contando eventos dentro do filme, no primeiro, é a chamada que ela faz para que todas as mulheres entrem na luta junto com as que estão no piquete. Na segunda narração é Esperanza esposa, mulher, lutadora quem nos dá os resultados do movimento, aquilo que todos conseguiram juntos.

Também interessante é o contraponto das primeiras cenas em que Esperanza fala sobre sua vida com sua última imagem. No início ela está desesperada, as mãos no

rosto aflito, clamando a Nossa Senhora de Guadalupe, chegando a desejar que o filho não nascesse. Na cena final seu rosto está altivo, radiante, exatamente perfeito para a narração final sobre as conquistas e ganhos, tanto da protagonista quanto do povo.

É o resultado final da transformação do movimento por igualdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise deste filme foi uma tarefa que, a princípio, não parecia ser tão complexa como se demonstrou ao longo do trabalho. Levou tempo, reflexão e estudo para que principalmente, as barreiras, o preconceito fossem quebrados e revelassem uma obra sofisticada tanto na sua forma de apresentação quanto na abordagem do seu conteúdo.

É possível ver ao longo do trabalho de análise que *O Sal da Terra*, ao utilizar diferentes recursos técnicos e estéticos, também procurava quebrar barreiras e preconceitos. Eram recursos que a indústria do cinema hegemônico hollywoodiano não utilizava por conta das implicações políticas que podiam reverberar. Era também a resposta de afirmação das convicções e crenças políticas dos seus criadores. Utilizar diferentes recursos, como o grupo de não-atores, implicava na decisão de afirmar que aqueles que tiveram a experiência da greve seriam aqueles que poderiam mostrar a história de um grupo que tinha uma profunda conscientização do seu posicionamento político, social e histórico. Seria muito difícil para um ator de Hollywood conseguir demonstrar essa conscientização, faltar-lhe-ia o gesto de conscientização, apesar da boa atuação. Da mesma maneira que, ao utilizar um gênero híbrido formado pela união de ficção, documentário, drama, teatro, também demonstrava o profundo conhecimento de uma base cinematográfica e teatral por parte daqueles que fizeram o filme, para que, com maestria, fossem utilizadas características de diferentes gêneros. Essa opção rechaça, de uma vez por todas, o título de “obra simples, pobre e sem recursos”. Ao contrário, como foi mostrado durante toda a análise, diferentes leituras poderiam ser feitas do filme graças às diferentes formas de vê-lo e interpretá-lo, resultado da maneira como o filme foi produzido e dirigido.

Outra consideração a fazer recai sobre a maneira que o filme foi produzido. Partindo de uma companhia independente do sistema de estúdios de Hollywood, a história claramente mostrou que, se não houver independência em todos os momentos, ou que as condições de trabalho sejam franqueadas, desde a criação, passando pela produção e a distribuição e terminando com a exibição, não há garantias que um filme possa ser conhecido do público. *O Sal da Terra* foi condenado desde sua produção e mesmo finalizado, não foi exibido nem em dez cidades americanas e depois totalmente censurado, sem que a maioria dos censores sequer visse o conteúdo do filme. Sua fama veio, principalmente, do fato de ter sido produzido por envolvidos na lista negra de Hollywood, formada principalmente por aqueles que se negaram a responder perante o governo se partilhavam ou não da crença comunista. Herbert Biberman, Michael Wilson e Paul Jarrico responderam esta questão afirmativamente, não com suas vozes, mas sim com um filme.

Referencias Bibliográficas

ACUÑA, R., *América ocupada, los chicanos y su lucha de liberación*. Ediciones Era, México D.F., 1976.

ARNESSEN, E., *Encyclopedia of United States labor and working-class history*. Routledge, New York, 2007.

AUERBACH, E., *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª edição, Editora Perspectiva, São Paulo, 2004.

BAKER, E., *On strike and on film: Mexican American families and blacklisted filmmakers in Cold War America*. The University of North Carolina Press, 2007.

BENJAMIN, W., *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história de cultura*. 7ª edição, Brasiliense, São Paulo, 1994.

BERNARD, D., *Radical Innocence: a critical study of the Hollywood ten*. University Press of Kentucky, Lexington, 1989.

BIBERMAN, H., *Salt of the Earth: the story of a film*. Harbor Eletronic Publishing, New York, 2003.

BOYER, P., *The enduring vision: A history of the American people*. Houghton Mifflin Company, Boston, 2008.

BUHLE, P., *Marxism in the United States: remapping the history of the American Left, revised edition*. Verso, New York, 1991.

_____, *Blacklisted: the film lover's guide to the Hollywood blacklist*. Palgrave MacMillan, New York, 2003.

CASTILHO, R., *The treaty of Guadalupe – Hidalgo: a legacy of a conflict*. University of Oklahoma Press, Norman, 1990.

COSTA, I., *A hora do teatro épico no Brasil*. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1996.

_____, *Panorama do Rio Vermelho: Ensaaios sobre o teatro americano moderno*. Nankin Editorial, São Paulo, 2001.

_____, *Teatro na luta de classes* em [http://coletivo de artistas socialistas.blogspot.com/textos-para-discussão.html](http://coletivo.de.artistas.socialistas.blogspot.com/textos-para-discussão.html) – acessado em 24/07/2010.

DENNING, M., *The Cultural Front: the laboring of American culture in the twentieth Century*. Verso, 1998.

DOWNES, J., *Dicionário de termos financeiros e de investimentos*. tradução Ana Rocha Tradutores Associados, Nobel, São Paulo, 1993.

DRAIN, R., *Twentieth-Century theatre – a sourcebook*. Routledge, New York,

GUARNIERI, G. , *Eles não usam Black-tie*. 5ª edição, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1987.

GORDON, B. , *Hollywood exile or how I learned to love the blacklist*. University of Texas Press, Austin, 1999.

GUINSBURG, J., *Diálogos sobre Teatro: Armando Sérgio da Silva (org.)*. Edusp, São Paulo, 1992.

HOLLEY, W., *The Labor Relations Process*. Cengage Learning Academic Resource Center, 2009.

LORENCE, J., *How Hollywood, big labor, and politicians blacklisted a movie in cold war America*. The University of New Mexico Press, 1999.

_____, *Mining Salt of the Earth*. Wisconsin Magazine of History, 2001-2002.

MANCHEL, F. *Film study: an analytical bibliography*, Associated University Presses, Cranbury, 1990.

- OLIVEIRA, R., *Viva La Huelga! A construção dos tipos nas peças de Luis Valdez como elementos de desmistificação*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- RODRIGUES, L. *Destino do Sindicalismo*. Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- ROSENFELD, A., *Cinema: arte & indústria*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2002.
- ROSS, S., *Movies and American Society*. Blackwell Publishing, Malden, 2007.
- SANTANA, I., *O cinema operário na República de Weimar*. Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993
- SCHWARZ, R., *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social no início do romance brasileiro*. Editora 34, São Paulo, 2000.
- STACY, L., *Mexico and the United States*. Marshall Cavendish Editors, New York, 2003.
- STOKES, A., *Church and state in the United States*. Harper and Bros. Editors, 1950.
- TORRES, S., *Nosotros in USA: literatura, etnografia e geografia de resistência*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2001.
- WEINSTEIN, J., *Ambiguous Legacy – The Left in the American politics*. New Viewpoints, New York, 1975.
- WHITFIELD, S., *The culture of the cold war*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991.