UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA.

ANNA CAROLINA BOTELHO TAKEDA

**Sufrimento, solidão e desordem: a representação trágica como meio político
no cinema de Leon Hirszman**

São Paulo

2017

(Versão corrigida)

ANNA CAROLINA BOTELHO TAKEDA

**Sufrimento, solidão e desordem: a representação trágica como meio político
no cinema de Leon Hirszman**

Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Área de concentração: Estudos Comparados.

Orientadora: Profa. Dra. Fabiana Buitor Carelli

São Paulo

2017

Folha de aprovação

Nome: TAKEDA, Anna Carolina Botelho

Título: Sofrimento, solidão e desordem: a representação trágica como meio político no cinema de Leon Hirszman

Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*Dedico esta tese para aquela que, sem sombra de dúvidas, é o motivo primeiro dela: À
Minha Mãe.*

Agradecimentos

Assim como as trajetórias das vidas, o processo de formulação de uma tese de doutoramento constitui-se por sinuosos caminhos. Pensa-se numa proposta de trabalho e, meses depois, essa proposta já não faz mais sentido diante de materiais colhidos, aulas assistidas, livros fichados, conversas estendidas, ideias reformuladas, angústias suprimidas. A tese já não possui mais o mesmo plano, reconfigura-se com novos indícios que iluminam pontos até então escondidos. Torna-se outra, e isso se deve à recombinação de diversos fatores que vão se aglutinando e tomando uma forma não imaginada no início do trabalho. Parece, em alguns momentos, plena de autonomia e a própria vontade do pesquisador não é suficiente para controlar seus rumos e seguir aquele plano pré-determinado. Pelas sobreposições, colagens, redirecionamento temático ela é, definitivamente, outra. E surpreende ao revelar, até mesmo para o seu autor, novos conhecimentos passíveis de visualização apenas quando todo o trabalho está concluído. Esses são os mistérios e magias da produção de uma tese que é sentida para o seu autor como um processo longo e penoso.

O percurso desta tese não foi diferente. Ela nasceu de uma inclinação estética pelo trabalho do cineasta Leon Hirszman combinada à inquietação em relação às tensões sociais existentes de forma saliente na sociedade brasileira, que afetam a vida dessa pesquisadora em particular e também a vida de milhões de brasileiros. Tendo em vista a própria escassez material que reveste esta pesquisa, uma vez que há uma grande defasagem dos reajustes das bolsas perante a inflação, a pesquisa parecia fazer mais sentido a cada dia a medida em que o trabalho era realizado, sobretudo quando defronte ao acirramento da recessão econômica que assolava o país, que aumentou o custo de vida, redirecionando o trabalho devido às condições materiais que o sustentavam; e da crise política existente já no fim do primeiro mandato da presidente Dilma Rousseff, em que as mesmas forças conservadoras que, de certa forma, impulsionaram o suicídio de Getúlio Vargas e a instalação da Ditadura civil-militar davam, por meio de um impeachment injustificável, um novo golpe institucional de Estado no país. As circunstâncias políticas do momento em que a tese era escrita, bem como o aprofundamento dos estudos relacionados ao período ditatorial (1964-1985), que foram ainda mais reanimados pelo contexto político em que se dava a construção do trabalho, ante certas semelhanças com o Golpe de 1964, trouxeram mais e mais vontade para esta pesquisadora de desvendar o cinema de Leon Hirszman.

Entre mudanças de casas, perdas de empregos, adoecimento da minha mãe, finalizei esta tese da melhor e mais apaixonada forma que pude. E para que isso fosse possível, mesmo diante

de tantas intempéries oriundas da minha própria condição de vida e das circunstâncias de um país em crise, sobretudo política, com a ajuda de pessoas amadas, companheiras, generosas, consegui findar esta pesquisa.

Assim, primeiramente agradeço a minha querida orientadora, a Prof. Dra. Fabiana Buitor Carelli, pelas conversas cheias de ternura, intelectualidade, sabedoria e confiança.

Ao Prof. Dr. Benjamin Abdala Junior pela possibilidade dada para compartilhar a minha visão sobre a obra de Graciliano Ramos no grupo de estudos “Graciliano Ramos - pontes literárias, socioculturais e com outras artes”. Aos meus amigos de grupo de pesquisa: Andrea, Adriano, Luzia, Prof. Dra. Maria Zilda, Michelle Araújo, Miguel Yoshida e Ricardo Ramos. Além disso, às minhas doces Carla Kinzo e Paula Fábrio, cujos encontros eram sempre repletos de alegria e troca de conhecimento.

Aos professores que estiveram na minha Banca de Qualificação pelos preciosos apontamentos: Prof. Dr. Benjamin Abdala, novamente, e Prof. Dr. Mauricio Cardoso.

À Equipe da Secretaria de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, e à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa de doutorado.

Ao meu pai que me ensinou a amar o conhecimento e a leitura. Obrigada pela forma revolucionária como concebe a vida e, mais uma vez, ensina-me.

Às minhas irmãs de alma, entendimento sensível e profundo do mundo: Carol, Leticia e Michelle. Obrigada por estarem sempre ao meu lado dividindo angústias, sonhos, projetos e utopias, sempre dispostas a me acolherem nos momentos de maiores tensões que uma tese pode gerar. Sem esse amor, teria sucumbido.

Aos meus companheiros intelectuais Carin e Fábio por terem me ensinado a necessidade do rigor acadêmico. Além disso, agradeço pela convivência amorosa e tão sempre estimulante no que concerne à vida acadêmica.

Ao Fábio de Rose, Henderson Rocha e Pedro Borges pela inteligência aguçada e questionadora que me obrigava à expansão dos horizontes sem que eu percebesse. Pelas tantas músicas, literaturas, militâncias, línguas e delicadezas.

Ao meu banqueiro anarquista, dono de um conhecimento profundo da realidade nacional que tanto me instigou a respeito das forças conservadoras onipresentes no Brasil, Sami Besic. À Priscilla e ao Phabulo pela intelectualidade mais cheia de humor e ironia que colore a

vida. Obrigada pelos jantares, pelas taças de vinho, pela possibilidade de entender que, para além das tragédias das obras estudadas, há muito do que se rir.

À minha querida Tatiane Mattos por tantos cafés, debates e cansaços na biblioteca da FFLCH. A sua inquietação intelectual me motivava a tentar encontrar as respostas que eu ainda não tinha. Obrigada pelo companheirismo.

Aos meus queridos companheiros além mar, Prof. Dra. Jacqueline Penjon, pelo empenho em fazer de mim uma pesquisadora. Sem a ajuda dela não teria sido possível uma das experiências intelectuais mais profundas da minha vida – a estada em Paris. E ao Sébastien pela intensa crença no meu trabalho e pela sempre carinhosa preocupação.

À Regina Célia e à Adriana Silva por serem, sem dúvida, as minhas maiores inspirações intelectuais naqueles idos anos 2000. A UNICAMP perderia muito do seu sentido sem esse belíssimo encontro.

À minha amada Maísa pelo entendimento do que seria, parafraseando Karim Aïnouz, a “vida lazer”. Obrigada também por me ajudar a questionar as normas preestabelecidas e por me incentivar a rompê-las. À Sinarinha que, quando aparece, traz todo o mistério do mundo.

Ao meu Tio Paulo, primeiro comunista da família, preso durante a ditadura e ainda exemplo do que é ser resistência. Obrigada pelo apoio, pelos artigos, pelos livros e pelo cuidado sempre.

Ao meu querido Ivan que me obrigava a refletir sobre as minhas certezas intelectuais. O seu empenho acadêmico me deslumbra e me ensina. Agradeço a paciência, o amor, o carinho e o apoio sempre. Obrigada por estar comigo, sobretudo, no processo de finalização desta tese.

Aos meus amados Gugu, Marina e Pepê. Palavras não são capazes de traduzir a gratidão e o carinho que sinto. Obrigada por compartilharem uma alegria cotidiana, pelas inúmeras correções feitas ao meu trabalho, por me ajudarem na elaboração do meu projeto de tese, por me ampararem mais de uma vez quando eu não tinha casa. Obrigada pelos almoços, pelas conversas, pelas aulas de artes, pelas viagens, pela amizade profunda e obrigada, sobretudo, por me ensinarem que o sentido de toda essa trajetória é apenas um: a generosidade com o outro. Eles mostram no cotidiano um pouco do sentido de *romantismo* tal qual se defende nesta tese.

Um agradecimento especial à minha mãe que me ensinou a ter ambição e petulância. Sem esses ensinamentos, esta tese seria apenas um projeto não concretizado. Além disso, agradeço também a ela por ter me ensinado a ser forte e livre, características essenciais para o florescimento de uma vida acadêmica.

*Se as coisas são inatingíveis... ora!
Não é motivo para não querê-las...
Que tristes os caminhos, se não fora
A presença distante das estrelas!*

Mario Quintana

Resumo:

Esta tese tem como objetivo analisar três narrativas do cineasta Leon Hirszman: *A falecida* (1965), *S. Bernardo* (1972) e *Eles não usam black-tie* (1981) a partir do conceito de tragédia moderna, de Raymond Williams. A comparação sistemática entre as obras fez surgir o que se chamou nesta tese de *trágico desalienante*, uma vez que ao observar a maneira adotada pelo diretor, sobretudo, ao conduzir as suas personagens, evidenciou-se sua preferência por expor o sofrimento e a desordem dentro das narrativas com o intuito de produzir o conhecimento da realidade. Com isso, pôde-se constatar que o tom trágico empregado foi a opção estética de Leon Hirszman para levar adiante o seu projeto cinematográfico, fincado na ideia de cinema como instrumento político. Porém, em contraposição à valorização do trágico, muito em consonância com o contexto histórico repressivo imposto pela ditadura civil-militar no Brasil, vale apontar, com a reorganização do cenário nacional, uma retomada da perspectiva romântica, no sentido defendido por Michel Löwy e Robert Sayre, em *Eles não usam black-tie*, que se não recuperava o *romantismo revolucionário* proposto por Marcelo Ridenti ao analisar as obras produzidas no Brasil no começo dos anos 1960, resgatou a representação da esperança arrefecida com os anos de governo militar. Nessa direção, no cotejo das obras, atenta-se para o contexto histórico em que os filmes foram produzidos considerando-o como elemento estruturante de sua forma. Assim, se em *A falecida*, de 1965, começo do período ditatorial, há ainda espaço para um sutil humor que, de alguma forma, atenua o seu tom trágico; *S. Bernardo*, elaborado em 1972, no auge da repressão militar, impera o aniquilamento dos homens e a tragédia se instala sem respiro; por fim, como foi dito, em *Eles não usam black-tie*, realizado em 1981, período de abertura política e maciça insurreição dos movimentos populares, a perspectiva trágica cede espaço para a imagem da força da coletividade e, portanto, restaura certa visão romântica do mundo.

Palavras-chave: Leon Hirszman; *A falecida*; *S. Bernardo*; *Eles não usam black-tie*; tragédia; romantismo.

Abstract:

This dissertation aims to analyze three films directed by Brazilian filmmaker Leon Hirszman – *A Falecida* (1965), *S. Bernardo* (1972), and *Eles Não Usam Black-Tie* (1981) – through Raymond Williams’ concept of ‘modern tragedy’. The systematic comparison of the films gave rise to what is referred to in this analysis as the ‘dealienating tragic’. Hirszman’s aesthetic procedures, especially those concerning the characterization process, reveal a preference for depicting suffering and disorder in order to portray knowledge of the world. Through this process, one can conclude that the tragic tone was Hirszman’s aesthetic choice to carry out his cinematographic project based on the idea of filmmaking as a political instrument. However, it is worth mentioning that, in contrast to this use of tragedy shaped by the repressive historical context imposed by the Brazilian civil-military dictatorship, in *Eles Não Usam Black-Tie* it is possible to notice a recovery of a romantic perspective, as defined by Michel Löwy and Robert Sayre. Although this procedure does not achieve what Marcelo Ridenti, in his analysis of works produced in Brazil in the early 60’s, defines as the *revolutionary romanticism*, it reclaims the portrayal of hope, lost during the years of the military government. Therefore, the historical context will be considered as a defining feature of the films’ formal structure. Thus, while there is still room for subtle comedy that somehow mitigates the tragic tone found in *A Falecida*, a film produced in 1965 right after the beginning of the dictatorship, in 1972, at the peak of political repression, one finds in *S. Bernardo* the annihilation of men while tragedy takes hold of everything. Accordingly, as it was mentioned before, during the process of political opening and the massive insurgency of popular movements, in 1981’s *Eles Não Usam Black-Tie*, the tragic perspective gives way to an image of the power of collectivity, recovering, therefore, a romantic view of the world.

Keywords: Leon Hirszman; *A falecida*; *S. Bernardo*; *Eles não usam black-tie*; tragedy; romanticism.

Sumário

Introdução.....	14
Capítulo 1: A frustração e o excesso em <i>A falecida</i>.....	33
1.1 Uma escolha improvável.....	34
1.2 O desejo de morte.....	39
1.3 Das crendices ao futebol.....	46
1.4 O acirramento da reificação.....	62
1.5 Da queixa à crítica consistente.....	68
1.6 Uma câmera estática. A igualdade não existe.....	73
Capítulo 2: O imperativo trágico em <i>S. Bernardo</i>.....	80
2.1 Entre duas mulheres: o protagonismo de Zulmira e o silêncio de Madalena.....	81
2.2 A retrospectiva de um acordo nupcial.....	94
2.3 O suicídio como libertação.....	107
2.4 Traços de um senhor de escravos em meio à modernização.....	113
2.5 A honra sob tensão.....	119
2.6 O sujeito reificado na contemporaneidade – uma breve comparação com o filme <i>capital</i>	128
2.7 A representação do patrimonialismo.....	132
2.8 A coletividade emerge – o trabalhador em tempos de ditadura.....	136
2.9 A reconfiguração do traço.....	145
Capítulo 3: O levante dos trabalhadores em <i>Eles não usam black-tie</i>	
3.1 A representação do trabalho no cinema.....	149
3.2 O empobrecimento da classe trabalhadora.....	160
3.3 A esperança revive em <i>Eles não usam black-tie</i>	170

3.4 Amor, tensão e conflito.....	174
3.5 Tião, a cordialidade, a ingenuidade ou o trauma?.....	176
3.6 As mulheres companheiras.....	189
3.7 Das violências: resquícios de uma ditadura.....	198
3.8 Para além do Estado totalitário.....	213
Considerações finais	220
Referências bibliográficas.....	223

Lista de imagens

Figura 1 <i>A falecida</i> (11:17), Leon Hirszman, 1965.....	47
Figura 2 <i>A falecida</i> (12:41), Leon Hirszman, 1965.....	50
Figura 3 <i>A falecida</i> (16:51), Leon Hirszman, 1965.....	52
Figura 4: <i>A falecida</i> (1:34:30), Leon Hirszman, 1965.....	60
Figura 5: <i>A falecida</i> (1:34:56), Leon Hirszman, 1965.....	62
Figura 6: <i>A falecida</i> (25:07), Leon Hirszman, 1965.....	65
Figura 7: <i>A falecida</i> (43:19), Leon Hirszman, 1965.....	70
Figura 8: <i>A falecida</i> (7:22), Leon Hirszman, 1965.....	75
Figura 9: <i>A falecida</i> (1:20:44), Leon Hirszman, 1965.....	77
Figura 10: <i>S. Bernardo</i> (1:11:49), Leon Hirszman, 1972.....	86
Figura 11: <i>S. Bernardo</i> (1:07:40), Leon Hirszman, 1972.....	100
Figura 12: <i>S. Bernardo</i> (1:39:18), Leon Hirszman, 1972.....	106
Figura 13: <i>S. Bernardo</i> (1:51:34), Leon Hirszman, 1972.....	117
Figura 14: <i>O capital</i> (1:48:39), Constantin Costa Gavras, 2013.....	132
Figura 15: <i>S. Bernardo</i> (25:17), Leon Hirszman, 1972.....	137
Figura 16: <i>S. Bernardo</i> (59:26), Leon Hirszman, 1972.....	139
Figura 17: <i>S. Bernardo</i> (1:48:15), Leon Hirszman, 1972.....	143
Figura 18: <i>A greve</i> (22:35), Serguei Eisenstein, 1925.....	151
Figura 19: <i>Tempos modernos</i> (3:19), Charlie Chaplin, 1935.....	153
Figura 20: <i>Dois dias, uma noite</i> , Jean-Pierre Dardenne e Luc Dardenne, 2014.....	154

Figura 21: <i>Que horas ela volta?</i> (1:58:31), Anna Muylaert, 2015.....	155
Figura 22: <i>Eles não usam black-tie</i> (4:01), Leon Hirszman, 1981.....	177
Figura 23: <i>Eles não usam black-tie</i> (1:51:00), Leon Hirszman, 1981.....	186
Figura 24: <i>Eles não usam black-tie</i> (42:06), Leon Hirszman, 1981.....	190
Figura 25: <i>Eles não usam black-tie</i> (1:47:07), Leon Hirszman, 1981.....	197
Figura 26: <i>Eles não usam black-tie</i> (38:52), Leon Hirszman, 1981.....	201
Figura 27: <i>Eles não usam black-tie</i> (40:07), Leon Hirszman, 1981.....	203
Figura 28: <i>Eles não usam black-tie</i> (58:55), Leon Hirszman, 1981.....	208
Figura 29: <i>Eles não usam black-tie</i> (24:43), Leon Hirszman, 1981.....	215

Introdução

Obras de arte, entretanto, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde.

Theodor W. Adorno

[...] fios subterrâneos poderosos amarram as pulsões e os signos, os desejos e as imagens, os projetos políticos e as teorias, as ações e os conceitos. Mais do que um acaso de combinações, essa interação é garantia da vitalidade mesma das esferas artísticas e teóricas.

Alfredo Bosi

Esta tese tem como objetivo analisar três narrativas fílmicas do cineasta Leon Hirszman: *A falecida* (1965), *S. Bernardo* (1972) e *Eles não usam black-tie* (1981). Inicialmente, faz-se uma breve contextualização do momento histórico em que as obras foram produzidas. Em seguida, apontam-se algumas características relevantes sobre a filmografia do cineasta e explicam-se os caminhos tomados para chegar à ideia de *trágico desalienante*, nascida, sobretudo, de um insistente estudo comparativo dos filmes, em consonância com o conceito de tragédia moderna desenvolvido por Raymond Williams¹. Considerando os contextos históricos em que os filmes foram realizados, é possível observar certa variação na tonalidade trágica dada a cada obra e perceber como a repressão e a censura impostas pelos governos militares contribuíram para o redirecionamento estético dos filmes, ora acentuando e ora amenizando o tom trágico, sendo, portanto, o contexto histórico um fator estruturante das obras que será considerado para a sua interpretação. Por outro lado, atentando-se para o que Marcelo Ridenti chama de *romantismo revolucionário*, perspectiva segundo ele muito presente em manifestações artísticas da década de 1960 especialmente. O que se pretende é apontar como as premissas que compuseram o que o historiador chamou de visão romântica do mundo foram cedendo espaços para uma visão mais trágica da realidade nacional, como foi possível observar nesta pesquisa pelo processo comparativo dos filmes, embora certa retomada de uma perspectiva romântica apareça em *Eles não usam black-tie*.

¹ É importante ressaltar que, embora tal pesquisadora tenha consciência da existência de uma vasta bibliografia acerca do conceito de tragédia, o sentido de trágico usado durante todo o trabalho será especificamente aquele elaborado por Raymond Williams em *Tragédia Moderna*.

Para melhor entender o sentido de *romantismo revolucionário* sugerido por Marcelo Ridenti, faz-se necessária uma busca do sentido de romantismo no qual ele se baseia e, para isso, retoma-se o conceito delineado por Michel Löwy e Robert Sayre que tem a concepção de romantismo como “crítica à modernidade”, isto é, crítica “da civilização capitalista”², para além daquela antiga ideia de romantismo vinculada apenas às manifestações literárias de cunho pessimistas e de sobrevalorização da individualidade. Para os pesquisadores, não se pode ignorar a forma política do romantismo devido à sua crítica aos mecanismos da sociedade burguesa, ou seja, à racionalização da vida, à hegemonia do mercado, à propriedade privada, à divisão do trabalho, e, sobretudo, por fim, à reificação. Em suas palavras:

De fato, na óptica romântica essa crítica está vinculada à experiência de uma perda; no real moderno uma coisa preciosa foi perdida, tanto no nível do indivíduo quanto no da humanidade. A visão romântica caracteriza-se pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais, que foram alienados³.

Impera nessa visão romântica a necessidade de reação a esse modelo de sociedade e a recuperação do que foi “perdido”, isto é, os “valores qualitativos, em oposição ao valor de troca”, e a união entre os homens, em direção ao desejo de “recriar a comunidade humana”⁴. Assim, a partir desses pressupostos, Marcelo Ridenti defende que a maioria dos grupos artísticos que tomava a frente nas discussões para mudar esse modelo de sociedade, em meados dos anos 1960, estava, de alguma maneira, sob influência de ideologias que recuperavam a ideia da pureza das relações humanas em detrimento dos modelos vigentes na sociedade capitalista reificada. O *romantismo revolucionário*⁵, como bem apontam Löwy e Sayre, impulsionou lutas políticas ao redor do mundo desde o acirramento da industrialização, para fazer oposição ao *modus operandi* do capitalismo. Desse modo, Marcelo Ridenti utiliza essa

² LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 38.

³ Ibid., p.43.

⁴ Ibid., p.49.

⁵ Marcelo Ridenti ao dizer que há uma perspectiva romântica em movimentos como o Cinema Novo, o Teatro de Arena e o CPC, por exemplo, não ignora, portanto, o que eles têm de realista. Nesse sentido, vale retomar o que o pesquisador elabora a esse respeito. “De fato, esses movimentos [artísticos] colocavam-se como herdeiros da razão iluminista, pretendiam revelar a realidade social objetiva, de classes, a ser cientificamente desvendada, em que forças materiais determinariam a história e o destino da humanidade, o que permitiria classificá-los como realistas. Contudo, ao mesmo tempo, eles tinham características românticas: propunham a indissociação entre vida e arte; eram nacionalistas, a valorizar o passado histórico e cultural do povo; buscavam as raízes populares que serviram para moldar o futuro de uma arte a serviço das causas de contestação da ordem vigente”. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 42.

concepção com o objetivo de interpretar a ideia de “utopia revolucionária” de artistas e intelectuais brasileiros nos anos antecedentes à ditadura militar, em que existia uma “vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do homem novo”⁶, uma vez que os movimentos artísticos tomavam frente no questionamento dos problemas sociais do país e partiam para construção de uma arte que incitava a consciência da necessidade de mudança. Os artistas colocaram-se contra o “[...] processo de industrialização, urbanização, concentração de riquezas e ausência de liberdades democráticas; combate ao dinheiro, à indústria cultural e à fetichização impostas pela sociedade de consumo do mercado capitalista”⁷. Surgia nas representações artísticas grande apreço por um Brasil não atingido por esse processo, daí a “identificação com o camponês, tomado como autêntico representante do povo oprimido, cujas raízes seria preciso recuperar; escolha do campo como local para o início da revolução social; e valorização da ação, da vivência revolucionária, por vezes em detrimento da teoria”⁸. Eles resgatavam no passado “(as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, ao final do processo, poderia romper as fronteiras do capitalismo”⁹. Compostas, em sua maioria, por jovens de classe média urbana, essas manifestações que se alastram pelo país expõem sua preocupação com os desterrados e imigrantes, retratando-os em suas obras como a personificação do caráter do povo brasileiro. As representações voltam-se ao passado, pois os elementos nele encontrados permitiam uma “alternativa de modernização da sociedade que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro”¹⁰. Desse modo:

Propunha-se uma arte nacional-popular que colaborasse com a desalienação das consciências. Recusava-se a ordem social instituída por latifundiários, imperialistas e – no limite, em alguns casos – pelo capitalismo. Compartilhava-se certo mal-estar pela suposta perda da humanidade, acompanhado da nostalgia melancólica de uma comunidade mítica já não existente, mas esse sentimento não se dissociava da empolgação com a busca

⁶ Para o historiador, “[...] havia grupos mais românticos do que outros, mas todos respiravam e ajudavam a produzir a atmosfera cultural e política do período impregnada pelas ideias de povo, libertação e identidade nacional – ideias que já vinham de longe na cultura brasileira, mas traziam especialmente a partir dos anos 1950 a novidade de serem mescladas com influências de esquerda, comunistas ou trabalhistas”. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 8-9.

⁷ Ibid., p. 25.

⁸ Ibid., p.28.

⁹ Id., “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP, v. 17, n. 1, p. 81-110, jun. 2005, p. 84.

¹⁰ RIDENTI, op. cit., p. 25.

do que estava perdido, por intermédio da revolução brasileira. Pode-se mesmo dizer que predominava a empolgação com o “novo”, com a possibilidade de construir naquele momento o “país do futuro”, mesmo remetendo a tradições do passado¹¹.

Nota-se a necessidade dos artistas em retratar e alcançar o povo para que este pudesse fazer a revolução. Somente com a conscientização das massas seria possível engajá-las nas lutas sociais que permitiriam as mudanças. Discute-se, portanto, quais os caminhos que deveriam ser trilhados para atingir de forma abrangente o grande público. Com esse projeto de expansão cultural revolucionária, um fenômeno significativo ocorre no encaminhamento dado às artes: o enfraquecimento do fazer literário, no qual a cultura nacional se vê fortemente representada, para o avanço de manifestações coletivas, destacando-se, sobretudo, o teatro, o cinema e a música¹². No entanto, dentre esses três gêneros artísticos, o cinema merece destaque especial, já que representa uma arte que angariaria grandes públicos e permitiria, com facilidade, a sua exibição em ambientes distintos. Além disso, pelas renovações técnicas, ou até mesmo pela negação das mesmas, os cineastas sugeriam uma revolução estética de suas formas, que ia ao encontro do projeto de combate à hegemonia da indústria cultural - fenômeno esse que não se restringiu ao Brasil. Com as guerras mundiais e a expansão da industrialização do cinema americano, cineastas de diversos países, principalmente Itália e França, decidiam repensar a linguagem cinematográfica e reinventar os paradigmas do cinema, impulsionando a criação do *cinema moderno* em oposição ao *cinema clássico*. Esse cinema produzido no cenário internacional, porém, acabou influenciando fortemente os cineastas brasileiros que, somando-se às especificidades do momento político e às possibilidades técnicas escassas, produziram obras poderosas que reelaboraram esteticamente a produção nacional. Nasceu, com isso, o movimento Cinema Novo.

¹¹ RIDENTI, Marcelo. "Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960". *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP, v. 17, n. 1, p. 81-110, jun. 2005, p. 87.

¹² Porém, diante desse novo cenário que se formava, é de grande pertinência vincular o Cinema Novo à literatura, uma vez que suas propostas estéticas se vinculavam ao Modernismo. Revelando esta importância, Leon Hirszman defende que tal movimento deveria ser entendido a partir especificamente da fase Regionalista, pois havia entre eles grandes afinidades, tanto estéticas como temáticas: “O Cinema Novo participa também do processo mais amplo da cultura brasileira neste século, seguindo os caminhos abertos pela literatura regional dos anos 30, de cunho meio jornalístico, que correspondia, no plano político, à Revolução de 30. Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, Érico Veríssimo tentaram cada um a seu modo expressar a recuperação da realidade social e popular de suas regiões. Essa literatura apresentava características universais, ao propor uma nova representação do modo de ser brasileiro. O Cinema Novo deu continuidade a essa aproximação procurando uma linguagem cinematográfica nova, baseada numa reflexão sobre a realidade social, política e econômica do país.”. HIRSZMAN, Leon. *É bom falar*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995. p.25.

Para o crítico de cinema Ismail Xavier,

[...] o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social¹³.

É importante ressaltar que esses diretores definem suas temáticas partindo da condição do subdesenvolvimento nacional, de suas próprias estruturas e da realidade social que desejam tornar visível. Apoiam-se nas ideologias de esquerda, lutam pelas reformas de base, contra os conservadores, sobretudo, porque buscam a compreensão do processo histórico e não de uma temporalidade pontual. Para os cineastas do Cinema Novo, Leon Hirszman, Cacá Diegues, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade, Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, o cinema deveria buscar o estímulo da consciência crítica diante das vivências contemporâneas, em que a dimensão política das novas formas poéticas fosse além da experiência do espetáculo, havendo, para isso, a necessidade de formulação de uma nova linguagem e uma nova maneira de se conduzir o drama. Ainda segundo Ismail Xavier, a análise predomina nesse cinema e os cineastas procuram uma compreensão iluminadora da experiência histórica, desconsiderando os maniqueísmos de uma pedagogia sentimental excessiva. O Cinema Novo deseja ir além da dramaturgia rasa que busca a simpatia do espectador – a atenção é pela produção de conhecimento, influência do cinema neorrealista italiano, cuja ambição é revelar a realidade social objetiva e mostrar que forças materiais determinam a História.

Considerando a precariedade instrumental para caracterizar essa nova forma de se fazer cinema, Ismail Xavier retoma a expressão “estética da fome” – referente ao texto manifesto de Glauber Rocha *Uma estética da fome* (1965). Ele conclui, a partir do cinema do diretor, que a fome não só será temática dos filmes do Cinema Novo, mas parte de sua estrutura estética: “a fome não se define como tema, objeto do que se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras”¹⁴. Essa fome é metáfora para designar a carência estrutural que

¹³ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 57.

¹⁴ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993. p. 10.

deixa de ser empecilho à realização cinematográfica e passa a se inserir no seu processo de produção, delineando um estilo particular do qual este cinema extrai a sua força. O que poderia ser obstáculo vem a ser característica estética de vanguarda do Cinema Novo, cujas marcas empobrecidas do processo de produção ajudam a fortalecer a temática do subdesenvolvimento denunciada enquanto tema principal. Assim, tem-se uma harmonia entre forma e conteúdo que colabora com a grandeza dessas produções¹⁵. Com o golpe civil-militar de 1964, as forças conservadoras que imperavam no país não incentivaram o florescimento dessa arte¹⁶, porque os seus cineastas tomavam o caminho contrário às intenções ideológicas dos governantes, que começavam a financiar e apoiar as manifestações culturais produtoras de um discurso favorável ao falso desenvolvimento socioeconômico do país, chamado de “milagre econômico”. Consequentemente, o golpe vai atingir essa revolução cinematográfica em seu auge¹⁷, porém, mesmo em condições adversas – políticas e econômicas –, o debate e a militância, contraditoriamente, favorecem a criação de formas e “modos de produção” alternativos, o que permite a sucessão de experiências que incorporam, ao cinema brasileiro, “modernidade estética, apesar do quadro de subdesenvolvimento técnico-econômico e regime conservador”¹⁸. Ou seja, na contracorrente desse pensamento e como resistência a ele, os artistas ainda otimistas e entusiasmados contam com o peso das ideias e estão confiantes quanto ao poder político de suas intervenções. Por sua vez, não satisfeitos com o parcial aniquilamento desse “cinema de autor”, os militares intensificam os métodos repressivos para o controle do que consideram ordem, intencionando desestabilizar ainda mais as produções desses diretores. O governo ditatorial, então, caminha em direção à radicalização da censura; mas, como bem salienta Heloísa Buarque de Holanda, na contramão da repressão, nasce a repulsa a essa postura, o que gera manifestações responsáveis pelo enriquecimento, tanto do fazer artístico quanto da

¹⁵ Essa revolução cinematográfica decorre do encontro de um “cinema de autor”, da consciência nacional reinante no período e da invenção de uma linguagem de subdesenvolvimento, que, entre outras características, adota dentro da ficção traços estilísticos do documentário. Os cineastas do Cinema Novo recusam a sofisticação que reflete na linguagem e centram-se na experiência cinematográfica da constante câmera na mão – traço marcante do Cinema Novo, responsável pela criação de novas estratégias de *mise-en-scène* e montagem. XAVIER, Ismail. Critique, idéologies, manifestes. In: PARANAGUA, Paulo Antonio (org.). *Le cinéma brésilien*. Paris : Centre George Pompidou, 1987. p. 225.

¹⁶ Segundo Marcos Napolitano, “[...] o golpe foi mais do que uma mera rebelião militar. Envolveu um conjunto heterogêneo de novos velhos conspiradores contra Jango e contra o trabalhismo: civis e militares, liberais e autoritários, empresários e políticos, classe média e burguesia. Todos unidos pelo anticomunismo, a doença infantil do antirreformismo dos conservadores”. NAPOLITANO, Marcos. 1964. *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 43.

¹⁷ XAVIER, Ismail; PEREIRA, Miguel; BERNARDET, Jean-Claude. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985. p. 8.

¹⁸ XAVIER, op. cit., 1993, p. 10.

consciência do sujeito frente à sua realidade. Resistindo como podiam às ações da censura, observa-se um enriquecimento estético dessas produções, mesmo diante de um contexto desfavorável a elas. Além do mais, para Marcos Napolitano, a expansão da indústria cultural acirrou essas contradições, uma vez que:

Com o crescimento econômico, os bens culturais passaram a ser consumidos em escala industrial [...] Mesmo os circuitos de consumo cultural de massa foram ocupados por um espírito crítico, ainda que sutil, e convivendo com produtos culturais despolitizados. Engana-se quem pensa que os produtos culturais engajados, criados por artistas de esquerda, estivessem destinados a pequenos círculos de consumo artesanal. Uma das marcas da década de 1970 foi o convívio de projetos culturais voltados para grupos sociais que se consideravam “alternativos”, à margem, com a ocupação crescente do grande mercado pela arte de esquerda. Em muitos momentos, as fronteiras entre estes dois projetos ficaram diluídos. No teatro, na música popular e na teledramaturgia, a arte engajada de esquerda reestruturou o próprio mercado, entrando no coração da indústria cultural. Este processo não seria vivido sem dilemas e impasses, mas, sem dúvida, é uma das marcas mais singulares da resistência cultural ao regime militar¹⁹.

No entanto, mesmo em vista dessa realidade em que parte da arte engajada foi sendo inserida ao mercado e, de algum modo, ao mesmo tempo, conseguia manter um “espírito crítico”, parafraseando Marcos Napolitano, esse processo acabou sufocando a liberdade dos artistas que precisaram aderir a certos preceitos estéticos em consonância com os produtos da indústria cultural, o que resultou muitas vezes em um simplismo estético em detrimento de uma arte de alta qualidade, enfraquecendo com isso a sua realização ainda que certa crítica resistisse nela. Por meio de uma análise das grandes bilheterias dos filmes realizados na época, Daniel Aarão Reis expõe a força dos filmes produzidos apenas como produto de entretenimento em detrimento daqueles produzidos segundo preceitos de uma arte comprometida, o que evidenciava, no entanto, a lógica de todo o campo artístico, cada vez mais subordinado às leis do mercado de cultura:

[...] em relação ao cinema, há uma constante ênfase em certos filmes e autores, como *Os fuzis*, de Ruy Guerra, ou *Deus e o Diabo na Terra do sol*, de Glauber Rocha, uma cinematografia de resistência, engajada, como se dizia na época. Embora de alta qualidade, atraia reduzido público. Os campeões de bilheteria eram Roberto Farias com um filme sobre Roberto Carlos, melhor bilheteria em 1968, ou José Mojica Marins, cujos filmes de terror (por exemplo, *Esta noite encarnei no teu cadáver*) transformavam-se em grandes sucessos.

¹⁹ NAPOLITANO, Marcos. 1964. *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 175.

Ambiguidades que merecem ser consideradas na avaliação dos movimentos da opinião pública, sobretudo porque as grandes massas populares, sem recursos para ir a salas de cinema, embalavam-se nas novelas – que então iniciavam sua trajetória de sucesso –, nos shows de variedades e nos programas humorísticos das TV's – que só muito raramente, e de forma indireta, ingressavam na seara das lutas políticas²⁰.

Como demonstrado, conclui-se: na contracorrente de obras cuja perspectiva era o “romantismo revolucionário”, tem-se o fortalecimento da cultura de massa apoiada pelos governos militares, que se expande, conivente com o processo de modernização e traz como discurso, em maior escala, o melodrama facilmente absorvível. O Cinema Novo, embora de grande qualidade, em termos de público, não alcança parte considerável da sociedade, difundindo-se num circuito de intelectuais e estudantes de classe média. Por fim, o estímulo da indústria cultural realizado pelos militares acaba sendo um fator determinante para o enfraquecimento do projeto revolucionário dos artistas que inibe, ao longo do tempo, a experimentação formal. Mas, para além do incentivo da indústria cultural, outro elemento que deve ser explanado para o entendimento dos percursos estéticos tomados nesse período pelos cineastas é o apelo dos órgãos censores do governo militar, que ditavam regras de realização para os cineastas, combalindo, assim, a força política das narrativas. As ideias presentes nos filmes do Cinema Novo chocam-se com ideologias dos militares, já que a censura contribuía para a construção de uma imagem distorcida do Brasil, mostrando uma falsa ideia de desenvolvimento social e econômico, em oposição ao comprometimento dos cineastas com a compreensão honesta da realidade nacional²¹.

Portanto, retomando o que foi dito anteriormente por Heloísa Buarque de Holanda, diante das pressões impostas pela censura, ocorre a necessidade da busca pelos cinemanovistas de novos paradigmas estéticos que enriqueçam suas formas. Ismail Xavier, a partir da realização de um estudo comparativo das obras produzidas em tal período, ressalta que um traço marcante entre elas é a presença das alegorias que, para o crítico, resumem-se em brechas,

²⁰ REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedades*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2000. p. 46.

²¹ Sobre a ação da censura, Leonor de Souza Pinto, afirma: “Sua ação no cinema brasileiro buscou moldar a produção aos projetos políticos do regime. O lema central era proibir, sempre que possível. Na impossibilidade de proibir, cortar. Se as duas opções falhassem, “colocar na geladeira”, significando engavetar o processo de requisição de censura sem, no entanto, admitir o feito. O processo permanecia “em análise”, sem que nenhum parecer fosse emitido. Assim os produtores não tinham argumentos para sequer negociar com a censura. Esta atitude podia levar meses, até anos. Enquanto isso, o regime garantia que o filmes não iriam a público”. PINTO, Leonor Souza. *O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988*, março 2006, p. 4. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/>. Acesso em: 22/04/2011.

lacunas, mensagens cifradas que permitem ao espectador uma postura analítica. Para burlar os censores, os cineastas constroem cenas que dão sinais de querer dizer mais do que está em evidência, direcionando o espectador para outro “lugar”, ou seja, para o “contexto nacional tomado como uma totalidade”²². As alegorias são usadas para que o cinema se torne mais simbólico, derrubando, assim, possíveis argumentos de subversão vindos da censura. O grande cineasta que trabalhou as alegorias foi Glauber Rocha, porém, outras estratégias concomitantes a essas nascem e dão origem a formas cinematográficas também ricas por suas contradições e enigmas. Leon Hirszman não segue essa mesma tendência, mas inventa maneiras para preservar a crítica ao sistema político-social do Brasil, mesmo durante os piores momentos de censura imposta pelos militares, sem ter um cinema altamente simbólico. Não se pode dizer que em seus filmes as brechas e mensagens cifradas estejam ausentes, mas elas aparecem mais como cenas responsáveis por se ligarem a uma rede de sutilezas que abrem margem para interpretações além do exposto²³.

Adepto de uma estética mais próxima do neorealismo italiano, o que justifica essa preferência por um cinema menos alegórico, Leon Hirszman, com o desejo de criar uma arte capaz de suscitar discussões distintas e não apenas aquelas diretamente relacionadas aos pensamentos revolucionários de esquerda, diverge do grupo de cineastas dos Centros Populares de Cultura (CPC) – do qual faz parte ativamente (concomitante à sua participação no movimento Cinema Novo). O projeto cinematográfico do diretor define-se em meados da década 1960 com sua participação intensa nesses centros; porém, diante do modo como os seus integrantes entendem a arte, o cineasta vai de encontro ao seu projeto ideológico. O CPC, órgão de cultura ligado ao partido comunista PCB, como era chamado, incentivava a produção cultural como forma de fortalecer o pensamento revolucionário, agrupando cineastas dispostos à produção de um novo cinema, cuja inquietação girava em torno da descoberta de uma nova estética capaz de atender às necessidades políticas de seus produtores e da sociedade moderna que se concretizava. Por sua vez, as produções de Leon Hirszman são marcadas por uma estética radical atenta à libertação do homem e à criação de uma atmosfera que exige do espectador a construção do conhecimento durante a cena, escolha contrária aos dogmas

²² XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993. p.11.

²³ Nas palavras de Ismail Xavier, tem-se: “ Se a questão do realismo foi central no cinema de um Leon Hirszman ou de um Luiz Sérgio Person, a alegoria e a descontinuidade marcaram o cinema de Glauber, autor que inventou o seu próprio cinema feito de instabilidade, tateios de câmera e falas solenes, com sua *mise-en-scène* composta de rituais observados por um olhar de filme documentário”. XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 16.

estéticos desses centros, cuja preferência pela realização da arte era a tal ponto política que culminava no discurso artístico em função do panfleto ideológico.

Embora participante da ala mais radical do CPC, Leon Hirszman não compartilhava dos mesmos desejos do grupo, ou seja, a arte como mero instrumento da revolução. Ao contrário disso, ele procurava realizar um cinema em que houvesse a conciliação de antagonismos em cena, de modo a vinculá-los às contradições da realidade. Questionado numa entrevista realizada por Marcelo Ridenti, Nelson Pereira dos Santos afirmou ser Leon Hirszman o mais politizado entre os cineastas que atuavam no momento, considerando-o “o dínamo da coisa”²⁴, aquele que compreendia e dedicava-se ao debate político²⁵. Na biografia de Leon Hirszman escrita por Helena Salem, encontra-se uma entrevista com o diretor confirmando tal postura, reforçada pelas observações de Walter Lima Jr., cineasta e integrante do Cinema Novo, para quem o diretor tinha algumas ferramentas certas, sendo a principal uma “consciência política muito depurada”, e, mesmo diante da politização do Cinema Novo, ele foi o mais engajado entre os seus representantes nas questões políticas. Para a própria Helena Salem, a política foi um elemento definidor de toda a postura atuante e criativa do diretor, o que a leva a propor que “cinema e política estariam sempre juntos”²⁶ em sua trajetória artística. No entanto, Leon Hirszman, como confirma a sua filmografia, deseja construir um cinema capaz de abarcar a totalidade, não reduzindo os seus problemas a meros discursos maniqueístas em favor de uma ideologia. Sua adoração por Eisenstein comprova esse interesse, uma vez que para o cineasta brasileiro o cineasta russo conseguia propor formalmente o verdadeiro sentido da revolução a partir de um conhecimento amplo da realidade que o permitia reconstruir a forma²⁷. Além de Eisenstein, teve como influência a dramaturgia de Bertolt Brecht, a qual considerava imprescindível porque recusa a realização de situações que levem o espectador à ilusão. Por meio da sensibilidade, o público chega à compreensão do narrado, sendo que esta sensibilidade

²⁴ RIDENTI, 2000, p.95.

²⁵ Nas palavras de Nelson Pereira dos Santos: “Era um momento de grande agitação política, e o Leon estava na frente, fazendo filme. Acho que foi o único de todos nós que teve essa participação sempre. Nunca parou de participar. Mais tarde, ele vai fazer o *ABC da greve*, uma coisa documental mesmo, e na crista do movimento popular [sobre as greves no ABC paulista, em 1979]. [...] Ele estava sempre procurando uma produção ligada a um movimento político. E ele tinha uma paixão política fantástica. Paixão e a busca de um pensamento político [...]”. SALEM, Helena, *Leon Hirszman. O navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p.153.

²⁶ Ibid., p.121.

²⁷ “[Eisenstein] foi um ponto de partida importante para a compreensão teórica do cinema. Para todos nós do Cinema Novo, o Neorrealismo italiano, o cinema social americano e alguns cineastas franceses também foram de grande importância. Mas Eisenstein abarca tudo. Porque nos marcou com sua força criativa e genialidade. Sua capacidade crítica, seu conhecimento de cultura oriental, de literatura, de psicologia, de Gestalt, de marxismo, o transformaram em uma pessoa extraordinária. O maior diretor do cinema”. Ibid., p.17.

é criada pelos acessórios estéticos como som, fala, música, atuação etc., em favor da produção de uma consciência crítica. É interessante frisar que Leon Hirszman interpretava esse método brechtiano como “dialética da razão” e dizia que nessas representações vão se formando a “unidade dialética do sentimento e da razão”²⁸, porque é por meio da sensibilidade que se chega ao conhecimento racionalizado. As influências estéticas de Leon Hirszman sinalizam para o fato de que o cineasta se identificava com obras e estilos de artistas dispostos à abertura de problemáticas, mesmo que, em seus filmes, não seja possível ver grandes semelhanças formais entre elas. Os realizadores que inspiram o cineasta têm em comum a vontade de construir obras a partir da ideia de que elas serão instrumentos para a construção de um conhecimento crítico da realidade, repensando, por isso, os antigos pressupostos formais dos gêneros por eles trabalhados, ou seja, o próprio cinema e o teatro. Nesse sentido, questiona-se o classicismo narrativo desenvolvido, sobretudo nas produções hollywoodianas, que será interrogado pelo diretor, mas que, por fim, será incorporado de algum modo para conseguir certa expressividade nacional em relação à abrangência de público, sem, no entanto, descartar o seu “compromisso com a arte nacional-popular”²⁹.

Ademais, outro aspecto que deve ser levantado para a compreensão do conjunto da obra de Leon Hirszman é a sua inclinação para uma arte de cunho realista. Desse modo, vale lembrar, portanto, que a arte realista, segundo Lukács ao propor o estudo da literatura realista, defende que a natureza dessa tendência estética se firma na escolha pela representação das “possibilidades concretas”, ou seja, aquelas que pressupõem a interação entre o “sujeito, as realidades de fato e os poderes objetivos da vida” que são de caráter histórico-social³⁰. Para Reinaldo Cardenuto, o diretor “elegeu o realismo como estrutura formal” e tem no cinema neorrealista italiano fonte de ampla inspiração. Nas palavras do pesquisador reproduzidas

²⁸ SALEM, Helena, *Leon Hirszman. O navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 214.

²⁹ Ao falar da produção de *Eles não usam black-tie*, Reinaldo Cardenuto chama a atenção para tal realização como uma tentativa de Leon Hirszman em abranger um maior número de espectador, sem, com isso, ignorar a antiga proposta estética ligada ao compromisso de uma arte “nacional-popular”. Em suas palavras: “Apesar do cineasta ter dirigido um de seus melhores filmes em 1972, a adaptação de linha “brechtiana” do livro *São Bernardo* (1938), de Graciliano Ramos, ele desejava aproveitar as condições oferecidas pela abertura política para retornar a uma tradição ficcional em compromisso com a arte do nacional-popular, na qual se buscava um fazer criativo ajustado às narrativas classicizantes e que permitisse alcançar um diálogo engajado com o maior número possível de espectadores [...] Hirszman parecia disposto a se aproximar de um projeto cultural de resistência no qual a conquista do mercado não era vista como uma simples forma de cooptação ou de ressignificação à lógica capitalista de produção, mas antes uma possibilidade de inserir conteúdos políticos e de reflexão no interior dos mecanismos comerciais de entretenimento”. CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Tese de doutorado em Ciências pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2014. p. 303.

³⁰ LUKÁCS, György. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969. p. 42.

abaixo, encontra-se uma pequena síntese das características que guiam o cinema ficcional do diretor a partir das premissas do realismo:

[...] o cineasta elegeu o realismo como estrutura formal que permitisse no cinema uma representação crítica dos dilemas políticos e sociais do Brasil. Ao distanciar-se do paradigma naturalista encontrado nas produções do cinema clássico norte-americano, no qual a *mimese* do real provinha de uma *mise en scène* fabricada no artificialismo dos estúdios cinematográfico, Hirszman assentou as bases de seu fazer fílmico em uma estética em aproximação com o neorrealismo italiano, no qual o deslocamento da câmera para as locações naturais, a presença de traços documentais no campo ficcional ou a visibilidade menos espetacularizada eram assumidos como técnicas que potencializariam um registro mais “fidedigno” do mundo social. Por entender, em linha marxista, que o homem é acima de tudo um ser social, a dramaturgia de Hirszman concentrou-se na fabricação de personagens cujos traços psicológicos e inquietações estavam intimamente relacionados às questões mais amplas da sociedade brasileira e de sua história³¹.

Portanto, tendo especialmente a perspectiva realista como horizonte desta tese, ao constituir a compreensão do *corpus*, será estabelecida essa ideia de particular e universal que, como discorreu em outras palavras Reinaldo Cardenuto, está presente na construção de personagens cujos traços psicológicos estão interligados “às questões mais amplas da sociedade brasileira e da sua história”. O primeiro filme analisado *A falecida* é lançado na década de 1960; na sequência, *S Bernardo*, na década de 1970; e, por fim, *Eles não usam black-tie*, na década de 1980. Por conta do longo intervalo temporal entre os três filmes, percebem-se mudanças relativas ao estilo que Leon Hirszman os concebe, ainda que continuem ligados, cada um à sua maneira, à proposta de cinema realista. Vale lembrar que, embora o estudo das adaptações não seja a intenção primeira dessa tese, breves comparações com as obras originais foram feitas, permitindo uma ampliação do campo analítico dos filmes. Desse modo, recorre-se a alguns pressupostos dos estudos de adaptação, bem como às análises críticas dessas obras a partir das quais os filmes de Leon Hirszman foram originados. Assim, segundo Robert Stam, vale lembrar que toda adaptação é automaticamente diferente da obra original já pela mudança de meios de

³¹ CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Tese de doutorado em Ciências pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2014. p. 48.

comunicação³². Para Michel Serceau, a adaptação envolve um olhar interpretativo da obra matriz que direciona os rumos estéticos da nova narrativa. Elas não são apenas uma transposição, “une sorte de décalque audiovisuel de la littérature, mais un mode de réception et d’interprétation des thèmes et formes littéraires”³³. As adaptações são ilustrações, interpretações e criações da obra original ocasionada pelo distanciamento temporal cujos contextos históricos particulares contribuem para a sua distinção³⁴. Esta distância temporal é considerada determinante para a interpretação dos filmes, pois se observam características expressivas geradas pelo contexto histórico do país no momento de produção das obras elencadas. Como será possível perceber durante o discorrer desta tese, a repressão militar que gerou censuras e violências de todas as maneiras é elemento direcionador do rumo que as adaptações tomaram, pois, logo em princípio, elas deveriam ser pensadas a partir do órgão censor, o que implicava uma tarefa complexa para o diretor que, ao mesmo tempo em que assumia a responsabilidade de denunciar esses eventos históricos, deveria levar a censura em consideração como elemento limitante dessas produções.

Leon Hirszman decide adaptar três obras de gêneros distintos, sendo duas peças e um romance, de autores consagrados em âmbito nacional que tinham em comum um projeto artístico audacioso e inovador. Em *A Falecida* (1953), Nelson Rodrigues debruça-se à representação da vida ordinária de Zulmira, mulher amargurada e obcecada pela ideia da própria morte que cria um plano solitário e ingênuo de vingança baseada na realização de um enterro grandioso para si. Com as artimanhas para driblar a falta de dinheiro que financiaria tal evento, vai-se descobrindo com o decorrer da ação os motivos que a induzem a adotar essa postura. Em *São Bernardo* (1934), Graciliano Ramos cria a confissão de um homem para quem a vida não tem mais sentido. Paulo Honório é o narrador arrasado pelo suicídio da mulher e pela consciência de que todo o processo de acúmulo de capital levou-o apenas à sua destruição. Já em *Eles Não Usam Black-tie* (1958), Gianfrancesco Guarnieri, pela primeira vez na história do teatro brasileiro, coloca os proletários como protagonistas do espetáculo e revela a luta na qual estão imersos. Tião é o jovem que se recusa a aderir às greves e enfrenta a oposição do

³² STAM, Robert. *Literatura através do cinema. Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 20.

³³ SERCEAU, Michel. *L’adaptation cinématographique des textes littéraires*. Liège: Edition du Céfal, 1999. p. 9.

³⁴ L’adaptation “[...] participe toujours en effet, à de degrés différents selon le contexte, de ces deux démarches. Elle est à la fois et dans le même temps illustration, interprétation et création. C’est pour cela qu’elle n’est pas une simple transposition, un univoque et simple homologue linguistique de la traduction. Forme ambiguë de transcription, elle est au carrefour de deux modes – pour ne pas dire deux niveaux – d’expression de la narrativité et de la discursivité.” Ibid., p.14.

pai, antigo agitador sindical que defende a coletividade acima dos projetos individuais dos trabalhadores. O rapaz é o expoente do medo da sociedade moderna, “o medo de ser pobre”³⁵, encurralado pelo desejo de ascensão social a partir dos próprios méritos.

É interessante ressaltar que a vida privada é o foco dessas três narrativas adaptadas pelo diretor. Ele escolhe obras que priorizam, ao menos nesses três longas-metragens, debater assuntos da estrutura social do país de maneira privada, criando desavenças entre pares românticos. São exemplos os conflitos entre Zulmira e Tuninho; Paulo Honório e Madalena; Tião e Maria. Casais que não conseguem se entender porque os fatores principalmente de ordem econômica interferem em suas relações. O cineasta constrói situações nas quais os dramas relacionados à falta de dinheiro, à origem social e à recusa do projeto coletivo sejam representadas entrelaçadas às relações afetivas, sem priorizá-las. Não transforma as ações em meros discursos amorosos, mas as cria para demonstrar as agruras das personagens em suas posições sociais. Os protagonistas – Zulmira, Paulo Honório e Tião - estão em crise, são heróis cujo destino trágico está marcado pela vontade de acessar uma condição social diferente daquela de origem. Cada um a seu modo quer emergir socialmente e articulam estratégias para tanto, mas o projeto fracassa, porque ao invés de conseguirem êxito com tais investidas, a morte, a ruína e a solidão serão parte do que vivenciam, ou seja, o que impera no percurso dos heróis é o sofrimento. Portanto, há o conflito, a culpa e o sentimento de fracasso diante da tentativa de transcender a própria condição. Zulmira não alcança o seu projeto porque, ao contrário do que deseja, vai ser lembrada pela pobreza do velório proporcionado como vingança por Tuninho, o marido traído. Embora o seu plano de ascensão social seja pontual, materializado pela busca de um funeral suntuoso, o que se revela com ele é a dimensão do universo alienado da mulher e quão patético é seu projeto. Paulo Honório, no filme, escreve uma narrativa que será contada em voz *over* e que se constituirá na revelação da falência do plano de ascensão social e da busca desenfreada pelo poder. Tião, na recusa da greve, trai os companheiros e a família para defender o seu projeto. Solitário e convencido de que almeja uma “vida melhor”, parte para outro lugar disposto, mesmo no isolamento, à corrida pela estabilidade financeira em detrimento da manutenção das relações afetivas. Um traço que marca as três narrativas e será o tema desta tese é a perpetuação de um destino trágico para os seus protagonistas diante da reificação da vida em detrimento da possibilidade de resistirem a ela. Julga-se que o trágico se

³⁵ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 129.

instala de maneira distinta em cada obra, sendo *S. Bernardo* aquela em que predomina de maneira mais saliente tal perspectiva. Isso ocorre pelo fato de que Paulo Honório tem consciência de sua condição em consonância com as condições de uma sociedade que não permite uma postura outra senão a da extrema crueldade. É como se a personagem não tivesse escolha, pois em qualquer direção, o que encontraria seria apenas uma existência em que o sofrimento reinaria; caso permanecesse na sua condição de “pobre diabo”, ou como fazendeiro impiedoso, em ambas julga haver apenas a miséria. A impossibilidade de se lançar em um caminho que o levaria ao encontro de uma existência mais plena é o fator que esgarça o sentido trágico da obra, uma vez que, então, não há saída.

Para entender o conceito de tragédia e a opção de Leon Hirszman pela elaboração da ação trágica, como se defende nesta tese ao propor a concepção de *trágico desalienante*, encontram-se nas formulações de Raymond Williams sobre a tragédia moderna argumentos que iluminam as obras aqui analisadas. Como presente nos filmes, o crítico enxerga que na tragédia a “ação irreparável” vincula-se à ideia de morte, e que não é necessariamente uma morte no sentido de fim da vida, mas o isolamento do seu herói, a sua perda de conexão com outros homens devido à valoração do indivíduo em detrimento do universal. A tragédia mostra, portanto, a ocorrência do mal como algo inevitável que se designa em muitos tipos de desordem. Além do mais, interpretando o sentido de tragédia em diversos momentos de sua história, o crítico reelabora a noção de trágico diante da sua nova configuração da sociedade liberal, tendo como ponto de partida a ideia de perpetuação que se estabelece nas formas de: “guerras, revolução, pobreza, fome; homens reduzidos a objetos e mortos a partir de listas; perseguição e tortura”. Ainda segundo Raymond Williams, “no centro da tragédia liberal há uma situação isolada: um homem no ponto culminante de seus poderes e no limite de suas forças, a um só tempo aspirando e sendo derrotado, liberando energias e sendo por elas mesmas destruído”³⁶. Nesse sentido, ele revela que ocorre a transformação do herói trágico em vítima trágica, porque a tragédia tem sido “o conflito entre um indivíduo e as forças que o destroem”³⁷, uma vez que se lançar em busca das grandes glórias o arruína, mas também o alimenta. O herói moderno das tragédias é “aquele que na tragédia liberal é também a vítima, que é destruído

³⁶ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 119.

³⁷ *Ibid.*, p. 119.

pela sociedade na qual vive, mas que é capaz de salvá-la”³⁸. Assim como acredita Raymond Williams, seria impropriedade fazer um retrato apenas da destruição dos homens, uma vez que julga existir sempre nessa destruição aqueles que resistem a tal situação, e não rememorar essa resistência pode ser entendido como uma questão de ordem ideológica segundo ele. Ao citar o exemplo dos campos de concentração em que se configuraram tragédias reais, Raymond Williams aponta para a sobreposição do mal, atentando assim para a necessidade e o cuidado de, ao se contar esse evento, não se abstrair a resistência ao mal que nele imperou, uma vez que, concomitante à sua construção, homens reagiam a ele com o intuito de destruí-lo. Em suas palavras:

O campo de concentração em especial é usado como imagem de uma condição absoluta na qual o homem é reduzido, por homens, a uma coisa. O registro do campo de concentração é, com efeito, negro o suficiente, e muitos outros exemplos poderiam ser adicionados. Mas usá-lo como uma imagem de uma condição absoluta é, por sua vez, uma blasfêmia, porque, enquanto homens criavam os campos, outros homens morriam, arriscando-se conscientemente, para destruí-los. Enquanto alguns homens aprisionavam, outros libertavam. Não há nenhum mal que o homem tenha criado, desta ou de qualquer outra espécie, contra o qual outros homens não tenham lutado para pôr um fim. Apossar-se de uma parte dessa ação e chamá-la de absoluta ou transcendente é, por sua vez, uma supressão de outros fatos da vida humana numa escala tão vasta que a sua indiferença pode apenas ser explicada pelo seu papel numa ideologia³⁹.

Desse modo, ao insistir nas contradições existentes em todas as ações trágicas, entendendo a tragédia por meio da totalidade que a reveste, segundo o crítico, a ação trágica acaba tendo como função evidenciar a desordem do mundo, na direção de compreendê-la, experimentá-la e resolvê-la, sem encobertar o mal e o sofrimento vigentes. Essa atitude, para ele, expõe as feridas em suas contradições, permitindo o reconhecimento do sofrimento, processo chamado de revolucionário, pois são nos momentos revolucionários que se explicita a desordem do mundo. Nesse sentido, como a tragédia revela o mundo desordenado, ela toma a mesma direção da revolução porque vai iluminar que aquilo que é apresentado como ordem constitui-se, na verdade, em desordem:

³⁸ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 68.

³⁹ *Ibid.*, p. 84.

A ação trágica não é, no seu sentido mais profundo, a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem. Em nossa própria época, esta ação é geral e o seu nome usual é revolução. Temos que ver o mal e o sofrimento na desordem efetiva, que torna necessária a revolução, e na luta desordenada contra essa desordem. Temos de reconhecer o sofrimento em uma experiência imediata e próxima, e não encobri-lo por uma busca de nomes e definições. Nós, no entanto, seguimos a ação em sua totalidade: não apenas o mal, mas os homens que lutam contra o mal; não apenas a crise, mas a energia que ela libera, o espírito que nela nos é dado conhecer. Estabelecemos as conexões porque essa é a ação da tragédia, e o que descobrimos no sofrimento é, mais uma vez, revolução, porque reconhecemos no outro um ser humano – e qualquer reconhecimento desse tipo é o começo de uma luta que será uma contínua realidade em nossas vidas, porque ver a revolução desta perspectiva é o único meio de fazê-la persistir⁴⁰.

É com base no entendimento de tragédia moderna proposto por Raymond Williams que se elabora o elemento condutor desta tese, ou seja, a ideia de *trágico desalienante*. A representação trágica propicia o conhecimento da desordem, tonando-se assim produtora de conhecimento sobre a realidade e, por isso, revolucionária, uma vez que permite “a resolução da desordem” ao construir o evento trágico. Nesse sentido, nasce a ideia de que é por meio da representação trágica que se pode colocar os homens frente à realidade desordenada, permitindo a eles, dessa forma, a escolha diante do revelado, o que seria, por fim, um caminho para a desalienação. Em consonância com tal ideia, as três obras de Leon Hirszman, *corpus* desta tese, caminham nessa direção – revelam o sofrimento humano para que, a partir do reconhecimento de tal sofrimento, seja possível a formação da consciência crítica. No entanto, verifica-se uma variação da tonalidade trágica quando os três filmes são analisados comparativamente, sobretudo, julga-se, devido à radicalidade repressiva imposta pela ditadura militar. Assim, observa-se como progride o tom trágico de *A falecida* para *S. Bernardo* e como a retomada de uma perspectiva romântica em *Eles não usam black-tie* minimiza os efeitos trágicos do filme. *A falecida*, o primeiro longa-metragem elaborado por Leon Hirszman em 1965, embora tenha escolhas formais que acentuam a tragicidade da ação diante da obra de Nelson Rodrigues, o absurdo que ainda continua revestindo os sofrimentos de Zulmira e Tuninho permite extrair certa comicidade mesmo da permanência trágica. No entanto, em *S. Bernardo*, filme seguinte realizado no ápice da repressão militar em 1972, o suicídio de Madalena e a destruição de Paulo Honório não abrem margem para outra interpretação senão a de que a existência em uma

⁴⁰ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 114.

sociedade reificada é exclusivamente trágica, sendo a morte, o mal maior, uma alternativa mais razoável frente à vida. O levante de Padilha e Padre Silvestre, aderindo às forças revolucionárias, não chega a alçar maiores contradições em relação à resistência e às forças capazes de reestabelecer na narrativa um quadro de esperança, como também nem mesmo a força dos trabalhadores nos planos finais podem fazer. Em contrapartida, em *Eles não usam black-tie*, o último filme confeccionado pelo diretor dentre as obras do *corpus* desta pesquisa, de 1981, o trágico dissolve-se e cede espaço para a ênfase da força e resistência das personagens perante à vida trágica. Contudo, Tião, seu protagonista, que nega tal movimento, expressa a condição do herói trágico relegado à solidão, mas a representação do seu destino no filme cede espaço para a dos trabalhadores gritando juntos no plano final: “A greve continua”. Tal cena faz emergir a ideia de união e de reestabelecimento do sentido de coletividade e essa esperança, encenada para fechar o drama, torna-se significativa como mensagem e responsável por amenizar a sua tonalidade trágica. *Eles não usam black-tie* é realizado em um momento de transição histórica em que a abertura política permitiu um maior otimismo, sobretudo devido à insurgência das manifestações populares que avançavam no país em oposição ao poder ditatorial dos militares. Leon Hirszman não ignora, no filme, as fraturas deixadas ao longo do período de ditadura, tais como desintegração de organizações da classe trabalhadora, violência física, censura, arrocho salarial, mas não deixa de sinalizar para a possibilidade do firmamento de uma outra realidade, em que se a resistência da classe trabalhadora e a sua união se refortaleça.

Por fim, para melhor compreender o *trágico desalienante*, opta-se como método de análise a comparação, pois julga-se que o exercício comparativo é capaz de iluminar as diferenças e semelhanças das obras, dando origem a um conhecimento sobre elas no que concerne, neste caso, sobretudo, à composição trágica. Vale lembrar que até o momento de finalização desta tese, não se constatou a existência de trabalho semelhante, uma vez que essas três narrativas de Leon Hirszman nunca foram estudadas em conjunto, bem como abordadas a partir do sentido de tragédia. Para isso, portanto, em cada capítulo analisa-se um filme que, no decorrer da análise, será comparado ao anterior a ele. É importante ressaltar, por outro lado, certa centralidade nos estudos de composição de personagens, que são observadas a partir de suas relações afetivas dentro de um espaço privado. Desse modo, o intuito desta tese foi tentar entender o cinema político de Leon Hirszman a partir da ideia de tragédia moderna defendida

por Raymond Williams, considerando, portanto, certa recuperação, em *Eles não usam black-tie*, da perspectiva romântica, mas não ingênua, do sentido de coletividade desenvolvido, por exemplo, em *Pedreira de São Diogo*, que em *A falecida* e em *S. Bernardo* é silenciada. Ademais, o que se tentou observar foram os elementos que alargavam a vivência trágica das personagens nos filmes, isto é, aqueles aspectos que as levavam à ruína, ao isolamento e à destruição. Considerando o projeto de cinema político de Leon Hirszman, com base nas premissas do realismo, encontrou-se, portanto, as raízes dessas adversidades no que Raymond Williams chamou de mundo desordenado, ou seja, numa realidade tomada por catástrofes cotidianas em que parte dos indivíduos tem a sua humanidade tolhida. Nesse sentido, busca-se, assim, compreender a maneira como o diretor constrói os três filmes *corpus* desta tese, para que, como ainda salienta Raymond Williams, a revelação do sofrimento humano e a revelação da destruição do homem em meio a essa desordem tenham sentido revolucionário, já que, para o crítico, a princípio, a ação de revelar a tragédia, como propôs Leon Hirszman nessas narrativas, já é o caminho para a reconfiguração da existência trágica do homem.

Capítulo 1

A frustração e o excesso em *A falecida*

1.1 Uma escolha improvável

*Esta é a grande vantagem da morte,
que, se não deixa boca para rir,
também não deixa olhos para chorar.*

Machado de Assis

O filme *A falecida* (1965) é realizado a partir da peça homônima de Nelson Rodrigues escrita em 1953. Ela é, assim como denominou Sábato Magaldi, a “primeira tragédia carioca” e tem como característica marcante o retrato de uma mulher incapaz de lidar com o sentimento de culpa que a assola e entender as contradições de sua situação íntima e social. Essa obra expõe as frustrações e fracassos da personagem e revela as marcas de seu cotidiano empobrecido na Zona Norte do Rio de Janeiro em que o vocabulário chulo, a falta de dinheiro, a paixão pelo futebol, as doenças, as consultas a cartomantes e o prosaísmo são constantes. A diegese gira em torno da vida de Zulmira, personagem facilmente manipulável por credices e religiões, que acaba cedendo a seus desejos sexuais como uma espécie de vingança ao marido. A traição transforma-se no argumento condutor da peça, pois, ao contrário do que se espera, ela não se instaura como feito prazeroso, mas como propulsora de paranoias e obsessões caras às tragédias do dramaturgo. Como bem retoma Sábato Magaldi sobre a personagem desenvolvida por Nelson Rodrigues, Zulmira é uma “provável Madame Bovary suburbana”⁴¹ que, na primeira possibilidade de colorir o amargo cotidiano, arruma um amante rico, responsável por distanciá-la momentaneamente da mesquinhez de sua realidade.

A escolha pela adaptação da peça *A falecida* (1953), por sua vez, considerando a breve trajetória de Leon Hirszman até então, a princípio, é curiosa, uma vez que o tema central da peça parece se distanciar das inquietações de um cineasta ligado a uma proposta estético-ideológica de esquerda. Sua justificativa primeira para essa realização seria a identificação pessoal com o universo suburbano das peças do dramaturgo, já que, assim como as personagens rodriguanas, ele próprio havia crescido no subúrbio do Rio de Janeiro. Diante do conjunto de sua obra, assim como exposto anteriormente, sugere-se que o cineasta opta por sua adaptação não somente devido à identificação, mas porque via nesse texto a possibilidade de encontrar o universo dos desfalecidos em tons realistas. A explicação sugerida para tal adaptação é a de que o cineasta via um fundo político nas escolhas de Nelson Rodrigues ao decidir retratar quase que, prioritariamente, os gostos, os modos, a cultura, o lugar dos homens pobres, mesmo que as falas do dramaturgo não levassem a interpretação de sua obra para tal direção. É evidente

⁴¹ MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: RODRIGUES, N. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. v. 3. p. 7-47.

que Nelson Rodrigues ganha visibilidade no cenário artístico brasileiro por seus temas polêmicos, principalmente, aqueles voltados para o erotismo e a traição conjugal trabalhados como melodramas, mas mesmo diante dessa predominância não se pode ignorar aspectos no conjunto de sua obra que extrapolam essa fórmula. O que se observa em *A falecida* é mais do que o retrato de uma mulher atormentada à beira da morte, cujas paixões silenciam outros aspectos de sua vida, pois o cenário social criado pelo autor para sua protagonista exige visibilidade. A sua condição de mulher suburbana, o desemprego do marido, a traição com o homem rico, a obsessão pela cerimônia fúnebre luxuosa se salientam, sem que se possa desconsiderar a preocupação do autor em apontar impasses sociais gerados por uma carência material de sujeitos comuns dos subúrbios do Rio de Janeiro. Nesse sentido, vale retomar as palavras de Décio de Almeida Prado ao descrever as atitudes do dramaturgo na construção da peça:

Aos poucos Nelson Rodrigues vai-se instalando na contemplação do desagradável, vai erigindo em sistema a pesquisa e o esquadramento de toda a variedade de coisas que os homens consideram normalmente mesquinhas e desprezíveis [...]. *A falecida* é, voluntariamente, a morbidez pequenina, reles, destituída de qualquer magnitude, seja no bem, seja no mal. O que Nelson Rodrigues procurou desta vez foi a poesia e a tragicomédia das vidas suburbanas⁴².

Essas escolhas do dramaturgo corroboram com a tese de que, em *A falecida*, Nelson Rodrigues faz uso de técnicas de representação realista, uma vez que se entende como realismo não “estilo de época” ou “escola”, mas modo de composição que implica o cuidado do autor com a explanação de questões concretas do homem comum. Esse elemento, por fim, é o principal motivador da eleição de Leon Hirszman para a sua adaptação, sobretudo porque ele trabalha essas questões concretas no texto teatral, mais especificamente, como a força do dinheiro é expressiva na composição das situações narrativas, mesmo que ela não seja tomada como questão central para as personagens. As ações dessas personagens não têm como orientação exclusiva as forças materiais, porém, o dinheiro, de um modo ou de outro, sempre as influenciam. Diferente de uma obra plenamente realista em que as personagens são comandadas, em grande medida, pelos fatores econômicos, nas obras de Nelson Rodrigues, nota-se uma liberdade maior das personagens em relação à ambição material, pois a pulsão instintiva relacionada aos desejos, sobretudo sexuais, divide a cena com a opulência do

⁴² PRADO, Décio de Almeida. *A apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral de 1947-1955*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001. p. 10.

dinheiro. No entanto, para melhor entender esses aspectos do drama e relacioná-los a seu realismo, também priorizado no filme de Leon Hirszman, vale recuperar o conceito de realismo e sua história, uma vez que se julga existir na peça *A falecida* a inclinação de sua compreensão a partir da realidade socioeconômica.

A concepção realista, que surge na França do século XVIII, tem como base de seu pensamento a realidade física e social do mundo, consequentemente, o abandono da crença nos valores transcendentais que não estavam relacionados às questões do cotidiano do homem burguês. Tal concepção se fortalece a partir dos acontecimentos históricos franceses de 1830 e 1848, responsáveis por intensificarem a “politização das artes e da literatura”⁴³, que acabou negando a concepção da arte voltada para si mesma. O que se leva em conta na construção da arte realista é a representação com base na importância histórica, sem deixar de exaurir os fatores materiais, mas não somente eles, que regiam a vida dos homens. Com o passar do tempo, o conceito de realismo foi se alterando e muitas definições surgiram para tentar sanar a polêmica em relação ao conceito de realismo nas artes, já que Aristóteles, em *Poética*, entendia as atividades artísticas como um processo de representação do real de modo verossímil, o que desconstruía o conceito de realismo fortalecido no século XIX como característica de uma arte expressamente burguesa.

A partir de uma revisão do conceito de realismo, em *Mimesis*, Erich Auerbach constatou que os autores do realismo mesclavam uma análise estilística a uma visão sócio histórica em seus trabalhos, com o intuito de encontrar elementos expressivos eficientes para “imitar” a realidade, que era entendida pelo autor como um enfrentamento de forças sociais. A arte realista vai se firmando ao longo da história ao passo que elabora elementos expressivos cada vez mais eficientes com a intenção de retratar a realidade. Porém, ele considera que apenas a reelaboração da linguagem não é eficiente para definir o realismo, sobretudo o moderno em que há um redirecionamento temático das narrativas, pois agora elas se voltam para o retrato do cotidiano banal dos homens das camadas inferiores da sociedade. Sendo assim, espera-se que uma tópica presente em tais narrativas seja a escassez vivida por essa camada social, já que as condições materiais, em grande medida, determinam a conduta humana. Ainda segundo ele, o realismo moderno fincou-se na junção da representação séria do cotidiano de camadas inferiores que se alargavam e transformavam-se em objeto de representação problemático-existencial, ligada à ideia de que a vida cotidiana e prosaica desses homens banais era tida como foco de atenção

⁴³ PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007. p. 140.

mesmo tendo como pano de fundo um contexto histórico agitado de grandes eventos⁴⁴. Dessa maneira, a “estória” das personagens individuais de todas as classes é integrada à marcha da História, mas se sobrepõe em importância, nos romances, em relação a ela. Assim, uma questão importante para a arte realista é dar certa visibilidade a todas as instâncias sociais, sem desconsiderar os baixos extratos da sociedade. Aliás, pelo contrário, com o fortalecimento da concepção realista, os artistas voltaram-se cada vez mais para o retrato daqueles que um dia foram supressos das representações artísticas. Isto posto, considera-se que para esse tipo de representação, a colocação das personagens em seu entorno social, num movimento de interdependência entre composição de seu caráter e seu meio específico, era extremamente relevante, visto que não se observava a oposição entre indivíduo e sociedade.

Luiz Arthur Nunes defende que Nelson Rodrigues utiliza as técnicas do melodrama para que suas produções culturais ganhem expressividade e tenham grande abrangência popular, e que tal técnica é empregada para capturar a “carne e o espírito” do povo brasileiro – como resposta para o autoritarismo do *establishment* da intelectualidade nacional. Ainda segundo ele, nesse sentido, o melodrama de Nelson Rodrigues se confundia com o realismo “por espelhar um vasto universo social – dos subúrbios e das favelas [...] por reproduzir comportamentos típicos do povo, seus gostos, sua sensibilidade, sua moral, convenções, regras, mitos e tabus”⁴⁵, sobretudo a partir de *A falecida*, que marca uma mudança no fazer artístico do dramaturgo em que as características do que ele próprio chamou de “teatro desagradável” são minimizadas:

Menos exótico, mais verossímil a partir de *A falecida*, todavia, nem por isso se torna mais ameno. Por baixo da capa de palatabilidade realista, temas, situações e personagens continuam violentos, aberrantes, abjetos. Incestos, crime, degradação, loucura se encontram nas peças realistas tanto quanto nas míticas. A diferença é que essa dinamite disfarçada de “fatia da vida” era mais fácil de engolir. A força demolidora de sua crítica da sociedade, seu olhar desesperado sobre a existência humana, na realidade, prosseguiram. Prosseguiram também, por essa razão, a ira dos conservadores e a intolerância da censura⁴⁶.

Resistente ao engajamento artístico responsável por produzir obras cujo discurso político se sobrepõe à manifestação artística livre, Nelson Rodrigues assume outro

⁴⁴ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 2011.

⁴⁵ NUNES, Luiz Arthur. Melodrama com naturalismo no drama rodriguiano. *Travessia. Revista de Literatura Brasileira*, Florianópolis, n. 28, p. 49-62, jan./jun. 1994. p. 51.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 58.

posicionamento e em sua obra não há uma inclinação para a representação de lutas sociais de forma explícita, como acontecia nas obras de autores contemporâneos a ele, muitas vezes ligadas a ideologias de esquerda. Porém, em contrapartida a esse posicionamento artístico vinculado aos discursos produzidos pela esquerda, o dramaturgo assumia outra postura e declarava em diversas crônicas, diante, *grosso modo*, da radicalidade do engajamento confesso dos movimentos artísticos e intelectuais da época, o seu reacionarismo⁴⁷. Conhecido pelo apoio dado ao governo militar e por se posicionar contra o comunismo, que julgava amputar as liberdades individuais, a sua obra transcende os rótulos ligados ao conservadorismo. Em suas peças, tanto revoluciona o gênero teatral, o que leva Sábato Magaldi a julgá-lo como o inaugurador do teatro moderno no Brasil, quanto renova a tópica das produções do período. A maneira como elabora a sexualidade das personagens, principalmente das mulheres, chama a atenção pelo seu vanguardismo. As personagens femininas simbolizam o rompimento do *status quo*. Em muitas peças, elas até mesmo abandonam seus maridos e vão buscar a realização sexual em detrimento da manutenção da moral burguesa que as aprisionam⁴⁸. A vida conjugal, com seus princípios e estabilidades, é violada pelo desejo pulsante que obriga a interrupção do fluxo previsível da tradição.

Portanto, diante de tais definições, não se deseja classificar o drama *A falecida* como realista, sobretudo porque isso seria uma impropriedade, mas apontar técnicas utilizadas por Nelson Rodrigues que direcionam para certo realismo capaz de melhor justificar a decisão de Leon Hirszman por sua adaptação. Busca-se, a partir dessa ideia de realismo defendida por Erich Auerbach, entender como o autor constrói o espaço social da protagonista e caracteriza suas personagens para mostrar de que modo a escassez material é apresentada no drama e corrobora com a intensificação da tragicidade de Zulmira. Nelson Rodrigues não é alheio à representação da precariedade material pela qual passam Zulmira e Tuninho, casal protagonista do drama, pois essa condição interfere em todas as suas escolhas, principalmente da mulher,

⁴⁷ Talvez devido ao seu posicionamento político e às suas declarações polêmicas acerca dos artistas de esquerda, a obra de Nelson Rodrigues tenha sido, de certa forma, subjulgada no passado e classificada apenas como melodrama por preconceito, uma vez que ele, enquanto escritor, não possuía uma postura engajada como a esperada dos escritores cujo conjunto da obra apresenta uma perspectiva realista. Avesso à formalidade que compunha a imagem de escritor intelectual, o dramaturgo gostava de se colocar, ao contrário, como um anti-intelectual, mostrando, em vez de erudição, grande familiaridade com a cultura popular oriunda da sua formação como jornalista.

⁴⁸ Nesse sentido, vale lembrar uma breve explanação de Georg Lukács sobre as personagens realistas que, em larga medida, sintetizam a configuração da protagonista Zulmira. Para ele, com o intuito de intensificar “a pintura de personagens socialmente normais, mas motivadas por poderosas paixões”, elas são levadas à patologia. Desse modo, pode-se dizer que, embora há nessa peça de Nelson Rodrigues um universo melodramático, algumas características a aproximam de certo realismo, sobretudo ao retratar a condição suburbana de Zulmira ligada às obsessões pela prima e pelo serviço fúnebre luxuoso. LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada – Editora de Brasília, 1969. p. 53.

mesmo que ela não seja a razão primeira de seus dissabores, já que certa obsessão pela prima se sobrepõe à necessidade de superar a situação de escassez. Mas não se pode julgar que os fatores de ordem material não interferem para acirrar as frustrações de Zulmira, pois a competição e a rivalidade com a prima estão também intimamente ligadas ao fato de esta possuir uma condição econômica melhor do que a sua.

1.2 O desejo de morte

Os seres humanos têm essa horrenda capacidade de se tornarem deliberadamente insensíveis.

Bertolt Brecht

Diante dos resultados formais obtidos por Leon Hirszman na constituição de *A falecida*, constata-se que, em suas mãos, o texto de Nelson Rodrigues se reconfigura, já que ele enfatiza as condições dos oprimidos e a tragicidade dessa situação. Muda-se o argumento central do filme se comparado àqueles realizados anteriormente pelo diretor, mas se mantém a proximidade estética⁴⁹. Mesmo adaptando uma peça de Nelson Rodrigues que tem como marca a comicidade, Leon Hirszman não reproduz esse gênero e, no processo de adaptação de *A falecida*, a peça ganha uma tonalidade trágica. Para Glauber Rocha, o filme é um raro exemplo de *realismo crítico* lukactiano, mas reconfigurado a certo *realismo* à brasileira⁵⁰. Completando essa ideia, Ismail Xavier diz que a sua ordem estética é a sobriedade e suas personagens “não passam pela caracterização jocosa”, pois são “simplesmente retratadas na sua precariedade”⁵¹. Ainda segundo ele, o diretor sustenta o sério-dramático e encontra “nesse olhar sisudo, uma forma de preservar a dignidade de suas figuras cujo drama desdobra-se em ações inusitadas e numa ultrapassagem de limites difíceis de sustentar sem recorrer a um afastamento irônico”⁵².

⁴⁹ Glauber Rocha faz uma breve retrospectiva das críticas de *A falecida* e aponta que ele não agrada a ninguém: “*A falecida* desagrada ao próprio Nelson Rodrigues, aos atores, às autoridades. Converte-se num filme maldito, é consumido apenas por uma minoria de sensibilidades abertas”. ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 146.

⁵⁰ Glauber Rocha classifica-o desta maneira ao fazer uma crítica ao modo como os intelectuais defensores do *realismo crítico* à Lukács no Brasil receberam o filme. Ele diz: “Os intelectuais defensores do *realismo crítico* à Lukács no Brasil não tiveram a menor sensibilidade diante deste raro exemplo de *realismo crítico*, porque era um *realismo* à brasileira e não à tedesca ou à italiana. Também, como o público, os críticos sofrem de complexo de colonização cultural: pensam como os europeus e querem aplicar este pensamento a uma realidade como a nossa, onde o público é subamericanizado.”. Ibid., p. 147.

⁵¹ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 266.

⁵² XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 267.

Leon Hirszman descarta a velocidade e o “cinematografismo” da obra de Nelson Rodrigues, forçando um olhar insistente, “típico de um cinema moderno”, no rosto de Zulmira, com a finalidade de adensar a “exposição do movimento interior da personagem”⁵³. Além disso, para Glauber Rocha, Leon Hirszman é aquele que “pela primeira vez, *revela o autor social atrás do autor sexual*”⁵⁴, ou seja, consegue adaptar uma obra de Nelson Rodrigues evidenciando os aspectos de ordem socioeconômicas nelas presentes, em detrimento da atenção exclusiva àqueles aspectos pelos quais as peças eram conhecidas. Em suas palavras:

Até *A falecida*, todos diretores de teatro e cinema, tinham olhado Nelson Rodrigues como pornógrafo ou expressionista, a depender das intenções comerciais ou “artísticas” da produção. Leon Hirszman foi o único diretor que mostrou Nelson Rodrigues cru, brasileiro, conflito místico de uma realidade esmagadora e imóvel⁵⁵.

Para ressaltar os traços adotados pelo diretor e as peculiaridades do processo de adaptação da peça de Nelson Rodrigues, vale recorrer novamente ao estudo de Ismail Xavier sobre as adaptações realizadas a partir das peças do dramaturgo, em especial daquelas elaboradas por Arnaldo Jabor, em que as escolhas formais não remontam ao tom trágico escolhido em *A falecida* devido à opção do diretor em manter a sua carnavalização. Tal comparação é válida para a compreensão, por meio da contraposição, do realismo de *A falecida* em que a condição precária das personagens e o seu alheamento a ela, sobretudo devido aos interesses mesquinhos, faz nascer uma narrativa analítica em que o risível não apaga ou ameniza o sofrimento das personagens, condenando-as a uma existência em que o espectador, frente a ela, deve refletir acerca dos valores que a destruíram⁵⁶. Segundo Ismail Xavier, Arnaldo Jabor consegue retratar com maior fidelidade a essência de Nelson Rodrigues, sendo as suas adaptações projetos mais bem realizados frente à adaptação de Leon Hirszman, embora o crítico não desconsidere o primor estético desta. Em *Toda nudez será castigada* (1972), adaptação elaborada por Arnaldo Jabor, as personagens são cômicas e suas condições são tão absurdas que, em vez de compadecimento com as ações desesperadas, há apenas o riso. Ao contrário do

⁵³ Ibid., p. 210.

⁵⁴ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 145.

⁵⁵ Ibid., p. 145

⁵⁶ Os pressupostos estéticos de Brecht aparecem na composição do filme. O dramaturgo recusava o efeito de empatia e propõe o efeito de distanciamento. Sobre esse aspecto ele defende, “[...] será preciso introduzir o efeito distanciamento (efeito-d), que é também um efeito artístico e também redundante numa experiência teatral. Ele consiste na reprodução de incidentes da vida real no palco de modo a sublinhar-lhes a causalidade e trazê-la à atenção do espectador. Esse tipo de arte também gera emoções; tais representações concorrem para o conhecimento profundo da realidade, e isto é que move o espectador”. BRECHT, Bertold. *Diário de trabalho*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 98.

que ocorre em *A falecida*, na obra de Arnaldo Jabor não há grande interesse do diretor em estabelecer conexões entre a realidade social das personagens e as implicações em suas vidas, fator este responsável por fazer das obras representações mais correspondentes àquelas nas quais foram baseadas. As situações são conduzidas por seus dramas morais, pelas pulsões de ordem psíquica sem que tenham relações, em grande medida, a problemas de outra natureza. Porém, em contraposição à carnavalização dos filmes de Arnaldo Jabor inspirados nas obras de Nelson Rodrigues, Ismail Xavier entende que Leon Hirszman prefere anulá-la e enfatizar o mal-estar das personagens, dando, assim, continuidade ao seu projeto cinematográfico fortemente fincado na ideia de estimular a construção de uma consciência crítica frente à realidade, respeitando os pressupostos do cinema realista em que a opção estética é pela visibilidade das relações entre o homem, a natureza e a história⁵⁷.

Condizendo com os seus projetos anteriores, mesmo que em *A falecida* o argumento central possa suscitar dúvidas a respeito da capacidade de Leon Hirszman de manter o seu projeto realista. Vale observar como, num primeiro momento, essa narrativa diverge das produções anteriores do cineasta, uma vez que a primeira é *Pedreira de São Diogo*, episódio de *Cinco vezes favela* (1962), realizada pelo Centro Popular de Cultura (CPC), no qual é retratada a resistência dos trabalhadores de uma pedreira cujo dono deseja a intensificação das explosões que ameaçaria os moradores do alto do morro, localizado ao lado do local onde aconteceriam tais explosões; e as duas seguintes são curtas-metragens documentais: *Maioria absoluta* (1964), que registra as falas e inquietações de camponeses analfabetos impedidos de votar e revela a desigualdade social presente no país, a outra, *Minoria absoluta* (1964), um documentário investigativo interrompido em consequência do Golpe Militar, que daria visibilidade às artimanhas da reforma universitária que privilegiaria a população mais abastada. Agrupadas dessa maneira, é possível observar pelo conjunto que Leon Hirszman, até então, optava pela elaboração de filmes em que estivesse presente uma discussão acerca de problemas estruturais da sociedade brasileira, sem que fossem permeados por questões de ordem subjetivas. No entanto, indo aparentemente em direção contrária a essas temáticas, o diretor decide adaptar a peça *A falecida*, de Nelson Rodrigues, em que esses problemas não surgiam como a locomotiva do drama⁵⁸. Em vez da discussão central da peça girar em torno de um assunto de interesse

⁵⁷ EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 57.

⁵⁸ Ainda sobre esse questionamento acerca da adaptação de uma peça de Nelson Rodrigues, Ismail Xavier afirma que após *Pedreira de São Diogo*, o cinema do jovem diretor toma outros rumos. “ [...] o percurso desse cineasta revela sua dimensão adversária, de caricatura, pois ser dogmático e expositor de ações exemplares foi algo que Leon nunca fez depois de seu episódio – *Pedreira de São Diogo* [...]. Ao contrário, sua tônica foi a do estudo, em profundidade, de certas personagens em cenários de crise e dissolução, como em *A falecida*”. XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 225.

coletivo, ela apresenta os conflitos internos de sua protagonista, que, no entanto, serão entendidos a partir de condição histórica das personagens.

No filme em questão, uma moradora do subúrbio carioca obcecada pela ideia da própria morte, a exposição de sua degradante condição social e um universo imerso na culpa movem a ação. Sua protagonista, Zulmira, mostra uma imensa insatisfação em relação à vida e, com o objetivo de saná-la, procura soluções que, por fim, expandem suas agruras. Sendo a sua história um abismo de neuroses, guiada por sentimentos como a inveja e o rancor, nascente de uma subjetividade misteriosa conduzida por pulsões involuntárias, como o desejo de vingar-se do marido, da prima Glorinha e da sua própria mediocridade, sobressai o seu fim trágico, ou seja, o contentamento pela própria morte. A protagonista impera na narrativa e os seus gestos serão acompanhados por uma câmera que deseja compreender as origens de seus desassossegos, explorando sua fisionomia, suas expressões raivosas, responsáveis, de certo modo, por aflorar, a partir da persistência com que é capturada, a compaixão naqueles que a observam. Zulmira debate-se consigo mesma e é dessa atomização, salientada pela câmera que a coloca quase solitária na ação, que nasce a obra⁵⁹. A trama se origina com a exposição do caminho percorrido por ela para chegar à casa de uma cartomante. No momento da consulta, por meio de suas vidências, descobre-se o problema de sua vida: a existência de certa mulher loira. Mais adiante, já em casa, conversando com o marido, entende-se que essa mulher loira é a prima Glorinha. Nos primeiros minutos de filme, revela-se, então, o que inquieta Zulmira, ou seja, sua prima e vizinha que, segundo ela, possuía uma condição financeira melhor do que a sua, um comportamento de grande retidão moral e, além do mais, sabia de seu caso extraconjugal com Pimentel. Para se vingar dela em particular, Zulmira planeja a contratação de um serviço funerário com móveis e utensílios luxuosos, com intuito de que Glorinha sentisse inveja da imponência de seu velório. Para isso, porém, considerando sua situação financeira, no leito de morte, pede ao marido que procure o ex-amante para financiá-lo. Na busca do dinheiro, Tuninho, o marido, descobre o seu caso extraconjugal, e como maneira de se vingar da esposa morta, ao contrário do que havia prometido para ela, ironicamente, contrata o serviço funerário mais barato e não comparece ao seu velório. Sendo amante de futebol, vai ao estádio onde

⁵⁹ Partindo de um princípio brechtiano, Leon Hirszman aliena ao máximo sua protagonista. Nesse sentido, vale rememorar a fala do diretor de Glauber Rocha a respeito das técnicas empregada por Leon Hirszman que se expande para o filme *A falecida*: “Foi Leon quem me falou que a melhor forma de causar impacto para a desalienação era deixar as personagens naquele grau de alienação e evoluir com elas até o patético, um patético que provocaria um impacto tremendo, e por esse impacto tremendo criaria uma rebelião contra aquele estado de coisas, contra a alienação das personagens”. BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967. p. 25.

acontece a final do campeonato entre Vasco e Fluminense e joga o dinheiro que obteve para o enterro de Zulmira aos torcedores que estão com ele na arquibancada⁶⁰.

Diante desse enredo, ao contrário do procedimento adotado pelo diretor ao elaborar o seu primeiro curta-metragem, em que o didatismo tomava conta da ação devido a certo simplismo de suas opções estéticas, pode-se perceber que em *A falecida*, mesmo que o intuito continue o mesmo, ou seja, evidenciar as lutas sociais travadas numa sociedade em constante tensão, as escolhas do cineasta apontam para um amadurecimento na maneira de abordar tais conflitos. A alienação máxima das personagens, especialmente a de Zulmira, obcecada pela vingança, e a de Tuninho, completamente envolvido com o futebol, demonstra a solidão a que estão sujeitos em meio a uma sociedade onde os indivíduos estão alheios uns aos outros e tomados por uma falsa consciência que os apartam de suas próprias condições. Ou seja, por essa ausência da representação direta de temas que interessam a Leon Hirszman, tais como disputas entre empregados e patrões, greves, partidos políticos, associações de bairros, grupos organizados, ele consegue formalmente capturar os dramas das personagens que levam o espectador a entender ser a alienação a sua condição⁶¹. Assim como poderá ser visto na sequência desta análise, pensa-se que ao valorizar as temáticas da obsessão de Zulmira e a de Tuninho, o diretor aponta para o entendimento de que preocupações centradas na esfera do privado, do cotidiano banal, de pulsões absurdas, em detrimento de uma possível consciência que os levaria a discutir os seus problemas por outras perspectivas, tal qual acontece em *Eles não usam black-tie*, último filme analisado, cujas lutas por uma existência mais plena serão explicitamente retratadas, são os fatores que expandem a tragicidade da ação, uma vez que reduzem a humanidade das personagens, porque, ao se centrarem em problemas tão torpes, impossibilitam a reversão dessa situação. Nesse sentido, vale retomar uma breve análise de Ismail Xavier acerca da condição do casal de protagonistas de *A falecida* em que julga ser a

⁶⁰ Sobre Tuninho, Glauber Rocha vai dizer que “o marido, moralmente assassinado, se entrega a outra compensação mística, o futebol, e em sua solidão não é vez nenhuma socorrida pela massa.”. ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 145.

⁶¹ Para Marx, o conceito de alienação está intimamente ligado à apropriação do trabalho humano, mas abarca toda a existência humana, sobretudo porque o homem se aliena do próprio homem. Em suas palavras: “Uma implicação imediata da alienação do homem a respeito do produto do seu trabalho, da sua vida genérica, é a alienação do homem em relação ao homem. Quando o homem se contrapõe a si mesmo, entra no mesmo modo em oposição com os outros homens. O que se constata na relação do homem com o seu trabalho, com o produto do seu trabalho e com si mesmo, constata-se também com a relação do homem com os outros homens, bem como com o trabalho e com o objeto do trabalho dos outros homens. De forma geral, a afirmação de que homem se encontra alienado da sua vida genérica significa que um homem está alienado dos outros, e que cada um dos outros se encontra do mesmo modo alienado da vida humana”. MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2006. p. 112.

completa ausência de consciência e de desejo por mobilização os fatores responsáveis por atomizá-los, ou seja, relegá-los a mais completo isolamento e solidão. Nas palavras do crítico:

[...] ele [Leon Hirszman] tem diante de si uma situação em que os problemas de consciência e de mobilização política pautam-se por uma notória ausência no mundo das personagens. Pode-se dizer que sua forma radical de desenhar a solidão do casal quer acentuar essa ausência como um dos traços que ajuda a qualificar o espaço rarefeito em que as personagens se movem, pois sua solidão se faz muito do que, fora deles, fornece o quadro da atomização⁶².

No entanto, em outras palavras, é exatamente essa atomização entre os indivíduos que, segundo Raymond Williams, sustenta a condição trágica do homem moderno e que, conseqüentemente, terá na encenação da tragédia enquanto gênero sua representação como locomotiva do drama. Por meio de uma breve retrospectiva da tragédia, o crítico aponta as particularidades da tragédia na modernidade e ressalta que uma das suas características mais relevantes é a de que, agora, o trágico está vinculado à vida privada, porque perdeu o seu caráter público e geral como ocorreria até as tragédias neoclássicas (de Corneille, Racine e Voltaire). A sua tarefa é revelar a desordem do mundo capitalista marcado por desigualdade, humilhação, violência, privação, injustiça e, sobretudo, pela falsa moralidade que protege esse sistema. Ao introduzir o tema, ele propõe o reconhecimento do trágico na vida de um “homem reduzido ao silêncio, em uma banal vida de trabalhos”, em que se sobressai uma “aterradora perda de conexão” entre esses homens. Além disso, aponta para a condição trágica do sujeito moderno e, desse modo, em suas palavras, encontra-se a origem de seus sofrimentos: “Vi a perda de conexão que se erguia entre a comissão de operários e a cidade, e homens e mulheres esmagados tanto pela pressão de aceitar essa perda como normal quanto pelo adiamento e corrosão da esperança e do desejo [...]”⁶³. Nesse sentido, três elementos ficam evidentes como responsáveis por alargar a tragédia dos homens na modernidade: a perda da conexão entre eles; a destruição das suas esperanças e dos seus desejos; e a pressão para que aceitem essa condição como normal. Em outra passagem, Raymond Williams reafirma essa característica da tragédia, mas agora a demonstra a partir do comportamento do herói trágico que, em grande medida, vai ao encontro daquele desempenhado pela heroína de *A falecida*:

⁶² XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 277.

⁶³ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 29.

[...] o sentido da tragédia é esse reconhecimento da natureza da vida, e a significação do herói trágico é a sua resignação – renúncia não apenas à vida, mas ao desejo de viver. Os heróis da tragédia são purificados pelo sofrimento, no sentido que a vontade de viver, que anteriormente era inerente a eles, vem a morrer⁶⁴.

A partir do que foi colocado por Raymond Williams ao conceituar a ideia de tragédia moderna, pode-se observar que em *A falecida* a perda da vontade de viver é tão intensa que Zulmira chega a desejar a própria morte, mostrando, de certo modo, o caráter insuportável da vida. Esse seria o primeiro sentido desprendido de tal ação, o interesse prazeroso da protagonista frente a sua morte como a degradação total de sua existência. Ao construir a narrativa a partir da organização do funeral luxuoso, sendo ele o argumento principal do filme, planejado com minúcia por Zulmira, desprendendo-se daí a compreensão de que está satisfeita com esse destino, Leon Hirszman dá forma ao que Raymond Williams propôs sobre o herói trágico, isto é, que nele, a vontade de viver inerente anteriormente, vem a morrer. No entanto, em outra direção, cuja interpretação diverge em alguma medida dessa proposta a partir dos pressupostos do crítico, Glauber Rocha diz ser esse gesto suicida uma atitude concreta contra o imobilismo⁶⁵, que demonstra a força de Zulmira e não o seu aniquilamento, se se encarar a sua vontade de morrer como uma perda de vontade de viver. Talvez o que Glauber Rocha tenha querido dizer é que a morte de Zulmira pode ser interpretada como uma escolha de uma mulher ante ao imóvel; ação, por fim, libertadora. No entanto, o episódio da morte ser o tema condutor do filme, cujo título, já a princípio, faz menção a ela, embora possa ser entendida como um caminho para a libertação, é um fator que concentra a sua carga emocional típica das tragédias e reforça a imagem de vida sem sentido, porém, para além dela, o que se perpetua é o sofrimento e isolamento do herói, indo na mesma direção do proposto por Ismail Xavier com a ideia de “atomização” dessas personagens. Desse modo, é possível entender o filme com base no seu sentido trágico, que, entretanto, não será mais sobrecarregado por essa tonalidade causada por certo absurdo de sua constituição, nas quais as paixões exageradas e o comportamento disfuncional das personagens favorecem, se não o riso, ao menos um deboche diante do absurdo.

1.3 Das crendices ao futebol

⁶⁴ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 61.

⁶⁵ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 145.

Há em *A falecida* uma representação do estilo de vida do homem suburbano e as suas inclinações para atividades que, de algum modo, são opostas às necessárias para a formação de um indivíduo cuja capacidade política seria de construir uma vida mais significativa, no sentido do que se chama de ideal de comunidade, em que somente a integração entre os homens potencializaria a sua existência. A solidão na qual estão inseridas as personagens, reforçada por interesses mesquinhos e excessivos, alarga a dimensão dessa impossibilidade de construir uma realidade outra para si, pois estão completamente isoladas sem visualizarem nenhum projeto em que seus interesses sejam os interesses de uma comunidade. Nesse sentido, observa-se que em *A falecida* a perspectiva romântica que poderia nutrir a esperança de reconstrução de uma existência dilacerada, sobretudo, a partir de um ideal de comunidade, assim como será possível notar nas personagens de *Eles não usam black-tie*, inexistente, e o teor trágico que se instala no filme é decorrente de tal inexistência.

Após a apresentação de Zulmira no encontro com a cartomante, logo em seguida, quem é apresentado ao espectador é Tuninho que, debruçado em uma mesa de sinuca, dá uma tacada. Ela descobre o perigo da mulher loira, enquanto o marido, no bar, discute sobre futebol e revela, informalmente, sua atual condição de desempregado. Nota-se, já nos dez minutos iniciais do filme que a preocupação central que rege suas vidas é ligada, para ela, a uma disputa pessoal, e para ele, à conquista de títulos de futebol do seu time⁶⁶. Visualiza-se melhor Zulmira em seu trajeto para casa e no percurso o cenário agrega informações sobre sua situação. As casas mostradas são mal acabadas, as pinturas descascam, a casa da cartomante é precária, tendo uma cama instalada na cozinha para dar dimensão de sua modéstia e da insuficiência de seu espaço. Os créditos são apresentados e acompanha-se o longo trajeto da protagonista até chegar a sua casa, momento este em que é possível conhecer o espaço frequentado pela personagem. Mostra-se o trem, as ruas e o local onde mora. Os planos são longos e, pela extensão, suscita a impressão de que o bairro é afastado da região central da cidade, que fica em evidência quando a câmera capta sua entrada numa viela e as montanhas ao fundo. Sabe-se, posteriormente, que Zulmira mora na cidade do Rio de Janeiro, na Zona Norte, num lugar destinado aos baixos estratos sociais, aparentemente distante da informação, do dinheiro, da eficiência do transporte e de toda

⁶⁶ Contrariando em certa medida a hipótese dessa tese, num breve panorama do filme, Ismail Xavier resume: “Temos aqui a religião e o futebol, duas das obsessões coletivas que tanto preocuparam os cinemanovistas em seu discurso sobre a alienação. No entanto, tais obsessões assumem aqui o centro numa análise que toma a vida privada como o espaço de observação privilegiado. Desse modo, o “mundo real” que Tuninho recalca é, antes de tudo, o de Zulmira e, no eixo da discussão moral, é esse que verdadeiramente interessa.”. XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p 278.

uma lógica racional extremamente mercantilizada cara a esses espaços centrais que são ocupados, em sua maioria, por pessoas com maior poder aquisitivo.

Após essa breve introdução de Zulmira corta a ação para Tuninho. O lugar escolhido por Leon Hirszman para inseri-lo à ação é um grande galpão com oito mesas de sinuca repleto de homens que discutem os jogos de futebol. Ele, em disputa com outra personagem, defende, de forma inflamada, a vitória certa do seu time, o Vasco, e completa, batendo a mão no bolso, que se tivesse dinheiro apostaria nesse resultado. Para mostrar o que impulsiona a vida de Tuninho e como o seu destino corre de acordo com a sorte típica dos jogos, sem projetos e perspectivas, Leon Hirszman opta por uma sala de sinuca em que as personagens jogam, discutem sobre o jogo de futebol e fazem uma aposta para o seu resultado, ocorrendo com isso, uma espécie de *mise en abyme* narrativa referente ao jogo para sublinhar a obsessão de Tuninho, que é reforçada formalmente pelo uso de uma câmera com a qual, pela profundidade de campo, amplia-se a perspectiva da imagem e fornece ao espectador a sensação de multiplicação de mesas de sinuca dentro do salão. Estão no salão de jogos, discutindo outro jogo e jogando com os seus resultados⁶⁷.

Figura 1: *A falecida* (11:17), Leon Hirszman, 1965.

⁶⁷ “Este fenômeno de profundidade de campo tem a sua importância dramática. Tanto em fotografia quanto no cinema ele será responsável por determinados efeitos [...] Na narração cinematográfica, a manipulação da profundidade de campo é extremamente funcional (seleciona e informa, conota, segrega, reúne, ajuda a organizar o espaço) [...] De modo geral, quanto maior a profundidade de campo, maior é a possibilidade de concentrar informações num único plano. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 80.

Como Leon Hirszman elabora a personagem Tuninho, entende-se que os jogos, sobretudo de futebol, são prioridade para ele, em detrimento até mesmo da busca pela superação da condição de desempregado. Em meio a uma argumentação exaltada, mas sem ser dramática, informa: “Estou desempregado, quer dizer, na última lona”. Na sequência garante não ter dinheiro para a aposta, entretanto, sem diminuir o ritmo do discurso, continua a defender o seu time e não relembra mais de sua condição como desempregado. A empolgação de Tuninho não é cortada pela revelação das dificuldades de sua realidade, que dribla dando continuidade à defesa apaixonada de seu time, mas sim pelos presságios de uma diarreia decorrente de um pastel que comera anteriormente. Seus gestos imponentes ao defender o seu time cedem lugar a contrações angustiantes e essa junção de opostos revela a ironia sutil que tece as ações da narrativa. Embora o diretor não dê comicidade às personagens como o faz Nelson Rodrigues, há uma ridicularização desse casal de protagonistas em decorrência de suas paixões exageradas, que ameniza um pouco o gênero trágico do filme, sobretudo porque ambos são tomados como uma espécie de caricatura devido à irracionalidade com que agem em algumas circunstâncias. Além disso, quando comparados às personagens de *S. Bernardo*, por exemplo, cuja seriedade, retidão ou endurecimento do comportamento prevalecem, Zulmira e Tuninho podem ser classificados como personagens que despertam certo humor. Assim, num momento grotesco, com a junção da devoção desmedida pelo futebol à dor de barriga, o personagem será inserido à narrativa.

Até esse momento, o casal é representado separadamente e o encontro de ambos em cena se dá na porta do banheiro de sua casa. Tuninho, com diarreia, bate insistentemente na porta onde está Zulmira. Nessa primeira cena em que aparecem juntos não há sentimentalismo, não há afetividade entre o casal, o que existe é apenas a disputa por um banheiro para que o marido suavize seus males intestinais – o encontro é ridículo, sem idealizações, unem-se em cena em disputa pelo banheiro. Os planos são abertos e a câmera não focaliza a fisionomia da personagem, mas sim o cenário em que ela se encontra. O banheiro localiza-se no quintal da casa, marca, de certa forma, da pobreza, as paredes estão com as pinturas gastas e a janela leva uma grade de ferro. Tuninho senta na escada para esperar Zulmira sair do banheiro e um enquadramento em *plongée* aumenta a impressão de que ele sofre, reduzindo a sua imagem, acentuando, portanto, sua mediocridade. A comicidade seria esperada, mas a configuração dada a esse momento permite que se observe a precariedade do espaço em tom crítico por seu

detalhismo, e não somente a aflição de Tuninho⁶⁸, amenizando, portanto, o que tal situação teria de cômica.

Influenciado pelo movimento cinematográfico neorrealista italiano em que a interação entre personagem e paisagem “íntegra como algo vivo e determinante à ação”⁶⁹, Leon Hirszman atenta-se para mostrar os lugares nos quais estão inseridas as personagens, também com o desejo de que eles contribuam com o entendimento de quem são, de onde vêm, como vivem; elementos esses responsáveis por tornarem as personagens mais reais, num sentido de que as condições sociais, sobretudo aquelas ligadas ao espaço, as determinam. Com essa finalidade, desvia o olhar de suas faces (com exceção de uma das primeiras cenas do filme em que há um primeiríssimo plano no rosto de Zulmira) à totalidade do cenário, que é impregnado de um proposital realismo uma vez que a casa é cenário real. Sobre esse aspecto, vale retomar o que Glauber Rocha observava sobre a capacidade de Leon Hirszman em usar a cenografia como “personagem ativa” da ação, sem que ela fosse mero artifício de composição. Em suas palavras: “A cenografia [nos filmes de Hirszman] não é uma decoração, mas um objeto que, mudo, é tão importante como os atores”⁷⁰. Além disso, para ele,

Leon usa a cenografia como personagem ativo. Muitos cineastas a usam como artifício *indecorativo* que esconde o vazio ideológico. Leon extrai os elementos que podem traduzir o personagem além dos adjetivos disfarçantes. O processo limpa o ator na sua roupa, maquiagem, gestos, olhar, voz, sensibilidade. A iluminação destaca *subjectos* redimensiona *objectos*.

Inseri-los na trama dessa forma, com Zulmira na casa pobre da cartomante sem nenhuma espécie de caracterização jocosa ou caricatural desse espaço e Tuninho no galpão de jogos, é uma maneira de potencializar as características das próprias personagens e de suas relações, já que elas estão, assim como observa Glauber Rocha, em simbiose com esses locais capturados pela câmera.

⁶⁸ Segundo Jean-Claude, sobre a *mise en scène* do filme *A falecida*: “[...] os objetos da casa são tristes e degradados, nas ruas as paredes estão estragadas; chove. As coisas e as pessoas, todas decadentes. A fotografia cinza, os planos demorados traduzem o ritmo arrastado desse mundo que se vai aos pedaços”. BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempos de cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967. p. 87.

⁶⁹ Seguindo os traços da vanguarda italiana, o cineasta utiliza o ambiente natural, em contraposição ao cenário, como uma postura política para compor, assim como os cineastas italianos, uma nova solução estética. FABRIS, Mariarosaria. *O neorrealismo cinematográfico italiano*. São Paulo. Edusp, 1996. p. 66.

⁷⁰ ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 146.

Figura 2: *A falecida* (12:41), Leon Hirszman, 1965.

Com essa breve introdução das personagens em cena, é possível perceber que elas desempenham atividades que acentuam a falsa consciência. Zulmira julga que a cartomante a ajudaria a desvendar parcialmente os motivos de seus sofrimentos, mas, ainda não satisfeita, logo após o uso de seus serviços, observa-se que a segunda tentativa para livrar-se deles é a busca, mais uma vez, por um novo discurso ainda na esfera das superstições e crenças. Dessa vez parte à procura de pregações da igreja Teofilista, com a intenção de purificar o seu espírito e os seus pecados. Inventada por Nelson Rodrigues e utilizada em duas peças, primeiro em *A falecida* e depois em *Sete gatinhos*, essa religião tem por meta o convencimento do homem à libertação do desejo de possuir bens materiais⁷¹, bem como considerar o luxo como algo pecaminoso. Nesse sentido, a escolha da mulher por tal religião já pode ser vista como um cinismo ou ingenuidade, porque sua gênese não corresponde aos seus reais interesses, já que, em contraposição ao desprendimento material pregado pela igreja, o seu maior desejo é um enterro caro e luxuoso. A associação da protagonista a essa igreja é uma crítica à hipocrisia que reveste essa relação, sobretudo devido à incompatibilidade entre o discurso pregado e o real comportamento de Zulmira enquanto fiel⁷². Assim, tanto a cartomante quanto a religião

⁷¹ Segundo Ismail Xavier, o teatro de Nelson Rodrigues “expressa a crise dos valores e do colapso do sistema religioso que sustentava o desenlace providencial em que era celebrada, no aqui-agora, a reconciliação e a justiça.”. XAVIER, Ismail, *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 166. Desse modo, pode-se entender que na adaptação dessa peça, Leon Hirszman não deixa de dar continuidade a essa característica, uma vez que as inquietações de Zulmira não serão amenizadas diante de sua proximidade com a religião Teofilista, a qual se declara assiduamente devota. Aliás, por meio da montagem das cenas, em que se salienta a incoerência da protagonista frente aos dogmas da religião, sua falibilidade é enfatizada.

⁷² Para Marilena Chauí: “A religião fornece orientação para a conduta da vida, sentimento de comunidade e saber sobre o mundo, compensando a miséria por um sistema de “graças”: cura, emprego, regresso ao lar do marido ou esposa infiel, do filho delinquente, da filha prostituída, o fim do alcoolismo. CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1989. p. 76.

Teofilista são artifícios utilizadas por ela como meio para sanar a sua insatisfação, numa busca de discursos que poderiam ajudá-la a compreender o que sente e dar-lhe um amparo afetivo, amenizando os resultados do vazio que parece contribuir com a produção de obsessões. Porém, ao contrário desse resultado esperado, com o contato, tanto com a cartomante quanto com a Igreja Teofilista, tais obsessões são salientadas. Nota-se que a religião e o misticismo são tão presentes em *A falecida* quanto o futebol. E se se defende que a consciência política é praticamente inexistente entre as personagens, a religiosidade e o futebol são também responsáveis por essa ausência, uma vez que o diretor sugere que as personagens buscam essas formas de sociabilização para conter um sofrimento oriundo da impossibilidade de uma completude existencial, mas que deveriam ser buscadas em outros tipos de manifestações, já que esse sofrimento está, em grande medida, diretamente relacionado à mesquinhez de suas condições socioeconômicas. Mostrar no filme que mesmo com a realização dessas atividades as personagens continuam atormentadas contribui para o entendimento de que elas apenas expandem suas amarguras, e que não seriam, por isso, alternativas possíveis para a reconfiguração de suas humanidades⁷³, o que poderia suscitar, então, a necessidade das personagens encontrarem outro caminho para isso. Ou seja, o diretor, ao atrelar a tragédia das personagens ao misticismo e ao futebol, sinaliza para a ideia de que ambos são instrumentos de contenção de um processo realmente transformador, uma vez que distraem os indivíduos para que efetivamente encontrem outra maneira de minimizar seus sofrimentos.

Leon Hirszman enfatiza a presença da religião e do futebol nas vidas das personagens, e o faz plasticamente em alguns planos como acessórios cênicos que contribuem para compor suas perspectivas ideológicas. Numa cena em que o casal conversa no quarto, a força, tanto da religião quanto do futebol, que age sobre Zulmira e Tuninho está simbolizada, de forma evidente, pela presença de objetos que as representam: o crucifixo e a tradicional foto tirada antes de um jogo de futebol começar. A câmera frontal captura o casal em destaque no plano,

⁷³ A ideia de “seres humanos mais completos” é oriunda da discussão de Raymond Williams sobre a necessidade de revolução em sociedades onde a existência trágica está entranhada ao modelo de organização social que exclui classes e indivíduos e impede que eles tenham uma humanidade completa. O crítico acredita que todas as sociedades que não incorporam todas as pessoas como “seres humanos completos” são, na prática, passíveis de revolução. Em suas palavras: “O inteiro pertencimento à sociedade é a capacidade de conduzir uma determinada sociedade por meio de mútua e ativa responsabilidade e cooperação, tendo como elemento básico uma igualdade social completa. E, ao passo que esse é o objetivo da revolução, ele se faz necessário em todas as sociedades nas quais haja, por exemplo, grupos raciais subordinados, trabalhadores rurais sem terra, mãos assalariadas – as minorias desempregadas e oprimidas ou discriminadas de todos os tipos. A revolução é necessária, nessas circunstâncias, não apenas porque alguns homens a desejam, mas porque não pode haver nenhuma ordem humana aceitável enquanto a completa dimensão humana de qualquer classe de homens for, na prática, negada.” WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 106.

mas em profundidade de campo⁷⁴, portanto, com certo destaque, em cima da cama, há um crucifixo preto e do outro lado da parede uma foto de um time de futebol em que todos os jogadores estão posicionados para o registro do momento. Nesse mesmo instante, o casal discute sobre a possível ameaça da prima Glorinha. Tal discussão, todavia, perde-se em meio à força da *mise-en-scène* muito bem planejada, responsável por suscitar que o esvaziamento do tema discutido pelo casal tem relação direta com as suas prioridades, ligadas, sobretudo, à religião, a superstições e ao futebol. Por meio de sua construção, o diretor mostra que essa discussão tola, de alguma forma, reflete e é refletida nesses símbolos que Leon Hirszman traz para a cena. Considerando seu cuidado com detalhes e o apreço pelo neorrealismo, tais símbolos não teriam sido colocados aleatoriamente nesse momento da narrativa, e se foram inseridos ao cenário é porque se relacionam diretamente com aquilo que está sendo debatido pelas personagens.

Figura 3: *A falecida* (16:51), Leon Hirszman, 1965.

⁷⁴ “[...] *profundidade de campo* é construída em torno do eixo da filmagem, num espaço longitudinal em que os personagens evoluem livremente: o interesse particular desse tipo de direção advém sobretudo do fato de o primeiro plano combinar audaciosamente com o plano geral, acrescentando sua acuidade de análise e sua capacidade de impacto psicológico à presença do mundo e das coisas ao redor, através de enquadramentos de uma rara intensidade estética e humana.” MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 166.

Essa construção cênica, na qual todos os pontos da *mise en scène* devem ser interligados para a produção de sentido, é uma técnica utilizada pelo diretor oriunda do cinema neorrealista italiano em que as imagens e os sons “não se combinam com o objetivo de mostrar algo, mas com o objetivo de significar algo”⁷⁵, a fim de chegar à compreensão do seu significado histórico. Os cineastas neorrealistas, e também Leon Hirszman, como bem se observa nessa cena, têm como ponto de partida o fato banal que, captado exaustivamente, permite o alcance da intenção do diretor que vai além da simples exposição. Segundo Ismail Xavier, para entender essa tendência estética e, conseqüentemente, o objetivo dessa cena analisada, é preciso:

[...] confiar na realidade de cada cena, permanecer nela, porque ela pode conter muitos “ecos e reverberações”, pode inclusive conter tudo aquilo que nós necessitamos. Em cada “pedaço” de realidade estão contidos todos os ingredientes capazes de nos revelar o que podemos saber sobre o real na sua totalidade. Ou seja, cada fragmento representa o todo; *o expressa*. E uma verdade essencial sobre o homem ou a sociedade pode ser alcançada desde que eu saiba perceber o detalhe, o instante, de modo peculiar⁷⁶.

Atentando-se para o pormenor, para o detalhe, para o pedaço que reverbera numa totalidade, como indica Ismail Xavier, parte-se para uma análise dessa cena entendendo que Leon Hirszman, ao elaborá-la, com a utilização de objetos simbólicos arranjados no cenário, faz a discussão de Zulmira e Tuninho transcender para outro ponto, permitindo a abertura de diversas interpretações que remeteriam a uma conjuntura histórica da sociedade brasileira, em que a religião e o futebol são utilizados como instrumento de alienação dos sujeitos, impeditivos, portanto, da formação de uma consciência política mais efetiva. Chamar atenção para esse aspecto é, no entanto, um caminho para o conhecimento das especificidades nacionais e um primeiro passo à sua transformação.

Dando continuidade ao desenrolar da ação, em um determinado momento da conversa entre o casal, a mulher questiona sobre os males que a prima pode lhe causar e relaciona as suas dores nas costas a uma possível macumba feita por ela. Zulmira tem absoluta crença no poder dessas forças sobrenaturais. Em contrapartida, o marido ri e, em tom de deboche, diz que não é possível Glorinha ter feito esse “trabalho”, pois segundo ele, ela seria protestante e, desse modo, incapaz de realizá-lo. Enquanto a esposa debate-se de raiva, o marido vira as costas e dorme, postura condizente com a indiferença diante de, praticamente, todos os fatos da vida. A cena

⁷⁵ XAVIER, Ismail, *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 74.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 75.

continua com a reclamação de Zulmira de dores no peito e a câmera fecha um *close* em seu rosto que traduz seu sofrimento. Nesse momento, uma música bem baixa sonoriza a ação, quase inaudível. Com as cenas subsequentes descobre-se que essa melodia é, na verdade, o hino da Igreja Teofilista, igreja a qual Zulmira decide dedicar-se. A sua presença na cena, sonorizando-a, contribui para o estabelecimento de uma ligação com tal igreja, sendo possível interpretar, portanto, que a fala da mulher nesse momento tem como contexto as suas pregações.

Assim, Leon Hirszman insere e potencializa os elementos que convergem para a presença marcante do universo místico-religioso de Zulmira responsáveis pelo acirramento de sua alienação, sendo, então, a religião, também alvo de crítica do diretor, ao mesmo tempo em que essa Igreja Teofilista é portadora de um discurso que faz despontar no filme uma reflexão acerca da supervalorização material, consonante, nesse sentido, portanto, com o posicionamento ideológico do próprio diretor, crítico da organização da sociedade burguesa em que a posse material separaria os homens. Na narrativa, o apreço de Zulmira por cartomantes e cultos religiosos simboliza a incipiente secularização da sociedade. E, se o universo místico-religioso é sua prioridade, em contrapartida, a representação de sua participação em movimentos coletivos, de caráter político mais condizentes com atividades desenvolvidas por indivíduos numa sociedade cuja cidadania fortaleceria a democracia, é inexistente, pois os interesses das personagens concentram-se em outras práticas.

Além disso, não se deve esquecer que todo o incômodo de Zulmira pela prima Glorinha tem origem num sentimento que é muito acentuado pelas práticas religiosas: a culpa. O moralismo incitado pela religião age sobre Zulmira, pois ela corrói-se de culpa e, ao mesmo tempo, de raiva por Glorinha, já que a prima seria um modelo de comportamento feminino incitado pelo imaginário cristão. Desse modo, desejando corresponder a esse padrão esperado, em que a imagem da mulher está ligada à preservação da família e à retidão sexual, embora tenha experimentado um caso extraconjugal, Zulmira tenta, sobretudo após a descoberta de sua traição pela prima, submeter-se a ele, realizando trabalhos domésticos, cuidando da família e ampliando o pudor sexual; mas o faz em meio a questionamentos e resistências, uma vez que se demonstra desconfortável e crítica ao papel da mulher de submissão ao marido, por exemplo. Em uma conversa com a mãe, ela elabora uma crítica a respeito da necessidade das mulheres terem liberdade dos homens. A princípio, o questionamento é em relação à entrega carnal aos maridos, mas pela organização da ação é possível extrair dela um entendimento para além dessa ideia, em que vale uma reflexão da mulher acerca da submissão aos homens. Em suas palavras: “Nenhuma mulher deveria pertencer a homem nenhum, mãe”. Zulmira deseja se enquadrar num perfil de mulher “séria” e “direita”, especialmente a partir da traição, mas todo o seu

comportamento aponta para uma rebeldia em relação ao que, socialmente, esperava-se dela. O conflito se evidencia porque possui desejos antagônicos, que ora levam-na ao rompimento da norma, traindo o marido e libertando-se de todas as regras sociais ligadas ao princípio de fidelidade imposto pelo casamento religioso, ora radicalizando a moralidade de maneira que nem mesmo o sexo dentro do casamento julga permitido. A relação de Zulmira com o corpo, ou melhor, com a relação carnal, salienta a sua dificuldade em encontrar para si o que lhe é conveniente e aceitável, apontando para o aprisionamento em normas tidas como desconfortáveis. Entretanto, por fim, ela se subordina a tais normas, mas a tensão existente ao fazer, ao mesmo tempo, aflora a sua crítica em relação a elas. Diante desse dilema vivido pela protagonista, nascido do descumprimento da moralidade religiosa, vale lembrar o lugar concebido às mulheres de acordo com a história do cristianismo e que perpassa o imaginário de sociedades nas quais a tradição religiosa encontra ainda determinado prestígio. Para melhor visualizar como as mulheres são concebidas nessa tradição, evoca-se os estudos de Maria José Rosado-Nunes para quem:

A civilização do controle e do medo instaurada pelo cristianismo, associada à repressão do prazer e à suspeita sobre o sexo, é inseparável da desvalorização simbólica e social das mulheres. Mesmo se nos lembrarmos de que no matrimônio cristão, instituído no século XII pela Igreja, são os noivos que realizam o sacramento, havendo portanto um reconhecimento da capacidade das mulheres tanto quanto dos homens de expressarem sua vontade, a atribuição às mulheres de uma natureza própria cuja “essência” é a maternidade e um continuum no pensamento eclesial. As diferenças lógicas, constantemente invocadas, validam a atribuição das mulheres à esfera doméstica, reafirmando a legitimidade de sua exclusão da esfera pública e reiterando sua inferioridade social e política⁷⁷.

Levando em consideração essa ideia, observa-se que Zulmira reprime os desejos em prol de uma moralidade que lhe é, de certa forma, imposta pela sua própria condição de mulher⁷⁸ e desempenha o seu papel de esposa, servindo ao marido, preparando o jantar, passando e lavando roupas, mas todo esse universo a desgosta, pois sempre está enraivecida ao desempenhar tais funções, bem como não aceita o fato de ter que manter relações sexuais com o marido apenas por ser casada. No entanto, Zulmira encontra apenas um caminho para alterar o seu próprio

⁷⁷ ROSADO-NUNES, Maria José. Direitos, cidadania das mulheres e religião. *Tempo social. Revista de Sociologia da USP*, v. 20, n. 2, nov. 2008. p. 72.

⁷⁸ Para Ismail Xavier: “O eixo da questão religiosa de Zulmira é a sexualidade, esfera central da culpa que potencializa a programação da morte e põe a personagem sob o domínio de um ascetismo que, na verdade, corresponde à internalização do “olhar da norma”, encarada na prima Glorinha. XAVIER, Ismail, *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 266.

destino: a organização de um funeral luxuoso para si, escolha essa que colabora com a compreensão do espectador da mesquinhez de sua existência, cuja vida é decidida a partir de sentimentos como a inveja e a vingança.

Ainda nessa cena em que aparecem a fotografia do time de futebol e o crucifixo, a câmera insiste na figura de Zulmira, acompanha-a, enquanto isso Tuninho é mostrado sem destaque. Contudo, se a protagonista é uma personagem cujas preocupações estão na esfera da desconfiança, do moralismo, da culpa, do misticismo, responsáveis por impossibilitarem uma existência significativa em que prevaleceriam outros sentimentos, o seu marido Tuninho não possui inquietações diferentes. Como proposto anteriormente, faz-se uma análise da sua postura na narrativa para visualizar que seu único interesse é o futebol, em detrimento, por exemplo, de uma discussão mais séria voltada à sua condição de desempregado. Para dar a devida importância a esse assunto, até mesmo o tempo da narrativa é marcado por eventos do futebol. Não se sabe a data da diegese, mas uma legenda na tela revela que a apresentação de Zulmira e Tuninho acontece no tempo em que Pelé não era ainda o jogador nacional consagrado, sendo esse lugar ocupado por Ademir – “no tempo em que Pelé era Ademir” –, ou seja, a marca temporal de todo o filme é ditada pela sucessão de craques de futebol – tempo, portanto, regido pela história desse esporte.

Tuninho não é uma personagem de destaque, não aparece muito em cena, e quando isso ocorre serve apenas como acessório cênico de Zulmira, pelo menos até a sua morte. Ele é uma espécie de ouvinte das paranoias de sua esposa e essa postura passiva corresponde também ao modo como procede frente aos percalços da vida. Além do mais, a condição de desempregado não é um fator que lhe inquieta portanto, ao contrário disso, os resultados das disputas de futebol são capazes de atormentá-lo. Há uma cena em que esse traço de sua personalidade é apresentado de forma a apontar para as obsessões esportivas como algo absurdo e sem sentido, uma vez que sua mulher está quase morrendo ao seu lado sem que ele consiga notá-la devido à fala apaixonada sobre a sua devoção incondicional ao futebol. Nessa cena, Tuninho chega ao quarto do casal onde encontra Zulmira, que está deitada na cama com um aspecto de doente ocasionado pela tuberculose, mas ele não é capaz de atentar-se à sua debilidade. Ele veste um terno e, portanto, provavelmente estava em busca de um emprego, o que faz durante toda a narrativa. Espera-se que as reclamações sejam sobre o dia, a tentativa fatigante por uma vaga no mercado de trabalho ou a tristeza e irritação frente à impossibilidade de conseguí-la. No entanto, nenhuma palavra é mencionada sobre esse assunto. A câmera está posicionada para que ele seja percebido em destaque, colocando Zulmira numa posição de coadjuvante da ação. O diretor parece desejar capturar e enfatizar a alienação da personagem e, por isso, opta por

essa organização. O contra *plongée* reforça a imponentia de Tuninho em relação à fragilidade de Zulmira, que agora está bem debilitada. Ela, percebendo as atitudes do marido, pergunta-lhe o que havia acontecido e ele discursa sobre o futebol, expondo-lhe a contusão de Ademir. Ela diz não conhecer esse jogador e, diante do questionamento da esposa de quem seria o homem, ele rebate: “Ora, não aborreça você também. Que Ademir? Tu nunca ouviste falar no Ademir?”. Seu espanto leva-o a dizer que a mulher vive no “mundo da lua”, o que, a partir do argumento aqui defendido, soa irônico, já que sua paixão pelo futebol o distancia de uma percepção crítica da realidade. Zulmira tosse insistentemente e agora a câmera captura-a enquanto, fora de campo, a voz do marido sonoriza a ação. Pela gravidade de sua doença em contraste às falas sobre o futebol, a cena é conduzida ao patético e, de certo modo, à percepção do desvario na postura de Tuninho quando se trata dessa modalidade esportiva. Para ele, não “estar no mundo da lua” seria saber dos acontecimentos ocorridos durante os campeonatos de futebol, o que evidencia que para ele somente assim uma pessoa se encontraria atenta aos episódios significativos da vida. Nesse sentido, a alienação da personagem é intensificada justamente porque sua mulher está morrendo ao seu lado. Nasce dessa situação o absurdo, uma vez que a falta de percepção em relação a ela possibilita entender o envolvimento desmedido de Tuninho com os jogos. Na sequência, ao se deitar na cama, diz à mulher, então já sem condições de escutá-lo devido à debilidade física, que sente inveja do fato de ela não sofrer com esses resultados, o que salienta, portanto, também a dimensão restrita de suas preocupações. Para ele, o fato de Zulmira não conhecer Ademir e não possuir esse tipo de aborrecimento faz de sua vida uma vida melhor do que a dele, cuja paixão ao time de futebol promove o sofrimento. Para ele, o evento mais trágico seria se Ademir não pudesse jogar, ou seja, enfatiza sua relação com o time de futebol.

Tuninho só vai notar o estado de Zulmira quando ela começa a vomitar sangue. Antes disso, porém, mesmo com a mulher se contorcendo de dor e tossindo insistentemente, ele não interrompe suas observações, que se centram na ideia de que a vida da mulher seria mais fácil e prazerosa. Em suas palavras: “Às vezes tenho inveja de ti. Tu não se interessas por futebol, não sabe quem é o Ademir, não fica de cabeça inchada. Quer dizer, não tem esses aborrecimentos. Tu não ligas pra nada”. Por meio da construção dessa cena, é possível perceber como Tuninho é indiferente à realidade que o cerca. E para bem representá-la, Leon Hirszman consegue fazer uma dupla exposição desse fato. A fala relata a sua entrega ao futebol, responsável pelo silenciamento de outros temas do cotidiano, enquanto as imagens revelam que ele não consegue nem ao menos reparar a situação de alta gravidade que acontece ao seu lado.

O grau de alheamento do homem é sentido pelos espectadores devido à organização cênica do plano e a sua narração. Nessa comunhão da fala da personagem deslocada do momento de agonia da esposa, cria-se em imagens o apogeu de sua atomização, ou alheamento ao mundo, como bem sintetiza Ismail Xavier. Em decorrência dessa postura, defende-se, diante da análise das ações da personagem Tuninho, a falta de consciência crítica em relação a seu entorno e, sobretudo, a ausência de uma sensibilidade dirigida àqueles que o cercam. Se a personagem age dessa forma, isso ocorre porque todas as suas energias estão voltadas para as disputas que se estabelecem dentro do estádio de futebol. Nesse caso, interpretando o futebol como aparelho ideológico, Leon Hirszman reforça a ideia de que tal atividade poderia ser danosa por ser capaz de barrar o amadurecimento da consciência crítica diante de uma realidade opressora, já que Tuninho não problematiza a falta de emprego e nem nota a mulher enferma, mas se atormenta pelas disputas de futebol.

Sobre esse aspecto vale lembrar que o filme *A falecida* é estreado em 1965, período em que as políticas esportivas dos militares não haviam ainda entrado em vigor. Essas medidas só seriam efetivadas posteriormente, nos chamados “Anos de chumbo” (1968-1974), e o seu objetivo era utilizar o futebol como um dos pilares de sustentação política dos governos militares, sobretudo para acalmar as insatisfações da população em relação às medidas impopulares e anticonstitucionais estabelecidas por eles. Assim, o futebol ganhou força como empresa de entretenimento, e solidificou-se como projeto político quando o governo de Costa e Silva optou pela política de exceção em detrimento da legalidade⁷⁹. Nota-se, portanto, que as políticas de Estado relacionadas ao esporte não visavam o bem-estar social, mas o apaziguamento das insatisfações decorrentes das medidas socioeconômicas impopulares do governo militar. Mesmo sendo o filme *A falecida* realizado anteriormente à sua concretização, Leon Hirszman, por meio da figura de Tuninho, de certa forma, já visualiza o papel do futebol no contexto nacional e o seu potencial como instrumento de manipulação de massa. Tuninho está desempregado, “na última lona”, assim como verbaliza, mas essa sua situação, diante dos dissabores experimentados na esfera do seu fanatismo, não encontra vias para uma indignação e revolta como quando os problemas se relacionam aos jogos. Nesse sentido, para entender a postura de Tuninho e a sua dificuldade em visualizar a sua condição social, vale lembrar o que diz Marilena Chauí sobre as contradições experimentadas pelos operários em meio ao processo de conscientização de sua situação:

⁷⁹ Cf. CHAIM, Aníbal Renan Martinot. *A bola e o chumbo: futebol e política nos anos de chumbo da ditadura militar brasileira*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Ciências Políticas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Não se pode dizer que os operários estão conformados ou inconformados com a situação, mas sim que *estão ao mesmo tempo* conformados e inconformados: de um lado, acreditam-se impotentes para mudá-la e, em superá-lo, muitos preferem tomar uma atitude fatalista e manifestam receio dos militantes que pretendem tirá-los dessa inatividade; de outro lado, apesar da calma aparente, há um inconformismo profundo, que às vezes é difícil perceber sob a capa do fatalismo⁸⁰.

Diante dessa ideia defendida pela filósofa, delineia-se o fatalismo de Tuninho e o seu conformismo e inconformismo diante de sua situação social, sobretudo como desempregado, sendo o futebol um instrumento utilizado como via de escape e, ao mesmo tempo, uma maneira de extravasar o seu ódio, mas que não repercute efetivamente em nenhum benefício direito para si. Além disso, Leon Hirszman insiste na representação do futebol com o intuito de reafirmar a importância desse esporte em cenário nacional, principalmente como estratégia política capaz de amenizar as insatisfações populares. O filme termina num estádio de futebol com a captura do jogo entre Fluminense e Vasco. O estádio está lotado e um intenso burburinho dos torcedores sonoriza a ação. A câmera é documental e suscita a possibilidade da cena ter sido filmada num dia de jogo em que o local celebrava um evento importante, pois esse aparece lotado. Diferente de outros momentos em que predomina a estabilidade da imagem, ou seja, a câmera com poucos movimentos, apoiada em um tripé, em planos longos, agora, ela se move, uma vez que está nas mãos do cinegrafista. Os planos são abertos, dando a imensidão e grandiosidade de tal fenômeno. Muitas pessoas, barulho, bagunça e empolgação definem essa sequência de planos no estádio e, pela disparidade diante das demais, a cena é registrada na memória dos espectadores com expressividade, principalmente devido à discrepância entre suas características formais e aquelas que Leon Hirszman pretende menos documentais. Sobre esse aspecto, como já sugerido anteriormente por Ismail Xavier e Glauber Rocha, *A falecida* é um filme em que prevalece em suas formas estéticas os pressupostos de uma arte realista. Antonio Candido, ao caracterizar a literatura realista, colabora também para o entendimento do que seria esse cinema realista, dado que acredita que essa literatura busca formas documentais para privilegiar “a representação objetiva do momento presente da narrativa⁸¹”. A forma documental, então, servirá como instrumento tanto de uma literatura como de um cinema que se pretendam realistas. Desse modo, o diretor captura um momento provavelmente verídico: o jogo de futebol realizado em algum estádio em dia de campeonato, uma vez que a sua lotação

⁸⁰ CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1989. p. 70.

⁸¹ CANDIDO, Antonio. *Recortes*. Rio de Janeiro: Outro sobre azul, 2004. p. 135.

e a instabilidade da câmera, que se infiltra em meio à multidão, colaboram para a construção desse sentimento de realidade que a cena suscita no espectador.

Figura 4: *A falecida* (1:34:30), Leon Hirszman, 1965.

No meio da arquibancada lotada, de longe, observa-se Tuninho. A câmera passa para o plano médio em que o homem agora é filmado centralmente. Na diegese, esse momento é posterior à morte de Zulmira e, consequentemente, à revelação por parte de Pimentel do caso amoroso que teve com ela. Baqueado, mais por descobrir o envolvimento extraconjugal da esposa do que por sua morte, Tuninho vai ao estádio e, com uma postura descontrolada, em meio a outros torcedores, grita palavras de incentivo ao Vasco, ao mesmo tempo em que pega o dinheiro dado pelo amante de sua mulher e joga para os torcedores dizendo: “Sou Vasco e dois de vantagem. Eu tenho dinheiro, seus cabeças de bagre”. Ele aposta no time, e ainda desempregado, pelo que se sabe, decide gastar tudo o que conseguiu extorquindo o amante rico de Zulmira para apoiar o seu time. Tuninho, no entanto, agoniza, abaixa a cabeça e começa a chorar. A opção do diretor por um plano fechado acentua a vivacidade de seu sofrimento, sobretudo quando se pensa no contraste entre o desgosto do homem diante dos recentes fatos e a euforia coletiva do estádio. Para intensificar esse momento, Leon Hirszman decide cortar o ruído feito pelos torcedores, e cede lugar somente ao choro do homem, aos poucos, aumenta o volume de uma música de lamento que se julga corresponder ao seu estado de espírito. Porém, os ruídos voltam e se mesclam à canção melódica segundos depois, formando uma combinação que direciona para o entendimento do espectador da falência de um homem arrasado pela junção

do fanatismo esportivo, ao fracasso da vida sentimental⁸². A câmera que captura esse fanatismo de milhares de pessoas no estádio de futebol não é teatral (estática e frontal), como ocorre na maior parte do filme, mas uma câmera realista, colada à produção documental com traços de um registro acidental pela sua instabilidade. Essa escolha formal amplia, contudo, a noção de verossimilhança para o espectador e liga essa representação à real paixão desmedida pelo futebol dos brasileiros.

Com essa cena, Leon Hirszman demonstra a solidão do sujeito que é acentuada pela impessoalidade dos estádios onde Tuninho torna-se apenas mais um junto a uma massa uniforme tomada por uma paixão. A personagem divide o mesmo espaço com muitos outros indivíduos, mas a sua solidão aumenta, porque a partir da configuração da *mise-en-scène* tem-se a clareza de que todos eles estão desconectados um dos outros e a presença no estádio, embora os una fisicamente, de alguma maneira, não é realmente capaz de produzir em suas consciências o espírito de coletividade. Assim, entende-se que Leon Hirszman incentiva a produção da consciência de que esse espetáculo, responsável por mobilizar milhares de pessoas no mesmo espaço físico, alarga a tragédia dos homens, porque não contribui para o fim de seu isolamento, pelo contrário, estimula-o, como é bem possível perceber por meio do comportamento de Tuninho. O diretor tem um propósito de apontar para os fatores que cooperam para a alienação dos homens ao elaborar essa cena e, dentro da cultura brasileira, o futebol é elemento significativo nesse processo.

⁸² Para Ismail Xavier, essa cena final do filme tem outro significado, pois, para ele, há a representação de um processo de humanização quando Toninho joga o dinheiro fora, uma vez que a força do dinheiro não predomina. Em suas palavras: “O dado decisivo é que o filme situa a catarse final no campo de uma tomada de consciência, de modo a confirmar uma tônica humanista emprenhada em não reduzir a personagem a uma pura alegoria da queda, ou da pobreza de espírito, como condição supostamente universal dos seres em sociedade”. XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 282.

Figura 5: *A falecida* (1:34:56), Leon Hirszman, 1965.

1.4 O acirramento da reificação

Em contrapartida ao fanatismo esportivo de Tuninho, Zulmira parece obcecada pela ideia de purificação de sua alma, e lança-se, com fervor, às práticas da igreja Teofilista. Essa igreja prega a libertação do homem por meio do desprendimento dos pecados materiais, incluindo o luxo e o acúmulo de capital. Nesse sentido, o dogma que a sustenta se aproxima de uma das mais importantes premissas dos discursos críticos ao capitalismo: o valor de troca⁸³. Porém, o faz considerando que a única salvação para esse problema é a fé em Cristo, premissa esta que diverge do posicionamento do realizador de *A falecida*. No filme, é por meio da voz do representante da instituição religiosa que se levanta a discussão sobre os valores da sociedade, diluindo, portanto, um possível discurso impositivo e sem contradições, como aquele realizado pelo diretor em *Pedreira de São Diogo*. Embora haja uma sobreposição das obsessões oriundas do universo psíquico de Zulmira, o diretor não deixa de interligá-las às condições socioeconômicas. Dessa forma, a voz do pastor da Igreja Teofilista, de algum modo, agrupa os motivos que despertam tais obsessões na mulher, relacionadas pelo seu apreço às coisas

⁸³ Para Lucien Goldmann o conceito de valor de troca, a partir dos estudos de Marx, deve ser entendido pela compreensão da produção mercantil, do mercado, que julga abarcar toda a mentalidade do homem e o seu universo psíquico. Assim, “o que caracteriza o valor de troca é que ele transforma a relação entre o trabalho necessário à produção de um bem e esse bem em qualidade objetiva do objeto; é o próprio processo de reificação. Trata-se do próprio processo social que faz com que, na produção mercantil, o valor se apresente à consciência dos homens como uma qualidade objetiva da mercadoria”. GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 114.

materiais, como fica evidente pelo fato de ela priorizar um enterro luxuoso como forma de vingança. Por fim, com a organização dos planos em que o discurso da igreja toma centralidade, Leon Hirszman faz nascer o sentido de reificação, e é a montagem que revela como os indivíduos agem a partir do entendimento quantitativo do mundo.

Segundo Jacques Aumont, existem duas correntes teóricas para entender a montagem cinematográfica. Sintetizando-as, temos aquela do cinema clássico, que priorizava as sequências como processo de compreensão contínuo da diegese, e a do cinema dialético, elaborada pelos cineastas russos, mas sobretudo por Eisenstein, em que se prioriza a concepção dialética baseada na produção do choque entre os planos para dar origem à significação⁸⁴. Para o cineasta russo, a montagem era um discurso articulado que poderia ser construído a partir de choques de seus fragmentos independentes. Com essa finalidade, produzia cortes rápidos e inseria na sequência outro fragmento que se diferenciava do anterior pela grafia, superfície, volume, espaço, iluminação, ritmo etc. Era deste choque que nascia a significação da ação, sendo o conhecimento gerado pelo sentido e imaginação do espectador⁸⁵. Nas palavras de Eisenstein, a imagem total do filme é determinada tanto pelo plano quanto pela montagem, em que “cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada representação particular do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas”⁸⁶. Leon Hirszman não alcança o revolucionarismo formal de Eisenstein, mas de algum modo insere o seu estilo em suas narrativas, embora o faça de forma tímida, respeitando em maior medida a corrente neorrealista italiana cujo processo de montagem era menos ousado do que aquele empregado pelo cineasta russo. Dessa maneira, as cenas aqui analisadas apresentam força quando analisadas em conjunto, pois a ordem estabelecida para mostrá-las, bem como o tema que se inserem nos planos, salientam as incoerências de uma sociedade reificada.

Nesse sentido, é possível observar contrastes entre a cena na qual Zulmira informa a Tuninho sobre sua devoção repentina à igreja e as duas cenas que dão continuidade a essa. Entendidas agrupadas, por meio da montagem, o diretor deseja, ao confrontá-las, estimular a consciência crítica diante das posições tomadas pelas personagens, principalmente, quando as suas motivações giram em torno de apreço material. E ainda a cena em que se evidencia o discurso do representante da igreja Teofilista intermedia as outras duas, formulando, assim, a ideia de como agem os indivíduos numa sociedade em que os processos econômicos abarcam

⁸⁴ Cf. AUMONT, Jacques. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Nathan, 2002.

⁸⁵ EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 82.

⁸⁶ Id. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002 2002, p. 18.

toda a vida social. Desse modo, ao fim de um discurso moralista de Zulmira que revela a devoção às doutrinas da igreja Teofilista, abre-se um novo plano e duas novas personagens são inseridas na ação: os vendedores da empresa funerária procurada por Zulmira. Nesse momento, há a naturalização do absurdo dentro das sociedades em que o valor de troca é colocado como prioridade, pois o diálogo que eles estabelecem sobre a perda da venda de um funeral caro para um cliente rico tem mais importância do que a vida da garota que acabara de ser esmagada por um acidente de automóvel, cujo pai faz uso de seus serviços. O acidente que mata a garota vai ser contado sem a menor compaixão ou marca de compadecimento, uma vez que os dois vendedores lamentam apenas a perda da venda dos acessórios funerários para o seu pai, e não a sua morte trágica. Nessa sequência, eles recebem um telefonema de seu falecimento violento e, como vendedores de serviços funerários, vislumbram a possibilidade de um ganho surpreendente e alegram-se com o ocorrido. O funcionário diz ao desligar o telefone após a notícia: “Põe o paletó. A pátria está salva”. Os seus movimentos no plano ficam enérgicos e Timbira, um dos vendedores, apressa-se para se vestir e partir ao encontro do possível cliente rico. Enquanto isso, seu amigo lhe fornece o parecer sobre a menina e seu acidente. A felicidade nasce na funerária com essa tragédia, e as possibilidades de lucro ilustram o imaginário dos homens. Na cena seguinte, no entanto, o discurso do pregador da igreja Teofilista vai salientar a perversidade das ações desses dois vendedores, uma vez que nesse discurso há uma crítica à ganância humana que impede os homens de ter fé em Cristo, ou seja, na instância espiritual, porque priorizam, como ele mesmo diz, “as coisas mundanas”. Pela intensidade da ação, na qual prevalece a voz do homem proclamando sozinho no centro de um círculo de pessoas por meio de uma câmera que se movimenta circularmente em torno de sua figura, suas palavras tomam força e resumem a condição dos dois sujeitos da cena anterior, como se esse discurso fosse uma análise de tal situação em que se comprova a efetividade de uma experiência trágica da vida pelo fato da condição humana ser reduzida à coisa, quantificada, em detrimento do amor a Jesus.

Segundo o representante da Igreja Teofilista, tem-se:

Meus irmãos, a vida é miséria, é apenas apetite carnal, é destruição. Têm muitos que têm dinheiro no banco, o futuro está garantido. Mas que futuro é este? Não existe futuro sem Cristo. É rico, é podre, tem sempre esse objetivo, de possuir, possuir e possuir. Todos apegados a coisas mundanas, aí esquecem Jesus. Na parte da terra tem todo conforto, mas nunca conseguem ter fé. Tudo isso se acabará, só aqueles que estiverem preparados para receber a vinda de nosso senhor, esses então não morrerão, porque aqueles que “vivem e creem em mim, mesmo morrendo, viverá”, disse Jesus. Aqueles que não conseguirão ainda se libertar dessas coisas terríveis que é a ilusão da face da terra. E agora,

vamos cantar o hino da página 132. Atenção, essa é a última mensagem. Quem quer aceitar a Cristo?

A câmera, que agora perde a estabilidade, deixa de ser fixa e frontal, assim como na maioria dos planos anteriores – mas não chega a ter o realismo da cena em que Tuninho está no estádio – circunda o rosto de Zulmira num plano médio em que se pode notar a sua atenção às palavras do orador. A maioria dos integrantes presente é homem, sobretudo homens negros. Embora muito atenta, ela não se insere em definitivo ao círculo formado, mostrando certa cautela em participar totalmente dele. Porém, posteriormente, já mais à vontade, segura um livro e acompanha a cantoria do culto.

Figura 6: *A falecida* (25:07), Leon Hirszman, 1965.

Passa-se novamente aos trabalhadores da funerária que estão num bar. Timbira volta da casa do bicheiro. Satisfeito, relata sobre o recente contato e demonstra novamente grande descaso em relação a morte da garota, ao desenvolver um tom irônico para falar dos sofrimentos pelos quais está passando o seu pai, adjetivando o seu pranto como “um carnaval tremendo”, “um chororô”, bem como irá fazer ao descobrir sobre a morte de Zulmira, mulher por quem demonstrou interesse sexual e declarou certo envolvimento sentimental. A única coisa que interessa a eles é o valor da venda realizada com os acessórios do funeral da garota que lhes renderão soma significativa – “enterro em grande estilo” –, para isso aproveitam a fragilidade do momento e glorificam-se por terem conseguido comandar a situação, e até por terem dado

ordem ao bicheiro, que pela tonalidade da conversa parece ser alguém cujo poder é conhecido. Com essa ação, em *A falecida*, Leon Hirszman radicaliza a ganância que impregna os desejos dos homens, elevando-a à categoria do absurdo, porque, ao mostrar que esses dois sujeitos esperam a morte alheia para conseguirem vender seus produtos e que, de certa forma, alegram-se quando isso ocorre, ele aponta para o descomedimento da indiferença existente entre os homens, especialmente quando isso implica em benefícios materiais com sofrimento extremo do outro. Logo na sequência, quando chegam à funerária e encontram Zulmira, acentua-se no espectador a percepção da hipocrisia existente no comportamento das personagens, uma vez que após o encontro religioso em que se profetizou sobre o problema que é a valorização material, com o que Zulmira havia se mostrado em concordância, ela vai à funerária para encomendar, ironicamente, um velório luxuoso para si. Simula que está pesquisando os serviços a uma amiga que anda muito mal de saúde para, assim, poder encobrir dos vendedores os próprios devaneios. Durante a conversa, Zulmira informa a um deles que descobriu serem os seus serviços os mais caros da cidade. Ele lamenta, mas ela, apressada, conclui dizendo que é exatamente esse o motivo pelo qual o escolheu. No decorrer da transação, ele mostra a ela os produtos da empresa: o caixão, as alças, o tecido que o reveste, o coche, a cruz e o altar. Ao ver os objetos, Zulmira fica encantada com a imponência deles e demonstra interesse em escolher os mais ostensivos para o seu próprio velório. A transação financeira começa, Timbira dá os valores equivalentes àqueles dados para Anacleto, o bicheiro, mas seu parceiro de trabalho os aumenta. Zulmira, no entanto, não se espanta com o preço e aceita a quantia imposta. Assim, mais uma vez, a morte tratada como mercadoria revela a insensatez da reificação da vida, em que o compadecimento com o sofrimento do outro não existe, pois as atenções se voltam para as transações financeiras mesmo diante de uma situação tão limite como deveria ser entendida a morte humana.

No capítulo “Reificação”, de *Dialética e cultura*, para revelar como a reificação atingiu todas as esferas da vida, o sociólogo Lucien Goldmann aponta para o fato de que os homens foram obrigados a dedicar a maior parte de suas atividades à resolução dos problemas econômicos e, por isso, sua consciência tornou-se simples reflexo da economia mercantil, estendida e penetrada no seu pensamento e, até mesmo, no modo como interpreta as suas relações afetivas. Isso ocorre pela sobreposição do valor de troca ao valor de uso, uma vez que essas sociedades mercantis não mais produzem os bens por suas qualidades naturais, mas sim para que esses bens se transformem em mercadorias. E, com a intensificação dos fluxos de

mercadorias, os “indivíduos passaram a produzir apenas para a venda”⁸⁷. No entanto, essa mentalidade não se impôs somente no universo objetivo dos homens ao realizarem suas atividades produtivas. Segundo Goldmann, a reificação, assim como é chamada essa inversão de valores, expande-se para todo o seu universo. Assim, o fenômeno fundamental da sociedade capitalista baseia-se na:

[...] transformação das relações humanas qualitativas em atributos quantitativos das coisas inertes, a manifestação do trabalho social necessário empregado para produzir certos bens como valor, como qualidade objetiva desses bens; a reificação que conseqüentemente se estende progressivamente ao conjunto da vida psíquica dos homens, onde ela faz predominar o abstrato e o quantitativo sobre o concreto e o qualitativo⁸⁸.

Portanto, o crítico é categórico ao propor a introjeção dos valores mercantis em toda a abrangência da existência dos sujeitos, mesmo que os laços familiares e os de amizade possam por vezes, segundo ele, amenizar a indiferença presente nas relações sociais em alguma medida. Daí ser interessante associar essa ideia ao fragmento do filme que trabalha a maneira como os dois funcionários da agência funerária se portam frente à morte da menina, tratando tal morte como uma mercadoria, em contraposição ao sofrimento do pai da garota que será, além disso, usado pelos vendedores como meio para conseguir vender objetos funerários mais caros. Nessa sequência descrita, nota-se o estilo de Leon Hirszman em filmar o cinismo que reveste as relações sociais em decorrência da reificação, e o faz por meio de contraposição de planos cujo encadeamento construído na montagem suscita novos significados, mesmo não sendo tais significados constitutivos nos próprios planos. Num primeiro momento, Zulmira proclama seu batismo e a conversão à igreja Teofilista. Em seguida, a funerária é mostrada e descobre-se a ganância dos homens pela postura que desempenham diante da morte alheia, a sobreposição evidente dos valores das mercadorias perante os valores humanos, a preservação da vida. O corte acontece e, no culto da igreja, seu representante critica o “apego dos homens às coisas mundanas”. Por fim, Zulmira, que na cena anterior é mostrada como devota de tal religião, agora busca a funerária com o intuito de contratar os serviços mais caros oferecidos por ela, contrariando a ideia de desprendimento material pregada pelo orador durante a cerimônia religiosa a qual se mostrava fiel. Com essa organização dos planos na narrativa, comprova-se a incapacidade de Zulmira em se desprender dos desejos concernentes aos bens materiais e em aderir efetivamente aos dogmas dessa igreja, pois ao intercalá-los, colocando o plano em que

⁸⁷ GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1991. p. 115.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 116.

aparece o discurso da Igreja Teofilista no meio daquele em que ela profere sobre sua devoção e o que a mostra na empresa funerária, Leon Hirszman reforça essa contradição. Além disso, a cena em que ocorre a fala do orador da igreja Teofilista possui movimento circular de câmera e o espaço público como cenário, distinguindo-se das outras duas cenas que têm câmeras estáticas e espaços internos para palco da ação. Essa diferença formal salienta, por fim, a contradição de toda a ação. Ademais, o diretor aponta para o fato de ser a igreja a responsável por, de certo modo, fazer a crítica à compulsão dos homens pelo acúmulo desenfreado de bens materiais que é o paradigma das sociedades reificadas, qual seja, capitalistas. Nessa direção, a montagem é elemento formal que contribui para a intensificação do modo como nessa sociedade, as personagens se alienam, já que contrapostos os planos, nasce a ideia do enraizamento da reificação em todas as esferas da vida. Portanto, pode-se compreender, que Leon Hirszman buscou com essa sequência sinalizar para o fato de que até mesmo frente a esse mal maior, a morte, os homens priorizam seus interesses econômicos, em detrimento do reconhecimento da humanidade do outro para além do sentido de mercadoria.

1.5 Da queixa à crítica consistente

Se Leon Hirszman amenizou o efeito cômico da peça original escrita por Nelson Rodrigues, como bem salientou Ismail Xavier, em contrapartida, o efeito trágico no filme não se configura com intensidade capaz de concentrar o sofrimento que poderia inibir completamente o traço humorístico existente nas obras do dramaturgo, pois o diretor consegue manter a ideia de absurdo que reveste a morte da protagonista, ao mesmo tempo em que opta por não dar enfoque ao compadecimento das personagens. Assim, a morte de Zulmira não é vista como um mal maior, caro às tragédias, mas encarada pelas personagens como um evento que pode, inclusive, trazer benefícios aos envolvidos nela, uma vez que é interpretada ora como um projeto de vingança pela própria defunta, ora como alívio para Tuninho e ora como lucro para os agentes funerários que se beneficiam com tal acontecimento, ou seja, não carrega aquele peso típico da morte que dilacera a existência daqueles por ela envolvidos, como ocorrerá, por exemplo, em *S. Bernardo*.

Zulmira sente que não está bem durante todo o tempo diegético. Tosse e reclama de dores, porém, não é levada a sério pelo marido. As obsessões da mulher nesse momento de sua vida são tão acentuadas que ele não acredita que ela esteja realmente doente. Por outro lado, essa descrença pode acontecer porque o adoecimento de Zulmira dá-se de forma repentina. Se para Tuninho a doença é mais uma ficção da esposa, para os espectadores, sua morte soa

também como uma surpresa. Ela vai ao médico, este nada descobre, porque ela está ainda aparentemente saudável, embora tussa em momentos pontuais. No entanto, ao tomar uma chuva, e com uma crise de tosse intensa, tem-se a morte. Ademais, é possível que haja certo descuido por parte de Leon Hirszman ao dirigir a atriz Fernanda Montenegro, que não demonstra corporalmente os sintomas da doença num crescente. Seus movimentos e altivez nada se assemelham a de uma mulher em processo de agravamento de uma doença que será fatal; não há o retrato de seu definhamento. Mas desconsiderando os problemas estruturais do filme que impedem uma compreensão mais verossímil do falecimento da protagonista, o que interessa é observar como Leon Hirszman introduz uma crítica à falta de estrutura de atendimento à saúde de Zulmira, mesmo priorizando a manutenção do absurdo que reveste a sua morte e que poderia, de algum modo, amenizar a perspectiva realista de crítica social.

Há falas lúcidas entre os discursos obsessivos de Zulmira – que são entendidas como interferências de vozes do próprio diretor, como uma espécie de autor implícito – capazes de demonstrar sua percepção em relação à falta de estrutura do sistema de saúde, dado que a mulher não ignora a má qualidade do atendimento recebido e elabora críticas em relação ao médico que a atende, ainda que o faça de maneira colada a valores condizentes com aqueles do seu universo medíocre. Dessa forma, *status* e valores simbólicos acessórios ganham destaque em suas críticas em detrimento de julgamentos mais estruturados acerca da formação do profissional, da atenção dada aos pacientes, da medicação indicada, do atendimento como um bem comum ao cidadão etc. Nesse sentido, se a morte é revestida de um tímido humor e, por isso, não será o elemento trágico por excelência, a falta de capacidade das personagens em reagirem efetivamente aos sofrimentos que as acometem, considerando a verve realista do autor, acarretando um imobilismo perante os problemas sociais, é o que corrobora com a compreensão trágica de suas existências. A morte em si não ganha tragicidade relevante, sendo em alguns momentos motivo de chacota, mas a realidade atomizada dos indivíduos e uma espécie de bestialização de suas vidas reforçam o viés trágico, ainda que não seja esse mal maior – a morte – o que o gera. As atitudes de Zulmira e Tuninho nessa sequência que encenam o seu adoecimento reforçam esse aspecto.

Zulmira pressente a morte e chega a desejá-la como uma opção favorável à vida. A tuberculose avança, mas é possível levantar a hipótese de que tal morte poderia ter sido evitada, dado que, como ela mesma aponta, fora vítima de uma negligência médica. Nesse sentido, Leon Hirszman se apropria de tal circunstância para trazer ao filme um breve debate acerca das condições do sistema de saúde brasileiro em que a saúde é encarada, como todas as relações

que se estabelecem no filme, como uma mercadoria. A cena no consultório é breve, porém, suficiente para entender a precariedade da estrutura médica. O médico é grosseiro e não se atenta às queixas da paciente. Enquanto escuta seus pulmões, ansiosa para saber o diagnóstico, ela pergunta: “Que tal, doutor?”, ao que ele responde agressivamente: “Quieta”, apertando-lhe o ombro. Zulmira não reage a essa atitude do médico, apenas abaixa a cabeça e respeita o que ele diz. Ao invés de descobrir a tuberculose, o que ele atesta é “uma gripezinha de nada”, sem que exames mais aprofundados sejam feitos. O médico nem ao menos é capaz de escutar o que sua paciente tem para dizer, comprovando sua incapacidade médica que é reafirmada com o erro do diagnóstico. Todavia, nem Zulmira, nem sua mãe são capazes de contestar presencialmente a autoridade do “doutor”, o que será feito pela enferma somente à noite, na mesa de jantar de sua casa, portanto no espaço privado. Questionando delicadamente o laudo médico, Zulmira diz ser impossível a sua veracidade; a mãe, mais confiante e submissa às palavras do médico, pergunta se ele não vai dar algum medicamento para a filha.

Figura 7: *A falecida* (43:19), Leon Hirszman, 1965.

Posterior a esse momento, há uma atitude crítica da mulher em relação à assistência que recebe que é demonstrada apenas entre membros da sua família, mais como uma queixa do que como uma análise crítica embasada na sua condição. Ao contrário da passividade que mostrou em frente ao médico, em casa, onde acredita poder se rebelar, faz as reclamações ao profissional. O comportamento demonstrado no consultório médico é oposto a este da mesa de jantar. Sua insatisfação ao serviço recebido não vai na direção de entendê-lo como uma

responsabilidade pública. Para ela, a lógica é a do privilégio, e não a da igualdade, pois em nenhum momento questiona ser a assistência médica um direito capaz de atingir a todos. Ao contrário disso, ela julga precisar de mais dinheiro para obtê-la. Os parâmetros do que seria um bom amparo à sua saúde são ditados por aqueles médicos que atendem sua prima Glorinha. Por meio de suas palavras, ela se julga “uma pobre diaba” e continua: “Enquanto Glorinha vai num médico bacana que tem até piano no consultório, eu vou de carona num médico do tempo do Dom João Charuto completamente gagá.”. Nota-se que até mesmo esse serviço está ligado à ideia de luxo e de *status*, assim como os acessórios funerários, pois uma das referências utilizadas pela mulher para a excelência do atendimento não é a formação do profissional, mas o instrumento que pode ser entendido como símbolo de refinamento, qual seja, o piano. A lógica de Zulmira é a da consumidora de saúde, e não a de cidadã, pois sua atitude é de compradora de um produto⁸⁹. Tendo isso em vista, vale lembrar que o Sistema Único de Saúde que garante constitucionalmente a saúde como direito fundamental foi assegurado apenas na Constituição de 1988, e, desse modo, o comportamento de Zulmira estava em consonância com o período, em que os indivíduos deveriam pagar para receber atendimento médico, o que poderia ser, então, elemento de distinção social, já que havia tipos diferentes de médico para cada classe social.

Durante essa discussão, a câmera está fixa em Zulmira, intensificando o seu comportamento, enquanto os outros atores que ocupam a cena, sua mãe e seu marido, são filmados como apoio para o desenvolvimento dramático da protagonista. Ela está sentada na mesa e um leve *plongée* da câmera achata a personagem que olha para baixo e tem os braços cruzados, capturando o seu tom de irritação. Seu olhar é para fora do campo, sem se lançar para Tuninho que está à sua frente. Porém, esbravejando ainda mais, ela inclina o corpo para o marido e olha-o fixamente sem que este apareça no quadro. Sua reclamação continua e em *off* a voz do esposo diz: “Mania de reclamar”. Ela irrita-se ainda mais, e com intuito de mostrar e reforçar ao espectador a passividade da família, a câmera os focaliza enquanto o plano é

⁸⁹ Sobre o esclarecimento desse traço da protagonista, o geógrafo Milton Santos constata que, com o acirramento da modernização brasileira, vão se formando, no lugar de cidadãos, os consumidores. Dessa forma, a mulher julga a relação cidadão vs. Estado já pela óptica neoliberal que reina e se acirra na contemporaneidade. Nesse sentido, ele demonstra a voracidade com que a lógica do consumo se instalou por aqui. Em suas palavras: “Em nenhum país foram assim contemporâneos e concomitantes processos como a desruralização, as migrações brutais desenraizadoras, a urbanização galopante e concentradora, a expansão do consumo de massa, o crescimento econômico delirante, a concentração da mídia escrita, falada e televisionada, a degradação das escolas, a instalação de um regime repressivo com a supressão dos direitos elementares dos indivíduos, a substituição rápida e brutal, o triunfo, ainda que superficial, de uma filosofia de vida que privilegia os meios materiais e se despreocupa com os aspectos finalistas da existência e entroniza o egoísmo como lei superior, porque é o instrumento da busca da ascensão social. Em lugar do *cidadão* formou-se um *consumidor*, que aceita ser chamado de *usuário*.”. SANTOS, Milton. *O espaço cidadão*. São Paulo: Nobel, 1987. p. 13.

sonorizado pela voz *off* de Zulmira. Tuninho e sua sogra escutam o que ela diz, mas não concordam com a sua análise da situação, pois, segundo as próprias palavras do esposo, ela está “fazendo drama”. Essa fala tem o consentimento de sua mãe, que decide deixar a mesa para arrumar a cozinha, demonstrando desinteresse pela conversa da filha. Ao contrário do consultório médico, cujas janelas iluminam bem a cena, agora é noite e a sala de jantar tem claridade precária, reproduzindo a luz local, que dá um tom de registro do cotidiano e escurece a fisionomia dos atores em cena, condizendo com a morbidez da discussão.

Diante dessa discussão, mostra-se a passividade dos indivíduos frente a uma questão que posteriormente viria a ser foco de debate nacional, ou seja, a implantação do Sistema Único de Saúde e a legitimação de ser o atendimento médico um direito. Portanto, observa-se como se comportam Tuninho e sua sogra frente às queixas de Zulmira, revelando com isso a passividade das personagens que não demonstram sequer entendimento de que as questões de saúde poderiam ser tratadas de outra maneira, ou seja, como um direito. Eles não se interessam por isso, pois conformam-se com as condições dadas e não conseguem pensar para além da realidade que os circunda, classificando, por fim, as queixas de Zulmira em relação ao atendimento recebido apenas como um drama, e não como um debate que deveria ser levantado devido à seriedade do assunto. Por outro lado, o inconformismo de Zulmira caminha ao puro fatalismo, uma vez que ela apenas se posiciona diante dos seus iguais em casa, protegida pela privacidade do espaço doméstico, e encontra argumentos para criticar o atendimento médico a partir da comparação com o atendimento recebido pela prima, cuja qualidade é atestada por um piano. Embora esbraveje, a passividade impera, bem como ocorre com os outros membros da família, o que reforça a sua alienação, sobretudo ao formular argumentos tão redutores para justificar o seu desconforto. Em busca de expressar formalmente essa situação, o diretor “interroga Zulmira com insistência, em planos longos, na procura de imagens capazes de sugerir a força escondida na imobilidade”⁹⁰, pois há vigor e raiva nas suas falas que poderiam anunciar um inconformismo ligado à consciência de classes, em que a rebeldia da personagem fosse essa força impulsionada pelo ódio de se saber explorada, inferiorizada, excluída socialmente por um sistema injusto.

⁹⁰ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 257.

1.6 Uma câmera estática. A igualdade não existe

A partir dessa perspectiva, constata-se que em *A falecida*, mesmo que haja uma ênfase na representação das crises oriundas do universo psíquico de Zulmira, cujas ações são estimuladas por desejos enigmáticos, sobretudo em relação à Glorinha, Leon Hirszman não deixa de tecer nesses desejos a influência de uma espécie de percepção de classe, pois o aspecto econômico sempre permeia, de uma forma ou de outra, os conflitos que assolam as personagens, ainda que essa percepção não seja o fator final que determine o seu comportamento. Assim, embora as motivações que guiem as ações da protagonista sejam decorrentes sobretudo de obsessões por pureza, retidão, abstinência sexual, elas encontram ligações sutis com as determinações de ordem econômica, uma vez que esses elementos estão sempre entrelaçados aos conflitos da personagem. Zulmira arruma um amante rico, despreza o marido desempregado, mas o que a impulsiona num primeiro momento, ao que tudo indica, não é o interesse pelo dinheiro desse amante, mas o desejo sexual repentino, embora deva ser considerada a diferença significativa que existe entre a condição financeira do marido e do amante.

Leon Hirszman não revela abertamente a força com que o dinheiro age sobre as atitudes da protagonista. É interessante observar que o espectador fica sem saber se Zulmira conhecia a condição financeira de Pimentel antes da primeira relação sexual, porque ela se passa num banheiro de uma sorveteria sem que tivessem estabelecido qualquer diálogo anterior ao ato. Sabe-se que o amante era homem de muitas posses e gozava de imensa fama na cidade por causa disso, mas Leon Hirszman não destaca se Zulmira tinha conhecimento de sua situação financeira. O diretor, propositalmente, provoca lacunas para que o espectador permaneça na dúvida se Zulmira se importava com a posição social do amante e se esse fator fora preponderante para a realização da relação sexual repentina entre eles. A pergunta é levantada porque o casal não se conhece. No entanto, dias depois, Zulmira aparece no escritório de Pimentel e diz tê-lo encontrado porque o vira numa foto no jornal. O questionamento que paira é: Zulmira já sabia que Pimentel era um homem rico e poderoso? Durante toda a narrativa, essa dúvida não é sanada, embora indícios levem o espectador a crer que ela o conhecia devido ao seu reconhecimento social, informação transmitida pelo taxista que leva Tuninho à casa de Pimentel que proclama: “Quem é que não conhece o Pimentel?”. Desse modo, essa informação contribui para reforçar a ideia de que Zulmira possivelmente sabia quem seria Pimentel, um

homem cuja fortuna e poder eram conhecidos por todos da cidade, e um elemento a mais que justificaria a sua atitude frente a ele.

Ainda que seja impossível obter uma resposta para esse questionamento, o que interessa é entender como Leon Hirszman constrói os eventos narrativos com a finalidade de expor o caráter ambíguo da personalidade de Zulmira, oscilando entre o desprendimento material e a mais completa obsessão pelo dinheiro. O que se tem de concreto é o fato de Pimentel ser um homem rico e o seu marido, a quem Zulmira despreza, um desempregado. Há elementos que permitem atribuir-lhe um desejo ilimitado pelo luxo e pela riqueza, porém, há outros que confirmam a sua indiferença em relação a eles. Essa maneira de compor a personagem em que fica parcialmente suspensa a totalidade de suas pretensões é o que traz para a narrativa a particularidade do realismo, visto que um aspecto fundamental do realismo é retratar a tensão social, capturando as contradições sociais a que estão submetidas as personagens. Se se comprova que Zulmira sabia de quem se tratava Pimentel, tem-se uma inclinação da personagem para a busca de um amante rico, pois a inesperada relação sexual que acontece no banheiro ganha outros contornos. Porém, o que não se faz óbvia é a decisão inesperada de Zulmira ao decidir romper a relação extraconjugal com o amante depois de ser descoberta pela prima Glorinha. A culpa parece atormentá-la a ponto de desenvolver uma obsessão por aquela que seria a sua inquisidora e tenta, a partir disto, purificar-se com a mudança de suas atitudes, tornando-se uma mulher cheia de pudores e devota da religião Teofilista⁹¹. Pelo rompimento do relacionamento amoroso com esse homem rico, é possível entender que não é o interesse material que determina o rumo de suas ações, uma vez que o julgamento moral da prima se sobrepõe ao caso com Pimentel. Não há eventos narrativos que comprovem o interesse de Zulmira pelo seu dinheiro. Agrada-lhe o fato de ele ser rico, mas, porque seria um elemento a mais que certificaria a mediocridade do marido, e não porque obteria alguma vantagem material com tal situação. Logo, a necessidade de Zulmira, acima de tudo, é vingar-se do marido e o modo encontrado é traí-lo com alguém que dispunha de uma condição financeira melhor do que a sua para humilhá-lo, o que comprova, por outro lado, que o fator econômico determina as suas ações de um jeito ou de outro, ainda que não seja ele usado para obter vantagens materiais. Dessa forma, mesmo que seu interesse não seja a relação amorosa como uma possibilidade de escalada social livrando-se da vida pobre, bem ao gosto dos escritores das escolas realistas, a

⁹¹ Para Ismail Xavier, “O eixo da questão religiosa de Zulmira é a sexualidade, esfera central da culpa que potencializa a programação da morte e põe a personagem sob o domínio de um ascetismo que, na verdade, corresponde à internalização do “olhar da norma”, encarnada na prima Glorinnha”. XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 271.

questão financeira corrobora, de certa maneira, para as suas escolhas, porque, com outros fins, opta pelo amante que possui fortuna e respeito social. Ela não parece se importar com o bem-estar que o dinheiro poderia lhe trazer, a questão para Zulmira é o dinheiro como instrumento de obtenção de poder social e caminho para chamar a atenção do outro pelo *status* que ele renderia, tanto é que isso se comprova com a sua necessidade de ter um belo serviço funerário, mesmo depois de morta, não para que obtivesse prazer direto com isso, mas para que as outras pessoas olhassem para a cerimônia e sentissem inveja diante de sua imponência.

Em *A falecida*, a câmera ajuda a revelar a desigualdade econômica entre integrantes da narrativa. A utilização da câmera com essa finalidade evidencia-se quando Zulmira encontra-se com Pimentel. Como dito anteriormente, a câmera no filme é predominantemente estática, mas em alguns momentos ela perde sua estabilidade. Outra vez em que isso ocorre é quando o caso extraconjugal da protagonista tem início. O filme começa com um plano frontal aberto de um prédio em que se visualiza uma pessoa distante caminhando na calçada, outro plano surge e é possível ver com maior nitidez de quem se trata. Num terceiro plano, tem-se o primeiro movimento de câmera, perseguindo, em plano mais fechado, os passos da personagem que se apresenta – Zulmira⁹².

Figura 8: *A falecida* (7:22), Leon Hirszman, 1965.

⁹² Segundo o crítico russo Kulechov, uma montagem “justa será aquela em que o relacionamento demonstra a essência do fenômeno que nos cerca, pois por trás da montagem há sempre uma intenção de classe.”. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*, São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 46. Além do movimento de câmera que possibilita uma compreensão sensível das tensões sociais existentes na narrativa, pode-se considerar que a montagem em *A falecida* é pensada para potencializar esse efeito. Por meio da análise estabelecida comprova-se que Leon Hirszman utiliza a montagem com tal intenção de classe.

A câmera que persegue essa mulher apresenta um comportamento homogêneo, ou seja, não há alterações bruscas de movimento e, sobretudo, de estilo. Zulmira e Tuninho são capturados na vida doméstica sem que o diretor revele grande proximidade sua com as personagens, embora isso ocorra com maior intensidade nas cenas em que a protagonista está presente. Leon Hirszman opta por dar os primeiros planos pontuais em seu rosto, persegue-a com alguma insistência. Em contrapartida a essa tonalidade dada por Leon Hirszman à vida do casal tem-se o *flashback* da traição contada pelo amante ao marido quando este vai buscar o dinheiro para o enterro. Dizendo-se primo da esposa, pede a soma calculada por ela e enfrenta a resistência de Pimentel ao pagamento, que questiona a existência do marido. No decorrer da conversa, desconhecendo a verdadeira identidade de Tuninho, ele começa a contar-lhe como ocorrera o caso amoroso.

A câmera atenta-se ao olhar reflexivo de Pimentel dizendo lentamente: Zulmira! Abre-se um novo plano em que a tudo parece distinguir-se daqueles anteriores. Tem-se uma câmera fluida, atenta aos pedestres que caminham pelo calçadão do centro da cidade como se ela fosse o olhar do próprio Pimentel, uma câmera subjetiva, portanto, narra a história. Essa câmera entra pela sorveteria e segue até o banheiro onde se encontra com Zulmira. Fixa-se atentamente na mulher fechando em seu rosto. Uma melodia bucólica completa a ação. Beijam-se sem dizer uma palavra enquanto a câmera focaliza o sorriso da mulher em primeiro plano. Após o coito amoroso, que é narrado somente pela imagem, a voz *over* de Pimentel retoma, refletindo sobre o incontrolável desejo que o avassalou, mas reforçando a imprudência do ato já que o marido encontrava-se no salão da sorveteria à espera da esposa – “Não sei o que houve comigo. Deu-me a louca. E o marido estava lá a cinco metros numa mesa tomando sorvete. Tudo durou uns cinco minutos no máximo, mesmo assim houve o diabo entre nós”.

A câmera ainda corresponde ao olhar de Pimentel e por ele pode perceber outro mundo, menos sombrio e fúnebre que aquele descrito anteriormente. Ao sair da sorveteria, observa-se Tuninho sentado de costa sozinho (assim como em outras cenas, mais uma vez é capturado de costa) em uma mesa, mas Pimentel passa rapidamente para sair e deparar-se com tocadores de música regional que animam o plano. Zulmira na visão de Pimentel é outra, uma desconhecida para Tuninho que continua ouvindo a narração do caso amoroso silenciosamente. Aqui não há a morbidez que impregna a visão de mundo da mulher, nem a mediocridade do marido, pois se trata de um evento amoroso contado na perspectiva de um homem de outra classe social, ou seja, Leon Hirszman reconfigura a forma do filme quando a câmera toma o ponto de vista de alguém que goza de privilégios sociais que o faz colocar-se de outra forma diante da vida. Com ele, Zulmira decide ter um filho e atende às suas exigências sexuais sem resistência,

demonstrando prazer ao tomar consciência de que está traindo o marido, numa espécie de vingança ao fato de este lavar as mãos após o ato sexual na noite de núpcias. Ao contrário do que acontece com o casal, Zulmira e o amante têm momentos de ternura, a ponto de nascer o desejo de andarem de braços dados no espaço público. Para compor este plano, Leon Hirszman, em oposição aos outros, insere uma música festiva, escolhe um dia ensolarado, iluminando o ambiente antes escurecido para suscitar a morbidez que reveste o filme na maior parte do tempo, e dá à personagem uma sensualidade não encontrada em outros momentos e que é visível, sobretudo, em sua vestimenta.

Durante o anonimato do caso extraconjugal, não há culpa em Zulmira, no entanto, ela nasce quando o casal se depara com Glorinha que, a partir da constatação da traição da prima, decide rebelar-se contra sua imoralidade e manter-se distante, sem nem ao menos dirigir-lhe um cumprimento.

Figura 9: *A falecida* (1:20:44), Leon Hirszman, 1965.

O que está em jogo é a diferença de classe social entre Zulmira e Pimentel e a ausência de culpa diante de um marido medíocre. O que instigará tal culpa é o conhecimento da prima, julgada por ela, em vários momentos da narrativa, digna de grande consideração, pela retidão de comportamento e por pertencer a um lugar social superior ao seu, fatos que levam Zulmira a desenvolver um sentimento de inferioridade em relação a ela e, ao mesmo tempo, uma espécie de competição. É por meio da contraposição entre esse *flashback* e a totalidade do filme que se percebe as escolhas estéticas do cineasta. Pode-se dizer que tal momento é uma fissura na própria proposta cinematográfica do diretor no filme, pois ela representa modelos mais

próximos do cinema convencional, como a estetização da imagem, a temática amorosa e a docilidade da trilha sonora, características opostas à proposta de cinema moderno cuja intenção é romper com o convencionalismo das formas visuais⁹³.

Pierre Bourdieu, em seus estudos sobre o poder simbólico, revela que as percepções dos homens são determinadas por um conjunto de categorias decorrentes de um discurso social referente à divisão de trabalho. A compreensão de mundo destes homens é estabelecida de acordo com as taxonomias do espaço social ao qual pertencem, sendo por meio delas que perceberão o mundo⁹⁴. Nesse sentido, observa-se que Leon Hirszman cria uma situação narrativa que faz representar perfeitamente o que Bourdieu quer dizer, pois a narrativa de Pimentel se difere drasticamente das demais que compõem o filme. Ele não compartilha o mesmo espaço social de Zulmira e Tuninho, é homem poderoso assim como classifica o motorista de táxi “podre de rico, bilionário”, logo, seguindo o que sugere Bourdieu, não olhará ao seu redor da mesma forma que o casal suburbano. A câmera subjetiva que toma o ponto de vista do amante e aponta para uma outra realidade dentro da narrativa, mais alegre, dinâmica e festiva, expressa essa disparidade de percepção formulada pelo sociólogo em que a condição social dos indivíduos age diretamente na maneira com que olham o mundo. Desse modo, com a escolha formal pela câmera subjetiva, o que o diretor pretende é salientar essas diferenças das percepções de Zulmira, Tuninho e Pimentel, estimulando desta forma a consciência crítica do espectador referente à desigualdade social. Certo que se tem no *flashback* a narração de um caso amoroso, e, por isso, uma possível tonalidade amena nesse momento, mas considerando a proposta política do diretor somada a isso, pode-se compreender que é retratada a visão de mundo de um homem cuja posição social é privilegiada, o que lhe permite ter outra ótica da realidade que o circunda. Por isso a escolha de certos efeitos cinematográficos que embelezam e suavizam a *mise-en-scène*, outrora estática e sombria.

Diante dessa perspectiva vale observar que, para além dos desejos absurdos de Zulmira e a paixão desmedida de Tuninho pelo futebol, há os elementos que os estruturam, ou seja, que os sustentam num movimento eu-mundo. Nasce daí na narrativa essa simbiose e essa inseparabilidade entre o sujeito, que se constitui como tal somente a partir das condições sociais

⁹³ “A reflexão dos cineastas sobre o desenvolvimento socioeconômico insistiu na diferença, no plano cultural-estético, entre industrialização e emancipação. O subdesenvolvimento como condição dramática deveria vir à tona em filmes que apostavam na luta contra as regras do espetáculo e da cultura de mercado, fatores vistos como parte de um sistema reprodutor da pobreza e da desigualdade. Em outras palavras, em seu programa estético e variedade de estilos, as alegorias do subdesenvolvimento trabalharam as tensões implicadas naquelas diferenças, em vez de acatar o imperativo da industrialização tal como conduzido nos termos da modernização conservadora consolidada a partir do golpe de 1964.”. XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: um cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 15.

⁹⁴ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 61.

em que está inserido, e a sociedade, sobretudo a partir de tensões entre grupos sociais distintos. Alicerçado no entendimento do projeto de cinema político de Leon Hirszman e da análise formal de *A falecida*, a base de tudo no filme, acredita-se, é a tensão social, seja ela ao aguçar a raiva e a inveja de Zulmira pela prima que possui situação financeira melhor do que a sua, ao colocar Tuninho como desempregado, ao sugerir o mau atendimento médico, ao retratar os detalhes da vida suburbana no plano, com ênfase na decadência dos lugares, e, especialmente, ao propor, uma visão de mundo menos trágica de um indivíduo que goza de condição social privilegiada por meio da câmera subjetiva, em contrapartida à câmera que prevalece em toda narrativa ao observar o casal de protagonistas. Portanto, nesse filme, se os sofrimentos oriundos das condições materiais das personagens não ganham centralidade no enredo, como correu em *Pedreira de São Diogo*, elas estão a todo momento delineando a narrativa, ao mesmo tempo em que introjetam em sua forma tal perspectiva. O trágico nasce desse reconhecimento da mediocridade das personagens frente a um mundo que lhes extrai a dignidade, considerando, em grande medida, que isso ocorre devido a uma desigualdade material que o permeia, mas que não se coloca como discussão primeira da narrativa, uma vez que as obsessões de ordem subjetiva de Zulmira se salientam.

Capítulo 2

O imperativo trágico em *S. Bernardo*

2.1 Entre duas mulheres: o protagonismo de Zulmira e o silêncio de Madalena

*Metade da arte narrativa está
em evitar explicações.*

Walter Benjamin

No estudo comparativo dos filmes analisados nesta tese, merece destaque especial a inclinação do diretor à adaptação de obras em que há figuras femininas que se comportam de maneira singular diante dos fatos que vivenciam. Nas três narrativas, elas ganham importância ora pela insensatez, ora pela inteligência, ora pela coragem. Neste momento da análise, no entanto, devido à oposição que se estabelece entre a protagonista de *A falecida*, Zulmira, e a de *S. Bernardo*, Madalena, decide-se começar a escrita analítica de *S. Bernardo* a partir da comparação das personagens, apontando pontos de distanciamento em relação à obra inspirada na peça de Nelson Rodrigues, *A falecida*, já que o diretor retrata a aproximação da morte de ambas as mulheres de maneira bastante distinta, o que, em alguma medida, também contribui para acentuar o traço melodramático e trágico dessas obras, respectivamente⁹⁵.

S. Bernardo é o filme, dentre *A falecida* e *Eles não usam black-tie*, em que as forças repressivas da ditadura parecem ter contribuído de forma mais incisiva na sua constituição no que concerne a anulação de uma perspectiva romântica, uma vez que nesta narrativa não há caminhos possíveis que redimiriam suas personagens. O fim trágico de Madalena, a decisão radical pela própria morte, sinaliza para a brutalidade da vida e para a impotência do sujeito frente a ela, anulando qualquer possibilidade de uma perspectiva utópica em que houvesse ao menos a crença na transformação dessa realidade brutal. Em *S. Bernardo* essa utopia estará muito diluída nas presenças de Padilha e Padre Silvestre, sobrepondo-se, no entanto, à falta de esperança que acomete Madalena e a induz a cometer o suicídio; e à apatia melancólica de Paulo Honório após a perda da mulher, responsável por levá-lo a compreender a falta de sentido do projeto de vida burguês em que a relação com o outro é impossibilitada pelo individualismo, marca *sine qua non* de tal sociedade.

⁹⁵ Somente para ressaltar, opta-se por fazer a comparação das três obras no momento de suas análises por considerar que, desse modo, a comparação torna-se mais vigorosa, uma vez que é possível abordar comparativamente os aspectos relevantes que vão surgindo no ato de suas análises. Julga-se que a simultaneidade entre a análise e a comparação possibilita uma maior compreensão dos objetos, ao passo do que ocorre quando se escolhe pela comparação apenas na conclusão do trabalho. Desse modo, desde os primeiros pontos levantados no percurso do processo analítico de *S. Bernardo*, o filme será comparado à *A falecida*, analisado anteriormente.

Nessa direção, é o teor trágico do filme, o impedimento de uma vida plena, que produz o efeito de desalienação pretendido por Leon Hirszman. O aniquilamento dos homens e a inviabilidade de descobrirem outros caminhos mais significativos para si são a forma encontrada pelo diretor para a produção no espectador de uma consciência crítica, capaz de produzir reflexões acerca da ideologia que sustenta tal sociedade. Assim, o destino de Madalena, que prefere a morte à vida, concentra todo o significado da “perda da crença na totalidade da experiência” que Raymond Williams julga ser “certamente a mais profunda e mais característica forma de tragédia do nosso século”⁹⁶.

S. Bernardo relata a história de Paulo Honório, um fazendeiro de terras que alcança posição social por meio de transações econômicas imorais. Logo no começo da narrativa, Leon Hirszman constrói uma breve rememoração de sua infância pobre e, pelo recurso de uma voz *over* melancólica, continua informando ao espectador que, durante a mocidade, fora vítima de intensa exploração de trabalho, mas que, por meio de transações ilegais e muito disposição para o enriquecimento, conseguira reverter tal situação, transformando-se no dono de uma antiga propriedade em que um dia fora trabalhador. Consagrado como fazendeiro, articula transações políticas e decide casar-se. Entre outras candidatas, escolhe Madalena, a quem atribui características apropriadas para ser uma boa esposa. Não há amor, mas um contrato de conveniência entre ambos.

Leon Hirszman esforça-se para se manter fiel ao romance em que Paulo Honório é o narrador-protagonista e Madalena é apresentada pela visão desse narrador, e, segundo essa perspectiva, o espectador é levado a acreditar que a mulher é a causa da decadência e da ruína de Paulo Honório. A força e a inteligência da esposa desencadeiam a perturbação do marido, gerando-lhe desconfiança, uma vez que seu comportamento se distingue em larga medida daqueles comportamentos femininos que conhecia. Incapazes de dialogar, a relação do casal torna-se violenta, e Madalena não encontra outra solução senão tirar a própria vida. No entanto, com o seu suicídio, Paulo Honório perde abruptamente os desejos que o moviam. A acumulação de poder, terras e capital deixam de fazer sentido para ele, o que demonstra a preocupação de Leon Hirszman em entrelaçar esferas da vida afetiva do protagonista à ordem externa, sobretudo, à ordem econômica que, de fato, é a propulsora de seus desejos.

Se Madalena viva é, de certo modo, incômoda para o desejo de acumulação desmedida de capital empreendida por Paulo Honório, uma vez que questiona sua ganância, a dor e o arrependimento gerados por sua morte contribuem com a destruição do sujeito. Longe de uma

⁹⁶ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 182.

representação meramente panfletária para discutir questões referentes aos problemas socioeconômicos brasileiro da zona rural, *S. Bernardo* é uma obra em que ficam expostas as contradições de um sujeito em que forças conflitantes chocam-se e promovem o drama narrativo. Dentre essas forças, revela-se mais acentuadamente a racionalidade empreendedora em tensão com a obscuridade dos sentimentos afetivos que acabam desestabilizando o percurso racional.

Não há em *S. Bernardo* referências temporais explícitas, mas por meio de alguns elementos expostos no filme, garante-se que a diegese se passa antes de 1942, pois ao estabelecer uma transação comercial, Paulo Honório estipula o valor da propriedade que está sendo negociada em “Contos de Réis”, sinalizando que a história ocorre antes da implantação do Cruzeiro que se deu nesse ano. Outra marca temporal é o prelúdio da Revolução de 1930, mas não se pode dizer com absoluta certeza tratar-se de tal evento. O importante para esta argumentação é saber que a história é ambientada bem antes do tempo da elaboração e filmagem do filme e que a postura ativa de Madalena, se na década de 1970 poderia não corresponder ao comportamento médio das mulheres, que ainda estavam, em grande medida, subordinadas aos trabalhos domésticos no espaço privado e apartadas de uma formação intelectual que as colocariam no epicentro de discussões políticas, em 1930, o comportamento da esposa de Paulo Honório soaria ainda mais anacrônico diante da condição real das mulheres em tal período⁹⁷.

Madalena era professora, profissão designada em grande medida às mulheres, sobretudo, aquelas que possuíam certo poder aquisitivo⁹⁸. O título de magistério era sinônimo

⁹⁷Sobre esse aspecto, é interessante retomar uma história a respeito da adaptação do livro *São Bernardo* que evidencia a consciência de Graciliano Ramos frente à constituição da personagem Madalena, capaz de corroborar para melhor interpretá-la. Em *Retrato Fragmentado*, Ricardo Ramos, filho de Graciliano Ramos, reconta alguns episódios da vida do escritor alagoano. Em um deles, retoma um acontecimento em que aponta para a vontade de dois jovens cineastas em adaptar *São Bernardo*. Ele descreve a conversa que tivera com o seu pai sobre o assunto e revela que ela não se prolongara, pois Graciliano Ramos mostrara-se refratário à adaptação do romance, já que ambos os cineastas pretendiam preservar a vida da personagem Madalena. Mais adiante, após explicar o sucesso das adaptações de outros romances do pai para o cinema realizadas por Nelson Pereira dos Santos, Ricardo Ramos narra o episódio em que descobre ter sido Nelson Pereira dos Santos um dos cineastas interessados em adaptar *São Bernardo* anos antes. No diálogo, ele revela que não pretendia matar Madalena porque estava comprometido com as ideologias artísticas do PCB, cujas perspectivas estéticas eram construir nas representações artísticas a ideia de “herói positivo”, sendo a morte de Madalena, portanto, símbolo da derrocada do herói, indo de encontro às ideologias que o cineasta defendia naquele momento de intenso envolvimento com o partido. Para Graciliano Ramos, a supressão da morte de Madalena era impensada e por isso o escritor nem cogitava a adaptação que não a representasse. Ela virá a ser feita tempos depois por Leon Hirszman sem a amenização do viés trágico que é motivado pela morte de Madalena. RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992, p. 152-153.

⁹⁸ Sobre esse aspecto: “A presença feminina no magistério pode ser observada ao longo de todo o século XIX nas chamadas escolas domésticas ou de improviso – algumas sem vínculos com o Estado e outras com docentes já aprovados como funcionários públicos –, nas escolas seriadas instituídas após a República e com a progressiva extensão das escolas públicas. No ensino desenvolvido sob a responsabilidade do Estado, no Brasil, a docência feminina nasce no final do século XIX relacionada, especialmente, com a expansão do ensino público primário. Nos últimos anos do Império, sobretudo a partir de 1860, mulheres assumem a função de professoras, fazendo

de *status* social e um critério para se arrumar bom casamento. No caso de Madalena, o orgulho por deter tal título tornava-se ainda maior, porque, ao contrário do esperado, ela não possuía condições econômicas para estudar. Contrariamente ao comportamento de Zulmira, Madalena tinha uma postura intelectual ativa e apresentava um grande senso de justiça que a fazia tentar reparar as incorreções que observava no seu entorno. Ela não se centrava em seus próprios problemas, como a personagem de *A falecida*. Se Zulmira apegava-se ao rancor pela prima Glorinha e buscava cartomantes com o intuito de encontrar alguma explicação para os seus desgostos, Madalena era cética e não apresentava nenhuma inclinação às explicações religiosas. Enquanto o diretor enfatiza a incapacidade de Zulmira em atentar-se para aqueles que a cercam, numa postura autocentrada, responsável por impedir o desenvolvimento de qualquer espécie de solidariedade, Madalena, ao contrário, valoriza as relações humanas. Esse comportamento a leva a interferir no funcionamento da fazenda São Bernardo com o objetivo de melhorar a condição de vida dos trabalhadores que ali habitavam. Pode-se dizer que enquanto Zulmira volta para si sem ser capaz de ver o outro, faz-se vítima de sua própria condição, Madalena se compadece pela dor do outro, tomando-a para si, numa espécie de irmandade com aqueles que a cercam, independentemente de suas posições sociais e laços parentais.

Se em *A falecida* Zulmira domina a ação e os seus dramas são enfatizados pelo diretor a ponto de serem o fio condutor da narrativa, Madalena não é a personagem central de *S. Bernardo*⁹⁹. Leon Hirszman a apresenta no filme por meio do olhar de Paulo Honório que conduz a história de forma autoritária, pois impõe o seu ponto de vista ao espectador. A voz *over* escolhida pelo diretor é a opção formal que sustenta e reforça esse autoritarismo e, assim, os espectadores recebem em grande medida as informações sobre Madalena intermediadas pelas percepções de Paulo Honório¹⁰⁰.

parte do quadro de funcionárias públicas em várias províncias.” VIANA, Claudia Pereira. “O sexo e o gênero da docência”. *Cadernos Pagu*. Campinas. n. 17/18, p. 81-103, 2002, p. 84.

⁹⁹ No entanto, Ismail Xavier aponta para uma grande convergência das duas personagens. “O que vemos em *A falecida* não está alheio ao clima de outros filmes, notadamente *S. Bernardo* (1972), adaptação de Graciliano Ramos que guarda suas afinidades com a adaptação de Nelson Rodrigues. Embora distintas na formação e no contexto social, há traços comum de inquietude tolhida nas duas mulheres, Zulmira e Madalena. E é sugestivo comparar o tratamento dado a essas personagens interrogadas por Hirszman com insistência, em planos longos, na procura de imagens capazes de sugerir a força escondida na imobilidade, a energia de uma expansão contida na inversão própria dos ressentidos ou melancólicos, desdobra-se num caminho de morte”. XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 257.

¹⁰⁰ Michel Chion desenvolveu larga pesquisa sobre a voz no cinema e para ele, a voz *over*, chamada de “voix-je” é um elemento suspenso no tempo. “Souvent, dans les films, quelqu’un qui n’est ni mort ni presque-mort se met à raconter quelque chose et l’action présente s’immobilise ; la voix du narrateur se détache de son corps, et revient en acousmètre hanter les images du passé que ses paroles suscitent. Elle parle depuis un point où les temps s’est pour un temps suspendu. Ce qui en fait une “voix-je”, ce n’est pas seulement l’utilisation de la première personne du singulier. C’est surtout une certaine manière de sonner et d’occuper l’espace, une certaine proximité par rapport à l’oreille de spectateur, une certaine façon d’investir celui-ci et d’entraîner son identification”. CHION, Michel. *La voix au cinéma*, Paris : Editions de l’Etoile/Cahier du cinéma 1982. Réédition, 1993. p. 53.

De certa forma, por esse motivo, também se entende a não representação dos sofrimentos de Madalena. A quase ausência de justificativa dentro do filme, que ajude a esclarecer os motivos que a induzem ao suicídio, pode inquietar o espectador, uma vez que o narrador não descreve detalhadamente as perturbações mentais que pudessem justificá-lo. No entanto, essa questão não é incômoda apenas no filme. No próprio romance, a morte de Madalena mostra-se abrupta, já que Graciliano Ramos narra apenas eventos em que o comportamento altivo da mulher se evidencia, ao passo que opta por não elaborar os conflitos emocionais que corroboram tal decisão da personagem.

Após Paulo Honório declarar em voz *over* que começa a sentir ciúmes, ele vai reagir agressivamente a qualquer ação de Madalena. Diante dessas violências, a mulher passa a ter a sua liberdade cerceada e como consequência desenvolve uma espécie de apatia que paralisa a sua ação. Leon Hirszman cria uma breve sequência em que ela caminha solitária pela casa apoiando-se nas paredes. A dramaticidade dessa sequência é intensificada pela música lamento cantada por Caetano Veloso, condizente com a velocidade do movimento da professora que anda pelo corredor, com um olhar cabisbaixo e profundo¹⁰¹. No entanto, em decorrência da duração da sequência, ela não é capaz de sustentar um possível desequilíbrio emocional de Madalena, nem mesmo quando ligada à última cena do filme em que a personagem aparece viva e revela certa melancolia.

¹⁰¹ Sobre esse aspecto: “Diferente das trilhas sonoras convencionais, a música de *S. Bernardo* não tem a finalidade de comentar as imagens projetadas. Criada por Caetano Veloso a partir do rojão do eito, um ritmo popular entre os camponeses de Alagoas, não é agradável. Pelo contrário, incomoda. É uma espécie de lamento, que sublinha a tristeza do drama vivido por Paulo Honório e por aqueles que o cercam. A exemplo das condições de filmagens, a música também é realizada em condições precárias. Caetano Veloso assiste a uma cópia de *S. Bernardo* um mês antes de musicá-lo. LORENCATO, Arnaldo Marcílio Monteiro, *Paulo Honório/Madalena: um contrato de alto risco. Análise da adaptação do romance São Bernardo para o cinema*, Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994. p. 82.

Figura 10: *S. Bernardo* (1:11:49), Leon Hirszman, 1972.

Dos três filmes analisados, *S. Bernardo* é o que enfrenta o processo mais rigoroso de censura e o modo como Paulo Honório relata o posicionamento de Madalena é um fator determinante para entender como o filme é avaliado pelos órgãos censores. Lançado em 1972, deve-se considerar que sua realização se deu após a implantação do Ato Institucional – 5, de 13 de dezembro de 1968, decretado durante o governo do general Costa e Silva. O AI-5 marcou o período mais duro do regime militar ditatorial implantado em 1964, e autorizava:

[...] o presidente da República, em caráter excepcional e, portanto, sem apreciação judicial, a: decretar o recesso do Congresso Nacional; intervir nos estados e municípios; cassar mandatos parlamentares; suspender, por dez anos, os direitos políticos de qualquer cidadão; decretar o confisco de bens considerados ilícitos; e suspender a garantia do *habeas-corpus*. No preâmbulo do ato, dizia-se ser essa uma necessidade para atingir os objetivos da revolução, “com vistas a encontrar os meios indispensáveis para a obra de reconstrução econômica, financeira e moral do país”¹⁰².

O real objetivo do AI-5 era conter as manifestações contrárias ao regime, fortalecidas, sobretudo, entre os jovens que, de certo modo, também estavam intimamente ligados aos movimentos culturais que fervilhavam pelo país. Para o historiador Marcos Napolitano, a censura apresenta um crescente desde a instalação do golpe e tem como ápice o momento da instalação do AI-5, responsável por impossibilitar a vivência pública, porque os militares decidiram disparar uma violência sistemática a seus opositores. O historiador constata que ocorreram modificações nos critérios de censura e que as manifestações artísticas, muito

¹⁰² Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>> Acesso em: 19/04/2016.

influenciadas pelos ideais de esquerda, vivenciaram o seu auge, mesmo durante o regime militar, entre 1964 e 1968¹⁰³. Porém, a partir daí tais manifestações foram amplamente cerceadas, pois definiu-se com o AI-5 a necessidade de se reprimir o avanço das ideologias de esquerda. O comunismo era o terror para os militares e, portanto, deveria ser enfraquecido. Como muitas manifestações artísticas do período sofriam influência dessas ideologias, com o AI-5 e o endurecimento das políticas repressivas, os órgãos censores não pouparam proibições à cultura.

Para a pesquisadora Leonor Souza Pinto, no caso do cinema, a censura anterior ao golpe existia somente para classificar os filmes pela faixa etária, mas com o decorrer dos anos de ditadura, sobretudo, após a edição do AI-5, ela é reorganizada e passa a ser utilizada como instrumento fundamental na construção do discurso ideológico do regime militar. O fortalecimento dos órgãos censores torna-se, portanto, essencial para a sustentação do próprio regime, uma vez que eles são, em grande medida, responsáveis pela difusão da ideologia que os militares pretendiam esconder ou consolidar. Diante desse novo cenário que se formava, as ideias presentes nos filmes do Cinema Novo iam de encontro ao projeto ideológico dos militares, já que esse projeto objetivava a construção de uma imagem distorcida do Brasil, em que prevalecia uma falsa ideia de desenvolvimento socioeconômico. Ao contrário dessa vontade de esconder o Brasil real, os cineastas que compunham o grupo comprometiam-se com a compreensão honesta da realidade nacional. Frente à necessidade de controlar o discurso cinematográfico difundido por cineastas contrários aos pressupostos ideológicos dos militares, a censura buscava moldar a sua produção aos projetos políticos do regime e, para isso, criava diversas estratégias com o intuito de impedir a circulação dos filmes. Assim,

[...] o lema central era proibir, sempre que possível. Na impossibilidade de proibir, cortar. Se as duas opções falhassem, “colocar na geladeira”, significando engavetar o processo de requisição de censura sem, no entanto, admitir o feito. O processo permanecia “em análise”, sem que nenhum parecer fosse emitido. Assim os produtores não tinham argumentos para sequer negociar com a censura. Esta atitude

¹⁰³ Sobre esse aspecto: “A relativa liberdade de expressão que existiu entre 1964 e 1968 explica-se menos pelo caráter “envergonhado” da ditadura e mais pela base social do golpe de Estado [...] Em outras palavras, a ordem autoritária dos primeiros anos do regime militar brasileiro estava mais interessada na blindagem do Estado diante das pressões da sociedade civil e na despolitização dos setores populares (operários e camponeses) do que impedir completamente a manifestação da opinião pública ou silenciar as manifestações culturais da esquerda. Obviamente, não faltaram momentos de conflito entre o regime e os setores de oposição antes do AI-5, que muitas vezes redundaram em prisões, inquéritos policial-militares e atos censórios a obras artísticas, mas nada próximo da violência sistemática e do fechamento da esfera pública que ocorreria a partir da edição do AI-5.”. NAPOLITANO, Marcos. *1964 História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 71.

podia levar meses, até anos. Enquanto isso, o regime garantia que o filmes não iriam a público.¹⁰⁴

No site *Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988* encontra-se arquivada enorme quantidade de documentos em que se pode observar como se davam os processos de censura dos filmes nacionais no período de 1964 a 1988, bem como reportagens, resenhas e matérias sobre eles feitas na época. Foram reunidos pareceres dados pelos órgãos censores de muitos filmes, dentre eles, o de *S. Bernardo*. Cerca de 25 documentos entre pareceres e respostas da produtora *Saga Filmes*, de propriedade de Leon Hirszman, são disponibilizados ao público. Eles evidenciam o processo pelo qual passou o filme antes da estreia e o jogo de forças entre a produtora e os censores para que a sua liberação acontecesse sem cortes. O processo de censura do filme *S. Bernardo* foi aberto dia 20 de março de 1972 e durou cerca de sete meses, sendo que durante quatro meses ele ficou parado – estratégia dos censores para “deixar o filme na geladeira”, impossibilitando qualquer réplica dos seus realizadores. Em 13 de julho de 1972 foi liberado o primeiro parecer sobre o filme, autorizando sua exibição em território nacional. Nesse documento, o censor faz uma pequena sinopse sobre o seu enredo, começando-a com a seguinte frase: “O filme retrata uma época na vida do Brasil, quando o clima requer algumas mudanças (1930)”. Mais adiante, no mesmo documento, na quase conclusão de sua análise, diz: “Apesar do filme apresentar a vida miserável do colono, as arbitrariedades do patrão como senhor absoluto, algumas exaltações sociais, não podemos considerá-lo como socialista (subversivo).¹⁰⁵ É mostrada sim, uma faceta da vida brasileira, principalmente a nordestina, onde o ‘coronel’, concentra todo o poder em suas/ mãos”.¹⁰⁶ Após a análise, esse censor termina sugerindo a liberação do filme, impondo apenas uma classificação etária para maiores de dezoito anos e dois cortes. Esses cortes são em: “Na segunda parte: Desde que o professor começa a fazer pregações incitando à revolta social, até quando, patrão espanca o colono. / Terceira parte: O momento em que o marido acusa a esposa de ser socialista (subversiva).¹⁰⁷ Em 31 de agosto, a *Saga Filmes* entra com pedido de reconsideração do parecer e o reencaminha para a censura que irá reexaminá-lo. Somente em 8 de novembro sai esse parecer. É interessante ressaltar como os censores classificam os filmes por itens preestabelecidos, dentre eles: “cenar”, “enredo”, “época”, “gênero”, “linguagem”, “mensagem” e “personagem”. E de todos, o que

¹⁰⁴PINTO, Leonor Souza, “O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988”, março 2006, p. 4. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 22/04/2011.

¹⁰⁵ Esse “subversivo” parece ter sido datilografado depois, pois a cor da grafia e a fonte parecem diferentes da primeira escritura. ANEXO 13/06/1972. Ibid.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid.

chama mais a atenção, pois mostra a limitação crítica dos censores, é a classificação dada à “mensagem” do filme *S. Bernardo*, que julgam ser: “Positiva, de cunho sociológico”. Assim, constata-se que eles ignoravam a crítica implícita à estrutura de poder e à organização socioeconômica ainda presentes no Brasil, que deveriam ser consideradas, de acordo com as próprias metas da censura, não positivas, mas subversivas, já que o filme revelava, de certa forma, o que o governo ditatorial desejava esconder, o patrimonialismo que favorecia o subdesenvolvimento nacional e impedia ainda a concretização de uma democracia burguesa moderna.

Em 10 de novembro, no entanto, sai outro parecer que muda a classificação etária do filme para catorze anos e retira o deferimento que impunha cortes. A produtora *Saga Filmes* entra com um pedido de reconsideração dos cortes e justifica que a exibição do filme é possível porque respeita a fidelidade ao texto literário sobre o qual não recaía nenhuma espécie de censura. Em um dos pareceres finais, observa-se que, dentre os três censores que analisam o filme, há uma discordância. Dois deles não veem motivos para nenhuma restrição, mas o terceiro acredita existir referência a “diálogos que apresentam ideologia suspeita”. Por fim, um consenso entre eles permite a liberação de *S. Bernardo*. Os censores justificam essa permissão tomando como argumento a fidelidade do filme à narrativa de Graciliano Ramos em que a história se passa há cerca de quarenta anos. Desse modo, o questionamento em relação às estruturas características do subdesenvolvimento expostas no filme não representavam mais a realidade atual, o que permitiria a livre circulação do filme.

Na verdade, o filme retrata o livro, e quanto a este não existe proibição de circular. É uma história sobre a situação no interior do Brasil, há 40 anos. No tocante aos cortes impostos ao filme, pude verificar que não consta, propriamente um espancamento, mas uma série de empurrões aplicados pelo patrão no empregado. A frase acusatória proferida a mulher, se dilui dentro do contexto da estória.¹⁰⁸

Os censores procederam como pensara Leon Hirszman ao planejar o filme, ou seja, eles acabaram levando em consideração o fato de que não recaía sobre o romance *São Bernardo* nenhum tipo de censura. Além do mais, entenderam que as discussões nele levantadas correspondiam a uma configuração socioeconômica de um determinado momento do país e que fora há tempos superada. No entanto, ao contrário do argumento defendido pelos censores, de que essa configuração socioeconômica exposta no filme correspondia a um passado nacional

¹⁰⁸ Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 22/04/2011.

não mais existente, Leon Hirszman acreditava que na diegese do romance figuravam-se debates que persistiam com o passar do tempo, pois a tragédia de Paulo Honório relacionava-se a própria constituição da sociedade capitalista, tanto na década de 1920 quanto na de 1970, e, portanto, seria atual.

São Bernardo é um romance tão rico que suplanta a limitação temporal e atinge nossos dias no deslindar o processo de um homem, que caminha para a consolidação capitalista e simultaneamente tenta se conhecer, expor-se no ato da criação literária, escrevendo. Ele vai-se investigando no próprio texto, assumindo uma posição de antítese, e o espectador (leitor) toma consciência do processo geral, social, por força do qual o personagem não tem condição de tomar consciência de si, passando a viver sua tragédia. **Esta é uma situação que pode ocorrer tanto em 1927 como em 1972.** ¹⁰⁹

Em uma entrevista para Alex Viany, o diretor comenta sobre a retenção do filme e diz que não aceitaria o corte de quatorze minutos imposto pela censura, não por motivos moralistas, pois naquele momento o importante para o diretor era a sua projeção e por isso até renegociaria, mas porque, para ele, os cortes impostos modificariam toda a proposta da narrativa, reduzindo-a a uma simples discussão a um ciúme e a uma crise conjugal e camuflando a discussão sociopolítica também presente na relação entre Paulo Honório e Madalena. Desse modo, para o diretor, os cortes acabariam deformando a história:

Mas os cortes que eles queriam eram absolutamente deformadores do filme. Modificariam completamente a leitura do filme. Por exemplo; na hora em que Paulo Honório espanca o Marciano na frente da igreja, queriam tirar fora a discussão em que Madalena cobra do Paulo Honório a barbaridade de espancar uma pessoa, um trabalhador. Tirar fora, portanto, a razão que leva Madalena, pouco a pouco, a discordar de Paulo Honório dentro da fazenda, o que vai dar na paranoia dele: ela ser uma comunista...Tirar isso tudo seria deformar completamente o filme. Virava um filme de ciúme. Uma coisa determinada por Deus. Não tem uma razão, uma raiz social. Isso é fundamental na adaptação: se não tem uma articulação sócio-política, não tem articulação da realidade daquela época¹¹⁰

A partir de uma breve análise de alguns desses pareceres disponibilizados em *Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988*, é possível notar o clima de vigilância predominante na época e a necessidade dos cuidados tomados pelos diretores de cinema ao realizarem suas obras. Diferentemente do que ocorreu em outras ditaduras, um fator que

¹⁰⁹ HIRSZMAN, Leon, *É bom falar*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1995. p. 38.

¹¹⁰ VIANY, Alex, *O processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999. p. 300.

amenizou a ruína da produção cinematográfica em tempos ditatoriais no Brasil foi a oportunidade de realização dos filmes, já que a censura acontecia somente após as obras finalizadas, no momento da distribuição para a exibição dos filmes, o que permitia, ao menos, sua filmagem, mesmo que viessem a sofrer, às vezes, cortes que redirecionassem o sentido primeiro desejado durante as idealizações dos projetos. Em alguns países, os filmes não chegavam nem a ser realizados. Os seus projetos eram censurados antes de sua filmagem. Isso não aconteceu no Brasil e, após a ditadura, muitos filmes puderam ser reconstituídos e reapresentados na íntegra ao público. No caso de *S. Bernardo*, mesmo diante de tantas barreiras e espera, ele foi exibido sem cortes, respeitando o sentido original proposto por Leon Hirszman.

Outro fator que contribuiu para a sua liberação foi a cautela do diretor que, em 1965, já sofrera com *A falecida*¹¹¹ um processo de censura. Diante dessa experiência, para a realização de *S. Bernardo*, Leon Hirszman, desde o princípio, considerou o controle dos órgãos censores e decidiu pela adaptação de uma obra consagrada, sobre a qual não recaía nenhum tipo de interdição. A fim de garantir sua liberação, o diretor chegou a sugerir que não haveria nem ao menos um roteiro que guiasse as filmagens. Ele afirmava que o próprio livro serviria de orientação para sua realização. Com esse argumento esperava convencer os censores de que o filme respeitava a diegese da narrativa e, assim, não haveria justificativa cabível para a sua censura, uma vez que o livro fazia parte do conteúdo escolar oficial.¹¹² No cinema, cuja produção dos filmes exige grande organização prévia e altos recursos financeiros, ter um filme censurado poderia ser desastroso para os seus produtores, pois não conseguiriam recuperar os gastos com sua produção. Diante desses fatos, relembra-se que, com a apreensão de *S. Bernardo* durante oito meses, a produtora do diretor, a Saga Filmes, decretou falência, o que o impossibilitou de realizar filmes por um longo período.

Para Marcos Napolitano, o maior esforço feito pela ditadura militar em relação à cultura num primeiro momento, que conforme sua periodização vai de 1964-1968, foi dissolver os laços entre ela e as ideologias de esquerda, uma vez que a classe artística vinha sofrendo influência de manifestações em que predominava um realismo crítico. Em 1971, momento em que *S. Bernardo* é realizado, no entanto, os militares fortaleciam os mecanismos de controle e

¹¹¹ Julgamento do censor em relação ao filme: “A infidelidade da esposa, o cinismo do marido traído e a tentativa de conquista pelo ‘papa defunto’ indica a impropriedade para 18 anos” E censor conclui: “Em vista do filme e o julgamento acima, o mesmo não deve receber BQ e nem mesmo ser liberado para exportação porque irá depor quanto à indústria cinematográfica brasileira que já sofre das deficiências permanentes tanto técnica quanto artística”. PINTO, Leonor Souza, “O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988”, março 2006, p. 6. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>> Acesso em: 22/04/2011.

¹¹² Este argumento foi usado somente para tentar enganar a censura. O roteiro tem quatro versões distintas e encontra-se nos arquivos de Leon Hirszman no “Arquivo Edgard Leuenroth”, na Unicamp.

a caçada aos oponentes do regime intensifica-se. Em vista disso, o conceito de subversão se expandia e qualquer posicionamento crítico ao governo era tomado como subversivo e, portanto, digno de censura. Para lembrar, segundo o dicionário Priberam, subversivo é: “que ou quem pretende perturbar ou alterar a ordem estabelecida = revolucionário/ que ou quem contraria as ideias ou opiniões da maioria”. Nesse cenário da década de 1960, estimulados por uma série de acontecimentos mundiais, sobretudo, as Revoluções Russa, Chinesa e Cubana, o adjetivo “subversivo” estava, então, intimamente ligado ao comunismo. Diante disso, toma-se neste trabalho a subversão de Madalena como sinônimo de comunismo, uma vez que a própria censura vai classificar o seu posicionamento como subversivo.

Rememorar o processo de censura enfrentado pelo filme *S. Bernardo* contribui para o entendimento da personagem de Madalena dentro da narrativa e a oposição que sua figura faz ao marido e, de certa forma, às ideologias do regime militar, como sendo uma espécie de voz questionadora da ordem dada. Nota-se, como dito anteriormente, que os momentos do filme aos quais foram impostos cortes pelos órgãos censores têm, de algum modo, as ações de Madalena em destaque, podendo dizer então que: ela não agrada à censura. No primeiro corte que foi imposto pelo censor, a professora defende o empregado Marciano diante dos abusos cometidos pelo marido; e num segundo momento, mesmo não sendo ela a personagem da ação, Paulo Honório lhe dirige o adjetivo “comunista”. No entanto, não se deve chamar Madalena de comunista, assim como o faz o marido e classifica a censura, entendendo-a como “subversiva”, pois na narrativa ela não se declara como tal, bem como não existem comprovações explícitas na diegese que justifiquem essa classificação. O que se pode notar é uma mulher cujo senso de justiça fica saliente diante da opressão vivida pelo outro, mais especificamente, quando essa opressão é direcionada aos trabalhadores da fazenda São Bernardo. Ademais, a postura de Madalena é ainda bastante tímida, o que impossibilitaria enquadrá-la como comunista. Suas ações estão associadas mais a um comportamento caridoso e a um apurado desejo de equidade entre os homens, do que a uma formação política que implicasse na escolha de uma determinada ideologia, mesmo tendo ela certa inclinação para questionar as estruturas de poder patriarcal, responsáveis pela edificação de uma sociedade desigual.

O que justifica essa classificação confusa de Paulo Honório é o seu desconhecimento do que, de fato, seria o comunismo e sua dificuldade em compreender as ações de Madalena, e no caso da censura, o desejo de tudo entender como comunista. Segundo as próprias palavras do próprio narrador-protagonista, o comportamento de sua mulher era muito distinto daquele das outras mulheres que conhecia. Com isso, Madalena tornara-se um mistério para Paulo Honório, o que o levou a vê-la como comunista, já que a partir da comparação com outras

posturas femininas, suas atitudes se tornavam estranhas. Em *O inconsciente político*, Frederic Jameson, ao tentar definir o que seria o “mal”, retoma uma ideia de Nietzsche para quem o mal nasce do que é o diferente do “mim”:

Assim, o mal, como Nietzsche nos ensinou, continua a caracterizar o que quer que seja radicalmente diferente de mim, ou o que quer que, justamente por ser diferente, pareça constituir uma ameaça real e premente à minha existência. Desde os tempos primitivos, o estranho de uma outra tribo, o “bárbaro” que fala uma língua incompreensível e segue costumes “exóticos”, mas também a mulher, cujas diferenças biológicas estimulam fantasias de castração ou devoração, ou, em nossa própria época, o vingador de ressentimentos acumulados de uma classe ou raça oprimida, ou o ser alienígena, judeu ou comunista, cujos traços aparentemente humanos escondem uma inteligência maligna e protonatural – são estes arquétipos do Outro com relação ao qual o importante é estabelecer não tanto o fato de que ele é temido por ser mau, mas que é mau porque é o Outro, alienígena, diferente, estranho, nebuloso e desconhecido¹¹³.

Assim, a partir do que formulou Frederic Jameson, pode-se concluir que o comportamento atípico de Madalena vai ser associado por Paulo Honório ao mal e isso acontece não porque ela encarne efetivamente o mal, mas porque a distinção do seu comportamento em relação ao do próprio marido e ao das mulheres que o cercam provoca estranhamento, uma vez que o narrador-protagonista não encontra correspondência com nenhum outro que conhecia. Madalena era instruída, produzia artigos, não possuía grandes inclinações para serviços domésticos, apresentava reduzido instinto materno, um grande senso de justiça e certa indiferença a práticas religiosas. Diante dessa postura que Paulo Honório avalia como sendo diferente e estranha, julga-a a encarnação do mal e por não saber classificar precisamente o seu comportamento, adjetiva-a pelas expressões “materialista” e “comunista” que, por fim, acabam enfatizando a ideia de mal e, ao mesmo tempo, do desconhecido. Desse modo, ela transformar-se-á para ele numa espécie de inimiga que deverá ser combatida.

Claramente, há o desejo de Leon Hirszman em associar a figura de Madalena ao comunismo, ou a algumas perspectivas que o compõem, para salientar a oposição ideológica que se forma na narrativa. Porém, apenas com os elementos apresentados no filme, é redutor classificá-la como tal, já que a sagacidade do diretor produziu propositalmente uma personagem que está no limiar ideológico entre, acredita-se, a bondade cristã e o comunismo, sendo então impropriedade adjetivá-la de “materialista” e “comunista” ou classificá-la como “subversiva”.

¹¹³ JAMESON, Frederic. *O inconsciente político*. São Paulo: Editora Ática, 1992. p. 115.

A complexidade de Madalena é, assim, criada a partir de sua pouca participação efetiva nos planos da narrativa e pelo fato de ser construída para o espectador por meio do olhar desconfiado de Paulo Honório, provocando uma ambiguidade na personagem – certa indefinição – e, com isso, a dificuldade de classificá-la, o que explicita uma estratégia do diretor para dar ênfase em seu projeto de cinema político sem desagradar a censura.

2.2 A retrospectiva de um acordo nupcial

*Pois quanto mais se alienam um dos outros
os homens, os indivíduos e as coletividades,
tanto mais enigmáticos eles se tornam uns
para os outros.*

T. Adorno

O primeiro desentendimento entre Paulo Honório e Madalena acontece logo após o casamento do casal em decorrência de uma conversa na mesa de jantar em que o assunto é o salário de Seu Ribeiro, funcionário da fazenda. Diante do conhecimento do montante que o homem recebe, Madalena julga a quantia insuficiente, e Dona Glória, sua tia, ao concordar ingenuamente com a sobrinha, provoca a ira do fazendeiro. Nesse momento, Madalena não esbraveja e tenta, logo depois do jantar, acalmar Paulo Honório. Ele percebe a grosseria e pede desculpas para ela. Porém, a partir daí as confusões que surgem entre eles terão como ponto central, segundo Paulo Honório, o posicionamento da esposa. Ela agirá como uma espécie de porta voz dos trabalhadores de São Bernardo, o que estimula a desconfiança do marido. Pode-se perceber que Leon Hirszman retrata Madalena nos espaços da fazenda em que se encontram os trabalhadores, bem como nos lugares em que é possível dialogar com os amigos de Paulo Honório, ou seja, espaços destinados à sociabilidade na fazenda, afora os espaços destinados apenas ao núcleo familiar ou às mulheres. Além disso, não há no filme uma cena em que ela apareça com o filho, ao contrário, em certo momento, no qual conversa na varanda com Padilha, Seu Ribeiro e Dona Glória, o menino chora sem que ela se incomode com isso. Paulo Honório irrita-se e é levado a questionar a sua postura, uma vez que ela não desempenha as atividades que seriam designadas a uma mulher de sua época, ou seja, aquelas diretamente relacionadas ao cuidado e à casa.

Vale chamar a atenção para um aspecto relevante das duas narrativas aqui estudadas até o momento. As mulheres que ganham destaque nos filmes, Zulmira e Madalena, e como se verá também a respeito de Maria na análise de *Eles não usam black-tie*, subvertem, de certa maneira,

o modelo de mulher construído, sobretudo, fincado na ideia de que cabe à figura feminina a função do afeto, do carinho, do amor e das atividades domésticas. Em *A falecida*, Zulmira é representada servindo comida para o marido, e passando roupa, porém, ao exercer esta última atividade doméstica, pede para que ele a traia com a prima Glorinha, desencadeando no filme uma reflexão acerca da postura das mulheres. Ele tenta beijá-la e acabam tendo uma discussão sobre os motivos que levam os homens a buscarem amantes. Indignado, declara: “Quer dizer que você, minha esposa, está me mandando para cima de outra mulher?”. Ela, em contrapartida, não se importa com isso e revela intimidades da prima para instigá-lo. Na cena seguinte, sua mãe lhe repreende: “Onde já se viu negar amor ao marido? Afinal de contas, o marido tem seus direitos”. Numa frase em que fica evidente a liberdade de Zulmira e a sua insubordinação às imposições da sociedade em relação às mulheres, assim como já foi citado anteriormente, ela rebate: “Nenhuma mulher deveria pertencer a homem nenhum, mãe”. Mesmo que as falas seguintes revelem que Zulmira relaciona essa ideia de pertencimento à realização do ato sexual, o seu impacto mostra a sua opinião quanto à submissão das mulheres aos homens. Em certa medida, ela não se preocupa em agradar àqueles que socialmente deveriam receber a sua devoção – pode-se dizer até mesmo que Zulmira debocha dos homens que estão a seu redor.

Em *S. Bernardo* tem-se acesso à Madalena pela visão de Paulo Honório e, por isso, é impossível saber mais profundamente o que pensa a mulher. Porém, oposto ao que acontece em *A falecida*, não há nesse filme um momento sequer em que Madalena dedica-se a qualquer espécie de serviço doméstico. Nenhuma cena é rodada na cozinha da fazenda ou outro espaço que seria utilizado para o desempenho de atividades tipicamente femininas. Ao contrário disso, o diretor insere a personagem nos espaços em que são realizadas as atividades produtivas da fazenda, como se pode observar na primeira cena em que ela perambula sozinha pelo campo e, na sequência, quando deseja conhecer a casa das máquinas. Retomando a tradição do cinema russo, no qual as máquinas apareciam nos filmes quase como uma personagem da narrativa, o diretor elabora uma sequência em que Madalena visita a casa de máquinas da fazenda com o intuito de enfatizar este símbolo modernizante, ao mesmo tempo em que corrobora para o caráter moderno de seu comportamento. Ao invés de almejar controlar atividades da casa que estivessem relacionadas ao cuidado, tais como cuidar das refeições, do filho, embelezar a casa, e outras funções consideradas de responsabilidade das mulheres, sobretudo, nessa época, Madalena prefere conversar com os funcionários da fazenda e entender o funcionamento de seus maquinários.

O diretor atenta-se para que a personagem Madalena ganhe consistência por meio da sua inserção numa determinada *mise en scène* que colabore com a constituição de sua personalidade. Paulo Honório relata o comportamento da esposa em voz *over* ao mesmo tempo em que Leon Hirszman a captura em cenários que expressam parte de seus interesses. Há duas narrações distintas para a caracterização dessa mulher que ora se mesclam, ora se distinguem. Se o narrador em voz *over* não apresenta grande simpatia pela postura de Madalena, aquele que está atrás da câmera, guiando o olhar do espectador, demonstra empatia por ela, ao colocá-la em primeiro plano com certa frequência, considerando a totalidade desses planos no filme. Dessa forma, mesmo que a personagem não tenha momentos longos de fala, assim como é possível verificar no filme *A falecida*, em que Zulmira domina a ação, Madalena ganha força porque o diretor enaltece um traço de seu comportamento que vai ao encontro do seu próprio posicionamento ideológico, bem como de um grupo de cineastas para o qual o projeto de cinema político tinha como base dar visibilidade aos problemas sociais nacionais. Pode-se dizer que em *S. Bernardo*, Madalena funciona na narrativa como uma espécie de porta-voz dos questionamentos de Leon Hirszman. Ao atentar-se para a filmografia do diretor, nota-se que a representação da exploração do trabalhador é tema recorrente no conjunto de sua obra e assunto para o qual lança atenção especial. Ao levantar o debate acerca das características da organização do trabalho na fazenda São Bernardo, Madalena, assim, assume a perspectiva do diretor e incita um olhar crítico à brutalidade que impera nessas relações.

Se em *A falecida*, Zulmira é uma personagem centrada em si, Madalena, ao contrário, dirige-se às inquietações do outro, numa atitude de compaixão em que demonstra inclinação a ideais de comunidade e de solidariedade. Ela poderia ser interpretada apenas como uma mulher generosa que estava atenta aos sofrimentos do outro, no entanto, sua devoção não se volta somente àqueles para quem seria óbvia tal postura: a família. A questão para a mulher é a exploração de um grupo de trabalhadores, ou seja, os trabalhadores da fazenda São Bernardo. E, embora não se possa comprovar que assuma um discurso alicerçado nas bases ideológicas da esquerda que tem como pressuposto elementar as tensões de classes, como será defendido a seguir, ela dispõe de aguçada sensibilidade para os problemas enfrentados pelos trabalhadores, fato que poderia sinalizar para afinidades com essa ideologia. Ademais, ao demonstrar compaixão pelos indivíduos que estavam além do núcleo familiar, os quais, numa lógica burguesa, seriam pessoas por quem ela deveria demonstrar certa indiferença, e não afeto e preocupação como fazia, reforça tais afinidades. Em detrimento do patrimônio de Paulo Honório, Madalena age com a intenção de questionar um possível compartilhamento mais igualitário dos lucros advindos da produção do marido. O seu desejo não é pela destruição da

norma burguesa, isso nem chega a ser uma questão para ela, mas a sua busca é pela expansão dos direitos dos trabalhadores e pela possibilidade de esses trabalhadores terem uma vida mais digna.

Além disso, deve-se considerar que o nome da personagem remete à tradição cristã e essa escolha por parte de Graciliano Ramos, como constatar-se-á, não é aleatória. Embora seja sabido por meio das falas de Paulo Honório que Madalena não tinha religião, defende-se que o escritor a constrói tomando como referência uma personagem bíblica. Cauteloso ao nomear as personagens, Graciliano Ramos, assim como se observa também na nomeação de Paulo Honório, ou seja, reportando-se à ideia de “honra”, “honorífico”, agrega informações as suas personagens por meio da escolha de seus nomes. O autor, ateu confesso, no entanto, decide alcunhar a personagem feminina de *São Bernardo* como Madalena, seguindo certa tradição machadiana, porque ela vai apresentar traços correspondentes à Maria Madalena¹¹⁴.

Considerando tal escolha como não aleatória, a personagem Madalena é associada à figura bíblica Maria Madalena, que, ainda hoje, motiva o interesse de estudiosos que se inclinam a pesquisar a respeito de seu caráter e de seu papel histórico. É difundida no imaginário coletivo a sua moralidade duvidosa, sendo que tal fama foi consolidada veementemente com a Contrarreforma, pois ela seria usada como exemplo de pecadora penitente, motivo este responsável por ratificar a imagem de adúltera e imoral. Diante de comprovações bíblicas, portanto, a igreja reelaborou a história de Maria Madalena e suprimiu os epítetos “penitente” e “pecadora” do Breviário Romano, “eliminando o estigma que havia sido acentuado, principalmente por ocasião da Contrarreforma”.¹¹⁵ Em algumas passagens dos evangelhos apócrifos, ela é retratada como companheira de Jesus, ou até mesmo como a discípula favorita, porque era, dentre eles, aquela que mais parecia compreender as palavras do mestre.

Em torno dessa figura, por fim, observam-se três aspectos relevantes: a inteligência que a possibilitava enxergar além da capacidade dos outros homens, cabendo a ela portar o conhecimento (gnose); o mistério decorrente da escassez de informação a seu respeito, bem como as ambiguidades geradas pelas representações bíblicas distintas de sua história; e a sua independência de uma figura masculina, responsável, em larga medida, por incitar uma visão duvidosa a seu respeito:

¹¹⁴ Não se pode ignorar o fato de o romance *São Bernardo* possuir certo diálogo com *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, uma vez que os livros são narrados em primeira pessoa por dois maridos neuróticos que desconfiam do comportamento de suas mulheres. É interessante ressaltar também que, assim como acontece na narrativa de Graciliano Ramos, o nome da personagem feminina, Capitulina, remete a significados como “capitolium”, ou seja, “cabeça”.

¹¹⁵ TOMMASO, Wilma Steagall. “Maria Madalena nos textos apócrifos e nas seitas gnósticas”. *Último Andar*, n.14, p. 48-59, junho, 2006, p. 51.

Maria Madalena, pode-se dizer, era de origem judaica, mas não foi definida como outras mulheres dos Evangelhos Canônicos, ou seja, pela família, mas por sua cidade de origem. O fato que intriga, e que talvez tenha gerado ao longo desses dois milênios de cristianismo tantas hipóteses e construções fantasiosas sobre Maria Madalena, é que ela não aparece como filha, esposa ou irmã de nenhum homem. Essa independência feminina em uma sociedade dominada por homens tem intrigado muitos pesquisadores.¹¹⁶

Diante dessa breve pesquisa acerca de uma figura emblemática para o universo cristão, percebe-se diversos traços correlatos entre Madalena e Maria Madalena capazes de confirmar que esta última servira de influência para Graciliano Ramos construir a personagem de *São Bernardo*. Cabe ressaltar dentre os aspectos que as aproximam: a inteligência, a independência e, por fim, a possível infidelidade. Assim, considerando esse diálogo que a personagem estabelece com uma figura bíblica emblemática, fica ainda mais ambivalente o seu comportamento, pois o escritor cria uma personagem feminina que está além de seu tempo, mas para bem justificá-la e torná-la verossímil para a época, remonta a uma personagem bíblica que, assim como ela, também causara desconfortos históricos pelo comportamento atípico.

A partir daí o possível comunismo de Madalena pode ser confundido também com uma inclinação aos ideais religiosos. Embora ela seja avessa à religião, introjetara os preceitos cristãos, fato mais condizente com uma postura feminina na década de 1920 no interior do Brasil, do que um engajamento comunista. Desse modo, as características de Madalena estão no limiar entre certa bondade ingênua, cara aos preceitos cristãos, e uma consciência política que a faz agir em prol da igualdade maior para os homens, típica de uma formação intelectual de esquerda. Ou seja, instala-se a ambiguidade na personagem porque Graciliano Ramos, ao construir a trama, por meio da representação de Madalena, parece, em certa medida, querer estabelecer uma ponte entre as ideologias cristãs e aquela proclamada pelos comunistas. Assim, o autor consegue dar mais verossimilhança à obra, já que quando fora escrita, os preceitos da esquerda ainda se firmavam no Brasil e, por conta disso, não era possível uma experiência efetiva diante deles.

Por fim, não se sabe ao certo quais são as ideologias que motivam os atos de Madalena e isso não acontece gratuitamente. O escritor tinha consciência da negligência que seria construir uma personagem feminina no interior de Alagoas que fosse uma militante comunista, e para isso a elabora de forma híbrida, sem que seja possível delinear as concepções que

¹¹⁶ TOMMASO, Wilma Steagall. “Maria Madalena nos textos apócrifos e nas seitas gnósticas”. *Último Andar*, n.14, p. 48-59, junho, 2006, p. 50.

impulsionam suas ações humanistas. Seria ela, realmente, assim como julgava Paulo Honório, uma comunista? Ou uma mulher que, mesmo não seguindo religiões, aderira aos ideais de irmandade e caridade quase sempre pregados pelas mesmas? Perante a escolha de seu nome, porém, o seu comunismo é colocado em questão e as ideologias que guiam suas ações são interpretadas sem que haja uma sugestão precisa acerca delas.

No filme de Leon Hirszman, Madalena apresenta a mesma ambiguidade. Como foi dito anteriormente, nada pode ser confirmado a respeito de seu comportamento subversivo/comunista, porém, em algumas cenas, salientam-se indícios de sua simpatia por movimentos capazes de reestruturar a sociedade. Na ação em que recebe do marido o adjetivo “materialista” e “comunista”, jantam na fazenda os amigos e pessoas próximas a Paulo Honório. São eles, Gondim, Nogueira, Seu Ribeiro, D. Glória, Padilha e Padre Silvestre. Durante tal jantar, estes dois últimos, ainda de forma incipiente, cada um a seu modo, demonstram simpatia pela realização de reformas radicais na sociedade. Com o avanço da narrativa, descobre-se que ambos serão influenciados pelo movimento revolucionário que progride na época e, em decorrência desse fato, são levados a abandonar a fazenda para se juntarem às tropas rebeldes desse movimento – sem dados concretos no filme, é possível supor que o evento histórico brevemente citado por Paulo Honório seja a Revolução de 1930.

Recorrente nos três filmes aqui analisados, a mesa de jantar serve mais uma vez de cenário para as discussões entre as personagens. No caso de *S. Bernardo*, o tema que motiva o diálogo durante a refeição é a falência das instituições políticas nacionais e a necessidade de medidas capazes de renovar o país. Padre Silvestre domina o discurso e demonstra uma imensa insatisfação em relação ao poder público, o que o leva a propor, como resultado inevitável da falibilidade do sistema, uma revolução. No entanto, ao mesmo tempo em que é a favor de uma medida radical como a revolução, coloca-se contrário ao comunismo, pois julga que essa ideologia poderia ser maléfica para a nação. Ele fundamenta o seu argumento na ideia de que os comunistas desejavam abolir a religião e, por isso, não poderiam contribuir de modo positivo para a reconstrução do país.

Figura 11: *S. Bernardo* (1:07:40), Leon Hirszman, 1972.

Assim, cabe ressaltar que Padre Silvestre, num primeiro momento, não defende o comunismo, pelo contrário, sua fala segue na direção de criticar tal ideologia, uma vez que esta, segundo ele, era a “degeneração e a miséria”. Sem uma real consciência política, é possível notar ingenuidade em sua fala, pois ao mesmo tempo em que deseja um país mais justo, acredita que são atitudes como as de Paulo Honório, comerciante para quem tudo é passível de ser vendido, explorador voraz dos trabalhadores, que possibilitariam o fim da miséria no país. Por meio da análise de suas falas, extrai-se a interpretação de que ele defende o mérito como caminho para a redução da desigualdade nacional, porque acredita que o subdesenvolvimento está ligado à falta de motivação dos homens para o trabalho, sendo a penúria pela qual passa o país um problema, portanto, da ordem do indivíduo e não da história.

Há nele boa intenção, mas pouca capacidade para analisar criticamente o processo histórico nacional, o que comprova, a priori, o seu desconhecimento de qualquer ideologia de esquerda, cujas teses centrais seriam justamente a exploração do trabalho e a reificação da vida como responsáveis pela configuração desastrosa das sociedades burguesas. Considerar que a penúria pela qual passa o país venha da falta de motivação dos homens pelo comércio e pelo trabalho é um equívoco que Padre Silvestre comete por analisar a história nacional pela perspectiva do indivíduo e não das estruturas de poder que se desenvolvem no país, sobretudo, para sustentar o privilégio de uma pequena parcela da população que enriquece por meio da exploração do trabalho da maioria. Relembrando um trecho célebre dos *Manuscritos econômico-filosóficos*, de Marx, pode-se observar que Padre Silvestre não possuía consciência de classe e tampouco formação intelectual que o permitisse entender as artimanhas do sistema

capitalista, o qual, tentando combater, por meio de críticas à desigualdade nacional, acaba, ingenuamente, por defender:

O trabalhador se torna tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. Com a valorização do mundo das coisas (Sachenwelt) aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens (Menschenwelt). O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral¹¹⁷.

Ao ser questionado por Nogueira a respeito do que ganharia com a reestruturação das organizações políticas do país, o clérigo diz que não se tratava de um posicionamento que visava ao favorecimento pessoal, mas de uma luta em prol do bem coletivo. O homem acredita que, diante da falibilidade das estruturas políticas do país, seria inevitável uma revolução, pois a classe que o comandava não detinha mais força para reordenar as desfaçatezes do atual regime. No entanto, interrogado mais uma vez sobre quem seria essa classe, Padre Silvestre não consegue ser preciso, o que demonstra timidez argumentativa, bem como, medo. Porém, mesmo sem nomear os responsáveis pela falência das instituições políticas, ele ousa ao sugerir a palavra revolução como cume para a situação. Com isso, incita a resistência daquele para quem tal evento seria mais temeroso, o proprietário e detentor de poderes. Assim, Paulo Honório reage com uma metáfora capaz de simbolizar a desordem que se instalaria na sociedade.

É nesse momento, portanto, que Madalena quebra o seu silêncio e coloca-se firmemente com um “por quê?” à fala do marido. Ela se insere no diálogo apenas com este questionamento, mas por meio dele fomenta, de modo acentuado, a ira do fazendeiro. A mulher fala pouco, mas concorda com a exposição de Padre Silvestre, sobretudo, quando o assunto é a revolução. Com o consentimento de Padilha, Madalena julga, espontaneamente, sem destrinchar sua opinião, que a revolução seria positiva, pois assim seria possível ajeitar “tudo”. Da mesma forma como se pôde observar na argumentação de Padre Silvestre, a mulher não demonstra saber muito sobre o panorama político do país. Sua fala sinaliza apenas para a ideia de que não compreende as reais motivações revolucionárias. Não há um engajamento político consistente de sua parte a qualquer ideologia. Assim como o padre, ela apenas dispõe de um senso de justiça apurado que a faz desejar uma nação mais digna para todos, e, por isso, questiona-se sobre as benesses da revolução.

¹¹⁷ MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 80.

Nessa breve análise, pode-se perceber, portanto, que são Madalena, aquela cujo nome é bíblico, e Padre Silvestre, o representante da instituição religiosa, os que mais se posicionam contra os problemas enfrentados pelo país. Defende-se, no entanto, que a constituição de tais personagens, ligadas, cada uma a seu modo, a algum aspecto religioso, é elaborada para apontar a imbricação entre os ideais cristãos e o desejo por justiça social. Como dito anteriormente, mesmo Madalena declarando não possuir religião, pelo contrário, mostrando-se até mesmo avessa a ela, suas ações em prol dos desfavorecidos, acredita-se, são motivadas por essa atitude religiosa, porque o meio no qual está inserida é o universo cristão. Isso posto, as ações de Madalena podem ser justificadas mais pela introjeção dos princípios religiosos ligados à solidariedade, do que pelo suposto comunismo, como avalia Paulo Honório. Porém, não se pode desconsiderar também que é ambígua a religiosidade da mulher, como também é o seu possível comunismo.

Graciliano Ramos escreveu *São Bernardo* em 1934 e com a elaboração dessa confusão entre o catolicismo e o possível comunismo de Padre Silvestre e Madalena, ele já aponta para o que viria a seguir de forma saliente na própria história brasileira. Não se pode esquecer que Padre Silvestre, na cena em que se passa tal diálogo sobre a revolução, ainda era contrário ao comunismo, mas, posteriormente, com o avanço de grupos rebeldes ao atual regime, incorpora-se à ação de resistência junto a Padilha e, como sugere Nogueira, insere-se na “onda vermelha” que inunda o Estado. Portanto, com a adaptação do romance para o cinema realizada em meados dos anos 1970, esse excerto da narrativa torna-se mais significativo, uma vez que no Brasil e em diversos outros países da América Latina ocorrera de forma significativa, a partir da década de 1960, o estreitamento das relações entre uma parcela da igreja católica e militantes marxistas com o objetivo de questionar, sobretudo, o alargamento das desigualdades sociais que avançavam mediante o projeto de modernização e a instalação de ditaduras no continente.¹¹⁸ Assim, frente ao contexto histórico em que fora realizada a releitura do romance *São Bernardo* para o cinema, potencializam-se os pontos de convergência existentes entre as concepções de esquerda e aquelas defendidas pelos cristãos, bem como puderam ser vistos nas posturas de

¹¹⁸Sobre esse aspecto: “As brechas abertas neste muro graças ao surpreendente processo de convergência entre cristianismo e marxismo que se deu na América Latina no curso dos últimos 30 anos - em particular, mas não unicamente, através da teologia da libertação - tem sido um dos fatores de transformação social mais importantes na história moderna do continente. Alguns dos principais eventos sociais e políticos das décadas recentes - como a revolução nicaragüense, a insurgência popular em El Salvador e o novo movimento operário e popular no Brasil - são incompreensíveis e inexplicáveis se não se levar em consideração a profunda modificação da cultura católica latino-americana resultante da integração, por importantes setores da Igreja, de alguns temas essenciais do marxismo. Qualquer que seja o resultado da atual ofensiva autoritária de Roma - e não se pode excluir que tenha certo sucesso - estes eventos já são uma realidade histórica irreversível”. LÖWY, Michel, “Marxismo e cristianismo na América Latina”. In: *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*. São Paulo, novembro, nº 19, 1989. p. 5.

Padre Silvestre e Madalena que abrem margem para uma interpretação ambígua de seus posicionamentos.

Sobre esse fenômeno, vale lembrar os estudos de Michael Löwy que se concentram em analisar os motivos que favoreceram essa aproximação, mesmo diante da ideia de incompatibilidade que perdurou durante meio século e que fazia do comunismo, ao olhar cristão, o inimigo mais perverso e incontestável da fé. Ao contrário do prognóstico, porém, o autor sugere que a intimidade entre duas instâncias ideológicas aparentemente opostas não era resultado de nenhuma conspiração, estratégia ou tática de comunistas, marxistas, gramscianos ou leninistas, mas sim de uma evolução interna da igreja, em que a sua própria cultura e tradição propiciaram a convergência a ideais de esquerda, a ponto de direcionar alguns de seus setores a apoiarem-se no “modelo de esperança” proposto pelo marxismo. Compreendendo o significado desse fenômeno na América Latina, ele ainda o ressalta como “um dos fatores de transformação social mais importantes na história moderna do continente”¹¹⁹, pois contribuiu para a insurreição das lutas populares que não seriam possíveis sem a alteração na cultura católica. Michel Löwy enumera ainda hipóteses que apontam para zonas de afinidade ou correspondência entre cristianismo e socialismo, responsáveis por colaborarem com a adesão ideológica de integrantes da igreja católica às propostas socialistas num determinado momento da história latino-americana. Dentre essas afinidades, o pesquisador arrisca: o fim das escravidões como imperativo, a valorização do pobre como vítima inocente da injustiça, o universalismo que visa à humanidade como um todo, a crítica ao individualismo, a valorização do ideal de comunidade e o anticapitalismo. Porém, mesmo diante dessas similitudes e de pontos de contato evidentes, ele também faz uma ressalva para o fato de que os grupos interpretavam esses pressupostos de maneira distinta.

Para melhor ilustrar essa ideia, no excerto abaixo é possível visualizar com maior profundidade o que o pesquisador chamou de “afinidades” entre ambos os grupos:

- a libertação dos escravos e oprimidos como imperativo moral e como processo histórico. Trata-se de um tema de origem antigo-testamentário e não é um acaso se as comunidades de base e a teologia da libertação deram tanta importância ao livro bíblico do Êxodo.
- a valorização do pobre como vítima inocente da injustiça e como imune à corrupção imperante; o imperativo moral de agir para salvar o pobre. Obviamente, há uma distância considerável entre o pobre da doutrina católica

¹¹⁹ LÖWY, Michel, “Marxismo e cristianismo na América Latina”. In: *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*. São Paulo, novembro, nº 19, 1989. p. 5.

e o proletário da teoria marxista, mas não se pode negar um certo “parentesco” (Verwandtschaft) ético-social entre os dois.

- universalismo, internacionalismo (“catolicismo” no sentido etimológico). Doutrina e instituições transnacionais, visando à humanidade como um todo. Humanismo, afirmação da unidade substancial do gênero humano, acima de raças, etnias, nações.

- crítica do individualismo. Como observa o sociólogo marxista Lucien Goldmann em seu livro sobre Pascal (O Deus Oculto), tanto o marxismo como o cristianismo rejeitam o individualismo puro (liberal/racionalista, hedonista ou empirista). Para ambos os valores supremos são trans-individuais: Deus para a religião, a comunidade humana para o socialismo.

- valorização da comunidade, da vida comunitária, da partilha comunitária dos bens. Crítica do anonimato, da impessoalidade, da alienação, da competição egoísta na vida “societária” moderna.

- anticapitalismo. Max Weber apontava com razão para a existência de uma profunda oposição entre a racionalidade ética da Igreja católica e a racionalidade econômica do capitalismo. A Igreja rejeita um sistema econômico totalmente impessoal e reificado (Versachlicht), que escapa a seus imperativos morais e religiosos. A crítica ao “capitalismo liberal” é um dos temas clássicos do magistério da Igreja desde o século XIX até hoje.

- a esperança de um futuro reino de justiça e liberdade, de paz e fraternidade entre os seres humanos. Apontar para esta afinidade entre a utopia cristã e a utopia socialista não significa necessariamente aceitar a tese de Berdiaev, Karl Löwith e muitos outros, segundo a qual o marxismo não seria senão um avatar secularizado do messianismo judaico-cristão¹²⁰.

Explicitando essas afinidades ou correspondências demonstradas por Michael Löwy comprova-se também, assim como já foi sugerido, que as atitudes de Madalena não poderiam ser associadas automaticamente a um posicionamento ideológico “comunista” ou “materialista” feitas por Paulo Honório, uma vez que em suas ações predominava, defende-se, mais uma espécie de generosidade cristã do que um posicionamento ideológico fincado nas doutrinas de esquerda, mas que, de fato, não anulava completamente a possibilidade de que elas recebessem também influência dessas doutrinas.¹²¹ Madalena fugia parcialmente à regra do comportamento padrão de uma mulher de sua época, porém, mesmo possuindo boa formação e ousadia para escrever em jornais da cidade e enfrentar Paulo Honório, principalmente, quando o assunto era

¹²⁰ LÖWY, Michel, “Marxismo e cristianismo na América Latina”. In: *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*. São Paulo, novembro, nº 19, 1989. p. 8.

¹²¹ No entanto, Marx é categórico ao referir-se à supressão da religião. Em processos revolucionários, na busca da formação do homem novo, tal preceito é encarado como um desígnio. Para ele: “O banimento da religião como felicidade ilusória dos homens é a exigência da sua felicidade real. O apelo para que abandonem as ilusões a respeito da sua condição é o apelo para abandonarem uma condição que precisa de ilusões. A crítica da religião é, pois, a crítica do vale de lágrimas de que a religião é o esplendor. [...] A crítica da religião liberta o homem da fantasia, para que possa pensar, atue e configure a sua realidade como homem que perdeu as ilusões e reconquistou a razão, para que ele gire em torno de si mesmo e, assim, em volta do seu verdadeiro sol. A religião é apenas o sol ilusório que gira em volta do homem enquanto ele circula em torno de si mesmo. MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2006. p. 46. Madalena não é uma comunista, mas nota-se que há uma desconfiança em relação à religião que pode ser justificada por sua racionalidade, e por que não, humanismo - em que está no centro de suas preocupações os homens, e não uma dimensão que lhe escapa.

a exploração dos trabalhadores, dificilmente poderia ser classificada como uma comunista, sobretudo, pelas circunstâncias históricas que distanciavam as mulheres de uma vida pública mais efetiva em que pudessem se inserir em grupos rebeldes e receber formação política de esquerda.

Na última cena em que Madalena aparece antes do suicídio, ela se encontra na igreja e o primeiro questionamento que Paulo Honório lhe faz é se estava rezando, num tom irônico de quem não acredita que isso seria possível. Além do mais, para aumentar a ambiguidade a respeito de sua religiosidade, a mulher não responde à pergunta, pois muda de assunto. Nessa cena, Madalena tem a palavra e vai usá-la para discorrer sobre a sua postura, sem que, portanto, esclareça de forma mais precisa o que pensa efetivamente da religião. Ela está abatida e não reage às objeções do marido com agressividade, o que acaba amenizando as acusações que ele veio pronto a lhe fazer e desistindo das interrogações a respeito de sua fé. Mas, mesmo que continue pairando o desconhecimento referente a esse assunto, não se pode ignorar o fato de que ela tenha escolhido a igreja para refletir antes de cometer o suicídio.

Logo no começo da cena, ao chegar à igreja, ele pergunta para ela: “É capaz de dizer que estava rezando?”. A mulher, no entanto, após falar sobre outras coisas, minutos depois, acaba respondendo ao questionamento inicial do marido. Afirma estar rezando, porém, retoma tal fala corrigindo-se. Ela hesita e retifica suas palavras, apontando para a incapacidade de rezar, uma vez que não o sabia fazer. Dando continuidade ao diálogo, ela explica o porquê dessa sua incapacidade e a justifica exatamente com o argumento de que, no passado, faltava-lhe tempo devido à longa e constante dedicação aos estudos. Leon Hirszman, seguindo mais uma vez os passos de Graciliano Ramos, parece desejar apontar, por meio dessa fala de Madalena, a impossibilidade de comunhão entre seu comportamento intelectual e a dedicação religiosa, assim como se comprova com a fala da mulher: “Não podia ir visitar as igrejas. Estudar sempre, sempre, com medo das reprovações”. De certo modo, ele mostra que a intelectualidade de Madalena existia apenas porque abria mão de seguir o conjunto de regras e ações religiosas que demandavam o seu tempo. Nesse sentido, por meio da interpretação dessa cena ligada ao contexto geral do filme, o espectador é levado a entender que se Madalena apresenta um comportamento mais crítico a respeito da realidade que a cerca, ele não decorre de sua dedicação religiosa, mas de seu empenho escolar, o que poderia soar como uma espécie de crítica à dedicação das mulheres à religião.

Essa cena tem força pela iluminação escassa promovida por uma luz fraca e pela valorização da fala da personagem Madalena, cujo rosto vai ser captado em primeiro plano

justamente quando ela, após alertar sobre a condição de miséria dos moradores de São Bernardo, diz que estivera rezando para eles e para todos.¹²² Dando sequência a seu monólogo, Madalena olha para um ponto fora do campo e a câmera aproxima-se ainda mais de seu rosto em *close up*, quando a personagem revela que não estava rezando, mas sim falando sozinha, dando a entender que ela não acreditava, portanto, na existência de um Deus com quem seria possível estabelecer comunicação. Madalena diz que está rezando, porém afirma que não sabe rezar, em seguida reitera a realização de tal ação, mas logo depois declama: “Estive falando só”. Daí, nem mesmo na última cena em que ela aparece é possível definir se a sua maneira de agir sofria influência veemente de alguma ideologia de esquerda como bem acreditava Paulo Honório, ou se a mulher agia sob uma perspectiva cristã mesmo não sendo seguidora direta de sua doutrina. E, acredita-se, que era essa a intenção do diretor.

Figura 12: *S. Bernardo* (1:39:18), Leon Hirszman, 1972.

Como dito anteriormente, essa é a última passagem do filme em que Madalena aparece viva, pois na cena seguinte ela será encontrada morta na cama do casal. A professora cometera o suicídio, o que comprova, por outro lado, a sua não adesão àquilo que era pregado pela igreja predominante no Brasil¹²³, uma vez que para o Cristianismo é importante o convencimento de

¹²² Para Ismail Xavier, “[...] o uso do primeiro plano deu-se em função de uma necessidade denotativa – dar uma informação indispensável para o andamento da narrativa.” XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 31.

¹²³ Na história da humanidade, o suicídio é interpretado de diversas formas, sendo ele por vezes valorizado, e por vezes, abominado como crime e pecado. Atitudes em relação a ele se acirram após o surgimento do cristianismo. No artigo intitulado “Suicídio: crime, pecado, estatística, punição” é possível notar um sucinto panorama a respeito do assunto: “As mortes dos gregos antigos trazidas por Homero eram percebidas como questão de honra, para defender algum princípio religioso ou filosófico. Sócrates é um exemplo clássico, que bebeu cicuta para não abrir

seus discípulos de que o suicídio é um ato abominável. O que faz Leon Hirszman em seu filme, seguindo os passos de Graciliano Ramos, é gerar um duplo olhar para entendê-la, mas que, como dito anteriormente, pende para averiguá-la mais como uma mulher cuja coragem e autonomia ainda eram limitadas, o que se comprova com a solução encontrada por ela para libertar-se do cerceamento provocado por Paulo Honório: o suicídio, em vez de buscar caminhos de resistência em prol de sua liberdade.

Essa indefinição ocorre e julga-se proposital, pois se Graciliano Ramos fizesse de Madalena uma militante comunista em meados dos anos 1920, época em que se passa a diegese do romance, no interior de Alagoas, a personagem soaria inverossímil, já que às mulheres eram designados apenas os trabalhos nas instâncias privadas, quando muito era possível a ocupação como professora, muito relacionada, na época, ao afeto, função também associada à figura feminina. Lembra-se, ademais, que a discussão do voto feminino, por exemplo, que retrata a participação das mulheres na vida política do país, ocorrera somente após a Revolução de 1930, em 1932, e num primeiro momento restringia-se às mulheres casadas, com autorização dos maridos. Desse modo, a solução precisa encontrada pelo escritor foi construir esse limiar entre uma coisa e outra no comportamento da personagem, demonstrando que do seu possível comunismo extrair-se-ia muito das concepções da doutrina cristã, estratégia que também foi seguida por Leon Hirszman com o intuito de continuar respeitando a verossimilhança da personagem. Retratar-la como comunista seria impropriedade e, no caso do diretor, também um risco diante do contexto persecutório propiciado pelos militares a artistas que reverenciavam em seus filmes qualquer espécie de apologia às ideologias comunistas.

2.3 O suicídio como libertação

mão de suas verdades. Na Grécia Antiga, estoicos e epicuristas acreditavam que todos tinham o direito de eleger os métodos e a hora de sua morte. Em Tebas e Atenas, somente o homicídio era contra a lei; os assassinos eram privados dos ritos fúnebres e tinham a mão decepada. Por outro lado, Aristóteles e Pitágoras entendiam o suicídio como uma ação covarde e um ato contra o Estado. Em Roma o suicídio era reprimido, impedindo-se que os bens e as propriedades do suicida fossem deixados para os herdeiros. A Igreja Católica desde sempre foi veementemente contra o suicídio; durante os séculos VI e VII excomungou e negou ritos fúnebres aos suicidas. De acordo com a cultura judaica, era proibido que se professasse orações fúnebres para qualquer pessoa que cometesse o suicídio e o enterro era realizado em um setor isolado do cemitério. Na lei islâmica, o suicídio é considerado um crime mais grave que o homicídio.”. ARAÚJO, Emmanuelle Silva; BICALHO, Pedro Paulo Gastalho. “Suicídio: crime, pecado, estatística, punição”. *Revista de Psicologia da IMED*, vol.4, n.2, 2012, p. 725.

Se há em *A falecida* a morte final da protagonista por causa de uma eventualidade da natureza combinada à má qualidade do serviço médico contratado por Zulmira, sua artificialidade torna a ação impregnada de ironia, mesmo que o desejo de Leon Hirszman seja trabalhar o gênero do filme de modo a direcioná-lo para o trágico. Em cotejo com *S. Bernardo*, a morte de Zulmira não é sentida pelo espectador como um lamento, ela vale menos do que uma partida de futebol, o que lhe rende esse caráter senão cômico, ao menos irônico. Em contrapartida, a morte de Madalena esgarça o tecido trágico do filme devido à dramaticidade dada ao evento e também ao fato de que fora ocasionada por um suicídio, ou seja, uma escolha drástica diante da incapacidade de suportar a vida, justamente ela, uma mulher que se inclinara para o cumprimento de certa potência vital ao mostrar a grande dimensão do seu amor e preocupação com o outro.¹²⁴

É importante lembrar que o narrador da história em *S. Bernardo* é Paulo Honório e as cenas em que Madalena aparecem são rememorações do fazendeiro durante a escrita de sua biografia que acontece no tempo presente da diegese. Assim, a falta de eventos no filme que expliquem o suicídio da mulher deve ser interpretada diante desse fato. Como o marido não a compreende e demonstra limitada sensibilidade ao tentar definir o seu comportamento, não existem descrições do seu real quadro psíquico, uma vez que ele não é capaz de analisá-lo, impossibilitando o registro do que poderia ser justificativa para o suicídio. Se, quando o romance foi escrito em 1934, a morte de Madalena, segundo palavras do próprio Graciliano Ramos, era inexorável devido ao vanguardismo de suas posições, na adaptação do romance para o cinema realizada em 1972, essa morte deveria ser interpretada não somente como necessária por essas razões, mas sobretudo pelo que simbolizava o comportamento de Madalena naquele período de ditadura militar. Sua atitude sempre em defesa dos oprimidos, de algum modo, refletia uma das motivações centrais das ideologias de esquerda, mesmo que tal posicionamento estivesse diluído nas suas possíveis inclinações religiosas, assim como analisado.¹²⁵ Desse modo, se em 1934, Madalena era uma personagem que não cabia em seu tempo pelos contornos de sua personalidade como mulher que assumia um posicionamento

¹²⁴ No célebre livro *O suicídio. Estudo sociológico*, de Émile Durkheim, o sociólogo sugere uma tipologia dos casos de suicídio de acordo com suas causas: 1) Suicídio egoísta: em que o indivíduo não possui fortes laços de solidariedade com o seu grupo; 2) Suicídio altruísta: o oposto do egoísta: o ser humano está intimamente ligado ao seu grupo; 3) Suicídio anômico: refere-se ao indivíduo que não aceita os limites colocados pela sociedade. O suicídio de Madalena pode ser enquadrado como um caso de “suicídio altruísta” em que a forte ligação com o grupo ocasiona grande opressão da qual o indivíduo deseja se libertar e encontra na morte uma saída. DURKHEIM, Émile. *O suicídio*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

¹²⁵ Replicando Marcelo Ridenti, utiliza-se o termo “esquerda” “para designar as forças políticas críticas da ordem capitalista estabelecida identificadas com as lutas dos trabalhadores pela transformação social. Ou seja, o espectro de esquerda. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 2.

progressista demais para a sua época, e, em consequência disso, deveria morrer, bem como deixa claro Graciliano Ramos; passados 38 anos, na versão para o cinema, a sua morte ainda era inevitável, mas agora, menos pelo desajuste desse posicionamento ser tomado por uma mulher, e mais pela impossibilidade da sobrevivência de uma personagem cujos ideais estavam ligados, de alguma maneira, às concepções das esquerdas.

Lembrando que nasce concomitante ao Cinema Novo um outro modo de se fazer cinema, cujas concepções refletiam o pessimismo dos anos de chumbo – o cinema marginal¹²⁶ – e que aponta para a dificuldade de sobrevivência de uma perspectiva romântica nas obras elaboradas a partir da instauração do terror imposto pela ditadura militar. Tais filmes sinalizavam para a predominância da ação trágica, em que não há mais a fé na capacidade do homem em reelaborar a realidade. Diante dessa conjuntura, entende-se que a questão de gênero, no sentido de ser a postura feminina muito vanguardista, não era o fator central que inviabilizava as ações de Madalena no filme e que exigiria a sua morte. Ela decorreria da impossibilidade de resistência diante do poder patriarcal-autoritário de Paulo Honório que se acredita, de alguma maneira, devido aos mesmos contornos, representar aqueles que tomaram o poder com a ascensão do governo militar¹²⁷, ou seja, as classes conservadoras que temiam reformas capazes de reconfigurar a sociedade e tomarem o seu poder. No entanto, mesmo defendendo essa questão, não se desconsidera o fato de Madalena ser uma mulher, julga-se apenas que na época em que foi realizado o filme, isso era menos significativo porque os tempos eram outros.

A morte de Madalena é sentida simbolicamente como a derrota do romantismo frente ao aparato repressivo e conservador que se estabeleceu com o governo militar. Por esse motivo, *julga-se que dentre os três filmes analisados nesta tese, é em S. Bernardo que a tragédia se instaura de modo mais agudo a ponto de impossibilitar brechas para a compreensão contraditória de sua história*. O suicídio, ou seja, a não vida, é o único caminho encontrado para a libertação das forças repressivas. Não há mais tentativa de negociação, luta possível, nem

¹²⁶ *O bandido da luz vermelha* é um filme de 1968. O Cinema Marginal toma outros contornos daqueles estabelecidos pelo Cinema Novo. Sobre eles, tem-se: “a linguagem do humor e do grotesco era utilizada como base das alegorias sobre o Brasil, considerado um país absurdo, sem perspectivas políticas e culturais [...] As figuras simbólicas das classes populares são mostradas como grotescas e de “mau gosto” [...] O herói não era mais o operário consciente, o camponês lutador ou o militante abnegado de classe média, mas o “marginal”, o pária social, o artista maldito, o transgressor de todas as regras.”. NAPOLITANO, Marcos. 1964. *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 191.

¹²⁷ Segundo Marcos Napolitano, “[...] o golpe foi mais do que uma mera rebelião militar. Envolveu um conjunto heterogêneo de novos velhos conspiradores contra Jango e contra o trabalhismo: civis e militares, liberais e autoritários, empresários e políticos, classe média e burguesia. Todos unidos pelo anticomunismo, a doença infantil do antirreformismo dos conservadores”. Ibid., p. 43.

esperança que alimente a busca pela conversão da realidade dada. Mesmo que ocorra uma parca transformação da personagem Paulo Honório com a morte de Madalena e o engajamento de Padre Silvestre e Padilha na luta armada, a representação de tais eventos não são suficientes para amenizar os efeitos trágicos propositalmente articulados pelo diretor, bem como também não o é o levante dos trabalhadores em meio à colheita, como será abordado num segundo momento. A dialética que se estabelece está apenas na recepção de tais ações pelo espectador que, a partir do máximo sofrimento de Madalena e da impossibilidade de escape, é capaz de causar a sensibilidade do espectador diante do destino trágico da personagem. Nesse sentido, defende-se o *trágico desalienante*, porque é o efeito trágico potencializado ao extremo que irá produzir a consciência crítica do espectador, ao entender que a sociedade, assim como ela se configura, impossibilita a existência significativa dos indivíduos, pois não há saída, não há alternativa, o mal é o único destino para aqueles que decidem seguir.

Se em *A falecida*, Leon Hirszman, como aponta Ismail Xavier, converte um texto tragicômico de Nelson Rodrigues, um dramaturgo conhecido sobretudo pela realização de peças em que o humor e a ironia se destacavam, em um filme trágico, o ridículo que se impõe diante daquilo que poderia ser a ação mais dramática da narrativa, ou seja, a morte, não permite que ela se configure com a mesma tragicidade que se observa em *S. Bernardo*.¹²⁸ Ismail Xavier aponta para a temática da morte como elo entre os dois filmes. Zulmira a ambiciona como uma espécie de vingança à prima Glorinha, numa atitude desatinada que beira a insensatez e justamente por esse motivo não é encarada como um evento que enfatiza um mal-estar maior; já Madalena “renuncia não apenas à vida, mas ao desejo de viver, no sentido que a vontade de viver, que anteriormente era inerente”¹²⁹ a ela, vem a morrer. O seu sofrimento é escancarado com o suicídio, o que sinaliza para a vida como uma realização dolorosa e insuportável, potencializando a ação trágica do filme.

Por outro lado, com a finalidade de entender o que representa o suicídio de Madalena, e, em consequência desse ato, a destruição de Paulo Honório, retoma-se novamente a concepção de trágico de Raymond Williams para quem a destruição do herói na ação trágica é inevitável, sendo que ele estará sempre fadado à morte, não necessariamente como uma dissolução física, mas como a ligação do herói a alguma espécie de mal que aparece na ação, seja na forma de vingança, ambição, orgulho, luxúria, inveja, desobediência ou rebeldia.

¹²⁸ Para Ismail Xavier, a “questão da morte é, portanto, o ponto de convergência. O estudo da alienação, em Leon Hirszman, se dá pela observação insistente dirigida a personagens enredadas em engrenagens mortíferas que, de modos distintos, pensam controlar [...]” XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 258.

¹²⁹ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p.60.

Por fim, o que é generalizado no seu destino é a solidão chamada simbolicamente de morte.¹³⁰ A partir dessa ideia, defende-se que, se Paulo Honório não morre, com o suicídio de Madalena, encontra-se isolado e a melancolia passa a ser um traço de seu caráter. Em *S. Bernardo* predomina o sofrimento, e tal sentimento parece ser oriundo, sobretudo, do princípio burguês de propriedade que destrói tanto Madalena quanto Paulo Honório.

Em *Sobre o suicídio* (2006), o jovem Marx toma como referência as memórias de Jacques Peuchet escritas no começo do século XIX, um arquivista da Prefeitura de Polícia de Paris, que evoca alguns casos de suicídio ocorridos durante o tempo em que trabalhava no órgão, para fazer uma análise do suicídio como sintoma da organização deficiente da sociedade. O principal apontamento feito por ele em relação a essas anotações é a compreensão desse ato como um problema social e não individual, uma vez que justifica o aumento das taxas de suicídio, por exemplo, quando algum evento de cunho econômico toma relevância: cita como demonstrativo, as crises da indústria.¹³¹ Nesse caso, interpreta o suicídio como “um sintoma de uma sociedade doente, que necessita de uma transformação radical”.¹³² Outro fator significativo no texto, e que contribui em particular para o entendimento do suicídio de Madalena no contexto do filme analisado, é a visibilidade para o suicídio de mulheres não proletárias que, segundo Marx, reflete a estrutura da sociedade burguesa patriarcal. No livro *Sobre o suicídio*, o autor vai analisar quatro casos, sendo que em um deles, o mais extenso. Nesse caso mais detalhado, uma jovem da Martinica se suicida diante das pressões de um marido rico e ciumento que a aprisiona em casa. Tendo em vista o modo como o homem age, Marx, replicando Peuchet, vai interligar essa conduta à de um senhor de escravos que toma posse de um outro ser e, por esse motivo, julga-se no direito de submetê-lo as suas vontades, ou seja, o mesmo que acontece com a mulher aprisionada. Com esse exemplo, Marx tenta analisar as normas sociais dessa sociedade que legitima a objetificação do outro, capaz de vitimizar, em grande medida, as mulheres, situação que também pode ser associada àquela vivida por Madalena em *S. Bernardo*, assim como se pode perceber com o relato abaixo a respeito do que ocorria com a jovem martinicana:

¹³⁰ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 84-92.

¹³¹ No prefácio de Michel Löwy para a edição de 2006 do livro *Sobre o suicídio*, o autor resume o modo como Marx e Peuchet compreendiam o suicídio. “O suicídio é significativo, tanto para Marx como para Peuchet, sobretudo como sintoma de uma sociedade doente, que necessita de uma transformação radical. A sociedade moderna, escreve Marx citando Peuchet, que por sua vez cita Jean-Jacques Rousseau, é um deserto, habitado por bestas selvagens. Cada indivíduo está isolado dos demais, é um entre milhões, numa espécie de solidão em massa. As pessoas agem entre si como estranhas, numa relação de hostilidade mútua: nessa sociedade de luta e competição impiedosas, de guerra de todos contra todos, somente resta ao indivíduo é ser vítima ou carrasco. Eis, portanto, o contexto social que explica o desespero e o suicídio.” LÖWY, Michel. “Um Marx insólito”. In: *Sobre o suicídio*. São Paulo: Boitempo, 2006. p. 15-16.

¹³² MARX, Karl. *Sobre o suicídio*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 24.

A infeliz mulher fora condenada à mais insuportável escravidão, e o sr. Von M... podia praticá-la apenas por estar amparado pelo Código Civil e pelo direito de propriedade, protegido por um situação social que torna o amor independente dos livres sentimentos dos amantes e autoriza o marido ciumento a andar por aí com sua mulher acorrentada como o avarento com seu cofre, pois ela apresenta apenas uma parte de seu inventário¹³³.

Nesse modelo de sociedade em que se sobressai a legitimidade da posse, para eles, o “ciumento é antes de tudo um proprietário privado”¹³⁴ que faz uso do seu bem, submetendo-o apenas a seus desejos e anulando a vontade do outro. Daí, vale lembrar a utilização apropriada do conceito de reificação, desenvolvido por Georg Lukács a partir dos pressupostos marxistas, pelo crítico João Luiz Lafetá ao interpretar, dessa vez, o comportamento de Paulo Honório em relação à Madalena no romance de Graciliano Ramos.¹³⁵ Diante de uma comparação entre o relato verídico e o fictício, é possível visualizar que ambas as mulheres, a que viveu a situação real e a personagem, nas mãos de seus carrascos, transformam-se em propriedade porque é retirada delas uma condição inerente ao ser humano: a liberdade. Em resposta a esse tolhimento, elas usam a parca liberdade que lhes resta, escolhendo a morte como fim para a escravidão a qual são submetidas.

Nesse sentido, a morte de Madalena escancara a desordem do mundo e o trágico se instaura não apenas devido ao desfalecimento, pois, assim como aponta Raymond Williams, é no evento trágico que existe a possibilidade da defrontação com a verdade, ou seja, a de que o mundo que se conhece e que se diz organizado, ordenado, no qual o sofrimento extremo do homem é colocado como normalidade, encontra-se, por esse mesmo motivo, em total desordem. O crítico aponta para a inaceitabilidade de uma sociedade em que o sofrimento é tido como normal e por isso acredita que nesse modelo o que prevalece é a desordem. Nesse sentido, o destino trágico de Madalena revela o padecimento da condição humana e, por essa razão, de acordo com os pressupostos de Raymond Williams, a sua representação torna-se revolucionária, uma vez que desvenda que o discurso de ordem é falacioso, porque a sociedade moderna encontra-se submersa na mais repleta desordem.

¹³³ MARX, Karl. *Sobre o suicídio*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 37.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 41.

¹³⁵ “A reificação é um fenômeno primeiramente econômico: os bens deixam de ser encarados como valores-de-uso e passam a ser vistos como valores-de-troca e portanto como mercadorias. Mas sabemos que a consciência humana se forma no contato com a realidade, na atividade transformadora do mundo, que é produção de bens. Assim as características do modo de produção infiltram-se na consciência que o homem tem do mundo, condicionando seu modo de ver e compondo-lhe, portanto, a personalidade. A reificação abrange toda a existência, deixa de ser apenas uma componente das forças econômicas e penetra a vida privada dos indivíduos. LAFETÁ, João Luiz, “O mundo à revelia” *In*: Graciliano Ramos, *São Bernardo*, Rio de Janeiro, Record, 59ª. 1994. p. 204.

2.4 Traços de um senhor de escravos em meio à modernização

A forma extrema de poder é Todos contra Um; a forma extrema da violência é Um contra Todos.

Hannah Arendt

São Bernardo é um filme constituído por planos longos e de conjunto, perpetuando uma câmara fixa que se move em momentos específicos. Estabelece-se nele um ritmo lento, reforçado pela vagarosidade dentro desses planos, mas que hora é rompida para suscitar estranhamento. Isso acontece nos momentos em que a tensão narrativa é mais saliente. A presença de Madalena em cena é um fator que desestabiliza esses planos e dá movimento para o filme, porque assim o faz na vida do protagonista, cooperando com a destruição de suas convicções relacionadas ao poder e à soberania do dinheiro. A professora é quem faz Paulo Honório perceber que as relações humanas ultrapassam as relações verticais que se estabelecem no mundo dos negócios, uma vez que ela não as percebe pelas hierarquias produzidas pela força e pelo vigor que se impõe nesse universo. Dessa forma, o diretor opta por criar movimento apenas quando acontecem situações em que os princípios de Paulo Honório e o seu poderio são ameaçados.

Leon Hirszman, para criar certa atmosfera intimista que há no romance, emprega o recurso da voz *over*. Não se pode deixar de considerar que o filme é um grande *flashback* da história do protagonista e a voz *over* é utilizada para representar o presente da narrativa, contar o passado de Paulo Honório que se vê em imagens (com algumas cenas em seu presente), bem como marcar a sua autoridade. O filme, assim como o próprio discurso do protagonista, é pouco fluido. Os planos elaborados pelo diretor correspondem à visão que ele tem de si próprio e, num sentido mais amplo, da estrutura da sociedade brasileira. No passado, ele rompe parcialmente a rígida estratificação social para chegar ao lugar de proprietário de terras que, assim como revela, ocorreu somente porque se impôs com crueldade e violência.¹³⁶ Mas, mesmo rompendo a barreira econômica dessa estratificação, como foi dito anteriormente, não consegue acessar

¹³⁶Para Georg Lukács em *História e consciência de classe*, o uso da violência é constante para manter a estrutura das sociedades capitalistas, mas é esta mesma violência que nutrirá a consciência das classes. “Em primeiro lugar, as próprias condições para que os interesses de uma classe possam se afirmar são muito frequentemente criados por intermédio da violência mais brutal (por exemplo, a acumulação primitiva do capital). Em segundo, é justamente nas questões da violência, nas situações em que as classes se enfrentam na luta pela existência, que os problemas da consciência de classe constituem os momentos finalmente decisivos.” LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 145. A violência é utilizada por Paulo Honório tanto para acumular os bens que lhe possibilitam ascensão econômica maior ainda, quanto para manter a fazenda em funcionamento, uma vez que as tensões sociais entre ele e os trabalhadores são constantes.

às maneiras e aos costumes dessa nova classe, confirmando, assim, a dificuldade de fluxo de indivíduos entre as distintas classes sociais. Paulo Honório é o narrador de sua própria história e por meio de sua perspectiva o espectador é levado a conhecê-la. Ao escolher câmeras que se movimentam muito pouco e quadros quase estáticos, Leon Hirszman apresenta o olhar de Paulo Honório em relação ao mundo.¹³⁷

O protagonista tem uma visão enrijecida da vida e suas relações sociais são permeadas pela violência que sustenta, de certa forma, a hierarquia estabelecida dentro da fazenda. Em *Sobre a violência*, Hannah Arendt constrói uma discussão a respeito das origens da violência humana e rebate as hipóteses elaboradas pelos estudiosos das ciências naturais que a associam aos mesmos mecanismos percebidos no comportamento dos animais, em que a justificativa para os atos violentos é encontrada na ideia de “impulso instintivo”.¹³⁸ Segundo ela, é uma obviedade relacionar a violência à raiva, porém, ela questiona a origem dessa raiva e acaba concluindo que, a raiva do homem, responsável por fazê-lo agir com violência, nasce quando o seu “senso de justiça é ofendido”, e não de uma necessidade natural relacionada à supressão de “necessidades corporais”. Em suas palavras:

Que a violência frequentemente advenha da raiva é um lugar-comum, e a raiva pode realmente ser irracional ou patológica, mas isso também vale para qualquer outro sentimento humano [...]. A raiva não é, de modo algum, uma reação automática à miséria e ao sofrimento; ninguém reage com raiva a uma doença incurável ou a um terremoto, ou, no que concerne ao assunto, a condições sociais que parecem imutáveis. A raiva aparece apenas quando há razão para supor que as condições poderiam ser mudadas mas não são. Reagimos com raiva apenas quando o nosso senso de justiça é ofendido. [...] O ponto é que, em certas circunstâncias, a violência – o agir sem argumentar, sem o discurso ou sem contar com as consequências – é o único modo de equilibrar as balanças da justiça.¹³⁹

Então, partindo desse raciocínio, de que os homens agem com violência quando seu senso de justiça é atingido, pode-se dizer que Paulo Honório julga a injustiça em relação a ele algo constante, uma vez que age na maior parte do filme com violência? De certo modo, a resposta a esta questão é positiva, porque confirma o que, durante toda tese, vem-se pensando:

¹³⁷ Argumento este elaborado a partir de considerações da Profa. Dra. Fabiana Buitor Carelli em uma de suas aulas na Universidade de São Paulo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3TITSqCto4I&index=14&list=PLxI8Can9yAHe_dUBCbBkxmoWGBjvrF-FV. Programas 12,13 e 14. Acesso em: 12/12/2016.

¹³⁸ Para ela, “Nem a violência nem o poder são fenômenos naturais, isto é, uma manifestação do processo vital; eles pertencem ao âmbito político dos negócios humanos, cuja qualidade essencialmente humana é garantida pela faculdade do homem para agir, a habilidade para começar de novo” ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 103.

¹³⁹ Ibid., p. 79.

Paulo Honório sente-se um completo injustiçado por causa de sua condição social, antigamente próxima ao pauperismo, e por conta disso marca o seu enriquecimento com ações violentas. Mesmo que Hannah Arendt possa estar se referindo a situações pontuais envolvendo sobretudo questões ligadas à violência de Estados, utiliza-se do seu argumento, que contribui para o entendimento da violência empregada por Paulo Honório, para reforçar a ideia de que o fazendeiro tem uma acerada consciência dos conflitos entre classes que permeia as sociedades capitalistas e, em razão disso, age com crueldade para tentar reparar a injustiça da qual acha ser vítima: a pobreza.

É por esse motivo que Paulo Honório atua de forma violenta tanto contra aqueles que detêm o capital material que lhe falta, quanto contra os que possuem o capital simbólico responsável por assegurar *status* aos indivíduos. Ele julga que sua condição primeira – como miserável – é uma injustiça e nasce daí a sua raiva contra todos e a sua vontade de reparar tal injustiça, numa jornada pelo enriquecimento feita de forma individual, cuja lógica é contrária a uma possível lógica revolucionária em que o reparo dessas injustiças poderiam se dar em prol do bem coletivo. De certa forma, é uma espécie de raiva que o guia e que o induz aos atos violentos para conseguir estar no comando.

Dando continuidade à análise ainda a partir das concepções de violência e poder de Hannah Arendt, para quem o entendimento da divisibilidade entre poder e violência é frequente, mas equivocado, tenta-se observar os meandros do poder estipulado por Paulo Honório no filme. Para ela, o *poder* é uma habilidade humana com a finalidade de agir em concerto, pertencente a um grupo e que permanece existindo apenas enquanto esse grupo se conserva unido. Em contrapartida, o convite à violência cresce conforme diminui o poder. Essa ideia de poder associa-se ao modo como a filósofa também entende a política, que nasce sempre da vida pública, ou seja, da harmonia dos desejos de uma coletividade cuja ausência estabelece um estado de força. A partir disso, pode-se concluir que a violência é instrumento utilizado quando não há mais o *poder*¹⁴⁰.

Esses três conceitos chaves na obra da filósofa – política, poder e violência – corroboram, em larga medida, para o entendimento de aspectos do filme ligados sobretudo ao funcionamento da fazenda São Bernardo e à postura de Paulo Honório com os seus frequentadores. Como se pode notar, durante toda o filme, poucas são as cenas filmadas fora

¹⁴⁰ “A violência sempre pode destruir o poder; do cano de uma arma emerge o comando mais efetivo, resultando da mais perfeita e instantânea obediência. O que nunca emergirá daí é o poder [...] O domínio pela pura violência advém de onde o poder está sendo perdido.” ARENDT, Hannah. Sobre a violência. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 70-71.

desse espaço, o que evidencia a quase ausência de vida pública na narrativa¹⁴¹. Seguindo os passos do romance, as ações narrativas acontecem na maior parte do tempo numa propriedade privada onde a vontade apenas de seu proprietário prevalece, o que, desde o princípio, destrói qualquer possibilidade de horizontalidade das relações, ou seja, impedindo, por fim, segundo os conceitos de Hannah Arendt, o nascimento do *poder*.

Portanto, por meio da reconfiguração do conceito de poder, não se pode defender que haja a sua representação no filme *S. Bernardo*, mas sim a máxima representação da violência, pois é ela que impera no microcosmo da narrativa. Numa das frases finais do filme, em que a organização da *mise-en-scène* é sombria, similar àquelas elaboradas pelos cineastas expressionistas para distorcer a imagem, a voz *over* de Paulo Honório declama: “Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins”. Tal frase ratifica a ideia de que ele entende a força de uma estrutura que leva o indivíduo a agir com violência sem que ele tenha controle sobre isso, pois intui que a liberdade numa sociedade burguesa está subordinada às ideologias que impedem indivíduos a terem de fato escolha. Dessa maneira, a violência com que age origina-se de uma estrutura social que não lhe permite uma existência que não seja tangida por ela.

¹⁴¹ Sobre esse aspecto, Ismail Xavier, no ensaio “Em torno de São Bernardo”, ao fazer uma análise estrutural do filme, diz que o espaço é um prolongamento das relações sociais nele representadas. “ [...] o tipo de imagem composto, no seu classicismo (simetria, claro/escuro, perspectivismo) e principalmente nos seus longos planos de conjunto, fornece um quadro da ação em que prevalece uma indicação das situações sempre dentro de condições bem determinadas, num espaço que faz parte das relações em jogo, não como prolongamento natural ou paisagem de pano de fundo, mas como espaço apropriado em condições socialmente determinadas”. XAVIER, Ismail. Em torno de São Bernardo. In: *Revista Argumento*, São Paulo, Paz e Terra, jan. 1974. p. 129.

Figura 13: *S. Bernardo* (1:51:34), Leon Hirszman, 1972.

Franklin Leopoldo e Silva em “Política como moralidade: a banalização da ética” diz que Hannah Arendt define a *política* como o entendimento do outro em igualdade de condição. Porém, ao argumentar que com o advento do capitalismo e o culto do valor desaparece a política, ele afirma que a igualdade de condição cede lugar aos *interesses individuais* e essa mudança impossibilita a sua prática. Com o excerto transcrito abaixo sobre esse imperativo individualista que promove o desaparecimento da política, pode-se perceber como todo esse jogo histórico está representado no filme, sendo o percurso de Paulo Honório a metonímia dessa falência da política em tempos de capitalismo:

O advento do capitalismo como modo de vida, no sentido weberiano, explica a mudança, ou essa passagem da subjetividade heroica à individualidade empreendedora. Por interesse não se entende mais, na modernidade, a simples satisfação de necessidade, mas o culto de valores, algo que tem a ver com as grandes transformações econômicas. [...] assim como na antiguidade e no medievo a moralidade estava vinculada às paixões, na modernidade sobretudo, aos interesses.

[...]

Em outras palavras, a defesa do interesse significa o desaparecimento da política. Mas dessa forma também somos levados a afirmar que a ética do interesse e o desaparecimento do sentido autêntico da política estão inteiramente vinculados¹⁴².

Ademais, somados a esses fatores, agregam-se as particularidades da configuração da sociedade brasileira advindas de um longo período de práticas escravistas, que reverberaram

¹⁴² SILVA, Franklin Leopoldo. Política como moralidade: a banalização da ética. In: NOVAES, Adauto. *O esquecimento da política*. Rio de Janeiro: Agir, 2007. p. 127.

mesmo depois do fim da escravidão e que puderam ser sentidas, por exemplo, no modo como Paulo Honório especialmente lidava com os trabalhadores da fazenda. A dominação pessoal sobrepõe-se a qualquer tipo de lei e a arbitrariedade das decisões de alguns homens submetem o restante à violência. Maria Sylvia de Carvalho Franco, analisando julgamentos policiais obtidos no período da escravidão, afirma que nessa sociedade surge uma “moralidade que incorpora a violência como legítima”, colocando-a até mesmo como um imperativo, a ponto de orientar “constantemente a conduta nos vários setores da vida social”. Para a socióloga, além da legalidade do uso desmedido da violência, nesse caso física, ela é utilizada não apenas como um “comportamento regular, mas positivamente valorada¹⁴³”, daí criar-se uma espécie de “compadrio” em que os indivíduos se alocam sob a proteção de determinados homens, que fazem uso de um aparato de violências para, de algum modo, defenderem-se de tantas outras violências. Assim:

[...] a admissão do dependente como pessoa é essencial para sua integração a uma ordem social que aniquila seus predicados de ser humano. Vê-se, por aí, a brutalidade da alienação a que está exposto. Essa dominação implantada através da lealdade, do respeito e da veneração, estiola no dependente até mesmo a consciência de suas condições mais imediatas de existência social [...] as relações entre senhor e dependente aparecem como inclinação de vontades no mesmo sentido, como harmonia, e não como imposição da vontade do mais forte sobre a do mais fraco, como luta. Em consequência, as tensões inerentes a essas relações estão profundamente ocultas, havendo escassas possibilidades de emergirem à consciência dos dominados¹⁴⁴.

Com a instalação desse modo de proteção e as relações extremamente verticalizadas, inibe-se ainda mais a possibilidade do estabelecimento do que Hannah Arendt considera *poder*. E ainda que a trama de *S. Bernardo* não se passe num período de escravidão em que a possibilidade da instalação do *poder* é completamente nula, pode-se notar como em torno da figura de Paulo Honório forma-se uma espécie de clã onde, do padre ao professor, de alguma forma, subordinam-se a sua jurisdição. Ele silencia a todos pela força do dinheiro e da violência e, embora Madalena o afronte por determinado período, ela também vai ser silenciada por ele, não apenas de forma direta, mas por ser ele o responsável primeiro por seu ato derradeiro, responsável por silenciá-la definitivamente.

O que impera no microcosmo narrativo é, retomando a ideia de Hannah Arendt, uma forma extrema de violência, uma vez que há um indivíduo contra todos. Leon Hirszman

¹⁴³ FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: IEB, 1969, p. 51.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 57.

encontra na voz *over* um modo capaz de hierarquizar qualquer ruído sonoro a ela e, de certa forma, dirigir as imagens, o que esteticamente traduz essa concentração de força existente nas mãos do fazendeiro – além de mostrar a sensibilidade de Paulo Honório, a voz *over* “tem a finalidade de evidenciar a onipresença”¹⁴⁵ dele; e a proximidade da câmera nos enquadramentos de Paulo Honório preenche o espaço cênico, sobrevalorizando a sua imponência.

2.5 A honra sob tensão

Para Maria Sylvia de Carvalho Franco, a sociedade fundiária escravocrata brasileira caracterizou-se pelo desejo de enriquecimento dos homens livres e por um fator determinante que potencializou a capacidade de comando desses homens livres e ricos – a honra. Em consequência desse atributo que perdurara na sociedade fundiária, o imbricamento entre a dominação pessoal e a mentalidade objetiva do novo mundo acabou prevalecendo durante o processo brasileiro de modernização. Dessa maneira, a autoridade do homem livre era sustentada pelas posses materiais alcançadas com a expansão dos seus negócios, mas não apenas por elas, uma vez que era fundamental a sua habilidade em se fazer respeitar por meio de sua força individual. Assim:

A presença da produção mercantil também torna inteligível que enriquecer fosse aspiração generalizada, que os caminhos do enriquecimento estivessem abertos, finalmente, em termos de dinheiro [...]. Os homens livres e pobres que conseguiram ajustar-se com êxito à ordem estabelecida fizeram-no em termos estritamente individuais, sem que se possa perceber sinais de organização de suas atividades. A dominação entre homens livres configurou-se num forte sistema autoritário, basicamente constituído por associações morais¹⁴⁶.

Para um melhor entendimento do que ocorre nessa esfera da narrativa, apoia-se nas concepções de Pierre Bourdieu para quem não existe apenas o capital material, mas também o

¹⁴⁵ Para Arnaldo Marcílio Monteiro Lorençato, em sua dissertação de mestrado, a voz *over* de Paulo Honório “tem o status de uma voz divina, que hierarquiza e ordena a ação. Em suas entradas, é soberana e associa-se diretamente ao poder mantido por Paulo Honório”. Além disso, o pesquisador acredita que, conforme o latifúndio vai perdendo sua pujança, a voz *over* diminui sua participação, o que aponta para essa associação entre voz *over* e poder do fazendeiro. LORENÇATO, Arnaldo Marcílio Monteiro, Paulo Honório/Madalena: um contrato de alto risco. Análise da adaptação do romance São Bernardo para o cinema. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994. p. 80. No entanto, não se pode deixar de pensar também, na totalidade que ela representa, pois ao mesmo tempo em que se faz poder, faz-se sensibilidade, assim como foi defendido na dissertação de mestrado desta pesquisadora para quem a voz *over* também era uma tentativa de simbolizar as “fissuras de sensibilidade” de Paulo Honório.

¹⁴⁶ FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: IEB, 1969. p. 229.

capital cultural, que, quase como regra, vem acompanhado do primeiro. Segundo o sociólogo, o *capital cultural* é uma série de gostos, estilos, valores, estruturas psicológicas que são denominados *habitus* – e que se encontram incorporados principalmente de forma estrutural no indivíduo. Identificados, são capazes de apontar para o lugar que esse indivíduo ocupa na sociedade porque, para ele, cada classe social faz uso de *habitus* específicos. Ainda de acordo com o sociólogo Pierre Bourdieu, a formação escolar é um dos mecanismos que possibilita a ascensão de classe e o domínio da linguagem é um elemento central de distinção social¹⁴⁷. Segundo ele, um dos modos de distinção criado para o firmamento da hierarquia social, qual seja, a agregação de *capital simbólico*, são as nomeações e titulações que funcionam como fortalecimento e preservação do poder, sendo os títulos fundamentais para assegurarem a ordem. Por isso eles são aceitos como uma espécie de “percepção social”, “um capital simbólico institucionalizado, legal”¹⁴⁸.

Explica-se assim a ira de Paulo Honório em relação à consciência da ausência em seu ser de *capital cultural* que lhe renderia respeitabilidade e garantiria a honra, pois, de alguma maneira, ele sabia que a rusticidade e a “falta de maneiras”, sobretudo ao lidar com os seus subordinados, poderiam ameaçar a dominação através da via afetiva/íntima, comprometendo todo o jogo social em que a honra era elemento central. Como consequência desse medo de perder a honra, ele age de forma ainda mais violenta com o intuito de manter o controle naquele lugar no qual imperava¹⁴⁹. Assim, outro aspecto interessante já mencionado anteriormente, que se liga, de alguma forma, a essa clareza de Paulo Honório quanto à clivagem existente entre os homens nesse modelo de sociedade e que lhe induz a uma postura defensiva em relação a alguns indivíduos, é a consciência da importância dos homens disporem de conhecimentos distintos no campo cultural com o objetivo de conseguirem pertencer a determinadas esferas da sociedade. Paulo Honório sabia que apenas a posse material não bastaria para apagar as marcas de um passado pobre e recolocá-lo de forma indistinta na classe social que alcançou.

Dessa forma, em Paulo Honório impera uma sujeição aos padrões de refinamento impostos, feito de forma velada, que nem mesmo a extravagante posse material é capaz de suprimir. Na busca pelo capital material, ele se depara com a ausência, em sua constituição, do

¹⁴⁷ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

¹⁴⁸ Id., *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 149.

¹⁴⁹ “Na medida em que as próprias bases de sua empresa – terras e homens à saciedade – congregaram sob sua égide e poder um numeroso grupo de seres humanos, ele [fazendeiro] foi governante supremo; na medida em que seu estabelecimento unificou trabalho e lar, definindo entre senhores e subordinados, a um só tempo, contatos estritamente categóricos e laços íntimos, o seu arbítrio foi limitado e a disciplina opressiva mesclou-se às graças e às mercês. Fica assim visto como os componentes objetivos cercaram a ação do grande agricultor tropical: de seu ajustamento a eles dependia o êxito de sua empresa, a preservação de seu estilo de vida, o seu próprio ser.” FRANCO, Maria Sílvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: IEB, 1969. p.227.

que lhe daria poderes simbólicos referentes à intelectualidade, aos trejeitos, à cultura e, principalmente, à linguagem. E essa postura crítica de Paulo Honório em relação aos homens mais instruídos é acirrada com o surgimento do amor. O sentimento que vai nascendo pela esposa esgarça sua consciência, levando-o a comparar-se àqueles que o cercam, e dessa clareza a respeito do não apagamento dos *habitus* do passado, aflora o ciúme. Pode-se dizer que outra forma de tensão social emerge no filme por meio da relação amorosa – aquela que acontece no âmbito simbólico –, não tão representativa como a discussão em torno da posse material, mas relevante para entender os motivos de cunho, pode-se dizer, econômico que geram o ciúme do proprietário da fazenda¹⁵⁰.

A sequência que demonstra de forma mais efetiva esse conflito do protagonista ocorre do meio para o final do filme, quando Paulo Honório espreita Madalena discutindo com Nogueira. Enquanto observa atentamente a conversa, a voz *over* revela: “Confio em mim, mas exagerei os olhos bonitos do Nogueira, a roupa bem feita, a voz insinuante. Misturei tudo ao comunismo e materialismo de Madalena e comecei a sentir ciúmes”. O que o incomoda é o teor das conversas da esposa com os outros homens que frequentam a fazenda, porque são elas sempre relacionadas a assuntos com os quais não tinha familiaridade. Seu receio é sobretudo a intelectualidade de Madalena, que lhe soa enigmática, e que, embora haja um apagamento dessas dores que assomam no romance, no filme estão representadas de forma mais sutil, não tanto por imagens, mas por meio da confissão do protagonista em voz *over*. Algumas cenas posteriores a essa, como quando Paulo Honório vai demitir Padilha devido à sua proximidade com Madalena, ao ser questionado pelo patrão sobre o que conversava com a mulher, o professor expõe os temas dos diálogos e exhibe ao espectador alguns dos *habitus* da mulher. É possível saber que os seus interesses giravam em torno de assuntos como literatura, política, artes, religião, ou seja, assuntos que podem ser considerados acessíveis apenas à uma ínfima parcela da população, sobretudo no contexto dos anos 1920 no interior do estado de Alagoas. Mesmo também tendo origens pobres, por meio dos estudos, Madalena consegue *capital*

¹⁵⁰ No entanto, Maria Sylvia de Carvalho Franco vai apontar para um fenômeno de vulgarização cultural durante os processos de rápidas mudanças na sociedade contemporânea e enfatizar as particularidades do processo brasileiro que implicaram na concomitância do novo e do velho, do legal e do ilegal, do vulgar e do refinado: “[...] as mudanças rápidas, a vinda para o primeiro plano da situação econômica como elemento articulador da sociedade, a tendência à intensificação da mobilidade vertical, a vulgarização do patrimônio cultural são características gerais das sociedades contemporâneas. As condições particulares ao Brasil ampliaram os movimentos, “enfeudaram” o produtor de lucros, fizeram do ladrão, barão”, colocaram o piano nas mãos das moças e o Positivismo na cogitação dos homens, a porcelana fina sobre as tábuas brutas, os tecidos e as pedras preciosas nas ‘nas mulheres mal amanhadas’”. FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: IEB, 1969, p.233.

cultural, o que, de certa forma, a coloca distante da sua classe social de origem – torna-se a professora da cidade que escreve artigos para o jornal.

Após lançar os adjetivos de Madalena a Paulo Honório, chamando-a de “uma biblioteca” e “instruída”, Padilha finaliza: “Afinal, estou chovendo no molhado. O senhor, melhor do que eu, conhece a mulher que possui”. Porém, como é revelado no plano seguinte, Paulo Honório declara não a conhecer e esse, segundo ele, é o fator agente da insegurança em relação a ela. Assim, Madalena é construída para evidenciar que há uma discrepância intelectual entre o casal, e que essa discrepância se relaciona ao fato de Paulo Honório ter conseguido o enriquecimento econômico que não foi acompanhado por uma ampla edificação intelectual, o que sugere que a tensão social elaborada no filme é decorrente não apenas da escalada para o acúmulo material, mas também de uma desigualdade de *capitais simbólicos*, sendo o ciúme consequência desse descompasso e, portanto, também está ligado ao fator econômico¹⁵¹.

Como se defende, *S. Bernardo* é o filme mais trágico das três obras analisadas, porque, além das personagens serem destruídas pela força do dinheiro, elas têm consciência disso, o que as faz sofrer e refletir sobre a possibilidade de encontrarem um caminho outro que, por fim, não é encontrado. Padilha e Padre Silvestre se rebelam à estrutura patriarcal da fazenda e juntam-se às forças que sustentaram a Revolução de 1930. Madalena visualiza apenas o suicídio como saída e Paulo Honório, pela tristeza que tal ação lhe ocasiona e, de certa forma, pela culpa, deixa-se abater por tais sentimentos, aumentando sua melancolia, refletida nos minutos finais da narrativa em que a voz *over* impera para dar visibilidade às misérias que nascem da exploração capitalista. Nesse momento, é como se Paulo Honório assumisse o discurso de Madalena, que lutava para a preservação de uma vida mais solidária em detrimento do individualismo que acometia a vida em São Bernardo, identificado na pobreza dos trabalhadores da fazenda.

A tragédia se instaura e nem a esperança que impulsiona as ações revolucionárias de Padilha e Padre Silvestre é capaz de lançar luz para as contradições existentes em toda trajetória. Movido pelas condições históricas do momento, Leon Hirszman não parece ainda decidido a inculcar em seu filme a esperança e o romantismo que reaparecerão mais tarde em *Eles não usam black-tie*, por isso, ele apaga a representação dessa guinada de Padilha e Padre Silvestre à

¹⁵¹ Para entender as bases da configuração social brasileira, vale novamente recorrer ao estudo de Maria Sylvia de Carvalho Franco que ressalta haver certa “indiferenciação social” nas camadas dominantes da sociedade em decorrência de sua grande fluidez. Assim, ela argumenta: “Quanto à estratificação social observa-se uma grande fluidez, com recrutamento heterogêneo da camada dominante, sua composição rápida e nada aristocrática, realizada a partir de uma situação de quase indiferenciação social. No que diz respeito à participação na cultura o que se observa é uma difusão bastante grande dos padrões de comportamento”. FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: IEB, 1969. p. 226.

revolução e, dessa forma, enfatiza o lado trágico que há nessa história. Do modo como ele constrói o filme, os conflitos gerados pelo dinheiro arrasam os sujeitos em *S. Bernardo* e, do desejo ilimitado pela posse, floresce a violência e o autoritarismo.

No entanto, neste momento, far-se-á uma breve análise comparativa do filme com o romance *São Bernardo* para iluminar características da narrativa audiovisual de Leon Hirszman. O intuito dessa comparação é alargar o entendimento da proposta estética do diretor que, como se defende nesta tese, almeja potencializar os desastres gerados por uma vida reificada, neste caso, ao enrudecer a personalidade de Paulo Honório, não enfatizando suas contradições e fraquezas relacionadas à percepção da ausência dos *habitus* da classe social que alcança, que seriam responsáveis por um acúmulo de *capital simbólico* como apresentado no romance. Em vista disso, interessa lançar atenção à composição da personagem Paulo Honório do filme, diante daquela elaborada por Graciliano Ramos, para entender os motivos que impulsionam o diretor a enfatizar o seu autoritarismo e a sua violência. Pode-se dizer que, de alguma forma, Paulo Honório representa o autoritarismo do Estado brasileiro, que para Simon Schwartzman não é um fenômeno passageiro, uma vez que possui raízes profundas vinculadas ao patrimonialismo que perdurara mesmo diante do processo de modernização¹⁵².

Como dito anteriormente, o filme é executado em plena vigência da censura imposta pela ditadura militar que teve início em 1964¹⁵³. Para fugir à possibilidade de cerceamento da obra, o cineasta considerou a adaptação do livro de Graciliano Ramos, porque, além do seu projeto artístico apresentar afinidades com o seu tema, sob ela não recaía nenhum tipo de censura. Os títulos do autor eram conteúdo obrigatório nas aulas de português para os estudantes secundaristas. Leon Hirszman acreditou que com a elaboração de um filme “fiel” à obra escrita, teria a licença dada pelos órgãos censores. Todavia, não considerou a autonomia da obra adaptada diante de sua matriz. Subestimou os censores, acreditando que esses levariam em consideração a fidelidade do filme ao livro para julgá-lo, mas errou em seus prognósticos. O que se viu, diante da apreensão de *S. Bernardo* por oito meses pelos órgãos censores, foi que o critério de fidelidade não era relevante nem mesmo para esses censores, costumeiramente rechaçados pela falta de cultura e por cometerem equívocos grotescos ao elaborarem seus pareceres. Perante o que aconteceu com o filme ao ser avaliado pela censura, abre-se caminho

¹⁵² SCHWARTZMAN, Simon. *Bases do autoritarismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Campus, 1988, p. 14.

¹⁵³ Vale lembrar, como bem apontou Daniel Aarão Reis, que os anos entre 1969 e 1972 foram os mais violentos da ditadura civil-militar instalada no Brasil, ou seja, nos anos que compreenderam a realização de *S. Bernardo*. A ação civil contra o golpe foi mais intensa, bem como as medidas dos militares. Para o historiador, nesse período, “desdobraram-se ações espetaculares de guerrilha urbana: expropriações de armas e ataques a quartéis, cercos e fugas, sequestros de embaixadores”. REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro, Zahar Editora, 2000, p. 52.

para uma breve reflexão acerca do nexos que se estabelece entre a literatura e o cinema num processo de adaptação.

Com o aprofundamento de pesquisas ligadas ao estudo das adaptações responsáveis por tentar entender o recente fenômeno que surgia com o desenvolvimento do cinema, novos *tropos* para designá-lo nasciam: tradução, leitura, dialogização, transcodificação, significação, reescrita, canibalização, *detournement*, transmutação, desempenho. No entanto, todas as linhas teóricas distintas para compreender esse processo convergiam para a ideia de que não havia fidelidade possível num processo que envolvia a transposição de linguagens. Sobre esse aspecto, Ismail Xavier ressalta que, nos primórdios do cinema, as adaptações eram julgadas pelo critério de fidelidade. Com o seu firmamento, esse critério deixou de ser importante. Nos estudos realizados nas últimas décadas, a atenção se voltou à observação dos deslocamentos apresentados no curso desse processo, e não na observação da fidelidade. Estabelece-se a ideia de “diálogo” entre as obras e não mais de representação direta da narrativa existente. Ainda para o crítico, o fator tempo, bem como a distinção entre “as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita” fariam de antemão as obras como “dois extremos”¹⁵⁴. Sendo assim, Leon Hirszman, mesmo buscando fidelidade ao livro, não conseguiria manter o seu filme fiel ao texto de Graciliano Ramos, pois essa fidelidade, embora necessária e desejada, não seria possível com o manuseio de linguagens distintas.

Torna-se importante ressaltar que não se opta nesta tese pelo método analítico do processo comparativo entre o discurso audiovisual e a obra literária que o inspira, bem como pôde ser notado na análise desenvolvida acerca do filme *A falecida*, ainda que a obra de Nelson Rodrigues seja evocada em alguns momentos pontuais. Porém, o breve estudo do processo de adaptação é utilizado como forma de despertar um entendimento mais profundo dos objetos artísticos e abrir novas perspectivas críticas ao explorar a intertextualidade capaz de fortalecer a complexidade analítica e produzir um olhar ainda autêntico sobre as obras. Além disso, ao estabelecer um breve estudo das opções estéticas de Leon Hirszman em movimento comparativo, almeja-se capturar a representação das tensões de classes presentes no filme, salientando, sobretudo, o modo como a personagem Paulo Honório é construída a partir de sua obsessão pelo acúmulo de capital e pela consciência da crueldade que esse processo lhe exige, locomotivas de seu destino trágico. Portanto, para bem defender essa proposição, na análise do romance salienta-se a esfera das confissões de Paulo Honório marcadas por um tom lírico, ao passo que, no filme, pretende-se provar que o seu diretor preferiu minimizar esse tom com o

¹⁵⁴ XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: A trama, a cena, e a construção do olhar no cinema. In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61.

objetivo de ressaltar as oposições de classes existentes no microcosmo da fazenda e o autoritarismo desmedido do fazendeiro que acabam por destruí-lo, sem que se motive no espectador grande compaixão diante de seu destino.

Para Antonio Candido, *São Bernardo*, o livro, é uma obra sobre o sentimento de propriedade que transcende o instinto de posse e colore as próprias relações afetivas de Paulo Honório. No mesmo caminho, João Luiz Lafetá diz ser o livro a “vitória da reificação que destrói o humano”¹⁵⁵. Diante dessas análises e de diversas outras que surgiram com o passar do tempo, nota-se que, no romance, as ações referentes ao campo econômico ficam em evidência. No texto “O fator econômico no romance brasileiro”¹⁵⁶, Graciliano Ramos confirma o cuidado: ao construir situações narrativas capazes de explicitar a organização econômica do microcosmo em que insere suas personagens; e ao mostrar como essa organização é basilar para a constituição da subjetividade dessas personagens¹⁵⁷. Para esclarecer a importância da economia nas narrativas, o escritor faz um panorama dos romances brasileiros da década de 1930 e argumenta que a falibilidade dos mesmos ocorre exatamente devido à ausência de uma base econômica que dê sustentação às suas relações. Julga haver lacunas que encobrem o modo como as personagens conseguem seu sustento, o que as levam a desenvolver características que são independentes de suas atividades econômicas. Para Graciliano Ramos, essa falta de explicação em relação às atividades econômicas das personagens ocasiona sua “humanidade incompleta”, pois, para ele, os escritores ocupam-se com questões sociais e políticas, sem notar que elas dependem de outras questões mais profundas, estas centradas no modo como as personagens ganham a vida. O escritor, de certa maneira, entende que as personagens devem ser constituídas, portanto, a partir de sua condição econômica, pois é ela que determina o local de moradia, a formação escolar, o conhecimento técnico, o modo de falar, os interesses, a maneira de agir e até mesmo os pensamentos. Na mesma direção, Leon Hirszman, desde o início da sua carreira, opta por uma proposta de cinema revolucionário influenciado em grande medida por uma perspectiva ideológica marxistas, cujo objetivo era, sobretudo, o questionamento dos alicerces

¹⁵⁵ LAFETÁ, João Luiz. “O mundo à revelia”. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 59ª, 1994. p. 209.

¹⁵⁶ RAMOS, Graciliano. “O fator econômico no romance brasileiro”. *Linhas Tortas*. São Paulo: Martins Editora, 1962.

¹⁵⁷ Nos estudos realizados por Maria Sylvia de Carvalho Franco encontra-se a ideia de supremacia insuperável da lógica do lucro nas fazendas no período escravocrata no interior de São Paulo. Tal lógica é similar ao que foi representada por Leon Hirszman no microcosmo da fazenda São Bernardo. Para ela: “[...] o objetivo de lucro, e o meio que se configurou para a sua obtenção – a fazenda concretizada em empresa e lar – fecharam num círculo todos aqueles que fizeram parte de sua estrutura, integrando a dominação econômica à continuidade de um cotidiano inescapável”. FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: IEB, 1969. p. 193.

das sociedades capitalistas e de suas contradições com o fito de entender como a economia influía na vida dos indivíduos. Como é possível observar, a discussão em torno da questão econômica marca a filmografia do diretor, dado que era presença constante em suas obras as discussões em torno da exploração do trabalho e da sociedade de classes. O primeiro filme do diretor, o curta-metragem *Pedreira de São Diogo*¹⁵⁸, já pretendia levantar um debate acerca da solidariedade de classes ao retratar homens rebelando-se contra o poder patronal¹⁵⁹ em seu local de trabalho e, embora outros filmes trabalhassem temáticas que pareciam, a princípio, alheias ao debate de oposição de classes, tal crítica permeava o contexto das narrativas, assim como é possível confirmar com as análises de *A falecida*, *Garota de Ipanema*, *Nelson Cavaquinho*, *Partido alto* e *Imagens do inconsciente*.

Dessa forma, observam-se afinidades entre as obras de Graciliano Ramos e Leon Hirszman que vão levar o cineasta não apenas a declarar que a literatura da Segunda Geração do Modernismo, a qual pertence o escritor, deveria servir de base para as realizações do Cinema Novo, como também a adaptar uma obra na qual julgava estar presente o debate em torno de questões econômicas que, segundo ele, de certa forma, tinham afinidades profundas com as circunstâncias do momento em que prevalecia o discurso do desenvolvimento econômico como justificativa de governos militares. Segundo palavras de Leon Hirszman:

A confissão de Paulo Honório quando tenta compreender-se como pessoa é uma história atual [década de 1970]. Ele traz em si todas as contradições da sociedade em que vive. Seus padrões e objetivos seguem à risca a necessidade obsessiva do dinheiro e do poder...Essa história é parecida com o que vivemos no tempo do “milagre”. Tudo era econômico...O filme é um pouco a minha raiva do “milagre”¹⁶⁰.

Para o diretor, *S. Bernardo* representava a inclinação à vida realizada a partir do dinheiro e do poder, o que o levou a declarar que o filme era, em alguma medida, a expressão de sua indignação a esse modelo direcionado à impulsionar o crescimento econômico a qualquer custo, principalmente impelido pelas políticas militares que ficariam conhecidas como o “milagre econômico”. Assim, a partir da perspectiva de que a questão econômica abarca toda

¹⁵⁸ Anterior a este filme, produz *Juventude sem amanhã*, que considera uma mera experiência juvenil, um laboratório para a obra que vem em seguida.

¹⁵⁹ Além disso os artistas que mais inspiravam o seu fazer cinematográfico eram Bertolt Brecht e Sergei Eisenstein, artista cujas representações, em grande medida, giravam em torno dos problemas socioeconômicos produzidas pela reificação proporcionada pelo capitalismo. Para Leon Hirszman, por exemplo, Eisenstein era um ponto de partida para a compreensão teórica do cinema: “Sua capacidade crítica, seu conhecimento de cultura oriental, de literatura, de psicologia, de Gestalt, de marxismo, o transformaram em uma pessoa extraordinária. O maior diretor do cinema”. HIRSZMAN, Leon. *É bom falar*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995. p.17.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 42.

a narrativa, seguindo os passos de Graciliano Ramos, o diretor não elabora Paulo Honório em *S. Bernardo*, por exemplo, designando-lhe apenas uma ocupação que lhe renderia sustento para, apoiado nisso, desenvolver suas ações. A lógica econômica forma a constituição psíquica da personagem, ultrapassando a barreira dos negócios e invadindo os sentimentos. Em Paulo Honório imbricam-se as emoções com o pragmatismo da vida mercantil, e o resultado disso vai ser a dificuldade em estabelecer vínculos afetivos harmoniosos com a esposa Madalena.

Ao analisar o livro, Antonio Candido conclui que existem em Paulo Honório “fissuras de sensibilidade” que a vida não “tapa”, e “por elas penetra uma ternura engasgada e insuficiente, incompatível com a dureza em que se encouraçou”¹⁶¹, demonstrando, portanto, a multiplicidade de sentimentos que coexistem na personagem, mesmo que se observe num primeiro momento apenas a crueldade e a obsessão pelo dinheiro que o leva a agir de forma inexorável. No filme, no entanto, Leon Hirszman opta por um narrador em voz *over* que nega a existência, em si próprio, de sentimentos ternos, mas que nesse processo de negar e relembrar o passado, pelo lirismo que desponta, sobretudo por meio de uma certa beleza das imagens, bem como da melancolia que reveste o tom dessa narração, exalta-se essa sensibilidade negada. Mas mesmo assim, as contradições de Paulo Honório no filme não alcançam a densidade daquelas formuladas por Graciliano Ramos, pois Leon Hirszman anseia enfatizar a implacabilidade do proprietário de terras e não as suas fraquezas relacionadas, sobretudo, ao pouco domínio dos códigos sociais da nova classe social a que passa a pertencer, como é elaborado no romance. A discussão sobre a falta de *capital cultural*, embora exista no filme, não é capaz de sinalizar para um conflito do protagonista consigo mesmo com a mesma intensidade que ocorre no romance, em que seria possível ver Paulo Honório também como vítima de uma sociedade de classes, uma vez que as suas angústias referentes à consciência da falta de *habitus* não são intensificadas. São as tensões mais em âmbito material, em que o fazendeiro aparece de forma endurecida, as eleitas para serem representadas em imagem, e que, por fim, ganham maior dimensão. Por esse motivo, a relevância do “fator econômico” relacionado às questões de trabalho parece tapar algumas “fissuras de sensibilidade” existentes em Paulo Honório, o que contribui para a abertura de uma discussão mais centrada na capacidade do dinheiro de arruinar a plenitude da existência humana, especialmente quando os homens são postos uns contra os outros devido a ele.

¹⁶¹ CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão: ensaio sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 29.

2.6 O sujeito reificado na contemporaneidade – uma breve comparação com o filme *O capital*

[...] algumas das mais importantes variedades de sentimentos humanos vão ganhando novas cores à medida que as máquinas vão sendo criadas.

Marshall Berman

No decorrer do processo de construção desta tese, e em alguns anos anteriores a ela, uma série de filmes influenciada pela crise financeira de 2008 nos Estados Unidos foi elaborada. Dentre eles, destacam-se: *Inside job* (2010), *Wall Street – o dinheiro nunca dorme* (2010), *Cosmópolis* (2012), *O capital* (2012), *O lobo de Wall Street* (2014) e *A grande aposta* (2015). De certa forma, cada um à sua maneira apresenta a configuração da reificação do homem na sociedade contemporânea nos países desenvolvidos e as novíssimas formas de apropriação do capital advindas sobretudo do jogo que se instaura com o fortalecimento do papel do mercado financeiro na economia.

A título de breve comparação, toma-se o filme *O capital*, do diretor Constantin Costa-Gavras, para se estabelecer alguns paralelos entre Marc Tournueil, a personagem principal desse filme, e Paulo Honório. Julga-se essa comparação interessante por apresentarem vários pontos em comum e para frisar a ética predominante do sujeito que, pode-se dizer, incorpora, sem questionamentos relevantes, a lógica do capital em períodos e sociedades distintas. As narrativas audiovisuais, a princípio, são díspares no que concerne à ambientação, porém, o comportamento de seus protagonistas sinaliza para inclinações ideológicas significativamente semelhantes, o que fortalece a ideia da constância nas sociedades capitalistas, mesmo diante de domínios técnicos distintos, de uma vida abarcada pela ambição material. Em consequência disso, tudo ao redor transforma-se em mercadoria passível de negociações financeiras, mesmo que sejam elas as relações do universo sensível. Nesse sentido, para Georg Lukács, “o capitalismo é a primeira organização produtiva que, conforme a tendência, impõe-se economicamente em toda a sociedade”. Em outro momento, volta a repetir a mesma ideia:

[...] a atomização do indivíduo é, portanto, apenas o reflexo na consciência de que as “leis naturais” da produção capitalista abarcaram o conjunto das manifestações vitais da sociedade, de que – pela primeira vez na história – toda a sociedade está submetida, ou pelo menos tende, a um processo

econômico uniforme, e de que o destino de todos os membros da sociedade é movido por leis também uniformes.¹⁶²

Em *Dialética e cultura*, Lucien Goldmann aponta para a incursão da ordem econômica em todas as esferas da vida nessas sociedades. O mecanismo psíquico dos homens transforma todas as coisas, e até mesmo pessoas, em bens cujo valor de troca sobrepõe-se ao valor de uso, num movimento de quantificar a vida. Segundo ele, a economia capitalista substitui na consciência “as relações humanas concretas e significativas por relações abstratas e universais entre vendedores e compradores, o qualitativo pelo quantitativo”. A partir disso, as relações com o entorno se dão por meio da perspectiva mercantil que exige uma construção discursiva demagógica.

A frase, o palavrório, a mentira convencional, a demagogia política e social tornam-se o fenômeno geral que invade quase toda a existência da maioria dos homens e penetra às vezes até as raízes mais defesas de sua vida pessoal ou mesmo de suas relações eróticas, pois o amor se transforma também em cenário exterior e convencional de casamento de interesse, assim como as relações entre pais e filhos, irmãos e irmãs se tornam muitas vezes problemas de ordem social ou de herança¹⁶³.

Se em *S. Bernardo* há um sujeito na corrida para o enriquecimento por meio da utilização da mecanização da produção agrícola num país da “periferia do capitalismo”, como bem classificou Roberto Schwarz ao analisar o modelo de sociedade existente nas narrativas de Machado de Assis no século XIX, ou seja, um país em que a economia capitalista se configura de forma distinta daquela dos países centrais e cuja característica saliente é a contradição formada pela comunhão entre o velho e o novo; em *O capital*, Marc Tournéuil é um alto funcionário de um poderoso banco francês em pleno século XXI, altamente tecnológico, que deseja alcançar e manter o seu posto de presidente.

Ambos os protagonistas não pertencem originalmente à classe social que alcançam, fato que lhes imputa uma percepção de guerra perante os indivíduos desse novo ciclo social. Eles são casados com mulheres que, de certa forma, são a representação da lógica oposta à lógica do capital, bem como não possuem escrúpulos ao tratar seus funcionários e têm em perspectiva a escrita de um livro como possibilidade de esclarecer o universo econômico em que estão inseridos. Outro ponto que os une é o modo como operam até mesmo para manterem vínculos

¹⁶² LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.161-208.

¹⁶³ GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1991. p. 117.

afetivos, como é o caso de suas noções de paternidade. Porém, o período e a localização em que os filmes são realizados arrogam também diferenças e, num primeiro momento, a que se sobressai é a representação dos aparatos tecnológicos que amparam a construção do capital. Se em *S. Bernardo*, Leon Hirszman capta, numa cena em que Madalena conhece a fazenda, a mecanização existente na propriedade como referência ao poder econômico de seu proprietário devido à capacidade produtiva das máquinas, Costa-Gavras não mede esforços para chamar a atenção aos aparatos tecnológicos que servem aos altos funcionários do mercado financeiro. A tecnologia é diretamente relacionada ao poderio que os integrantes do mercado financeiro possuem, e sua representação no filme ajuda o espectador a visualizar a necessidade desses instrumentos para se gerir negócios que envolvem simultaneidade de ação, por se tratarem de empreendimentos que acontecem ao redor do mundo, e implicam em um acúmulo significativo de informação¹⁶⁴. No filme realizado por Leon Hirszman, o enriquecimento do homem se dava pela propriedade dos seus meios de produção, numa economia ainda fincada no plantio, mas no filme de Costa-Gavras, a possibilidade de enriquecimento surge da realização de transações financeiras ilegais, que não resultam em nenhum bem concreto por serem apenas trâmites financeiros capazes de mexer com a economia global e, em larga medida, apropriam-se dos seus resultados apenas uma ínfima parcela da população mundial que domina essas informações.

Para gerenciar esses investimentos de alto risco é preciso pessoal altamente qualificado e, como se observa, capaz de desenvolver acentuada indiferença em relação à ideia de bem comum. Marc Tourneuil é extremamente inteligente, característica que o conduz a alto funcionário do banco Phenix, que, em consequente, por fatalidade, transforma-se em seu presidente. Ele demonstra lucidez ao tomar posicionamentos e sabe que suas ações podem alterar o movimento do seu entorno. A característica que mais o marca é a capacidade de entender o perverso jogo do mercado financeiro e agir conforme as regras, sem que suas críticas em relação a esse jogo sirvam para impedi-lo de atuar de forma imoral, uma vez que não se importa com os danos que pode causar ao outro desde que seus próprios privilégios sejam mantidos¹⁶⁵.

¹⁶⁴ “Surge, nas últimas décadas, um sistema financeiro global altamente integrado, coordenado pelas telecomunicações instantâneas, que instaura um mercado de ações global, um mercado futuro de mercadorias (e até de dívidas) globais. Mais do que nunca, propaga-se, de Tóquio a Londres, de Nova York a São Paulo, os denominados “empreendimentos com papéis”, maneiras alternativas de obter lucros, que não se restringem à produção pura e simples de mercadorias. Ou seja, lucros estritamente financeiros, sem dar importância à produção real.” ALVES, Giovanni. A ironia da modernização. O “sujeito” capital como estranhamento universal. *Estudos de sociologia*. v. 2, n. 2, p. 25-38, 1997.

¹⁶⁵ Em entrevista cedida por Costa-Gavras à agência de notícias Reuters foi questionado se *O capital* era um filme sobre ética. Ele responde: “Se você não respeitar a dignidade dos outros você não tem ética. Sem dúvida é sobre ética. (Os executivos de empresas) entendem muito rapidamente que eles pertencem aos acionistas, e que sua posição depende deles, e que se eles não fizerem o que os acionistas desejam eles vão perder sua posição. Aí

A princípio, o que difere Marc Tourneuil de Paulo Honório é a sua plena consciência, já que o fazendeiro possui uma consciência limitada frente ao executivo. Ao mesmo tempo em que se observa uma perspicácia em seu comportamento empreendedor, sua ignorância não permite que desenvolva artimanhas psíquicas complexas para manipular aqueles que o cercam. O poder de Paulo Honório está, em grande medida, fincado na brutalidade e na força física, ao contrário de Marc Tourneuil, que se assegura em instrumentos pertencentes ao campo intelectual, porque suas ações são sempre estratégicas e fazem os homens ao seu redor curvarem-se diante dele. Assim, pela capacidade de manipulação e clareza quanto à perversidade de todos os processos em que se envolve, garante em sua personalidade toxidade mais acentuada do que no caso do fazendeiro. E defende-se tal ideia porque se acredita que Paulo Honório não detém capacidade intelectual plena que lhe permite controlar situações ao seu redor e julgá-las moralmente a ponto de classificá-las como certas ou erradas, uma vez que, em alguns momentos, ele acha que age até mesmo ao gosto das forças da natureza, que legitimam a dominação e a violência. Ao contrário de certa ingenuidade do protagonista de *S. Bernardo*, o presidente do banco de *O capital* é construído de maneira que o espectador possa ver a sua consciência diante da realização de ações inescrupulosas em busca de dinheiro e poder, condizentes a toda malignidade da economia financeirizada.

Há melancolia em Paulo Honório após perder Madalena, ao passo que Marc Tourneuil não se abala diante da ameaça de ser abandonado por sua mulher caso aceite novamente a presidência do banco, porque, de certa forma, dá sinais de que ela não é uma esposa à altura de um presidente de banco. Assim, toma a iniciativa de aceitar a presidência, ou melhor, articula uma estratégia para obrigar os acionistas do banco a renomeá-lo como presidente. Da mesma forma que agora tem acesso a vinhos caros, a obras de arte, a carros de luxo, a restaurantes estimados, julga ser necessário apresentar uma mulher ao nível desse novo padrão de vida. Se sua esposa não está disposta a entrar nesse universo, a melhor escolha que condiria com esses outros bens seletos seria uma mulher com o prestígio compatível ao seu – e que é representada no filme pela *top model* Nassim. O cinismo de Marc Tourneuil é então harmônico à riqueza desmesurada que se produz em tempos de globalização e financeirização da economia. O filme termina com a sua consagração como presidente do banco Phenix e não sinaliza para nenhuma

quando eles crescem eles são como reis. Têm todo o dinheiro, poder e sexo, é muito difícil para a maioria deles perder todas essas coisas, então eles preferem ficar e esquecer da ética.” Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-10-23/cineasta-costa-gavras-fala-sobre-financas-global-e-seu-novo-filme-o-capital.html>> Acesso em: 21/07/2016.

espécie de melancolia ou culpa do sujeito. Seu fim é ilustre e permite a compreensão de que essa classe social que se encontra no domínio do mercado financeiro é invencível¹⁶⁶.

Figura 14: *O capital* (1:48:39), Constantin Costa Gavras, 2013

Diante da breve comparação de *S. Bernardo* com *O capital*, observa-se como, frente ao protagonista elaborado por Costa-Gavras, falta a Paulo Honório, de Leon Hirszman, uma espécie de cinismo inteligente que colabore para a manutenção do seu poder. Em alguns momentos age com audácia, mas parece ser vítima de uma ignorância que não o permite sensibilidade aguçada para interpretar de modo mais plausível as situações que vivencia. Ele é bronco e, para sobrepujar empecilhos, utiliza na maioria das vezes apenas a mesma brutalidade que contribuiu, em larga medida, para o seu enriquecimento. A situação em que a ignorância e a ausência de controle ficam mais evidentes é aquela que envolve Madalena.

2.7 A representação do patrimonialismo

¹⁶⁶ Ainda na mesma entrevista, ao ser questionado sobre o motivo que o levou a fazer um filme sobre as finanças globais, ele conclui: “Porque temos um novo tipo de ditadura, que é legal, completamente legal, e aceita por quase todos. É algo muito novo, na minha sensação, no nosso mundo. São as pessoas que dirigem a economia. Na maioria das vezes, não o tempo todo, elas são muito mais fortes do que as pessoas que elegemos para governar os países, por uma simples razão. (...) Elas são deixadas completamente livres (...), e chegamos ao ponto em que estamos agora, que é um ponto muito difícil”. Disponível em: <<<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-10-23/cineasta-costa-gavras-fala-sobre-financas-global-e-seu-novo-filme-o-capital.html>>>. Acesso em: 21/07/ 2016.

Em *S. Bernardo* Paulo Honório representa uma classe social: a burguesia ascendente que se projeta para a modernidade, mas que, no decorrer da história, evidencia os vícios típicos de uma outra classe, a classe oligárquica. No filme, Leon Hirszman narra o desejo de Paulo Honório em construir a sua fazenda direcionada para o futuro, mas enfatiza, com a organização dos eventos, as contradições dessa empreitada advindas de uma mentalidade patrimonialista ainda predominante. Sobre esse aspecto, vale retomar os estudos de Florestan Fernandes a respeito da constituição da sociedade burguesa no Brasil e dos desafios para o predomínio efetivo de uma estrutura burguesa sólida.

Em *A revolução burguesa no Brasil*, o sociólogo faz uma análise de como a sociedade burguesa se instalou nos países periféricos e, para isso, ressalta que sua constituição nesses países perpassou necessariamente pela constituição da “democracia burguesa”, em que membros da classe possuidora se qualificaram econômica, social e politicamente para exercerem a sua dominação. Para ele, ao invés de existir um processo gradual que solidificasse os alicerces do capitalismo, de forma que se impusesse como uma realidade prática que atingisse a todas as classes da mesma maneira, como ocorreu, em maior medida, nos países centrais, a revolução burguesa se desenvolveu como “um fenômeno essencialmente político, de criação, consolidação e preservação de estruturas de poder predominantemente políticas, submetidas ao controle da burguesia”¹⁶⁷ nos países periféricos. Desse modo, o Estado converteu-se na instância de interesse da classe burguesa para elevar ao máximo a “fluidez entre o poder político estatal e a própria dominação burguesa”¹⁶⁸ com o intuito de criar uma base institucional de autoafirmação e de autodefesa. Assim, o nascimento do Estado burguês no Brasil surgiu da aglutinação da antiga classe oligárquica, que não sofreu a transformação revolucionária burguesa para se concretizar como uma nova classe.

No romance *S. Bernardo*, Graciliano Ramos explicita essas relações entre a burguesia ascendente nacional e o Estado, apontando para o modo como essa classe social cria estratégias políticas com o objetivo de manipular as esferas públicas em seu favor. No filme, Leon Hirszman não deixa de retratar uma passagem presente no romance em que fica evidente a articulação de Paulo Honório para extrair vantagens econômicas a partir do Estado ou, como bem definiu Simon Schwartzman, a sua “cooptação política”¹⁶⁹. Na sequência de cenas que

¹⁶⁷ FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. São Paulo: Globo, 2006. p. 343.

¹⁶⁸ Ibid., p. 354.

¹⁶⁹ Para Simon Schwartzman, “A expressão “cooptação política” é sugerida para referir-se a um sistema de participação e política débil, dependente, controlada hierarquicamente, de cima para baixo [...] Assim, a participação política deixa de ser um direito e torna-se em benefício outorgado, em princípio revogável [...] Mas a cooptação política tende a predominar em contexto em que estruturas governamentais fortes e bem estabelecidas antecedem historicamente os esforços de mobilização política de grupos sociais. Quando isso ocorre, posições

traduz essa passagem, o fazendeiro recebe para um almoço integrantes do governo que tinham o intuito de conhecer a fazenda. Do modo que a organiza, Leon Hirszman consegue produzir o cinismo que reveste tais relações ao articular esteticamente a dissonante postura de Paulo Honório frente aos representantes do governo e os seus reais interesses¹⁷⁰, pois na montagem dessa sequência ele contrasta o que ocorre na ação filmada e o que diz a voz *over*, salientando a ambiguidade do comportamento do fazendeiro.

Em imagens têm-se: a mesa do almoço; uma visita às máquinas de algodão; e a partida dos convidados. Paulo Honório acata ao desejo de um dos representantes do Estado em construir uma escola e encontra o consentimento de Nogueira. Entende-se que ele pretende solidificar as bases da educação entre os trabalhadores na fazenda, no entanto, em voz *over*, descobre-se, logo a seguir, que julga a escola uma inutilidade¹⁷¹. Para ele, tanto a criação da igreja, quanto a construção da escola seriam estratégias para angariar poder e dinheiro que se expandiriam a partir do estreitamento das relações com o Estado. Na partida dos visitantes, ele agradece a visita e reitera a honra que é recebê-los, e sua educação e subordinação a eles contrastam com a rusticidade com que trata os trabalhadores e outros indivíduos que o cercam. Segundos depois, em voz *over*, proclama: “Com os diabos, essa visita me traz uma penca de vantagens. Um capital. Quero ver quanto rende. Com os diabos! A escola seria um capital, os alicerces da igreja eram também capital. Com os diabos! Um capital!”.

Vale ressaltar que essa sequência de cenas vem logo após o assassinato do velho proprietário de terras, Mendonça, e de um discurso em voz *over* em que Paulo Honório faz uma digressão sobre a vida miserável dos moradores da região de Viçosa e uma autorreflexão sobre

governamentais são buscadas não tanto como recursos para a implementação de interesses de tipo econômico, mas como forma de mobilização social e ocupacional per se. Isso significa que a administração pública é vista como um bem em si mesmo, e a organização governamental tem as características de um patrimônio a ser explorado, e não de uma estrutura funcional a ser acionada para a obtenção de fins heterônimos.”. SCHWARTZMAN, Simon. *Bases do autoritarismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Campus, 1988. p. 37.

¹⁷⁰ Em declaração do diretor sobre o que lhe interessava no romance, tem-se: “Sempre achei *S. Bernardo* muito cinematográfico, com a exata estrutura para as coisas que eu queria fazer num filme. Era importante realizar um trabalho baseado numa obra do realismo crítico. O que me agrada particularmente no romance é a relação entre ficção e conhecimento. O personagem Paulo Honório se confessa, narra o processo e ao mesmo tempo – dada a relação com a memória – cria a ficção e a ficção do comportamento [...]. Por trás desse processo existem as relações de produção num sistema de acumulação de capital, que o personagem assume até chegar a uma crise, que coincide com a transferência da propriedade a uma mulher, a sua mulher. É nesse ponto que explora a crise do personagem. Ele revela que queria conhecer-se, mas não consegue porque não tem a possibilidade de transformar-se. E conhecer é transformar-se. Politicamente era esse o plano que me interessava – a relação do fetiche do dinheiro com a mercadoria, com o capital [...]”. HIRSZMAN, Leon. *É bom falar*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1995. p.37.

¹⁷¹ “A rusticidade na maioria das cidades, a fraca penetração urbana no campo e o baixo índice de universalidade dos processos de secularização da cultura e de racionalização do modo de compreender o mundo agravaram esse fenômeno, prolongando o estado de quase-classe e de semiclasse dos estratos burgueses, privados dos principais fatores de difusão e conformação da mentalidade burguesa (ou, como seria melhor dizer: do horizonte cultural burguês).” FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. São Paulo: Globo, 2006. p. 363.

os seus atos moralmente condenáveis, responsáveis pelo seu enriquecimento. Assim, a organização dessa sequência aponta para o modo como a classe social que se queria capitalista e moderna acaba, por fim, extraíndo “o ethos burguês do cosmos patrimonialista em que ele fora inserido, graças a quase quatro séculos de tradição escravistas e um tosco capitalismo comercial”¹⁷², como bem aponta Florestan Fernandes. Juntas, essas cenas fortalecem a ideia de atraso nacional advindo, sobretudo, da fragilidade das relações políticas que inibem os pressupostos de uma democracia. Leon Hirszman destaca as contradições que revestem esse processo de modernização, as quais, ainda em 1970, década da feitura do filme, poderiam ser percebidas no modo como os militares articulavam as políticas econômicas verticalizadas em que o Estado continuava instância de interesses particulares e de enriquecimento de uma parcela ínfima da população. Por isso, como bem declara Leon Hirszman, o romance *São Bernardo* fazia-se atual mais de trinta anos após seu lançamento e tornava-se significativa a sua adaptação¹⁷³. Então, se nessa cena as pretensões de Paulo Honório em construir laços com integrantes do governo direciona para como o Estado poderia ser utilizado em favorecimento de uma elite, em cenas anteriores, de algum modo, essa elite se mostra o próprio Estado, num sentido de achar-se acima das leis válidas para todos em âmbito constitucional. Herança essa do patrimonialismo que imperara durante o processo de desenvolvimento capitalista no Brasil e permanecera entranhado no desenvolvimento do país.

Nesse sentido, na circunstância da demarcação da cerca que separava a propriedade de Paulo Honório da propriedade de Mendonça, é possível identificar como os indivíduos que apresentavam alguma espécie de poder econômico julgavam-se capazes de arbitrar a respeito de questões que deveriam ser tomadas em âmbito jurídico. Além disso, Mendonça, numa espécie de incorporação para si da figura de chefe local, acredita ter autoridade até mesmo para decidir questões privadas alheias, como se evidencia durante o diálogo que estabelece com Paulo Honório sobre os limites territoriais de São Bernardo. Logo após a posse da fazenda, Paulo Honório resolve refazer a cerca, mas encontra a resistência de Mendonça que o ameaça dizendo que ela será derrubada para respeitar as antigas demarcações. Na fala transcrita abaixo, nota-se a insistência do velho proprietário em afirmar a sua autoridade diante do jovem

¹⁷² FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. São Paulo: Globo, 2006. p. 363.

¹⁷³ Marcos Napolitano faz um panorama da situação econômica de distintos momentos da ditadura militar e constata: “A concentração de renda e o arrocho salarial, parte do processo de desenvolvimento capitalista periférico, mas aprofundado pelas políticas do regime, também eram notórios. Em 1970, comparando-se os números com dez anos antes, os 5% mais ricos da população aumentaram sua participação na renda nacional em 9%, e detinham 36,3% da renda nacional. Os 80% mais pobres diminuíram sua participação em 8,7%, ficando com 36,8% da renda nacional”. NAPOLITANO, Marcos. *1964 História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014, p.164.

fazendeiro ao acreditar que Paulo Honório deveria ter pedido o seu consentimento antes de adquirir a propriedade.

Mendonça: O Senhor andou mal. O senhor andou mal adquirindo a propriedade sem ter me consultado.

Paulo Honório: Por quê? O antigo proprietário não era maior?

Mendonça: Sem dúvida. Mas o senhor deveria ter se informado antes de comprar questão.

Paulo Honório: Eu por mim não desejo questionar.

Mendonça: Depende do senhor. Os antigos limites são provisórios, já sabe? É melhor esclarecermos isso. Cada qual no seu lugar. Não vale a pena consertar a cerca, eu vou derrubá-la outra vez, para acertarmos onde ela deve ficar.

A princípio, Paulo Honório demonstra-se contrariado, mas de forma estratégica não cria desavenças, pelo contrário, chega a fazer uma visita a Mendonça para conversarem. Porém, planeja o assassinado do velho com Casimiro Lopes, provando mais uma vez o elevado grau de cinismo que reveste suas ações, já que até mesmo oferece um carneiro para o vizinho como sinônimo de concórdia. Ele estabelece relação aparentemente amistosa com Mendonça apenas para que não recaia sobre ele nenhum tipo de acusação legal de assassinato, em uma estratégia para ser inocentado. Na hora da morte de Mendonça, ele encontra-se na presença de Padre Sivestre conversando a respeito da construção da igreja em São Bernardo, assim teria como testemunha de inocência a palavra daquele que simboliza o sagrado e o credível, o que exalta, mais uma vez, a sua capacidade de utilizar as instituições a seu favor e, de certa forma, como se trata da igreja nesse caso, mostra-se que a fé e a devoção da classe burguesa a tal instituição são intimamente ligadas à disposição de obtenção de privilégios.

2.8 A coletividade emerge – o trabalhador em tempos de ditadura

Não obstante, mesmo nas condições brasileiras, é quase certo que as transformações produzidas pelo enrijecimento da dominação burguesa e a imposição de uma ditadura de classe burguesa preventiva não cabem na categoria do que “vem para ficar”. Nada “vem para ficar” na história, e muito menos na história de um regime tão instável como o regime de classes.

Florestan Fernandes

Em *S. Bernardo*, Leon Hirszman criar dissonâncias estéticas, conflitos entre planos da ação do protagonista com planos que são meramente representativos de suas reflexões,

produzindo estranhamento no espectador, uma vez que destrói a temporalidade linear da narrativa¹⁷⁴. Esses planos são como “parênteses” no filme porque não estão relacionados aos planos anteriores, e se distanciam deles, já que não fazem parte do passado de Paulo Honório, mas sim de um *insight* que nasce na própria atividade de construir o livro. Um exemplo disso é a cena em que fala com o padre Silvestre acerca da construção de uma capela em São Bernardo. Nesse momento, entra a música-lamento de Caetano Veloso e a sua voz *over* apresenta ao espectador as mazelas da vida dos trabalhadores.

Figura 15: *S. Bernardo* (25:17), Leon Hirszman, 1972.

O trecho está descolado da narração anterior, mas se distingue plasticamente, pois os planos se justapõem e a continuação do espaço diegético é destruída. Essa nova sequência é aberta por um homem quebrando uma pedra sozinho no plano fílmico, em ambiente externo, com velocidade contrastante das demais. A pedra resiste às marteladas, as quais podem simbolizar as dificuldades desses trabalhadores rurais, enquanto a voz *over* de Paulo Honório

¹⁷⁴ Segundo Ismail Xavier, Eisenstein violava o princípio de continuidade da ação típico do cinema realista clássico e intervém no desenvolvimento das ações sem se preocupar com a sua “integridade”, priorizando a “integridade de raciocínio” feito por meio de imagens - “seja na base de metáforas, de elementos simbólicos ou de diferentes conexões abstratas entre os planos. No seu discurso, frequentemente interrompe o fluxo de acontecimentos e faz suas reflexões, dirigindo abertamente a leitura do espectador. A introdução de elementos não pertencentes ao espaço da ação, a intervenção aberta do narrador, a inserção de sequências inteiras de discurso não-narrativo e a montagem dos próprios acontecimentos totalmente fora das leis de continuidade, são exemplos de seu método não realista de representação.” XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 62.

descreve a tragicidade de suas vidas. É altamente metafórica e revela a preocupação do diretor com as questões enfrentadas por esses trabalhadores¹⁷⁵.

Em imagens, têm-se homens arando, carpindo, pintando e construindo, enquanto Paulo Honório revela:

O caboclo mal-encarado que encontrei um dia em casa do Mendonça também se acabou em desgraça. Uma limpeza. Essa gente quase nunca morre direito. Uns são levados pela cobra, outros pela cachaça, outros matam-se. Na pedreira perdi um. A alavanca soltou-se da pedra, bateu-lhe no peito, e foi a conta. Deixou viúva e órfãos miúdos. Sumiram-se. Um dos meninos caiu no fogo, as lombrigas comeram o segundo, o último teve angina e a mulher enforcou-se.

Há no filme uma intensificação da representação dessas disputas sociais que ocorrem em torno das questões trabalhistas. Leon Hirszman opta por silenciar as dores de Paulo Honório que se originam das disputas por *status* sociais, assim como acontece na narrativa verbal. Essas inquietações geradas pela falta de *status* estão presentes mais nas falas do protagonista, não aparecendo com força em imagens. Desse modo, a escolha por representá-las somente em áudio produz uma espécie de hierarquia entre os assuntos existentes no romance, já que o espectador capta em primeiro instante o que está representado visualmente. Porém, ao contrário do que ocorre com a discussão acerca da falta de modos e maneiras de Paulo Honório, em vários momentos do filme, imagens dos trabalhadores têm planos cuja duração é significativa, mesmo que, às vezes, eles não possuam relação diegética linear com o que está acontecendo. Exemplo disso é a cena analisada anteriormente, que confirma a importância desse debate e o projeto do cineasta em construir uma arte cinematográfica capaz de abrir, por meio do conhecimento sensível, as discussões em torno de temas como a exploração do trabalho.

Para comprovar essa hipótese, analisa-se outra cena que para o diretor dava sentido político às brigas ocorridas entre Paulo Honório e Madalena no filme. É importante lembrar também que foi exatamente essa cena que os órgãos censores sugeriram a retirada, caso o diretor desejasse ter o seu longa-metragem liberado para a exibição. Leon Hirszman, no entanto, relutou ao corte e declarou que se essa cena fosse extinta, a narrativa perderia o seu sentido e seria resumida apenas a uma disputa matrimonial originária do ciúme de Paulo Honório. Ele diz:

¹⁷⁵ Importante lembrar que a discussão sobre o trabalho é bastante presente na obra de Leon Hirszman: *Pedreira de São Diogo de Cinco vezes favela* (1962); *Maioria absoluta* (1964); *Cantos de trabalho* (1975); *Eles não usam black-tie* (1981); *ABC da greve* (1979/1990).

“Com o corte pretendido, tudo seria completamente deformado, uma vez que o filme se converteria em uma história de ciúme. Esse ponto é fundamental na adaptação, pois sem isso não há articulação sociopolítica, não há articulação da realidade daquela época”¹⁷⁶.

Essa sua fala, entretanto, evidencia o modo como Leon Hirszman interpretava o romance e a perspectiva que adotaria para filmá-lo, ou seja, a partir de uma perspectiva de disputas entre classes sociais, em que os trabalhadores sofriam constantes humilhações.

Figura 16: *S. Bernardo* (59:26), Leon Hirszman, 1972.

A cena em questão é aquela em que o fazendeiro espanca o funcionário Marciano e é repreendido pela primeira vez por Madalena. Na ação, tem-se o fazendeiro irritado, mas Marciano argumenta e termina por expor sua insatisfação e a de seus companheiros à exploração do trabalho em São Bernardo¹⁷⁷. Paulo Honório, em cólera, começa a agredi-lo fisicamente. Madalena não aparece em cena, mas se descobre, por meio da mudança do plano, que ela acompanha toda a ação das margens de um riacho. Paulo Honório aproxima-se da

¹⁷⁶ HIRSZMAN, Leon. *É bom falar*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995. p. 43.

¹⁷⁷ Vale lembrar, como salienta Octávio Ianni, que o trabalhador rural no Brasil encontra suas raízes no trabalho escravo. “A história do trabalhador agrícola brasileiro pode ser dividida em três períodos principais: no primeiro, predomina o escravo; no segundo, o lavrador; e no terceiro, o operário rural. As crises e lutas havidas na sociedade agrária brasileira, desde a Lei do Ventre Livre, de 1871, até o Estatuto do Trabalhador Rural, de 1963, assinalam as condições em que se desenvolve o longo processo de transformação do escravo em trabalhador livre”. IANNI, Octávio. *Origens agrárias do Estado brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 117.

mulher parando na margem oposta. Os dois estão posicionados na linha reta de uma viga que liga as duas margens. Madalena começa a resmungar e a criticar a postura adotada pelo marido, que responde agressivamente às acusações. A discussão é referente à maneira como ele trata os homens, principalmente aqueles que são seus subordinados. Para o fazendeiro, o fato de Marciano ter sempre sido tratado como “molambo” justificava o espancamento, pois estaria acostumado com os maus tratos. Dessa forma, Paulo Honório naturaliza a violência e não entende o espanto de Madalena diante da surra dada no homem. Nesse momento, configura-se a ruptura existente entre esses dois mundos e a *mise en scène* contribui para a construção do sentido almejado pelo diretor. Essa cena, altamente simbólica, tem em seu cenário a materialização das disputas de classes por meio da constituição do espaço no plano fílmico¹⁷⁸. Cada indivíduo encontra-se de um lado das margens, apenas uma viga, agora bastante estreita, os une, e será por onde Paulo Honório passará para chegar até o lado em que está Madalena. Ele percorre essa viga, ou seja, parte para o seu lado de certo modo, mas o faz apenas para aumentar a agressividade das palavras. O diálogo gira em torno das condições de trabalho dos trabalhadores e dos maus tratos sofridos por eles. É preciso frisar novamente que o romance é escrito antes de 1943, sendo anterior, portanto, à Consolidação das Leis do Trabalho.

Na época da produção do filme, 29 anos depois da constituição dessas leis, os trabalhadores continuavam enfrentando péssimas condições de trabalho. Além disso, as discussões acerca desses problemas, para piorar, eram tidas como subversivas e não podiam ser debatidas publicamente. Portanto, considerando que as leis trabalhistas avançavam lentamente no Brasil e que o projeto de cinema de Leon Hirszman voltava-se para a visibilidade desses problemas enfrentados pela classe trabalhadora, conclui-se que havia uma narrativa cinematográfica construída para pensá-los. Daí, pode-se dizer que, pelo seu caráter simbólico, essa cena nas margens do rio torna-se a alegoria de um país que tem, em suas estruturas, a lógica patriarcal e retrógrada ainda que diante de um discurso de modernização, empregado por Paulo Honório sobretudo quando se referia ao modelo de produção de sua fazenda. Leon Hirszman, determinado em estabelecer o debate em relação a essa contradição, mas medindo as possíveis

¹⁷⁸ Não se pode classificar o filme *S. Bernardo* como alegórico, assim como Ismail Xavier o fez em relação a filmes de Glauber Rocha, mas a configuração da *mise-en-scène* dessa cena, ao contrário da totalidade do filme, é possível interpretar como alegórica. Para melhor entender o sentido de “alegoria”, recorre-se ao conceito proposto por João Adolfo Hansen: “Como simbolismo proposicional analógico, a alegorização se faz ainda segundo dupla orientação. No encadeamento do discurso, ela metaforiza uma expansão das analogias; em cada ponto do discurso, repete um significado ausente, orientando-se para “fora” ou para “outro” diverso daquilo que vai sendo exposto. Assim, a alegoria é não só metáfora (substituição) mas também anáfora (repetição). É que, ao mesmo tempo que substitui o próprio pelo figurado, repete, como paráfrase, a própria operação de substituição e a referência contínua ao próprio. HANSEN, João Adolfo. *A alegoria. Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986. p. 2.

interdições da censura, evidencia a impossibilidade de comunhão entre os interesses dos patrões e dos empregados, mesmo perante os avanços técnicos que modernizam a sociedade, por meio da voz de Madalena e de Paulo Honório, ou seja, de um casal.

No romance, Paulo Honório tece a narrativa e, com esse fazer, a consciência sobre as perversidades sociais e as suas próprias vai salientando a sensibilidade engasgada, parafraseando a expressão de Antonio Candido. Entretanto, no filme esse mesmo procedimento não ocorre, já que não se tem com o passar das ações uma transformação da subjetividade do protagonista capaz de enternecer a sua dureza. Para Mauricio Cardoso, a trajetória que o leva à humanização não será representada no filme com a mesma intensidade: “Enquanto o romance expressava o esforço de redenção tardia de Paulo Honório”, o filme recua, transformando a confissão da personagem num julgamento que confirma sua desumanidade¹⁷⁹. Isso ocorre porque a esfera da luta íntima de Paulo Honório consigo mesmo diante do complexo de inferioridade gerado pelos atributos de Madalena não é revelada com a mesma amplitude daquela proposta no romance. Leon Hirszman decide sublinhar a disputa em que Madalena é vítima de Paulo Honório que, por sua vez, é opressor dos trabalhadores, em detrimento daquela em que Paulo Honório é o oprimido social pela consciência da ausência de *capitais simbólicos*. O diretor, realçando o lado opressor de Paulo Honório, como já explanado anteriormente, suaviza suas contradições e decide não levantar a discussão no longa-metragem sobre a ideia de que numa sociedade de classes em que ele também pode ser o oprimido, já que, sem *capital cultural*, não consegue inserir-se nem junto aos oprimidos, nem junto aos sujeitos da sua classe social atual. Considerando mais as forças das propriedades materiais em detrimento das forças das propriedades simbólicas, Paulo Honório é apresentado no filme, em comparação com o romance, como um sujeito ainda mais implacável, pois todas as questões íntimas que o fragilizam, centradas, sobretudo, na falta de intelectualidade, e que lhe dão um pouco de humanidade não ganham força na obra de Leon Hirszman. Assim como observado no romance, a linguagem de Madalena não é um fator que determina a separação do casal dentro da narrativa audiovisual, em contrapartida, a organização da *mise-en-scène* é pensada para simbolizar esse distanciamento. Madalena oprime mais Paulo Honório pela generosidade e reação a sua mesquinhez do que por seu *status* social de mulher letrada. Perde-se parcialmente essa dimensão da narrativa verbal, mas se ganha uma série de planos em que artifícios cênicos como um muro, um rio, uma janela, o posicionamento de câmera e dos atores que demonstram que

¹⁷⁹ CARDOSO, Mauricio. “Da confissão ao julgamento: adaptação cinematográfica de São Bernardo”, *mimeo*, 2010.

não há a possibilidade de comunhão entre os dois e, sendo eles representantes de interesses distintos que simbolizam o discurso de classes em oposição, conclui-se que é também impossível a harmonia entre explorados e dos exploradores.

Se Paulo Honório é o herói trágico para quem não há perspectiva romântica possível, no sentido de não existir esperança capaz de impulsionar uma luta que pudesse transformar o entorno opressor, também não se pode dizer que, em *S. Bernardo*, essa força é encontrada na classe dos trabalhadores. Como analisado anteriormente, Leon Hirszman captura os trabalhadores numa perspectiva mais otimista daquela que o faz quando retrata o destino de Paulo Honório, porém, ainda não é possível dizer que ele relegue a eles o espírito romântico, no sentido dado por Michel Löwy e Robert Sayre, responsável por nutrir as motivações revolucionárias. Isso se deve ao fato do filme ter sido produzido num momento de mudanças de perspectivas em que os cineastas se viam obrigados a questionar o seu projeto artístico anterior, centrado na premissa revolucionária. Em *S. Bernardo* prevalece apenas o sentido trágico da vida, uma vez que o isolamento dos homens, seja ele configurado no suicídio de Madalena ou na solidão e descrença de Paulo Honório, direciona a narrativa para a compreensão de que nas sociedades onde prevalece a reficção, a existência só pode ser ela uma: a existência trágica.

Confirmando essa hipótese, a cena final do filme é uma contraposição entre Paulo Honório e os trabalhadores. Nessa sequência derradeira, o patriarca está sentado atrás de uma mesa e segura um fósforo que lhe servirá posteriormente, em outro plano, para acender uma vela que iluminará sombriamente o ambiente. O fósforo acaba e queima a sua mão. Em dissonância com essa imagem, um canto coletivo de trabalho começa a surgir para musicar a ação. O volume desse som vai aumentando aos poucos, chegando ao seu nível normal no momento em que Paulo Honório derruba o fósforo e a falta de luz escurece a tela. Logo na sequência, um belíssimo plano, luminoso, enquadra uma área verde, em que os trabalhadores, todos juntos, surgem aos poucos. A câmera está localizada no topo da colina e eles, que a lavram, vão aparecendo lentamente até ocuparem todo o plano. Nesse mesmo momento, a voz *over* de Paulo Honório traz certo tom melancólico e revela “Sou um homem arrasado. Doença! Não. Gozo perfeita saúde”. Essa fala, no entanto, contrapõe-se à energia dos trabalhadores que se movimentam com vigor e, literalmente, crescem no plano. Juntos, alcançam o ponto máximo do relevo e não param a cantoria.

Figura 17: *S. Bernardo* (1:48:15), Leon Hirszman, 1972.

Nos últimos minutos do filme, os planos intercalam-se, ora mostrando Paulo Honório em seu quarto escuro e solitário, ora os trabalhadores reunidos em ambientes externos e luminosos. Essa intercalação de planos, com a narração em voz *over* se justapondo a eles, revela a tragédia do ser que preferiu, ao priorizar o acúmulo material, perder a ternura pelos homens. Se pode-se dizer que há uma vitória de alguma das classes sociais, patrão ou trabalhador, essa é, pela vivacidade e luminosidade das imagens em que ambos são representados, dos trabalhadores, que unidos ainda possuem energia para desempenharem as suas atividades e cantarem juntos no eito, espantando a ruína dos homens cujo único destino é a mais completa solidão¹⁸⁰. Paulo Honório está isolado, no escuro, imóvel, derrotado pelo próprio desejo desmedido pelo dinheiro e pelo projeto individual que tomara para si. Sua escolha pelo enriquecimento em detrimento da irmandade é o que o arrasa, especialmente, pela consciência de que foram exatamente essas escolhas que o levaram a tal destino trágico. Enquanto a condição de exploração vivida pelos trabalhadores é vista aos olhos do fazendeiro como uma condição miserável, as imagens propostas por Leon Hirszman dão visibilidade, ao mesmo tempo, à contradição da existência dessa classe social que sofre a exploração do trabalho, que, por sua vez, também lhes aflora o sentimento de solidariedade e união para continuarem a lutar juntos por uma outra realidade, uma vez que a própria configuração de seus trabalhos obrigam-nos à convivência e à organização coletiva para defenderem-se das hostilidades a que estão

¹⁸⁰ Leon Hirszman constrói uma cena muito parecida no desfecho do filme *Eles não usam black-tie*, realizado por ele em 1981. Os trabalhadores, mesmo estando no velório do companheiro morto pela repressão policial, estão firmes e unidos em prol da ideia de lutar pelo fim das explorações vividas na fábrica em que trabalham.

sujeitos. Se essa ideia não é diretamente traduzida no filme pelo diretor, a representação do canto coletivo de trabalho, bem como a realização de atividades no eito em que compartilham cotidianamente suas vidas apresentam o único caminho que os salvarão do destino que Paulo Honório está sujeito, ou seja, a união, a solidariedade, a irmandade, o espírito de comunidade. Então, com essa cena na colina, Leon Hirszman simboliza a sua crença na força dos trabalhadores, numa perspectiva romântica, mas bastante tímida, inibida especialmente pela instalação da ditadura e o imobilismo que esta impôs à vida e à luta dos trabalhadores. Concomitantemente, ele expõe sua visão acerca do projeto capitalista representado pela figura de Paulo Honório, a quem a obsessão pela propriedade aliena dos outros homens, levando-o à falta de motivação pela vida, ainda que, diferente da mulher, ele não opte pelo suicídio, o que não faz de seu destino menos trágico. Nesse sentido, com a sutileza estética exigida pelo período para que o filme não fosse censurado, o diretor consegue perpetuar o seu projeto cinematográfico, realizando um filme que possibilitasse a abertura de discussões acerca dos meandros de uma sociedade em que a desordem se naturaliza, embora haja sempre uma ponta de esperança para repensá-la e desconstruí-la. A imagem dos trabalhadores avançando no plano sonorizada pelo canto coletivo de suas vozes sugere essa perspectiva.

Ademais, Leon Hirszman exalta a imagem dos trabalhadores para dar ênfase à questão do recrudescimento das péssimas condições de trabalho durante a ditadura militar, que exigiam o seu olhar atento e a atenção da sociedade. Vale rememorar estudos do historiador Daniel Aarão Reis sobre a condição da classe trabalhadora durante a ditadura. Ele afirma ter sido ela desastrosa para os trabalhadores¹⁸¹. Dessa forma, acredita-se que Leon Hirszman julga como essencial para o momento o estabelecimento das discussões acerca dos problemas enfrentados por eles e a visibilidade da urgência de uma conscientização dessa classe para a importância das organizações coletivas capazes de a fortalecerem. Dando sequência à temática mais presente em sua filmografia, as tensões sociais ocasionadas sobretudo quando estabelecidas as relações entre classe trabalhadora e patronal, o diretor transforma o romance *São Bernardo* numa narrativa audiovisual que, pela tragicidade do destino individual, incentiva o questionamento do modelo de vida mercantil. Ao configurar os seus minutos finais, a coletividade fulgurante dos trabalhadores ganha força diante da escuridão e do isolamento de seu patrão.

¹⁸¹ REIS FILHO, Daniel Aarão. 1968, o curto ano de todos os desejos. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 25-35, out. 1998. p. 27.

2.9 A reconfiguração do traço

Em *A falecida* há a força do dinheiro que permeia as relações humanas, mas a sua representação não se expande como se verifica em *S. Bernardo*. Na adaptação da obra de Graciliano Ramos para o cinema, as questões econômicas tornam-se rizomáticas, porque todas as outras ações podem ser justificadas a partir delas. Em *A falecida*, a abordagem dada a tais questões toma outros contornos, uma vez que existe na narrativa uma ambientação que evidencia o desejo de Leon Hirszman em direcionar o olhar do espectador para a pobreza que reveste a existência das personagens, numa perspectiva bastante neorrealista em que a precariedade material é colocada cenicamente em destaque, mas a força econômica não é motriz de todas as ações das personagens, embora elas estejam em evidência. Enquanto em *S. Bernardo* a tragédia se instala, sobretudo, devido aos conflitos de classes, em *A falecida* existem motivações mais obscuras e indeterminadas, cujo irracionalismo encaminha as personagens para escolhas que as levam ao acirramento da vida trágica, e que não necessariamente está ligada ao fator econômico. Zulmira demonstra uma obsessão ilimitada pela moralidade de Glorinha, e esse sentimento a conduz a uma jornada repleta de inveja, insegurança e sentimento de vingança. Ao contrário do que ocorre em *S. Bernardo*, em *A falecida* radicaliza-se a ideia de alienação da personagem para apontar o destino trágico de indivíduos cujo cotidiano é nutrido por interesses fincados apenas em superstições, crendices populares, futebol e obsessões injustificadas. As tensões de classes que são mantidas sempre por uma violência, muito mais exploradas em *S. Bernardo*, instalam-se em *A falecida* pelos movimentos de câmera e pela montagem, e não por meio dos diálogos entre as personagens. A violência está mais relacionada à passividade de Zulmira e Tuninho diante da miséria e do imobilismo gerado pela débil consciência política, do que às ações de uma personagem como Paulo Honório, que verticaliza as relações de poder e personifica a forma extrema de violência. Vale lembrar que *A falecida* foi o filme ficcional seguinte ao curta-metragem *Pedreira de São Diogo* pelo qual Leon Hirszman fora criticado, sobretudo, devido a certo didatismo ao interpretar as tensões sociais. Talvez por essa razão, e por uma série de conflitos com os pressupostos estéticos do grupo de artistas que compunha o CPC em torno da questão da arte em função da revolução, o diretor tenha decidido fazer um filme a partir de um texto em que os conflitos de classes fossem trabalhados muito mais por meio da composição da *mise-en-scène* e dos movimentos de câmera, do que pela criação de discursos dos protagonistas. Pode-se perceber que não existem embates trabalhista em *A falecida* como ocorre em *S. Bernardo* e *Eles não usam black-tie*. Em *A*

falecida, o discurso das personagens não suscita abertamente pressupostos ideológicos relacionados a uma categoria social, elas não são porta-vozes de suas classes, como acontece de modo mais latente nos outros dois filmes pesquisados nesta tese. Além disso, a figura do trabalhador em *A falecida* é representada por Tuninho, cujas preocupações não caminham na direção da consciência de classe, uma vez que a opressão é vivida sem que reaja, o que não suscita qualquer possibilidade de rebeldia. Seu momento de fúria ocorre devido à descoberta do caso extraconjugal da esposa, isto é, a cólera não está ligada à resistência diante da pobreza em que vive ou ao fato de não encontrar um emprego, mas sim à traição e, em outros momentos, à derrota do seu time de futebol.

Em *S. Bernardo* a força dos trabalhadores é mais relevante, pois já se rebelam, assim como faz Marciano e, de certa forma, Madalena, que representa a voz dos trabalhadores. Porém, mesmo que esses trabalhadores individualmente consigam expor o descontentamento referentes às condições de trabalho, eles ainda não encontram um modo coletivo para fortalecer a sua luta. Em *S. Bernardo*, há o questionamento daqueles que sofrem com as normas da sociedade reificada, e, de alguma maneira, colocam-se contra elas, mas a mensagem transmitida é a de que esses homens individualmente são impotentes frente à soberania das forças capitalistas. A brutalidade e imponência de Paulo Honório arruína a vida dos trabalhadores, mas, em contrapartida, para aliviar a desesperança que tece a narrativa e que se julga preponderante, são também os mesmos princípios que irão destruí-lo. Nesse sentido, é possível compreender que na sociedade reificada todos são vítimas de uma vida sem sentido, cuja sobreposição do valor de troca, ou seja, a reificação, aniquila também aqueles que teoricamente deveriam ganhar em uma sociedade organizada dessa maneira. Entretanto, se a destruição é generalizada, a sociedade capitalista impossibilita que os homens vivenciem experiências realmente significativas relacionadas à união e à igualdade. Assim, o filme *S. Bernardo*, ao compor um destino trágico para todas as personagens, sem exceção, aponta para essa incapacidade de harmonia numa sociedade em que o trabalho e os meios de produção definem posições sociais desiguais para os homens, fator esse que impõe um constante conflito entre as classes sociais que acabam gozando de condições extremamente desiguais, como bem configurado no filme por Leon Hirszman ao confrontar Paulo Honório aos outros integrantes da narrativa subordinados a ele. Desse modo, a única esperança que reveste o filme não está efetivamente nele, mas sim na compreensão que nasce no espectador ao assisti-lo, sobretudo diante da evidência de que a sociedade capitalista obstrui uma vivência que não seria aquela trágica aos sujeitos, uma vez que ninguém está imune aos malefícios desse modelo social, nem mesmo aqueles que desfrutam de privilégios, como era o caso de Paulo Honório. Daí, retomando

Raymond Williams, a forma do filme em que se acentua o tom trágico, embora não traga na diegese central o tema da revolução, é o próprio elemento revolucionário, pois ao apresentar de modo radical a desordenação do mundo, escancarando essa sociedade como a sociedade do sofrimento, produz a clareza acerca daquilo que as forças capitalistas constantemente tentam acobertar. Então, ao revelar o mal absoluto que se instala na vida das personagens, tem o intuito de suscitar a necessidade de se repensar esse modelo e também reconstruí-lo e, por esse motivo, a forma trágica de *S. Bernardo* pode ser considerada, segundo preceitos do teórico inglês, revolucionária.

A vontade de transcender a realidade dada e de reconstruir as relações de trabalho por meio do levante comunitário, a partir de certo romantismo que fomentaria essa ação, não são representadas em *S. Bernardo*, embora apareçam ainda que de maneira contida. Porém, essa resistência da classe trabalhadora e a perspectiva romântica das personagens ganham força em *Eles não usam black-tie*, num momento, senão de entusiasmo revolucionário, de otimismo com as grandes greves nacionais que aconteciam no ABC Paulista, possibilitadas pelo esmorecimento da ditadura militar e pelo acirramento de péssimas condições salariais dos trabalhadores.

Capítulo 3

O levante dos trabalhadores em *Eles não usam black-tie*

3.1 A representação do trabalho no cinema

*Desconfiai do mais trivial,
na aparência singelo.
E examinai, sobretudo, o que parece habitual.
Suplicamos expressamente:
não aceiteis o que é de hábito como coisa
natural,
pois em tempo de desordem sangrenta,
de confusão organizada, de arbitrariedade
consciente,
de humanidade desumanizada,
nada deve parecer natural nada deve parecer
impossível de mudar.*

Bertolt Brecht

A representação do operariado no cinema nasce em simultaneidade com a elaboração dos instrumentos técnicos que possibilitaram o florescimento de sua linguagem. Uma das primeiras imagens, senão a primeira, capturada pelos pais dessa arte, os irmãos Lumière, ainda com seus incipientes instrumentos, foi a da saída dos trabalhadores de sua própria fábrica em Lyon. Existia algum motivo para que esse cenário fosse o escolhido, e sugere-se que essa escolha estava relacionada à necessidade de registro das transformações na modernidade industrial em que a figura do operário era central. Assim, de certo modo, a saída dos trabalhadores das fábricas sintetizava todos os elementos que compunham a modernidade: a movimentação das ruas, a multidão, a vida urbana, fatos que apontavam para o novo paradigma social que nascia com a intensificação das atividades industriais em que o proletário era uma classe que se solidificava na sociedade. Mesmo diante desse seu protagonismo na vida moderna, nos anos iniciais do desenvolvimento da linguagem cinematográfica, no entanto, a classe trabalhadora não encontrava posição de destaque correspondente à sua importância na vida moderna.

Após a Revolução Russa e a real possibilidade da revolução proletária como previa Marx, essa configuração se altera e o cinema passa a ser visto, diferente do que ocorria anteriormente, como instrumento de conscientização da classe operária. O historiador Marc Ferro relata que os dirigentes dessa revolução propunham o cinema como “suporte para a educação das massas” e retomavam uma ideia de Trotski que deixava claro ser uma imprudência os líderes revolucionários não terem o controle do discurso cinematográfico, já que o julgava como o melhor instrumento de propaganda política. Além disso, eram frequentes em suas falas, como se pode observar na transcrição de Marc Ferro, bem como nas de Lênin e

Lunatcharski as expressões: “apoderar-se do cinema”, “controlá-lo”, “dominá-lo”, o que evidenciava a sua preocupação com o manuseio dessa nova arte que se configurava com o intuito de incentivar a revolução.

Assim escrevia Leon Trotski em 1923: “o fato de até agora não termos ainda dominado o cinema prova o quanto somos desastrados e incultos, para não dizer idiotas. O cinema é um instrumento que se impõe por si mesmo, é o melhor instrumento de propaganda”. “Apoderar-se do cinema”, “controlá-lo”, “dominá-lo”, essas são expressões encontradas constantemente em Trotski, Lênin, Lunatcharski. Elas são reveladoras das relações que esses dirigentes buscavam estabelecer com o cinema, prática recente, então, cujo estatuto não estava ainda bem definido. O sentido dessa determinação está explícito e o contexto indica igualmente seu campo e sua destinação: “O cinema deve ser um contraponto para os atrativos do álcool, da igreja (...) a sala de cinema deve substituir o boteco e a igreja, deve ser um suporte para a educação das massas”¹⁸².

Com a nacionalização, programas de incentivo ao cinema foram criados, facilitando a produção de filmes de cineastas comprometidos, não mais com a difusão da ideologia burguesa, mas com outra ideologia, aquela revolucionária, que dava visibilidade para os problemas da sociedade burguesa e desconstruía “a falsa consciência que a sociedade tinha de si mesma como igualitária”¹⁸³. Enfrentando uma relação às vezes tensa com os novos dirigentes, mas de conveniência, surgiam cineastas responsáveis por ajudar a legitimar a revolução de Outubro e por colaborar com a guinada do cinema, que agora se dirigia ao proletariado e aos camponeses. O cineasta mais expoente dessa geração e o que criaria o primeiro filme sobre a classe proletária foi Eisenstein. Em 1925, ele dirigiu o filme *A greve*, cujo tema central era a greve dos trabalhadores iniciada com o suicídio de um trabalhador acusado injustamente pelo roubo de uma ferramenta. A trama se passava em 1912, numa Rússia pré-revolucionária, e foi dividida em seis partes: “Tudo na fábrica está calmo”, “O motivo da greve”, “A fábrica parada”; “A greve se prolonga”; “Provocação e caos” e o “Massacre”. No filme, os trabalhadores desejavam a redução da jornada de trabalho para oito horas e um aumento salarial de 30%. Em contrapartida, o patrão e os agentes policiais tentavam barrar a ação grevista, produzindo um incêndio em um armazém para incriminar os trabalhadores, mas que, mesmo assim, seguiram resistindo. No entanto, no desfecho do filme, eles não aguentam às ações da polícia encarregada de reprimir a manifestação grevista. No cinema de Eisenstein, além de uma preocupação com a inovação formal, havia a necessidade de fundamentar a trama de acordo com a ideologia

¹⁸² FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 115.

¹⁸³ HAGEMEYER, Rafael Rosa. Operário em movimento: o surgimento da greve como enredo do cinema. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo: Local, jul. 2011. p. 3.

comunista, daí focá-la num “herói coletivo”, ou seja, o proletariado organizado e em luta¹⁸⁴. Com esse cinema, diferente do que acontecia nos primeiros anos do desenvolvimento da linguagem cinematográfica, o proletário e suas questões foram tirados da posição de coadjuvantes nas narrativas e passaram a ser o foco de atenção dos diretores apoiadores, de alguma forma, da revolução, que não desenvolviam um cinema subordinado aos interesses burgueses. Diante desse quadro, é possível afirmar que a partir da Revolução Russa, o cinema se reinventaria e a classe trabalhadora definitivamente encontraria um lugar de destaque nas narrativas.

Figura 18: *A greve* (22:35), Serguei Eisenstein, 1925.

Se esse cinema russo, considerado de vanguarda e abertamente revolucionário, não apenas ao que se refere à sua temática, mas à sua forma cinematográfica, em que se desconstrói toda a decupagem clássica do cinema norte americano, vai focar na necessidade de conscientização da classe trabalhadora, um cinema americano mais comercial e, portanto, mais convencional, não se absterá de, com seu estilo, também estabelecer uma discussão sobre o

¹⁸⁴ “Eisenstein queria que o cinema tirasse proveito não somente das conquistas de todas as outras artes, como ainda que acrescentasse a estas os efeitos de sua própria linguagem. Ele complementava: “Nossa arte deve igualmente se fundamentar no comunismo e numa análise científica da criação artística”. Ele estimava que emocionar era mais importante do que instruir, e que era preciso buscar as vias específicas da linguagem artística, daí seu interesse, em cinema, pela montagem; e – de um ponto de vista comunista – pelos heróis coletivos”. FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 164.

trabalho moderno e os problemas que ele desencadeia para a classe trabalhadora¹⁸⁵. O exemplo mais popular de filme comercial da década de 1930 e, portanto, dos primórdios do cinema, que tratou de temas ligados à reconfiguração do trabalho na sociedade industrial é *Tempos modernos* (1936), de Charles Chaplin. Na narrativa tem-se retratado os dissabores enfrentados pelo operário Carlitos ao adquirir uma doença nervosa por conta de suas atividades numa linha de produção fabril em que a função por ele desempenhada exigia a ultrapassagem de suas condições físicas e psicológicas. O trabalho alienado, bem como as violências sofridas pelos trabalhadores, são os assuntos debatidos pelo diretor que, diferente de Eisenstein, não vai desenvolver profundamente inovações formais para trazer à tona a consciência da exploração do trabalho, mas vai revestir essa situação trágica do trabalhador com um humor facilmente captado, fator esse responsável por imortalizar o filme, sendo ele lembrado como uma das narrativas mais representativas da condição moderna do trabalhador.

¹⁸⁵ Embora num outro contexto, em momento bem posterior a esses anos iniciais do cinema, Fernão Ramos alerta, brevemente, ao debater o cinema brasileiro a partir da ideia de “popular”, a uma questão importante acerca da forma clássica de se fazer cinema. O crítico diz que para além da representação do povo nas narrativas, com o intuito de elas se tornarem “populares”, precisa-se pensar para além da temática, a forma clássica, pois, de caráter burguês, ela é em essência anti-popular. Então, com a intenção de ampliar esse debate, vale retomar suas palavras para a compreensão de que é necessária a reformulação da linguagem cinematográfica clássica quando há o desejo de representar o povo no cinema: “[...] a elegia do popular dá-se frisando que a “verdadeira” dimensão do popular pode ser alcançada somente por meio do questionamento das formas “burguesas” de representação”. E o que vem a ser essas formas? A representação do popular é valorizada se, e somente se, vier acompanhada de um questionamento formal do classicismo narrativo (no caso do cinema leia-se tradição dramatúrgica que vem de Griffith, manifestada principalmente através do cinema produzido a partir da forma de produção hollywoodiana). Este classicismo é considerado como forma burguesa e portanto, intrinsecamente, antipopular, independente da mensagem que veicula. RAMOS, Fernão. “Três voltas do popular e a tradição escatológica do cinema brasileiro”. In: SOCINE (org.). Estudos de cinema. São Paulo, Annablume, 2000. p. 55.

Figura 19: *Tempos modernos* (3:19), Charlie Chaplin, 1935.

Com o passar dos anos, as adversidades enfrentadas pela classe trabalhadora não deixaram de ser temáticas para os cineastas. Porém, se eles não possuíam mais as mesmas motivações que aqueles cineastas cujos filmes eram fundamentados a partir de ideologias revolucionárias capazes de propor rebeliões coletivas, as novas temáticas a serem elaboradas por eles alcançam também a problemática em torno da desintegração da classe trabalhadora e os impasses enfrentados por ela para conseguir mobilizar uma luta coletiva em defesa de seus direitos. Dando um salto para a contemporaneidade, em 2014, os irmãos Dardenne fizeram o filme *Dois dias, uma noite*, cujo argumento central apresentava a busca desesperada de uma trabalhadora por manter o seu emprego em uma fábrica. No filme, ela precisava convencer seus companheiros de trabalho de que conseguiria trabalhar, mesmo possuindo um quadro clínico depressivo. Segundo os próprios diretores, a história é inspirada em casos similares que aconteceram no fim dos anos 1990 em empresas francesas como a Peugeot. Se o ambiente fabril não foi explorado enquanto espaço, as tensões vividas pelos trabalhadores era o ponto fulcral da narrativa. Tal filme chegou a ser cogitado à Palma de Ouro de Melhor Filme do Festival de Cannes, porém, sem vencer o festival, obteve sucesso de crítica e público.

Figura 20: *Dois dias, uma noite*, Jean-Pierre Dardenne e Luc Dardenne, 2014.

No Brasil, um ano depois, em 2015, um filme chamou a atenção ao retratar as condições de trabalho de uma empregada doméstica de uma família de classe média alta paulistana. *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert, conta a história da empregada doméstica Val, cuja filha Jéssica decide migrar de Pernambuco para São Paulo para morar com a mãe na casa dos seus patrões, a fim de fazer vestibular para o curso de arquitetura. Com boa recepção de crítica e de público, o filme discute as relações de trabalho doméstico e, de certa forma, a sua relação direta com os modos servis desenvolvidos durante a escravidão. Além do mais, o seu sucesso deve-se também ao retrato, simbolizado pela intelectualidade da filha, de uma classe trabalhadora que, no Brasil, alcança formação escolar, antes restrita apenas à elite nacional e pode, com as ferramentas do conhecimento, combater a arrogância e a supremacia da classe patronal. As disputas de classes levantadas aqui se centram principalmente nas forças simbólicas em constante tensão entre as classes sociais, sendo que elas não surgem somente de embates materiais como a reivindicação salarial. O filme atenta-se à representação do setor de serviços, ou seja, diferencia-se do que ocorria no início da representação do trabalhador nos primórdios do cinema quando a trama se catalisava nas lutas dos trabalhadores fabris.

Figura 21: *Que horas ela volta?* (1:58:31), Anna Muylaert, 2015.

Essa mudança na forma de representar as relações de trabalho no cinema ocorre diante da nova conjuntura nacional e internacional de distribuição de emprego entre os setores, uma vez que, a partir dos anos 1980 e 1990, o Brasil viu seus trabalhadores migrarem dos setores primário e secundário para o setor terciário. Diante de tal cenário, a representação das disputas trabalhistas em campo fabril, ainda que as condições desses trabalhadores não tenham passado por grandes alterações qualitativas e as lutas não tenham cessado, foi minguando. Os conflitos dos trabalhadores nas fábricas, nas metalúrgicas, em linha de produção, atraem menos o interesse de cineastas, embora algumas exceções possam aparecer esporadicamente. Em contrapartida, o esgotamento dos trabalhadores, principalmente daqueles que lidam com metas e burocracias imersos no ambiente competitivo dos escritórios das grandes empresas globalizadas, ganha espaço e o embate entre a afirmação da subjetividade desses trabalhadores e a necessidade de apagá-la, para que consigam se manter aptos aos seus postos, transforma-se em drama para muitas narrativas atuais. Se Carlitos adoecia nas linhas de produção, hoje em dia filmes como o *Um dia de fúria* (1993), *Clube da Luta* (1999), *O invasor* (2002), *O corte* (2005), *Shame* (2011), *Relatos selvagens* (2014) e tantos outros apontam para o adoecimento do trabalhador devido a uma extrema precisão e à racionalização de suas atividades intelectuais em busca de metas financeiras vorazmente perseguidas.

Diante dessa estreita ligação entre o cinema e a representação da classe trabalhadora exposta acima, propõe-se uma análise do filme *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, que retrata os conflitos dos funcionários de uma fábrica em greve. Baseado na peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri, escrita em 1956, e encenada pela primeira vez apenas

em 1958, o filme tem como temática as disputas ideológicas no seio de uma família de operários que vivenciam uma greve por melhores condições salariais. É importante ressaltar a relevância desse filme no contexto histórico em que ele foi produzido. Se o adoecimento da classe trabalhadora e suas reivindicações por melhores condições de trabalho são temáticas constantes no cinema como foi exposto, a representação dessas questões faz-se ainda mais significativa num momento como aquele em que o filme *Eles não usam black-tie* fora idealizado e produzido, ou seja, durante um período considerado estopim da tolerância dos trabalhadores em relação às políticas espoliadoras implementadas por consecutivos anos de governos militares, responsáveis por colocá-los numa situação de miséria diante dos arrochos salariais, e de, ao mesmo tempo, impedi-los de se mobilizarem para se defenderem de tais medidas, uma vez que uma série de imposições restringia, de modo acentuado, os seus direitos às mobilizações coletivas.

A narrativa de Leon Hirszman é elaborada em simultaneidade com esses grandes acontecimentos grevistas dos metalúrgicos surgidos no ABC paulista, em decorrência da situação ultrajante a que estavam submetidos, que marcaram certa ressurreição das reivindicações da classe trabalhadora¹⁸⁶. Os acontecimentos desse período influíram nas decisões estéticas de *Eles não usam black-tie*, uma vez que o diretor acabou tomando a resistência dos trabalhadores e os conflitos vividos por eles como referência para reelaborar a peça de Gianfrancesco Guarnieri. Leon Hirszman, durante o seu processo de construção, pede autorização à Embrafilme¹⁸⁷, que patrocinava a produção do longa-metragem, para interromper momentaneamente a sua produção, com o intuito de registrar as mobilizações dos operários do ABC paulista, pois julgava tal evento como marcante na história de luta da classe trabalhadora. Além disso, ele justificava que esses registros serviriam como uma espécie de pesquisa de campo para a confecção do filme ficcional que realizaria, já que desejava atualizar a peça a partir das condições dos trabalhadores no presente. Após longos anos sofrendo calados as consequências das políticas militares, os trabalhadores assumem, em 1979, o protagonismo na história nacional, numa greve de 45 dias responsável por agregar 150 mil trabalhadores e

¹⁸⁶ Para enfatizar a força dessas greves, vale lembrar: “Não por acaso, no final de 1978, o então presidente Ernesto Geisel anunciou o fim do AI-5 e as reformas políticas que iriam ser executadas pelo seu sucessor no ano seguinte. A eclosão das greves operárias obrigou o alargamento do projeto de “abertura”. Trouxe à tona a questão social, e os trabalhadores impuseram a sua presença no cenário político”. NEDER, Ricardo et al. *Autonomia e movimento sindical no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1988. p. 70.

¹⁸⁷ “A Embrafilme, empresa de economia mista com capital majoritariamente estatal criada em 1969, era desde então a maior financiadora do cinema brasileiro, além de ser responsável pela distribuição quase total. Apenas de ter surgido em pleno regime militar e de ter sido produto de intenções dirigistas conservadoras, a Embrafilme atendeu perfeitamente aos interesses dos cineastas que, desde a década de 1950, já propunham ações estatais para o cinema”. MARSON, Melina Izar. *O cinema da retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. 2006, p. 18. dissertação de Mestrado defendida pelo Departamento de Sociologia no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2006. p. 15.

afrontar o contingente policial mobilizado pelo governo militar para reprimir a classe trabalhadora. Leon Hirszman, interessado em imortalizar tal momento pela consciência de sua importância, parte para uma jornada intensa em busca de descobrir quem são esses trabalhadores, quais as suas condições de vida e de trabalho, suas relações familiares, seus cotidianos, suas moradias para poder dar continuidade à elaboração de *Eles não usam black-tie*, já que, desde o início de sua carreira, ele busca a criação de obras em que seja possível a exposição de uma ficção preocupada em traduzir uma realidade, aos moldes neorrealistas, com o intuito de captá-la e compreendê-la.

Em *Eles não usam black-tie*, defende-se haver mais uma resistência da classe trabalhadora que enfrenta as duras repressões da classe patronal à greve realizada por eles, num ato de coragem, esperança e romantismo, do que uma amostra da apatia e do imobilismo que garantiria o teor trágico da obra, retomando, um pouco das características do cinema do jovem Leon Hirszman, cineasta de *Pedreira de São Diogo* (1962), pelo seu modo como representa a integração da classe trabalhadora mesmo diante do fracasso de suas reivindicações como final da trama. Assim, pode-se dizer que o diretor se mostra disposto a reconstruir ficcionalmente as lutas trabalhistas sem que elas sejam imbuídas de um desalento justificável pelos 21 anos de ditadura militar. Muito pelo contrário, o levante popular dos operários do ABC paulista injetou uma perspectiva otimista ao filme que, mesmo não apagando as contradições e os fracassos vividos pela classe trabalhadora, respeitando e deixando ser guiado, de certo modo, pelo que ocorria na realidade, conseguiu expor a necessidade da união dos trabalhadores e a plenitude que eles encontravam quando organizados coletivamente em luta.

No entanto, esse otimismo que perpassa a obra não nasce espontaneamente logo no início do projeto de adaptação da peça de teatro. Reinaldo Cardenuto, em sua tese de doutoramento, vai revelar o redirecionamento da obra original e apontar para o modo como os roteiristas do filme que, no caso, eram os próprios Leon Hirszman e Gianfrancesco Guarnieri, construíram o roteiro de acordo com as circunstâncias históricas em que as mobilizações dos trabalhadores do ABC paulista ganhavam destaque no cenário nacional¹⁸⁸. Leon Hirszman, que foi o quarto cineasta interessado em adaptar a peça, embora demonstrasse afeição antiga por ela, devido, sobretudo, à sua estética realista, teve que esperar até 1978 para começar a pensar

¹⁸⁸ “Durante semanas, sobretudo no segundo semestre de 1979, Hirszman se reuniu periodicamente com o dramaturgo [Guarnieri] para refletir sobre a questão do novo sindicalismo e para estudar em detalhes o texto original de *Black-tie*, procurando ajustá-lo a uma realidade histórica distante dos anos 1950, a um outro contexto no qual a (re)emergência dos movimentos sociais de contestação se dava em meio a um regime militar em crise [...]”. CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Tese de doutorado em Ciências pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2014. p. 275.

numa possível adaptação, uma vez que ela havia ficado sob censura durante doze anos, de 1964 a 1977. As conversas que estabeleciam acerca da elaboração desse primeiro roteiro do filme foram gravadas em oito fitas magnéticas e Reinaldo Cardenuto, tendo acesso a elas, vai analisar a elaboração dessa primeira versão do roteiro de *Eles não usam black-tie* e trazer à tona nuances desse processo. Por meio dessas fitas, o pesquisador revela, por exemplo, que desde as reuniões iniciais Leon Hirszman e Gianfrancesco Guarnieri pensavam na adaptação da peça de 1958, recusando o idealismo existente na primeira manifestação da arte do nacional-popular, e procuravam “afastar-se da teleologia de esquerda que atravessara o campo cultural no período em que a peça foi originalmente escrita”¹⁸⁹. Ainda segundo ele:

Ambos já tinham feito essa crítica nos anos 1970, já haviam compartilhado das perspectivas de uma *dramaturgia de avaliação*, e chegavam em 1979 decididos a revisar o didatismo comunista encontrado na peça de Guarnieri, distanciando-a de uma experiência na qual a arte servisse como ilustração (ou instrumento) para uma tese política [...] os dois não tinham a intenção de preparar uma adaptação direta da peça *Black-tie*. Talvez pelo anseio de atualizar historicamente o texto de Guarnieri, eles haviam de início optado pela reelaboração radical de sua narrativa, decidindo que o novo roteiro do filme, completamente inédito, passaria a se chamar *Segunda-feira, greve geral*, uma alusão à frase dita pelo personagem Bráulio no primeiro ato da peça original¹⁹⁰.

Com a continuação da análise das fitas magnéticas, de algum modo, traduzidas em sua tese, Reinaldo Cardenuto expõe que, a princípio, em *Segunda-feira, greve geral*, a personagem Alípio formaria uma companhia de teatro amadora que teria como primeiro projeto, a encenação de *Eles não usam black-tie*. O filme aconteceria a partir de uma narrativa metalinguística em que ficariam em evidência os conflitos ocorridos durante a formulação da peça pelos moradores de uma periferia de São Paulo, que discutem sobre os procedimentos adotados para a sua realização. Inspirado em *A greve*, de Eisenstein, o estopim dramático adviria da morte de uma criança, filha de operários, em decorrência da subnutrição, que desencadearia uma greve dos trabalhadores e, como consequência dessa greve, a elaboração da peça seria afetada, porque os atores da companhia adeririam à paralisação e, com ela, acentuariam as disputas ideológicas já existentes entre os envolvidos. Em uma análise panorâmica do roteiro do filme, Reinaldo Cardenuto defende que essa que seria a primeira versão do roteiro para a livre adaptação de *Eles não usam black-tie* ao cinema contaria com a amenização de “figuras dramáticas caricatas

¹⁸⁹ CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Tese de doutorado em Ciências pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2014. p. 276.

¹⁹⁰ Ibid., p. 277-278.

e excessivamente positivas, de estereótipos políticos presentes em uma escola como a do ‘realismo socialista’”, e acrescenta que a expectativa de Leon Hirszman e Gianfrancesco Guarnieri “era a de construir personagens mais contraditórias, donas de profundas fragilidades e crises, para as quais o sofrimento imposto pelo contexto social funcionaria como disparador de mudanças psicológicas e de redefinições de fundo ideológico”¹⁹¹. Assim, nesse processo de fazer uma narrativa metalinguística, eles fugiriam de certo “ufanismo operário” que, segundo Cardenuto “fora marca de uma teatralidade praticada pelo CPC e pelo Teatro de Arena nos anos anteriores ao golpe de 1964”¹⁹². Ainda como bem salienta o pesquisador, no entanto, vale lembrar que cinco meses antes da filmagem de *Eles não usam black-tie*, iniciada em 17 de março de 1980, Leon Hirszman e Gianfrancesco Guarnieri decidem suspender completamente o roteiro de *Segunda-feira, greve geral* e elaborar um novo roteiro para o filme muito mais próximo da narrativa original de 1956. E essa reviravolta, sugere o pesquisador, deveria ser relacionada ao contexto político da época e à realização do documentário *ABC da greve*, cujas imagens foram captadas durante uma breve interrupção do processo de produção de *Eles não usam black-tie* para retratar o que julgava Leon Hirszman ser um momento marcante para a história dos trabalhadores, ou seja, as greves metalúrgicas do ABC paulista que mobilizaram o país numa luta mais incisiva contra a ditadura militar.

Para compreender essa mudança abrupta no roteiro de *Eles não usam black-tie*, Reinaldo Cardenuto sugere que com a realização de *ABC da greve*, Leon Hirszman começa a perceber uma cisão da esquerda durante as paralisações no ABC paulista que, de certo modo, inviabilizaria uma possível produção realista de *Segunda-feira, greve geral*, no sentido de que essa produção pudesse retratar de modo mais coerente o contexto histórico atual. Isto é, esse filme teria suas bases ideológicas fincadas num projeto da antiga esquerda pecebista defensora de uma frente democrática para fazer oposição ao governo ditatorial que, segundo Reinaldo Cardenuto, não mais existia, sobretudo a partir da fundação do Partido dos Trabalhadores (PT) pelo novo sindicalismo que seria uma “opção alternativa ao conservadorismo de esquerda existente no núcleo PCB/MDB”¹⁹³ e cuja aparição marcaria definitivamente a dissolução de uma esquerda integrada, como pretendia essa velha esquerda pecebista. Para visualizar o cenário que se formara a partir de então e que, de certo modo, suscitara possivelmente a inviabilização por parte de Leon Hirszman e Gianfrancesco Guarnieri do roteiro de *Segunda-*

¹⁹¹ CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Tese de doutorado em Ciências pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2014. p. 288.

¹⁹² Ibid. p. 289.

¹⁹³ Ibid., p. 296.

feira, greve geral, espécie de atualização de *Eles não usam black-tie* em consonância com o momento presente, Reinaldo Cardenuto defende que:

Foi justamente no período em que esse cenário histórico se desenvolvia, quando a crise do PCB anunciava-se incontornável, que Hirszman resolveu desistir da finalização de seu filme *ABC da greve* (1979-1990): a hipótese, [...] é que o cineasta, ao fazer um documentário de celebração do amplo frentismo, talvez o tenha abandonado precisamente porque na realidade social, onde se acirrava o confronto entre os opositores do regime militar, já não parecia se encaixar tão bem a aposta em uma união que colocaria lado a lado, como parceiros, a nova esquerda e a tradicional.

O caso *Segunda-feira, greve geral* aparece, agora, como um esforço da hipótese antes desenvolvida em torno de *ABC da greve*. Embora nada se saiba sobre os motivos que levaram Hirszman e Guarnieri a deixar para trás a adaptação livre da peça *Black-tie*, é curioso notar que essa escolha aconteceu em algum momento entre o final de 1979 e o início de 1980, exatamente quando o cineasta também desistiu da finalização do seu documentário em torno do movimento metalúrgico na região do ABC [...] ¹⁹⁴.

Em conclusão feita a partir da análise desse roteiro que não fora filmado, o pesquisador acredita que Leon Hirszman e Gianfrancesco Guarnieri, ao abandonarem as filmagens de *Segunda-feira, greve geral*, não só desistiriam de uma “narrativa com evidentes traços didáticos, [...], como também renunciariam a uma obra que celebraria os pressupostos do amplo frentismo de oposição, já não mais possível em uma realidade social atravessada por intensas disputas entre grupos de esquerda ¹⁹⁵”. Em oposição à peça do dramaturgo, em que a classe trabalhadora “encontrava-se politicamente unificada em torno de um programa comunista – eco do projeto pecebista da década de 1950 –, o filme de Hirszman, realizado entre os anos 1980 e 1981, salienta os divisionismos e rupturas no interior da estrutura sindical” ¹⁹⁶.

3.2 O empobrecimento da classe trabalhadora

Na prática, em termos políticos, a greve é uma imensa lição de política.

Octávio Ianni

¹⁹⁴ CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Tese de doutorado em Ciências pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2014.p. 297.

¹⁹⁵Ibid., p. 299.

¹⁹⁶Ibid., p. 328.

Se existe uma cisão entre vertentes da esquerda no fim do governo militar que permite a leitura de *Eles não usam black-tie* a partir dos conflitos enfrentados pelo PCB e pelo recém formado Partido dos trabalhadores (PT), sigla que simbolizava as reivindicações do novo sindicalismo como propõe Reinaldo Cardenuto, é possível confirmar: a representação da resistência da classe trabalhadora fazia-se necessária, sobretudo, diante da situação de penúria na qual essa classe se encontrava com anos de governos militares. Então, se a esquerda cindida aparece no filme como uma síntese da realidade, a representação da resistência da classe trabalhadora nas manifestações artísticas, mesmo que tenha como centro essa ruptura, pode ser considerada como uma urgência que não será ignorada por alguns cineastas. Daniel Aarão Reis Filho, em seu breve artigo intitulado “1968, o curto ano de todos os desejos”, vai refletir sobre os atores da resistência às políticas militares a partir do ano de 1968. Ao referir-se à classe trabalhadora, será preciso e direto: a ditadura fora para ela, nada mais, nada menos, do que um desastre. O historiador aponta para as contradições existentes nas políticas concernentes à classe trabalhadora antes da instauração do Ato Institucional – 5, enfatizando certa flexibilidade dos militares no trato com os trabalhadores, mesmo que ressalte os danos a eles causados desde a instauração do golpe civil-militar de 1964¹⁹⁷. Entretanto, com a decretação do AI-5, revela-se o fim dessa flexibilidade e o acirramento das medidas tomadas contrárias aos trabalhadores. Dentre essas medidas, estão prisões e perseguições; “nova legislação, restritiva, excludente: lei de greve (contra a greve), lei do arrocho salarial, revogação da estabilidade, anulação do poder normativo da Justiça do trabalho, exclusão da gestão de cornucópias, como a Previdência Social”¹⁹⁸.

Na mesma direção, Marcos Napolitano toma postura crítica ao se referir aos anos de ditadura militar, defendendo que os resultados das políticas socioeconômicas desses governos foram desastrosos para a classe trabalhadora. Se o “milagre econômico” era um jargão utilizado pelos militares e por seus apoiadores para explicar o rápido crescimento econômico dos anos iniciais de seus governos, sobretudo entre os anos de 1969 a 1973, o historiador desconstrói tal ideia, apontando para o fato de que o crescimento econômico, mesmo que verídico, não teve os

¹⁹⁷ Daniel Aarão Reis Filho descreve a situação dos trabalhadores no período antes de 1968, mas já durante a ditadura como: “As organizações sindicais e políticas que lhes pertenciam ou/e que mereciam sua confiança, dissolvidas. As lideranças que respeitavam, em fuga golpe civil-militar já no exílio, ou presas, em qualquer caso, neutralizadas. Um longo processo de aprendizado, subitamente negado. Não mais teriam direito àquelas lutas sindicais por reajustes salariais, ritmadas pelos dissídios coletivos, arbitradas pela Justiça do Trabalho. E às campanhas, às greves e às mobilizações, às vezes nem tão pacíficas, reprimidas, mas também frequentemente toleradas ou mesmo, não raro, discretamente auxiliadas pelos governos.” REIS FILHO, Daniel Aarão. 1968, o curto ano de todos os desejos. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 25-35, out. 1998. p. 27.

¹⁹⁸ Ibid., p. 27.

seus resultados materiais desfrutados pela maior parte da sociedade brasileira. Para ele, “o desenvolvimentismo sem democracia imposto pela ditadura militar teve um alto custo social. O salário mínimo teve uma perda real de 25% entre 1964 e 1966 e 15% entre 1967 e 1973”¹⁹⁹. Os trabalhadores mais pobres e desqualificados foram os que mais sofreram com o acirramento dessas políticas que, juntamente com a crise do petróleo e a crise financeira de 1982, levaram o país, por fim, a uma intensa crise econômica no final dos anos 1970²⁰⁰. Os resultados para o país foram: o aumento sintomático da concentração de renda e o esmagamento da classe trabalhadora. Mais adiante, dando continuidade à crítica às políticas desse período ditatorial, ele chama a atenção para o fato de que até hoje é possível visualizar nas cidades brasileiras as consequências desses anos em que a concentração de renda fora notória e a ausência de equidade social uma política institucional. Em suas palavras:

Até hoje as cidades brasileiras pagam o preço deste déficit social, que se traduz na precariedade de moradias para os mais pobres, na violência entre vizinhos de bairros populares, na explosão da criminalidade, na carência de equipamentos, transporte e saneamento básico. A democracia foi incompetente para reverter o quadro social de desigualdade incrementado pela ditadura, até porque os interesses econômicos por trás desta catastrófica “espoliação urbana” pouco foram atingidos na transição entre ambas²⁰¹.

É curioso perceber como esse parágrafo extraído do livro de Marcos Napolitano poderia ser considerado até mesmo uma espécie de síntese do que é representado por Leon Hirszman no filme *Eles não usam black-tie*. Os problemas das cidades descritos pelo historiador são os mesmos que aqueles capturados pelo diretor, o que leva a constatar a sua necessidade e preocupação em retratar os resultados das políticas militares para os mais pobres²⁰². Assim como nesse trecho, no filme encontra-se a visibilidade da miséria nas periferias, a violência, a criminalidade, a precariedade do saneamento básico – aliás, a estes dois derradeiros itens é dada

¹⁹⁹ NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 149.

²⁰⁰ Para se ter uma visão mais complexa e contraditória desse processo, vale retomar na íntegra as palavras de Marcos Napolitano. “A bolha da dívida externa brasileira explodiria com o segundo choque do petróleo em 1979 e a crise financeira internacional de 1982. Assim, os anos finais do regime foram marcados pela recessão, pelo desemprego e pela inflação altíssima. Os efeitos destes processos econômicos foram atenuados no plano social por mecanismos como a indexação de preços, gatilhos de reajustes salarial, alta rotatividade no mercado financeiro (que permitia aos poupadores e investidores evitarem perdas), que se por um lado evitavam o colapso total da economia e a anomia social que se lhe seguiria, por outro impediam a efetiva superação da crise”. NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 151.

²⁰¹ Ibid., p. 166.

²⁰² Somente para recapitular uma breve observação de Roberto Schwarz acerca da problemática entre o estético e o social, tem-se: “[...] a forma é considerada como síntese profunda do movimento histórico, em oposição à relativa superficialidade da reprodução documentária [...] leitura estética e globalização histórica são parentes. As duas suspendem o dado num todo complexo, sem suprimi-lo.” SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 135.

atenção especial logo nos primeiros minutos que abrem o filme: com a reprodução da violência policial no bar da vizinhança; e com Otávio, pai da família e personagem importante da narrativa, reclamando da ausência de estrutura das ruas para dias de chuva²⁰³. Dando continuidade às suas reflexões sobre as condições da população mais pobre e, portanto, mais prejudicada pelos anos de ditadura, Marcos Napolitano ressaltava ainda a ausência de poder público nos bairros para atender à população. Com exceção da polícia, órgão público cujas políticas estavam direcionadas contra os moradores, as regiões periféricas não contavam com infraestrutura elementar para acolhê-los. Em consequência dessa inexistência de um Estado capaz de amparar sua população, o historiador sugere que os bairros populares se tornaram territórios de violência banal, inclusive entre vizinhos, e enfrentaram problemas como o alcoolismo e a droga recém-chegada. Porém, em contrapartida, compreendendo tal realidade de modo a alcançar a sua totalidade contraditória, ele ressaltava que, mesmo diante de todos esses dissabores, são exatamente nesses espaços que surgiram movimentos de resistências fundados a partir de um novo modelo de solidariedade e de organização política. Nas palavras de Marcos Napolitano, tem-se:

[...] foi nas periferias das grandes cidades brasileiras que também se gestaram novas formas de sociabilidade, baseadas na solidariedade e na construção de laços políticos inovadores. Isso fez surgir novos movimentos sociais e comunidades religiosas que não fugiam à reflexão progressista e à ação transformadora no mundo, e que fizeram germinar uma nova cultura de política democrática no Brasil²⁰⁴.

Assim, vivendo um cotidiano agonizante em decorrência de uma modernização responsável por dilatar as diferenças sociais, as periferias dão mostra de sua luta. Em *Eles não usam black-tie*, essas questões problemáticas, tais como a violência e o alcoolismo, enfrentadas pela população mais vulnerável das cidades estarão presentes, mesmo que não sejam desenvolvidas a ponto de transformarem-se em foco de grande atenção dentro da diegese. Entretanto, essas “novas formas de sociabilidade, baseadas na solidariedade e na construção de laços políticos inovadores”, como bem salienta Marcos Napolitano no trecho acima

²⁰³ A partir de estudos sobre a condição socioeconômica dos trabalhadores brasileiros na década de 1970, pode-se perceber que Leon Hirszman reconstrói de forma fidedigna no filme a sua situação. Para confirmar tal premissa, vale retomar o que Marcos Napolitano revela: os trabalhadores não lutavam apenas por melhores condições de trabalho. As lutas para a melhoria dos bairros em que moravam, de certo modo, imbricaram-se também a essa luta. Em suas palavras: “Muitos operários que trabalhavam no ABC moravam nas periferias de São Paulo, ligando a experiência sindical com a luta cotidiana pela melhoria dos bairros. NAPOLITANO, Marcos. 1964: *História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 273.

²⁰⁴ Ibid., p. 169.

reproduzido, acabam tomando o protagonismo do filme. À condição pública e íntima dos trabalhadores será dada atenção especial por Leon Hirszman, numa tentativa de lançar luz à importância social desse novo agente urbano, vitimado em maior proporção com os anos de ditadura, e, sobretudo, à força de suas ações em reivindicação por mais direitos e melhores condições de vida.

Mas se o retrato das lutas dos trabalhadores ganha destaque no filme de 1981, num momento de explosão das grandes greves do ABC paulista, não se pode ignorar o fato de ele ser baseado na peça de teatro de Gianfrancesco Guarnieri escrita em 1956, mesmo que seu roteiro, assim como pôde ser visto anteriormente, tenha sido reelaborado para corresponder à atualidade das lutas, cisões e dramas da classe trabalhadora. Desse modo, vale retomar alguns aspectos da peça para que, em comparação com o filme, seja possível tornar a sua análise mais precisa, sobretudo levando em consideração as diferenças dos contextos históricos em que ambos foram elaborados. Diferente dessa situação nacional, resultado de anos de governos militares, em que Leon Hirszman e Gianfrancesco Guarnieri se encontravam com frequência para a reescrita da peça, o dramaturgo escreve *Eles não usam black-tie* num Brasil onde vigoravam a pleno vapor os resultados das políticas de modernização implementadas por Getúlio Vargas, responsáveis por impulsionar o desenvolvimento de grandes centros urbanos e transformar a realidade social, que tinha em seu epicentro o trabalhador urbano assalariado. Na peça, o jovem autor, de forma pioneira, representa essa nova realidade, trazendo para o palco o trabalhador brasileiro e a sua consciência diante da necessidade de uma organização política mais consistente, capaz de combater as opressões geradas pelas relações modernas de trabalho²⁰⁵. No enredo, tem-se uma disputa entre pai e filho em torno da adesão do segundo à greve dos trabalhadores que aconteceria para a reivindicação de melhores condições de trabalho. Essa temática, recente na dramaturgia nacional, problematizaria, então, a questão do trabalho urbano-industrial que tomaria fôlego, sobretudo diante das recentes medidas formuladas por Getúlio Vargas, tais como a Consolidação das Leis do Trabalho de 1943, para a regulamentação de diversos direitos dos trabalhadores. Dessa forma, Gianfrancesco Guarnieri cria um espetáculo no qual, por meio de conflitos familiares, discute-se as inquietações dos

²⁰⁵ Para Iná Camargo Costa, a peça de Gianfrancesco Guarnieri representa a ascensão da classe trabalhadora nos anos 1950. “Consequências das ligações do dramaturgo com o PCB, então em intensa atividade de agitação, a greve de Guarnieri registra, com mais verdade do que seria de se supor, o poderoso ascenso das lutas dos trabalhadores ao longo dos anos 50 – basicamente caracterizado pela ampliação de suas organizações sindicais, formação de federações e confederações – ascensão que significou a ocupação pelos trabalhadores organizados de importantes espaços na cena política e social do país.” COSTA, Iná Camargo. *Teatro épico no Brasil: de força produtiva a artigo de consumo*. Tese de doutorado apresentado ao departamento de Filosofia na Faculdade de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993. p. 19.

trabalhadores que, aproveitando as transformações impulsionadas pelo varguismo, tentavam defender seus interesses²⁰⁶.

Impulsionado por esse contexto, a peça *Eles não usam black-tie* coloca a luta dos trabalhadores em destaque, mas mesmo assim nota-se, por exemplo, que nela não há qualquer referência direta a símbolos da esquerda, assim como podia ser vista em outras manifestações artísticas. Porém, Sábato Magaldi em *Panorama do teatro brasileiro*, ao organizar um estudo sobre a peça, defende a ideia de que a tese nela implícita é marxista, uma vez que traz a crença de união dos trabalhadores para reverter a situação de exploração por eles vivida²⁰⁷. Vale lembrar que no *Manifesto comunista*, Marx e Engels afirmam que o mais precioso para os trabalhadores é a sua união. Em suas palavras: “Por vezes os operários triunfam: mas é um triunfo passageiro. O verdadeiro resultado de suas lutas não é o sucesso imediato, mas a solidariedade crescente entre os trabalhadores”²⁰⁸. As personagens, com exceção de Tião, o protagonista do drama, acreditam numa espécie de solidariedade de classe para conseguirem reagir às imposições patronais. Há uma visão romântica que paira na narrativa, pois ocorre uma idealização dos trabalhadores enquanto classe integral e combativa, bem como debatido posteriormente pelo próprio autor e por Leon Hirszman ao projetarem a realização do filme, alternando essa perspectiva. Acima dos interesses individuais, sobressaem-se os interesses da coletividade e o único que não aceita tal pacto é hostilizado por sua comunidade, tendo um fim trágico em que perde até mesmo os vínculos afetivos sanguíneos considerados os mais sólidos. Nas palavras de Gianfrancesco Guarnieri, tal pressuposto se confirma:

Black-tie parte sem dúvida de uma visão romântica do mundo. Pressupõe uma série de valores básicos, imutáveis, através dos quais os problemas surgem, estourando os conflitos, os homens se debatem, mas tudo chegará a bom termo graças a uma providencial ordem natural das coisas, atingindo-se no tempo a harmonia geral esperada, em virtude de uma tomada de “consciência”. *Black-tie*, no fundo, é uma peça idealista²⁰⁹.

²⁰⁶ Para não se lançar um olhar ingênuo e sem contradições às medidas elaboradas por Getúlio Vargas em defesa da classe trabalhadora, vale lembrar o que disse Ricardo Antunes a esse respeito: “O suporte dos trabalhadores, entretanto, conferia à Vargas o equilíbrio necessário para manter o seu projeto de dominação burguesa de novo tipo. Tal qual um Bonaparte, Vargas precisava da classe operária como força, suporte, âncora em sua relação com as classes que de fato ele representava, ou seja, as frações agrárias tradicionais e as forças industriais emergentes. Mas para representar os de cima, precisava do apoio dos de baixo.” ANTUNES, Ricardo. De Vargas a Lula: caminho e descaminho da legislação trabalhista no Brasil. *Pegada*, São Paulo, vol. 7, n. 2, nov. 2006, p. 85.

²⁰⁷ MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962, p. 274.

²⁰⁸ ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Manifesto comunista*. Rio de Janeiro: Garamond, 1998. p. 60.

²⁰⁹ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1966. p. VII.

Pela maneira como enfatizou a luta coletiva dos trabalhadores, em grande medida, *Eles não usam black-tie* foi ovacionada pela crítica e por um público ávido em discutir e problematizar o novo Brasil industrial e urbano que se firmava. No entanto, cabe um questionamento acerca da atualidade da peça de Gianfrancesco Guarnieri após exatos 60 anos de sua realização, num Brasil outro, desconfiado diante de teses marxistas, das esquerdas rechaçadas e, em alguma medida, demonizadas, sobretudo por conta da ditadura civil-militar de 1964 e de certo desgosto frente ao primeiro governo declaradamente de esquerda que assume o poder em 2003 com a posse de Lula. Essa peça continua mantendo sua atualidade, mesmo frente ao enrobustecimento do grande capital internacional-corporativo-financeiro e de uma espécie de subordinação do Partido dos Trabalhadores a tal modelo sem que se pudesse muito resistir? A mobilização dos trabalhadores da peça pode ser relida como uma manifestação genuína e importante para a autonomia dos trabalhadores ou, considerando o contexto contemporâneo, ela soa, a contragosto do dramaturgo, como uma experiência dramática ingênua e datada? Se no final da década de 1970, quando Leon Hirszman filma a peça, ela teve que ser modificada para absorver as contradições existentes nas organizações trabalhistas, principalmente devido a um racha dentro da própria esquerda, assim como sugere Reinaldo Cardenuto, como ela poderia ser interpretada atualmente? Diante desses questionamentos, pretende-se fazer uma breve análise da peça, observando a perspectiva romântica que há no líder da família, Otávio, e o ar melancólico e apático do filho, Tião, com o intuito de perceber a atualidade de suas constituições enquanto personagens capazes de persistirem em novos cenários. O pai ainda é a figura emblemática do trabalhador em constante militância política ou Tião ganha importância e a sua melancolia apática, juntamente com sua subordinação ao pacto trabalho/opressão que se expandem sem resistência? Em outro sentido, é permitido dizer que o atual cenário produziu uma nova espécie de militância que anula essas duas figuras?

Para abrir tal discussão, pensa-se na possibilidade do lançamento dessa peça em 2016 e o sucesso de público e crítica que alcançaria. Essa pauta é colocada, pois parece que há o enfraquecimento das discussões em torno das questões relacionadas à exploração do trabalho fabril e da própria configuração do trabalho na contemporaneidade. Como bem salienta Angela Alonso, há ultimamente uma segmentação de pautas dos movimentos sociais, uma vez que cada um coloca em questão a sua reivindicação sem levar em consideração aquela que é comum a todos. Pode-se pensar nas discussões exaltadas dos movimentos feministas, negros, gays, de idosos e ambiental ou até mesmo do trabalho, mas visto de uma perspectiva estritamente individual, sem que elas se configurem como parte integrante da luta de classes numa perspectiva marxista vigorosa no começo do século XX. Esses novos grupos seguem suas

discussões partindo das causas que os tocam em particular, sem que estas sejam discutidas relacionadas ao que está no epicentro do sofrimento no mundo capitalista – o mundo do trabalho, o mundo reificado, e que, de certa forma, tem ressonância direta em todas as pautas discutidas por esses movimentos sociais. Nesse sentido, vale retomar uma breve análise de Angela Alonso sobre a reconfiguração dos movimentos sociais, após certo pessimismo oriundo do pós-guerra em relação a eles, cuja perspectiva centrava-se na “tese da desmobilização”, ou seja, a defesa da impossibilidade de grandes mobilizações coletivas devido à individualização extrema dos indivíduos.

Nos anos 1960, tanto na Europa, sede do totalitarismo, quanto nos Estados Unidos, afinal a pátria da sociedade de massas, ressurgiram mobilizações. Alguns teóricos da revolução ainda as saudaram como retorno do movimento operário, mas, logo se viu, elas eram bastante peculiares. Não se baseavam em classe, mas sobretudo em etnia (o movimento pelos direitos civis), gênero (o feminismo) e estilo de vida (o pacifismo e o ambientalismo), para ficar nos mais proeminentes. Tampouco visavam a revolução política, no sentido da tomada do poder de Estado. Não eram reações irracionais de indivíduos isolados, mas movimentação concatenada, solidária e ordeira de milhares de pessoas. Então não cabiam bem em nenhum dos dois grandes sistemas teóricos do século XX, o marxismo e o funcionalismo. A ruptura está no próprio nome que o fenômeno ganhou. Tratava-se seguramente de “movimentos”, no sentido de ações coordenadas de mesmo sentido acontecendo fora das instituições políticas, mas não eram, de modo algum, protagonizadas por *mobs*, tampouco por “proletários”. Eram jovens, mulheres, estudantes, profissionais liberais, sobretudo de classe média, empunhando bandeiras em princípio também novas: não mais voltadas para as condições de vida, ou para a redistribuição de recursos, mas para a qualidade de vida, e para afirmação da diversidade de estilos de vivê-la²¹⁰.

As lutas sociais a partir da década de 1960, como aponta a pesquisadora, alteram-se ao redor do mundo, daí o questionamento sobre a importância de *Eles não usam black-tie*, e, sobretudo, de uma figura central na peça, o operário e pai de família, Otávio, que simboliza os princípios de uma luta operária ao defender a expansão dos direitos dos trabalhadores da fábrica em que trabalha e ver tal causa como uma forma de florescer uma vida mais plena para a sua classe social. Ele engaja-se na melhoria de seu futuro e de seus companheiros, pois possui grande consciência de classe que o permite afrontar as estruturas enrijecidas da sociedade burguesa, mesmo que a tomada do Estado e a revolução proletária não sejam vislumbradas na

²¹⁰ ALONSO, Angela. “As teorias dos movimentos sociais: um balanço do debate”. *Lua Nova*, São Paulo, n. 76, p. 49-86, 2009. p. 50.

peça²¹¹. As problemáticas levantadas em *Eles não usam black-tie*, se se considerar a reconfiguração das lutas sociais em que está em jogo menos a questão material e mais a sua dimensão cultural e simbólica ligadas a gênero, raça, por exemplo, apresentam a princípio, arrisca-se, certo envelhecimento do drama de Gianfrancesco Guarnieri, porque está explícita nele, como bem ressalta Sábato Magaldi, a tese marxista de lutas de classes que num contexto atual, como apontado por Alonso, parecem não mais corresponder às formas atuais dos movimentos sociais.

Porém, ainda pensando sobre a atualidade da peça *Eles não usam black-tie*, retoma-se mais uma vez o filme *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert. A narrativa retrata a vida da empregada doméstica Val, cuja filha Jéssica decide migrar de Pernambuco para morar com a mãe em São Paulo na casa dos patrões a fim de fazer vestibular para o curso de Arquitetura. Com boa recepção, o filme discute as relações de trabalho doméstico e, de certa forma, a sua relação direta com os modos servis de trabalho desenvolvidos durante a escravidão – discussão levantada por muitos críticos com a estreia do filme, a ponto de retomarem a antinomia de Gilberto Freyre: casa grande e senzala²¹². Além do mais, o seu sucesso deve-se também ao retrato simbolizado pela intelectualidade da filha que pode, com as ferramentas do conhecimento, combater a arrogância e supremacia dos patrões de sua mãe²¹³. As disputas de classes levantadas aqui se centram principalmente no que Pierre Bourdieu denominou como *capital cultural*, já debatido nesta tese anteriormente ao analisar a disputa simbólica por estima social existente entre Paulo Honório e Madalena. As tensões nesse filme de 2014 não são apenas relacionadas aos embates salariais, assim como se sugere, em maior medida, em *Eles não usam black-tie*, de 1956, mas no princípio da diferenciação cultural entre classes social em

²¹¹ Para Lukács, [...] a consciência de classe não é a consciência psicológica de cada proletário ou a consciência psicológica de massa do seu conjunto, mas o sentido, que se tornou consciente, da situação histórica da classe. LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.179.

²¹² Em uma dessas críticas, Inácio Araujo conclui: “O tema é quase uma obsessão recente do cinema brasileiro: a empregada doméstica como evidência da persistência do escravismo numa sociedade em que a elite resiste, desde sempre, ao trabalho físico.” Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1673569-novelismo-nao-turva-sutileza-de-que-horas-ela-volta.shtml>>. Acesso em: 29/09/ 2016.

²¹³ Vale lembrar que ao receber o prêmio “Faz diferença”, Anna Muylaert o dedica ao Lula e à Dilma, por julgar que eles são os responsáveis pela existência de jovens como Jéssica, a filha de Val. A diretora declara que, ao elaborar o filme, julgava a garota Jéssica, que é aprovada na faculdade de Arquitetura da USP, considerado um dos cursos mais elitistas da universidade, uma utopia. Porém, após a estreia do filme, quando muitos jovens entram em contato com ela para declarar a sua identificação com a história da garota, Muylaert começa a entender que Jéssica não era um fenômeno irrereal, mas sim fruto de consecutivos governos petistas que possibilitaram acesso de jovens carentes ao ensino superior. Em decorrência a tal fato, a diretora, então, dedica o seu prêmio, a Lula e à Dilma. Disponível em:

<<http://www.revistaforum.com.br/2016/03/24/diretora-de-que-horas-ela-volta-dedica-premio-a-lula-e-dilma/>>. Acesso em: 30/09/2016.

consonância com a alteração das resistências coletivas que se pautam também, como analisa Angela Alonso, em questões identitárias e de ordem simbólicas.

O filme atenta-se à representação de uma empregada doméstica que simboliza o setor de serviços, ou seja, diferente do que se encontra na peça de Guarnieri, cuja trama catalisa-se nas lutas dos trabalhadores fabris. Essa mudança na forma de capturar as relações de trabalho em manifestações artísticas ocorre diante da nova conjuntura nacional e internacional de distribuição de emprego, uma vez que a partir dos anos 1980 e 1990, o Brasil viu seus trabalhadores migrarem do setor primário e secundário para o setor terciário, assim como dito anteriormente. Considerando esse fato, a retomada das disputas trabalhistas em campo fabril nas representações artísticas desde o lançamento de *Eles não usam black-tie* foi minguando. Assim, esse debate em torno do trabalho nas fábricas parece atrair hoje, salve algumas exceções como, por exemplo, *Dois dias, uma noite*, menor interesse de dramaturgos, cineastas e de público do que nos idos anos 1950 e 1960, embora algumas exceções possam aparecer esporadicamente.

No filme de Anna Muylaert, Val contará com a ajuda da filha Jéssica para começar a ter consciência da exploração vivida, o que aponta mais uma vez para o isolamento do trabalhador e a sua responsabilidade solitária diante da defesa das agressões geradas nas relações de trabalho em que patrão e funcionário encontram-se em situação de extremo desequilíbrio. Não há no filme uma organização além do indivíduo que ampare a trabalhadora, como no caso das lutas de Otávio, que contam com uma comunidade disposta a se organizar e com a presença de um sindicato, mesmo que em torno de seus integrantes existam conflitos de ordem ideológica. Se se tomar como base a narrativa contemporânea citada, constata-se que a organização coletiva dos trabalhadores de sua categoria se encontra em ruína, uma vez que as protagonistas aparecem isoladas, tendo que encontrar por si próprias maneiras de reagir. Além disso, ao contrário do que se observa na postura de Otávio desde o começo da peça, mas que, no entanto, assemelha-se a situação de Tião, é quase inexistente a consciência política de Val, que emerge apenas no decorrer da narrativa e a leva a resistir individualmente ao poder dos patrões. Porém, a diferença central dessa narrativa em relação a *Eles não usam black-tie* está no fato de que as personagens de *Que horas ela volta?* não possuem um elemento fulcral existente na maioria das personagens do drama: uma certa postura romântica que permite a crença nas lutas coletivas para o rompimento das relações de exploração. Fato esse que pode contribuir para o entendimento de uma atitude artística apoiada em ideologias de viés marxista, como apontou Sábato Magaldi, não mais em voga nas representações artísticas da contemporaneidade, mas permitidas, ainda

que sem idealização, quando *Eles não usam black-tie* foi adaptada por Leon Hirszman em 1981, em plena greve metalúrgica do ABC paulista.

3.3 A esperança revive em *Eles não usam black-tie*

A partir dessa breve comparação entre a peça *Eles não usam black-tie* e *Que horas ela volta?*, cuja conclusão extraída parece ser a impossibilidade de confecção de uma narrativa como a peça de Gianfrancesco Guarnieri no contexto contemporâneo, devido ao enfraquecimento de uma perspectiva artística marxista na qual o operário tomaria a frente da revolução, levanta-se uma discussão já estabelecida por Leon Hirszman e Gianfrancesco Guarnieri ao elaborarem o roteiro: a necessidade de amenizar uma certa ingenuidade que ela apresenta ao mostrar sem contradições os trabalhadores como classe una e harmoniosa já em 1981. Porém, para iniciar tal discussão, vale primeiramente pensar até que ponto a alteração do roteiro do filme diante da peça consegue, de forma efetiva, apresentar as cisões e conflitos do cotidiano dos trabalhadores capazes de reconfigurar o drama e torná-lo mais realista, no sentido de trazer a História nacional para o filme, assim como pretendia o diretor. A priori, defende-se que, mesmo Leon Hirszman desejando capturar os conflitos entre os trabalhadores, assim como ocorria nas greves do ABC paulista na qual o filme, de alguma forma, é inspirado, ele não deixa de injetar-lhe certa dosagem de um romantismo advindo de sua formação enquanto artista do Centro Popular de Cultura (CPC) e autor de *Pedreira de São Diogo*.

Em contrapartida a esse otimismo que revestia as ações dos artistas em anos anteriores, Marcos Napolitano, ao fazer um retrato da vida dos trabalhadores urbanos, espécie de versão real do milagre econômico, retoma aspectos primordiais que contribuem para o entendimento da mudança na maneira como os trabalhadores resistem às intempéries socioeconômicas resultantes da ditadura civil-militar. Se no período anterior ao golpe havia ainda uma crença na revolução oriunda da organização da classe trabalhadora, no posterior a ele, a maneira de resistir bem como o desejo dos trabalhadores serão outros. A revolução não vai estar mais no horizonte daqueles que decidem se posicionar contra o sistema instaurado, uma vez que começam a desejar apenas, como aponta o historiador, “a pequena utopia democrática”. Vivendo um cotidiano infernal das grandes cidades, removidos para as periferias em que a “precariedade das condições materiais e serviços públicos ensejava tanto a violência, muitas vezes banal [...], quanto a solidariedade”²¹⁴, os trabalhadores se organizavam. Porém, essa organização não era

²¹⁴ NAPOLITANO, Marcos. 1964: *História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 272.

mais aquela vislumbrada pelos estudantes de classe média embebidos por leituras marxistas que se viam como responsáveis pela incitação da revolta nas camadas populares, como ocorria anteriormente ao golpe. A luta nascia agora, sobretudo, amparada pela Igreja Católica. Para resumir essa efervescência política das periferias, Marcos Napolitano relata:

Nesses espaços surgiram movimentos sociais de tipo novo, quase sempre apoiados pela Igreja Católica, mas com tendência à auto-organização e à valorização da construção da consciência individual na linha “ver-julgar-agir”[...]. O cotidiano, o bairro, a praça, o botequim, o salão da igreja, foram politizados não a partir dos grandes projetos revolucionários, mas pela realização da pequena utopia democrática [...]. Assim, ao longo dos anos 1970, foi se construindo o cinturão vermelho, que se fechava com a concentração das grandes indústrias multinacionais na região do ABC reunindo o setor mais avançado da classe operária brasileira. Muitos operários que trabalhavam no ABC moravam nas periferias de São Paulo, ligando a experiência sindical com a luta cotidiana para melhoria dos bairros²¹⁵.

Portanto, nas periferias dos grandes centros urbanos, concentravam-se movimentos sociais diversos que impulsionaram as grandes paralisações iniciadas em 1978. E mesmo que essas paralisações não tivessem como horizonte a revolução, não se pode negar a existência de uma perspectiva romântica que outrora nutrira o sentimento revolucionário, no sentido de crítica à sociedade burguesa, como responsável por motivar os integrantes desses movimentos sociais a iniciar as mobilizações que culminaram nas grandes greves²¹⁶. Mas para bem entender a etimologia da palavra *romantismo* e o que se pretende dizer quando tais movimentos são caracterizados como românticos, especialmente no contexto do filme *Eles não usam black-tie*, faz-se necessária uma breve explanação do conceito proposto por Michel Löwy e Robert Sayre em *Revolta e melancolia. O romantismo na contracorrente da modernidade* em que se tem a concepção de romantismo associada à ideia de crítica à civilização capitalista-industrial. Em síntese, para eles, o romantismo representa uma crítica da modernidade, “isto é, da civilização capitalista, em nome e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno) que desde a sua origem é “iluminado pela dupla luz da estrela da revolta e do “sol negro da melancolia” (Nerval)²¹⁷.

Desconstruindo uma ideia já consolidada de que a visão romântica estaria concentrada apenas no campo literário, eles afirmam que o pensamento romântico extrapola seus limites e

²¹⁵ NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 273.

²¹⁶ Vale lembrar que: “A lei da greve, apesar de continuar vigente e ser até mesmo endurecida com a edição do Decreto-Lei 1632 em agosto de 1978 que ampliava as “áreas de segurança nacional” onde as greves seriam proibidas sob qualquer hipótese, passou a ter a sua legitimidade profundamente questionada por toda a sociedade brasileira”. NEDER, Ricardo et al. *Autonomia e movimento sindical no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1988. p. 71.

²¹⁷ LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 39.

compõe o campo político, filosófico, econômico e histórico. Nesse sentido, os autores tentam provar que o pensamento revolucionário tem o pensamento romântico como fio condutor de suas ações, pois “a sensibilidade romântica representa uma revolta contra a civilização criada pelo capitalismo”, e “portadora de um impulso *anticapitalista*”²¹⁸. Se a melancolia permeia a visão romântica, a revolta e a crítica também. A crítica é destinada ao mundo moderna devido à perda de valores humanos essenciais, principalmente aqueles ligados à interação dos homens, pois no mundo moderno prevalece a ideia de indivíduo isolado. Por isso, a exaltação da subjetividade, marca do romantismo, deve ser interpretada como crítica ao individualismo produzido pelas sociedades capitalistas, à estandardização e à reificação. Nas palavras de Michel Löwy e Robert Sayre, tem-se:

A exaltação romântica da subjetividade – considerada erroneamente a característica essencial do romantismo – é uma das formas da resistência à reificação. O capitalismo suscita indivíduos independentes para cumprir funções socioeconômicas; mas quando esses indivíduos se transformam em individualidades subjetivas, explorando e desenvolvendo seu mundo interior, seus sentimentos particulares entram em contradição com um universo baseado na estandardização e na reificação²¹⁹.

Por fim, o que predomina na visão romântica é o desejo pela união entre os homens, “de recriar a comunidade humana – considerada de múltiplas formas: na comunicação autêntica com o outro, na participação no conjunto orgânico de um povo (*Volk*) ” e o repúdio à “fragmentação da coletividade na modernidade”²²⁰, ou à sociedade de classes. Para eles, romantismo é uma espécie de desejo por um mundo radicalmente distinto do existente, até mesmo quando em obras genuinamente românticas suscita um irrealismo crítico como fuga da realidade e contrapõe um universo imaginário, ideal, utópico e maravilhoso à realidade monótona, prosaica e desumana da modernidade. A sensibilidade romântica representa uma revolta contra a civilização criada pelo capitalismo, sendo assim, impulso para a construção de uma visão anticapitalista. Consiste nessa visão: “desencantamento do mundo, crítica da quantificação, da mecanização, da abstração racionalista, do Estado e da política moderna, da dissolução dos vínculos sociais.” Os autores chegam a propor que, até mesmo as teorias marxistas podem ser compreendidas pela ordem de uma concepção romântica e julgam, de

²¹⁸ LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 41.

²¹⁹ Ibid., p. 47.

²²⁰ Ibid., p. 49.

longe, as mais interessantes entre elas, pois radicalizam a oposição ao mundo burguês moderno; suas afinidades sobressaem, principalmente, no que concerne uma visão crítica e contrária ao caráter desumanizante do trabalho industrial-capitalista²²¹. Sugerem: “romantismo é *uma das fontes esquecidas de Marx e Engels*, uma fonte que talvez seja tão importante para o trabalho deles quanto o neo-hegelianismo alemão ou o materialismo francês”²²².

Com essa pequena explanação acerca do conceito de romantismo, é possível entender por que se defende nesta tese que há uma perspectiva romântica na peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e vai haver também no filme de Leon Hirszman. O embate principal que se cria no drama entre o pai da família e o seu filho gira em torno da presença e da ausência, respectivamente, de uma visão romântica que impulsiona a vontade de luta de Otávio e imobiliza Tião numa resignação ao modelo social imposto. Particularmente, no filme, mesmo considerando o fato de que os roteiristas tentaram amenizar o romantismo contido na peça, e pode-se dizer, reduzir concomitantemente as “teses marxistas” nela existentes, com a adição em seu roteiro, da divergência entre os trabalhadores, a morte de um dos trabalhadores e a derrota da greve com o intuito de apontar para as contradições implicadas nas lutas dos trabalhadores, esse romantismo não desaparece, uma vez que, em meio à situação adversa, existem otimismo e crença entre eles em relação à mobilização coletiva. Diferente de *A falecida* e de *S. Bernardo*, em *Eles não usam black-tie*, esse romantismo atenua o efeito trágico da narrativa e a ideia defendida nesta tese, o *trágico desalienante* cede espaço para o florescimento de uma narrativa mais convencional, próxima ao melodrama ameno, em que é a representação do otimismo a opção do diretor para mostrar a condição da luta dos trabalhadores em processo de abertura política. Diferente de seus filmes anteriores, a elaboração da representação trágica não prevalece em *Eles não usam black-tie*. Embora haja o isolamento de Tião e a morte do operário Bráulio, é com viés romântico que se fecha o filme, pois o clima é de crença na união da classe trabalhadora, simbolizada por um persistente clamor da multidão nos derradeiros minutos. A frase vociferada insistentemente por centenas de trabalhadores até aparecerem os créditos finais é: “a greve continua”.

²²¹ “O principal objeto de *O capital* é a *exploração* do trabalho, a extração do mais-valor pelos proprietários capitalistas dos meios de produção. Mas inclui também uma crítica radical da *própria natureza do trabalho industrial moderno*. Em sua acusação contra o caráter desumanizante do trabalho industrial-capitalista, *O capital* é ainda mais explícito do que os *Manuscritos de 1844* e, sem dúvida, há uma ligação entre essa crítica e a dos românticos”. LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 129.

²²² Ibid., p. 121.

3.4 Amor, tensão e conflito

*O medo, com sua capa,
Nos dissimula e nos berça.
Fiquei com medo de ti,
Meu companheiro moreno.
De nós, de vós, e de tudo.
Estou com medo da honra.
Assim nos criam burgueses.
Nosso caminho: traçado.
Por que morrer em conjunto?
E se todos nós vivêssemos?*

Carlos Drummond Andrade

Como já foi dito anteriormente, em *Eles não usam black-tie*, Leon Hirszman opta por concentrar o seu olhar na vida doméstica de uma família de trabalhadores, retratando, sobretudo, o conflito entre pai e filho gerado pelo posicionamento de ambos diante da greve na fábrica onde trabalhavam. Tião é um jovem cujas ambições burguesas vão de encontro às pretensões românticas do pai, Otávio, um assíduo sindicalista que luta em busca da expansão dos direitos dos trabalhadores e aposta na coletividade para assim o fazer. Enquanto Otávio se envolve diretamente com a organização grevista, Tião, por sua vez, decide não aderir à greve e é, por isso, chamado de “fura-greve” pelos operários. Ele desrespeita o acordo de paralisação e entra na fábrica para trabalhar, num ato de desdém ao movimento. Para aumentar o seu drama, a futura esposa, Maria, que era também trabalhadora da mesma fábrica, decide aderir à greve e ficar ao lado dos trabalhadores, virando-se contra o namorado e o seu projeto de ascensão social a qualquer custo. Diante dessa situação, por fim, a personagem se vê obrigada a deixar a sua casa, uma vez que o pai não mais o deseja por lá; ao mesmo tempo, perde o companheirismo da namorada, que passa a julgá-lo como traidor e covarde.

Com esse breve resumo da história, percebe-se que, embora tenha como temática as lutas sociais da classe trabalhadora, Leon Hirszman não a trata de forma objetiva, ou seja, como se essa luta fosse um problema de uma coletividade anônima, sem rosto, sem contradições e sem particularidades. O diretor dá ênfase aos dramas pelos quais passa uma família que luta para se defender da espoliação de sua força de trabalho, ao mesmo tempo em que representa esses conflitos de ordem afetiva gerados especialmente por essa condição hostil. Diferente do que acontece no filme *A greve*, de Eisenstein, em *Eles não usam black-tie*, os trabalhadores não são apenas representantes de uma classe, são possuidores de uma subjetividade cujos conflitos

ocasionam impasses constantes. Essa maneira de retratar os trabalhadores é feita de forma consciente pelo diretor, que resolve elaborar um discurso audiovisual ao modo de Pudovkin, enfocando o movimento grevista pela interioridade de um drama familiar. Ao contrário do que se tem em *A falecida* e *S. Bernardo* por exemplo, em *Eles não usam black-tie*, são estabelecidos paralelos mais marcantes com o cinema, produto da indústria cultural, por meio da empatia do público com os problemas do protagonista da história, ou seja, o envolvimento emocional do espectador com a ação, a cena de nudez, a escolha por atores famosos²²³. Leon Hirszman opta por uma estética mais “comercial”, após fracassos de público com alguns de seus filmes, e segue rumo em busca de uma maior visibilidade para eles, principalmente, devido ao seu desejo de que sejam um meio para a construção do pensamento crítica. As escolhas formais em *Eles não usam black-tie* são pensadas para que ele consiga alcançar o público e, por isso, há certa flexibilização das antigas propostas estéticas em relação ao experimentalismo formal, embora retome certos traços da arte nacional-popular. Nesse sentido, Reinaldo Cardenuto defende²²⁴:

O filme, creio eu, tenta recuperar no cinema um tema que há anos vinha sofrendo censuras do governo, além de uma estética realista que procurava responder ao fracasso da esquerda tradicional e propunha uma revisitação à arte nacional-popular e à decupagem clássica como experiências formais para denunciar os sintomas da crise brasileira a um amplo número de espectador²²⁵.

Adepto a uma estética mais próxima ao neorealismo italiano, diferente do cinema alegórico de Glauber Rocha, o diretor, como dito anteriormente, no início de sua carreira, com o desejo de criar uma arte capaz de suscitar discussões distintas, não apenas aquelas diretamente relacionadas aos pensamentos revolucionários de esquerda, diverge do grupo de cineastas dos Centros Populares de Cultura (CPC) – do qual faz parte ativamente, porque não queria que as atividades artísticas estivessem a serviço somente do pensamento político. Com o passar dos anos, começa também a questionar esse experimentalismo formal defendido pelos diretores que compunham o grupo do Cinema Novo. Em sua perspectiva, eles alcançavam o primor formal, mas não conseguiam atingir o público, fazendo o cinema perder sua função social. Desse modo,

²²³CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Tese de doutorado em Ciências pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais, USP, 2014. p. 304-313.

²²⁴ É importante ressaltar que a análise de *Eles não usam black-tie* desenvolvida nesta tese vai ao encontro daquela proposta por Reinaldo Cardenuto em sua tese *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. No entanto, na tese proposta por mim, enfatiza-se particularmente o seu aspecto trágico, perspectiva esta não explorada anteriormente pelo autor.

²²⁵ Ibid., p. 356.

optar por estratégias narrativas mais convencionais era uma forma de ampliar o acesso ao filme pela grande massa. Entre a produção de seu primeiro longa-metragem, *A falecida* (1965), e o seu último longa, *Eles não usam black-tie*, percebe-se, portanto, o apagamento do experimentalismo cinematográfico dos anos anteriores, sem que com isso deixe de se preocupar com uma estética atenta à libertação do homem e à criação de uma atmosfera que exija do espectador a construção do conhecimento durante a cena. Com *Eles não usam black-tie*, Leon Hirszman alcança sucesso de crítica e público, ganhando até mesmo o Prêmio Especial do Júri no Festival de Veneza de 1981.

3.5 Tião, a cordialidade, a ingenuidade ou o trauma?

Mesmo sendo a greve o motim de todos os conflitos do filme, e sabendo das pretensões políticas do diretor, tem-se em sua sequência inicial a história do par romântico Tião e Maria. Eles aparecem no primeiro plano da narrativa saindo do cinema ao som de um samba instrumental num momento romântico do casal, percorrendo as vitrines até pegarem um ônibus para o local em que residem. Maria precisa dizer algo sério a Tião, mas espera chegar em casa para o fazer. O casal se diverte e mostra-se apaixonado durante o percurso do cinema à casa, uma vez que a música colabora para a leveza dos minutos iniciais da trama, assim como a postura dos atores em cena também auxilia na composição do quadro. Contudo, de maneira inesperada, essa impressão inicial amena é logo rompida, cedendo lugar a uma tensão advinda de uma situação violenta. Na ação, um camburão da polícia está estacionado em frente ao bar e duas pessoas são revistadas. Em defesa de um deles, o dono do estabelecimento diz se tratar de um homem trabalhador e que o conhece a ponto de responder por ele. Os policiais, em tom hostil, libertam-no, mas levam no carro o homem negro que estava sendo submetido à revista. Tião revolta-se contra a maneira como os policiais agem, dizendo à Maria: “Esse pessoal não pensa, atira”. Porém, mesmo com essa tensão, a atmosfera criada anteriormente para retratar o amor de Tião e Maria não é completamente rompida. Embora haja a ação violenta da polícia, Leon Hirszman não suspende a música que contribuía com o clima amoroso, dando a entender ao espectador, com essa escolha formal, que a violência policial está inserida no cotidiano das personagens e será, de algum modo, naturalizada pela continuação da música, cuja tonalidade não corresponde à opressão gerada pelos agentes policiais na cena, mas sim à situação amorosa. Dessa forma, pode-se pensar que esses cinco minutos iniciais do filme são emblemáticos e ajudam a entender o modo escolhido pelo diretor para chamar a atenção a questões significativas que não poderiam ser abertamente discutidas no filme, seja por receio de

transformá-lo numa obra panfletária ou por cautela à retaliação da censura que, mesmo enfraquecida, poderia ainda censurar o filme. Leon Hirszman insere eventos que serviriam, de certa forma, para politizar o espectador aos dramas das personagens e o faz apropriando-se dos recursos do melodrama. Nesse momento, entre carícias amistosas, romantismo entre as personagens, música delicada, o diretor introduz a repressão policial quase como uma mensagem subliminar no filme, já que não há alterações estéticas para a exploração desse evento. As personagens chocam-se com a postura dos policiais, mas o ritmo da narrativa se mantém o mesmo. A única alteração que se dá é em relação à tensão momentânea de Tião e Maria, mas isso não toma grandes proporções, porque já estão acostumados com tal situação.

Figura 22: *Eles não usam black-tie* (4:01),
Leon Hirszman, 1981.

Até esse momento, não há nenhuma menção à greve, no entanto, quando chegam à casa de Tião, logo após Maria contar que está grávida e perguntar com certa insistência se ele desejava verdadeiramente o filho, o moço refere-se ao trabalho, dizendo que esperava somente melhorar sua condição econômica para pedi-la em casamento, pois pretendia encontrar um lugar em que fosse possível desfrutarem de condições melhores de vida. Percebe-se que o seu projeto é a ascensão social e a defesa exclusiva do seu núcleo familiar. Em contrapartida, Otávio, o pai do rapaz entra na cena e traz uma perspectiva distinta da sua, iniciando seu diálogo já com uma queixa da má gerência do espaço público. Ao comentar da chuva, não deixa de fazer uma crítica ao posicionamento negligente dos administradores desse espaço: “É pouca vergonha dessa regional aí, né, calçamento, guia, esgoto que é bom, encanamento. Eles só

pensam, só pensam, porque no mais, é só promessa. Cambada de sem vergonha”. Após esse momento, a palavra greve será mencionada pela primeira vez, em 12:22, pelo pai que alerta o filho da possibilidade de paralisação na empresa em que ambos trabalham. Tião não dá continuidade à conversa de seu pai e chama Maria para ir embora. Os pares opostos, assim, já estão formados, uma vez que mais a seguir descobre-se que Tião almeja sair do lugar onde habita, isto é, da favela, e Otávio, ao contrário, deseja lutar para construir uma comunidade menos hostil para si e para os seus companheiros.

Diante das oposições que se formam e da postura resistente de Tião em relação à consciência do pai, vale retomar *História e consciência de classe*, em que Lukács defende a ideia de que é necessária a luta do trabalhador consigo mesmo para o nascimento da consciência de classe, o que Tião, percebe-se, está pouco disposto a fazer.

A luta por essa sociedade, em que a ditadura do proletário não passa de uma fase, não é uma luta somente contra o inimigo exterior, a burguesia; é também, ao mesmo tempo, a luta do proletariado consigo mesmo: contra os efeitos devastadores e aviltantes do sistema capitalista sobre sua consciência de classe. O proletariado somente alcançará a vitória quando superar em si mesmo esses efeitos²²⁶.

Seguindo os passos da peça de Gianfrancesco Guarnieri, Leon Hirszman não reformula a narrativa desconstruindo a alienação de Tião que, até o final do filme, levará adiante sua proposta burguesa de ascensão social em detrimento da solidariedade de classes junto aos integrantes de sua classe social. Além de recusar-se ao engajamento à greve, é possível perceber que ele não se dispõe a lutar contra si mesmo, tentando subtrair a mentalidade burguesa infiltrada, como bem salienta Lukács, pelos “efeitos devastadores e aviltantes do sistema capitalista”. Tião resignou-se à ideologia burguesa sem conseguir visualizar uma outra possibilidade de existência – nesse caso, sua luta maior seria contra esses princípios burgueses, mas que, mesmo atravessando situações extremas de perda de amor e de afeto, são desconstruídos. Para ele, a única forma de superar a miséria na qual se encontra é trabalhando arduamente, ou seja, a sua condição de classe, segundo as suas crenças, só será suplantada quando conseguir ganhar dinheiro, bem ao gosto do que deseja a própria classe burguesa, que organiza a sociedade de acordo com seus interesses²²⁷.

²²⁶ LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 191.

²²⁷ “Como a dominação da burguesia estende-se efetivamente para toda a sociedade, como ela aspira realmente a organizar toda a sociedade de acordo com seus interesses, e em parte o realizou, era necessário tanto criar uma doutrina fechada da economia, do Estado, da sociedade etc. (o que já pressupõe e significa, em si e por si, uma “visão de mundo”), como ampliar e tornar consciente em si a crença em sua própria vocação para essa dominação e organização”. Ibid., p.166.

Nesses primeiros minutos de filme, o cenário construído mostra a situação financeira da família de Tião. O seu irmão mais novo dorme na sala e a casa tem paredes envelhecidas. O ambiente pobre é exaltado pela câmera, assim como também acontece em *A falecida*, para caracterizar a escassez econômica da qual o rapaz deseja escapar. Ainda nessa cena, a conversa do casal acorda o menino que dormia e, ao saber do casamento, diz que casará com sua namorada quando começar a trabalhar na fábrica. Tião, em resposta a esse comentário, deixa logo clara a sua crítica à condição de exploração dos trabalhadores pela classe patronal ao afirmar: “Fábrica não dá sustento para ninguém”. A clareza que o rapaz tem de sua condição é evidente, porém, a ambição, e, sobretudo, o medo, paralisam-no, não permitindo que tome um posicionamento a favor de sua classe quando estoura a greve visionada por seu pai²²⁸. Sabe-se, no entanto, que ele não almeja ser um traidor dos trabalhadores, assim como será classificado ao não aderir à greve, mas apenas ausentar-se das lutas sindicais porque não acredita nelas. O seu projeto é outro: “vencer na vida” e, embora afirme que a fábrica não dê sustento a ninguém, a lógica de Tião é a retidão no comportamento, numa perspectiva meritocrata, para conseguir o bem-estar que parece estar acima de qualquer coisa. Tião quer o melhor para Maria e para o bebê que ela espera, mesmo que para isso precise virar-se contra as pretensões dos trabalhadores que buscam melhorias à categoria, mas a sua ideia de querer bem está intimamente relacionada ao conforto material, o que não parece ser nem uma ideia de Maria, nem de outros integrantes da comunidade na qual habita, porque para eles o que importa é a solidariedade e não as vantagens materiais.

Um fato memorável que precisa ser explanado acerca de Tião, para se entender melhor a complexidade de seu comportamento, é a separação de sua família por um longo período durante a infância, ocasionada pelas dificuldades financeiras de Otávio. Devido às lutas sindicais, ele perde o emprego e vai para a prisão. Diante de tal situação, o casal Otávio e Romana se vê obrigado a mandar o filho mais velho para a casa dos padrinhos que moravam longe da favela. Tudo indica que esses parentes possuíam uma vida economicamente confortável, pois o rapaz relembra que o bairro onde residiam era bem localizado. No período de vivência nesse local, porém, observa-se que Tião sofrera pela maneira como os padrinhos o

²²⁸ Sobre esse aspecto, Raymond Williams, ao explicar o medo de homens diante de uma possível revolução, contribui para o entendimento do comportamento de Tião, o herói trágico da narrativa. Em suas palavras: “Há muitas razões pelas quais os homens se opõem a uma tal revolução. Há as óbvias razões de interesse ou privilégio, pelas quais temos visto homens prontos a morrer. Há o medo profundo de que o reconhecimento da humanidade de outros seja a negação da nossa própria humanidade, no modo como nos foi dado conhecer, ao longo de toda a nossa vida. WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p.107.

tratavam, fazendo-o de serviçal da casa. Ele tem mágoas de seu pai por isso e o culpa pelo distanciamento, que atribui ao seu envolvimento com as lutas trabalhistas.

O comportamento resistente de Tião em relação à greve dos trabalhadores parece justificar-se, de certo modo, por ter sido afastado dos pais na infância. Sabe-se, no entanto, que ele, em virtude desse trauma, torna-se um cético e crítico das transformações sociais positivas e considera que o presente já está determinado e não pode ser alterado. Seu sofrimento passado, contudo, cria esse entorpecimento e a resistência em relação à greve e à postura do próprio pai, preferindo tomar o caminho oposto àquele que lhe fora ensinado. Ao analisar a peça de Gianfrancesco Guarnieri, Décio de Almeida Prado salienta que Tião tem medo, o grande medo que paira na sociedade moderna: o medo de ser pobre. Essa constatação feita sobre esse aspecto da peça de teatro, continua sendo válida para a interpretação do comportamento de Tião no filme, por esse motivo, vale lembrar as palavras do crítico:

O pai, revolucionário consciente de seus fins, forte da força de sua classe, é um dos cabeças do movimento. O filho, criado, por circunstâncias várias, em ambiente diverso, pensam em primeiro lugar no próprio futuro. Corajoso quando se trata de enfrentar outros homens – e o fato mesmo de furar deliberadamente a greve põe isso em evidência – o seu medo é de outra natureza: o grande medo da nossa sociedade moderna, o medo de ser pobre²²⁹.

Numa das principais cenas do filme, significativa por evidenciar a diferença entre o pensamento do pai e o do filho, constata-se que o primeiro introjeta a lógica da *esperança e da utopia*, num sentido romântico como concebeu Michel Löwy e Robert Sayre, enquanto o segundo a do *medo e do individualismo*. Na mesa de jantar, Tião e Otávio começam a discutir sobre a demissão dos funcionários da fábrica. O filho, preocupado com o envolvimento do seu pai na greve, alerta-o das possíveis represálias que poderiam culminar no seu desemprego. Otávio, em contrapartida, irrita-se com a descrença do filho nas lutas dos trabalhadores, levando-o a questionar também os eventos histórico da época e as mudanças motivadas pelo arrefecimento da ditadura militar:

Mas é que eu fico chateado de ver um moço desse com a vida pela frente, tendo medo da própria sombra, olhando para a ponta do pé. Levanta a cabeça, moço, os tempos já são outros. Você cresceu na ditadura, tá certo, mas para e pensa, pô [...] ânimo, pombas. Os trabalhadores estão aí se organizando. [...] Não é hora de pensar em perder ou não perder emprego, é hora de batalhar. Vai lá, Tião, aparece nas reunião, na assembleia dos sindicato, coloca tuas opinião. Vive mais com os teus companheiro. Olha, você acaba perdendo essa

²²⁹ PRADO, Décio de Almeida. Prefácio. In: GUARNIERI, Guarnieri. *Eles não usam black-tie*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1966. p. XI.

agonia que a gente vê aí no teus olho [...] Não, eu sei como é. Quinze ano. de ditadura é fogo, marca a gente, mas as coisas mudam. E você pensa sempre como se nada mudasse. Pra você parece que não existe água correndo. É sempre poça d'água. Precisa enxergar a água correndo²³⁰.

Já na fala de Tião, observa-se:

Água correndo, poça d'água. Fala que nem louco, pai, porra. Desde que eu me conheço por gente que eu ouço esse papinho e a gente na mesma merda. E eu é que não sei enxergar direito? O senhor vê o que você quer ver? No dia em que o senhor enxergar a verdade das coisas, o senhor vai querer dar um tiro na cabeça, porque o senhor é honesto e vai perceber o mal que você fez pra nós todos aqui nessa casa, com essa alegria aí de: “precisa organizar e a classe operária”, “e não sei que lá de histórico”. Sempre na merda, pô! Na cadeia meio morto de porrada, dando duro naquela bosta daquela fábrica, sem nenhum futuro senão morrer em cima daquele torno [...] eu tô melhor que o senhor. Eu vejo a bosta que a gente tá, mas o senhor diz que ela é bosta corrente, que passa.

As falas de Otávio podem ser entendidas a partir do que Ernst Bloch chamou de *princípio esperança*, pois, para a personagem, por meio dos projetos e vislumbre de uma existência outra, é que se tem possibilidade da transformação histórica. Segundo o filósofo, a utopia não é um simples produto da imaginação, mas fantasia que permite aos homens concretizar ações, impulsionando a sua militância para reelaboração de uma nova sociedade que, segundo ele, dar-se-á apenas de forma coletiva²³¹. Na fala de Otávio, portanto, nota-se a esperança e a crença na ação coletiva dos homens. A metáfora da “água corrente” por ele elaborada sintetiza essa fé nas ações humanas que podem ser responsáveis por redirecionarem o processo histórico. Em contrapartida, tem-se a fala de Tião que sinaliza o oposto, isto é, a descrença em ações transformadoras. Esse pessimismo o imobiliza e o faz acreditar apenas na exploração ininterrupta dos trabalhadores. O pessimismo do moço é tão acentuado que ele nem consegue entender a metáfora formulada pelo pai, levando-o a ridicularizá-la. Por meio desse comportamento, o diretor expõe a relutância do sujeito e a sua incapacidade para entender ideias abstratas, uma vez que não compreende a metáfora, nem as utopias que alimentam os ideais de seu pai. Otávio justifica o comportamento conservador do filho pelo fato de ele ter nascido em

²³⁰ Respeita-se, na transcrição, o modo como Otávio fala, sem corrigir os desvios da norma culta, já que este foi um fator importante para Gianfrancesco Guarnieri quando escreveu essa peça. O dramaturgo inaugura no teatro brasileiro com *Eles não usam black-tie*, o drama em que os operários e homens simples eram protagonistas da ação.

²³¹ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. p. 115-173.

meio à ditadura militar que, de certa forma, reprimiu a possibilidade do florescimento do pensamento utópico nos jovens. A “socialização proletária”²³² a qual Otávio estima é ignorada por Tião e motivo primeiro de conflito entre eles.

Assim como o próprio pai constata, Tião está perturbado e, com o desencadeamento da greve, até a sua relação com Maria passa a ser conflituosa. Por sua vez, mesmo com o aumento da tensão narrativa que se dá sobretudo com a representação dos embates diretos entre grevistas e policiais a mando dos donos da fábrica, Otávio demonstra otimismo e ânimo com a vida. Leon Hirszman salienta a alegria desse homem para propor que a sua confiança na coletividade, na solidariedade de classes e na crença na humanidade são fundamentais para que consiga sustentar uma vida mais plena. Em contrapartida, o diretor parece querer propor como tese do filme que a escolha pela vida solitária, ou seja, aquela em que o sujeito nega a sua classe e descarta o ideal de comunidade leva à ruína – ao fim trágico. Tião, ao abandonar o seu grupo, perde sua companheira e, inicialmente, grande devota²³³.

Os desafios políticos, portanto, encontram-se no seio da família, sobretudo em decorrência das relações entre pai e filho. Sobre esse aspecto, vale ressaltar que para Jean-Michel Frodon, as relações de filiação ganham proporção no cinema da atualidade porque elas seriam as relações não tangidas pelo vínculo político. Para ele:

A família é uma estrutura política, uma das mais arcaicas, e volta a ser uma referência quando os outros modelos de relações humanas perdem sua credibilidade. E, de fato, as famílias são as personagens essenciais do cinema atual, e, dentro da família, o tema arquidominante não são as relações de casais nem de irmãos, mas as de pai e filhos. A relação de filiação é por excelência o vínculo social não político no sentido de Rancière, no sentido em que ela não é objeto de debate²³⁴.

²³² Para Florestan Fernandes, a “socialização proletária tem o seu ponto de partida nos interesses comuns dos trabalhadores, antagônicos aos do capital, na solidariedade de classe dos trabalhadores, em escala nacional e internacional, e na negação da ordem existente em todos os níveis, o da produção, o da organização da sociedade e o do Estado democrático, que funciona como um órgão de ditadura de classe. Essa relação contraditória com base estrutural e dinâmica econômica, faz com que a história da sociedade de classes seja uma história de luta de classes [...]. FERNANDES, Florestan. Nós e o marxismo. In: CASIN, J. (org). *Marx hoje*. São Paulo: Editora Ensaio, 1987. p. 149.

²³³ Diante das necessidades de Tião e do seu medo, cabe lembrar as palavras de Marshall Berman: “[...] no mundo moderno, aqueles que são mais felizes na tranquilidade doméstica [...] talvez sejam os mais vulneráveis aos demônios que assediam esse mundo; a rotina diária dos parques e bicicletas, das compras, do comer e limpar-se, dos abraços e beijos costumeiros, talvez não seja apenas infinitamente bela e festiva, mas também infinitamente frágil e precária; manter essa vida exige talvez esforços desesperados e heroicos, e às vezes perdemos.” BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 22. Pode-se dizer que o desespero de Tião à manutenção da vida estável, organizada, tranquila vai direcioná-lo para a tal perda, como sugerida pelo crítico.

²³⁴ FRODON, Jean-Michel. Os desafios políticos do cinema. In: NOVAES, Adauto. *O esquecimento da política*. Rio de Janeiro: Agir, 2007. p. 440.

Então, para comprovar a atualidade do filme, é no espaço privado em que acontecem os embates políticos e no seio da relação de filiação. O tempo de filmagem na fábrica é inferior ao tempo de filmagem na casa de Tião e Otávio, já que as oposições ideológicas são expostas envolvendo outros desarranjos familiares. O que impera na lógica de Tião é a defesa desse pequeno núcleo familiar para o qual ele é capaz de tudo fazer, mas em detrimento das outras relações que passam a ser encaradas de forma quantitativa e abstrata. Em *Dialética e Cultura*, como já frisado anteriormente, Lucien Goldmann propõe a existência de um *homo-economicus*. Esse homem surge quando as coisas começam a perder o seu valor de uso e ganhar valor de troca. O valor de uso é relacionado à criação de bens de acordo com os seus valores naturais, ou seja, diante da necessidade real dos homens em relação a esses bens. Em contrapartida, o valor de troca é gerado, sobretudo, nas sociedades mercantis em que esses bens se transformam em mercadorias porque não são produzidos apenas para o consumo de seus produtores, mas sim para a sua comercialização. O valor de troca impera sobre o valor de uso e essa lógica, para Goldmann, acaba permeando até mesmo as relações inter-humanas – o mecanismo psíquico do homem. Desse modo, o próprio valor de uso e a solidariedade são relegados ao domínio privado das relações de família ou amizade. Nas relações inter-humanas gerais, contudo, pelo contrário, sobressai o egoísmo do *homo-economicus*, “que administra racionalmente um mundo abstrato e puramente quantitativo de valores de troca”²³⁵:

Na esfera privada das relações familiares e de amizade os valores humanos de solidariedade permanecem menos alterados e a empresa da reificação, ainda que real, é menos acentuada. Isso engendra um dualismo psíquico que se torna uma das estruturas fundamentais do homem no mundo capitalista. A rigor, o homem pode continuar humano nas suas relações com sua mulher, filhos e amigos. No resto de sua atividade social ele deve conformar-se com a ordem do mercado estabelecida sobre o jogo dos egoísmos racionais²³⁶.

Tião incorpora sem questionamento a sociedade em que prevalece os valores de troca e faz do núcleo familiar a única instância que merecerá sua generosidade. Em contrapartida, têm-se as figuras de Maria e Otávio que tentam mostrar-lhe, cada qual a sua maneira, a possibilidade de uma existência outra, repleta de solidariedade e união não apenas entre integrantes da própria família, do núcleo familiar mais próximo, mas também com aqueles da mesma classe social, os companheiros de trabalho, os vizinhos, os amigos. O que está sendo representado no filme, pode-se dizer, não é a presença de uma classe revolucionária que se dispõe a fazer a revolução

²³⁵ GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1991. p. 199.

²³⁶ Ibid., p. 200.

e construir uma sociedade diferente desta existente, mas a abertura para o questionamento da lógica burguesa na qual desaparecem as irmandades além da família burguesa – em um posicionamento colado àquele sugerido por Michel Löwy e Robert Sayre em que cabe dizer que, dentre outros aspectos, o romantismo questiona a “fragmentação da coletividade na modernidade”²³⁷. As personagens, com exceção de Tião e um pseudo amigo, incorporam a solidariedade de classes de viés romântico e visualizam que somente por meio dessa solidariedade é realizável a sobrevivência num mundo hostil e opressor. Com isso, o diretor sugere a crença na força transformadora dos agentes históricos que permite superar as contradições das sociedades capitalistas relacionadas à opressão da classe trabalhadora e a completa submissão à reificação social.

Nesse sentido, o fim de Tião é trágico, uma vez que ele perde a conexão com os homens que o cercam e reduz sua existência a uma busca silenciosa para alcançar a estabilidade financeira e “vencer na vida”. Sua visão imediatista não permite o engajar-se na luta sindical, pois, para ele, a exploração de sua classe já havia se consolidado. O rapaz está tomado pelos ideais liberais, a falsa concepção de liberdade baseada na crença da transposição social a partir do mérito e do trabalho, que ocasionam, por fim, sua resignação aos poderes que oprimem seus iguais²³⁸. Seus desejos o levam à autodestruição, pois eles ultrapassam suas condições reais e, em busca do bem-estar, jargão burguês que impulsiona os homens à procura infinita por satisfação de seus desejos, ele se perde e o destino trágico é o único possível²³⁹.

Após os confrontos entre grevistas e policiais, Otávio expulsa o filho de casa, justificando que ele não pertence àquele local. Nota-se, todavia, que Tião sofre porque não deseja trair a sua classe, mesmo o fazendo. Ao dialogar com o pai, o seu argumento mais forte liga-se à ideia de que não é um covarde, mas que furara a greve apenas porque não queria que sua esposa passasse necessidades como sua mãe. Há ingenuidade em Tião, o que leva o espectador a se compadecer com a sua dor, mas essa ingenuidade é interpretada por Otávio como desrespeito ao seu igual e egoísmo. O rapaz argumenta que prefere ter o desprezo dos seus companheiros a ver sua mulher e filho em condições precárias, tais como aquelas que

²³⁷ LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 49.

²³⁸ Vale lembrar que um dos princípios da vida burguesa é a liberdade, porém, sabe-se que tal ideia é parte da falsa consciência criada para manter sua estrutura. Crítico dessa falsa consciência burguesa, Terry Eagleton conclui: [...] “é alarmante perceber que as fontes da liberdade são tão obscuras, já que a sociedade burguesa não consegue contribuir com nenhuma base segura para o valor que mais preza. Se a essência do Homem é a sua liberdade, então é provável que ele se desembarace instantaneamente daquilo a que ele próprio se agarra, que se veja reduzido, no auge de sua afirmação, a uma espécie de nulidade”. EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 294.

²³⁹ Para Terry Eagleton: “O desejo é o grande protagonista trágico da modernidade; pelejando e ficando sempre aquém, enredando-se em sua própria demasia.” Ibid., p. 299.

foram vividas por ele quando o pai se encontrava preso. A partir daí, é possível mais uma vez afirmar que o poder do dinheiro age sobre Tião a ponto de paralisá-lo, mesmo que ele não seja usado em benefício próprio. Ele é, de fato, o sujeito cuja alienação evidencia-se, porque acredita na ideologia liberal de ascensão social e pacifismo mesmo numa sociedade de classes. O seu único desejo é poder garantir o bem-estar da mulher e do filho que nascerá, mesmo que para isso precise ir contra a decisão da coletividade e desintegrar-se da comunidade a qual pertence. Sobre esse aspecto, vale lembrar como Adorno e Horkheimer associaram o aumento da riqueza, decorrente do domínio da natureza das sociedades liberais, a certo reducionismo da condição plena dos homens, em que a questão material é o seu determinante:

O aumento da produtividade econômica, que por um lado produz as condições para um mundo mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população. O indivíduo se vê completamente anulado em face dos poderes econômicos. Ao mesmo tempo, estes elevam o poder da sociedade sobre a natureza a um nível jamais imaginado [...] A elevação do padrão de vida das classes inferiores, materialmente considerável e socialmente lastimável, reflete-se na difusão hipócrita do espírito²⁴⁰.

No filme, há mais uma vez, bem como em *A falecida* e *S. Bernardo*, a correspondência do herói trágico moderno desenhado por Raymond Williams que se relaciona a essa nova configuração do mundo. Tião pode ser considerado esse herói trágico, porque o seu sofrimento está todo relacionado ao isolamento provocado pela incomunicabilidade com os seus iguais, visto que deseja somente para si uma realidade outra, na qual predomina o conforto material à solidariedade. O mal, no caso desse protagonista, relaciona-se, portanto, à ambição que não consegue controlar esses ideais que introjetou mesmo possuindo afetividade pelos seus iguais, ou seja, a supremacia da condição material e a redução do espírito humano, uma vez que os seus desejos se centram na proposta de conforto e bem-estar em detrimentos de valores que o conectariam socialmente com a sua comunidade – e assim se faz o seu drama, o seu impasse, a sua tragédia. Em contraposição à figura trágica de Tião, há no filme um microcosmo social que, por meio das greves, tenta transpor a situação trágica e convertê-la em atos heroicos, uma vez que os trabalhadores decidem encontrar um modo de vida pelo qual teriam mais apreço e que os levariam a honrarem-se do processo que os impulsionou a modificar a realidade social.

²⁴⁰ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 14.

Portanto, de outro lado estaria Tião que prefere aceitar a condição absurda vigente na sociedade, sem problematizá-la. Na mesma direção do que Raymond Williams diz em relação ao mundo burguês, o rapaz não quer visualizar a “desordem” da realidade que é legitimada como “ordem” – a falsa consciência prevalece²⁴¹. Com essa atitude, portanto, fortifica-se a constituição dele como herói trágico, tocando o espectador especialmente por ser, ao mesmo tempo, algoz e vítima de suas escolhas.

Figura 23: *Eles não usam black-tie* (1:51:00)
Leon Hirszman, 1981.

No filme, a última vez em que Tião aparece em cena, está no ônibus, sozinho, olhando a rua da janela. Ele vai residir longe de sua comunidade e, assim como diz à mãe, tentar arrumar um novo emprego. Tem-se um plano de pouca duração e a captura lateral de sua fisionomia. A *mise-en-scène* induz ao isolamento da personagem. O que aumenta ainda mais essa sensação são os planos que o antecedem e o que o sucedem: a morte de Bráulio, grande amigo de seu pai, que é assassinado em meio às lutas na frente da fábrica; e a reunião dos companheiros em seu velório. Em ambos ocorrem ações coletivas dos trabalhadores e as cenas são ocupadas por muitas personagens, o oposto àquele ambiente em que Tião, sozinho, é visto pela última vez no filme. Leon Hirszman termina *Eles não usam black-tie* com a cena do enterro do operário em que estão presentes as personagens mais significativas, mas na qual o seu protagonista, Tião, não se encontra. Uma multidão, em coro, grita que a greve continuará e o que fica para o

²⁴¹ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 84-92.

espectador é a esperança, mesmo em meio ao luto dos trabalhadores, decorrente daquele sentimento de irmandade nascente das organizações grevistas. Importante lembrar que no texto original de Gianfrancesco Guarnieri, de 1958, os operários prolongaram a greve e um tom de otimismo imperava em relação a seu desfecho, ou seja, no texto produzido antes das duras repressões geradas pela ditadura militar era possível a vitória dos trabalhadores sem que isso fosse uma espécie de anacronismo. Porém, após a vivência dos cerceamentos de direitos e da violência desmedida das forças repressoras dos militares em relação aos movimentos sindicais e populares em geral, não seria possível a encenação de um ato vitorioso da classe trabalhadora. Mesmo tendo a greve aniquilada pela polícia e a morte trágica de Bráulio, essa classe, no filme, correspondendo a uma florescência real do movimento sindical na região do ABC paulista, sai vitoriosa dela, dado que restabelece a crença no poder da coletividade. Em contrapartida, a única personagem que aparece ainda subordinada às forças patronais e ao medo de represália militar é Tião. Dessa forma, seu isolamento é inevitável, pois seus anseios por uma vida pequeno-burguesa, que implica a ascensão social e o individualismo, chocam-se com os daqueles que reorganizam as lutas coletivas, principalmente porque entenderam ser a meritocracia falaciosa e preferem construir outra realidade de forma coletiva. Nesse sentido, entende-se, como bem propôs Terry Eagleton, que na tragédia, um homem ou uma mulher está sempre sendo destruído²⁴², ou ainda como também formulou Raymond Williams acerca do destino do herói trágico:

O que é generalizado é a solidão do homem que se defronta com um destino cego, e esse é o isolamento fundamental do herói trágico [...]. Seja qual for o modo de morrer, a experiência não é apenas de dissolução física e de fim; ela diz respeito, também, a uma mudança na vida e na relação de outras pessoas – porque conhecemos a morte tanto na experiência dos outros como nas nossas próprias expectativas e fins²⁴³.

Em movimento comparativo aos dois filmes anteriormente analisados nesta tese, nota-se uma espécie de acentuação na representação da resistência da classe trabalhadora às opressões vividas pelas personagens dentro das narrativas. Se em *A falecida* existe uma alienação completa, e um direcionamento de Leon Hirszman para os conflitos subjetivos de Zulmira, sem que se apresente nenhuma espécie de consciência crítica das personagens que

²⁴² EAGLETON, Terry, *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 143.

²⁴³ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 82.

permita uma mobilização coletiva como defesa para as opressões geradas por uma situação socioeconômica desfavorável; em *S. Bernardo*, Madalena apresenta uma consciência política maior e, de um jeito solitário, coloca-se como porta voz da classe trabalhadora contra a exploração imposta pelo poder burguês. Porém, as forças contrárias ao seu discurso e a sua fraqueza devido ao seu isolamento a levam a cometer o suicídio como escolha a viver num mundo em que a injustiça prevalece, perdendo, assim, a batalha para as forças autoritárias. Se Padre Silvestre e Padilha, após a morte de Madalena, engajam-se nas lutas “vermelhas” que se espalham por todo o país, essa luta não será mostrada, pois é pronunciada *en passant* pela voz *over* a ponto do espectador não visualizar a resistência organizada. O que fica, por fim, é a ideia de que a personagem responsável por proferir o discurso contra hegemônico se auto destrói, sem tentar uma união consistente com essas outras vozes dissonantes que existiam ao seu redor. Incapaz de resistir à tirania do marido, que representa o poder burguês, a narrativa culmina para o evento ápice de todas as tragédias – a morte – símbolo, nesse caso, do fracasso daqueles que lutam contra o poder burguês. Em *S. Bernardo*, as personagens se mostram menos alienadas do que em *A falecida*, entretanto, o destino trágico de Madalena aponta para a impossibilidade de posicionamentos contrários à ideologia burguesa. Mesmo que haja o desejo de rebelarem-se, a falta de consciência de classe dos indivíduos que vivem sob o domínio de Paulo Honório não permite a mobilização junto com a professora, que se vê isolada e parece perder a esperança na vida, uma vez que se suicida; já em *Eles não usam black-tie*, a configuração da narrativa sinaliza para uma postura completamente distintas das personagens, pois a maioria delas mostram alguma espécie de consciência política frente aos desajustes da sociedade classista. Se em *A falecida* inexistia a representação da resistência das personagens e em *S. Bernardo* ela é, antes de melhor se delinear, abatida, em *Eles não usam black-tie* a força de Otávio que está em destaque na diegese, bem como a força de Maria, fazem com que a consciência de classes e a rebeldia diante das forças burguesas estejam escancaradas para o espectador, que não mais precisará captar a mensagem política do filme, por uma espécie de distanciamento épico que se configura em *A falecida*, ou pelas camadas alegóricas existentes em *S. Bernardo*. Leon Hirszman, em *Eles não usam black-tie*, fala abertamente com o seu público, expondo o que pensa desde a construção de seu primeiro filme, *Pedreira de São Diogo*, isto é, a união dos oprimidos como resposta à hegemonia do poder burguês. A escolha por uma narrativa em moldes clássicos, com um ritmo narrativo intenso se comparado às duas anteriores, cenas de nudez, *star system*, dentre outras opções estéticas contribuem para o entendimento de que Leon Hirszman, agora, queria atingir o grande público. Assim, realizar um filme a partir da combinação entre sucesso de bilheteria e engajamento político forçou o diretor a flexibilizar

algumas marcas que predominavam em seu cinema, e até romper com princípios de um *cinema moderno* antiburguês defendido pelos integrantes do Cinema Novo. Os tempos eram outros e Leon Hirszman, de certa forma, precisava inserir-se no mercado cinematográfico, agora regido fortemente pelas leis da indústria cultural.

3.6 As mulheres companheiras

As análises de *A falecida* e *S. Bernardo* realizadas anteriormente apontam para um fato ainda pouco explorado em pesquisas elaboradas a partir das obras de Leon Hirszman: a sua insistência em capturar a profundidade das personagens femininas. Pode-se dizer que Zulmira e Madalena ganham dimensão expressiva nos dramas, especialmente, porque a câmera do diretor mostra-se disposta a compreender a existência dessas personagens, focalizando intimamente em seus rostos, em primeiro plano²⁴⁴, para mostrar suas expressões; o que não acontece, na mesma medida, quando captura as personagens masculinas, sobretudo Tuninho e Paulo Honório. A condição da mulher na sociedade patriarcal é problematizada pelo diretor, que a coloca lado a lado da condição daqueles que, de alguma forma, enfrentam restrições de direitos e estão numa situação de vulnerabilidade social. Se ele não fez um filme de ficção ou um documentário explorando exclusivamente a questão da opressão vivida pelas mulheres na sociedade patriarcal, como fez, por exemplo, ao retratar em *Maioria Absoluta* os analfabetos e em *ABC da greve* os operários, filmes como *A falecida*, *S. Bernardo*, *Garota de Ipanema* e *Eles não usam black-tie* situam as mulheres em lugar de destaque. Porém, se em *A falecida* e em *S. Bernardo*, Zulmira e Madalena têm o destino trágico que as acomete associado à sua condição de mulher, em *Eles não usam black-tie*, Maria e Romana não enfrentam o mesmo percurso. Parecem estar mais libertas de uma opressão masculina que as silencia e que as coloca no caminho da tragédia, sobretudo Maria, que simboliza a mulher dos novos tempos, trabalhadora e autônoma do homem, capaz de se posicionar politicamente sem o seu apoio.

²⁴⁴ Vale lembrar que, como bem ressalta Ismail Xavier, “o uso do primeiro plano deve-se em função de uma necessidade denotativa – dar uma informação indispensável para o andamento da narrativa”. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 31.

Figura 24: *Eles não usam black-tie* (42:06),
Leon Hirszman, 1981.

Apaixonados e em harmonia no começo do filme, há grande respeito e submissão de Maria a Tião. Até aproximadamente metade do enredo, a personagem feminina é construída para despertar no espectador a ideia de docilidade e amor, o que salienta o desfecho trágico do rapaz, dado que ela decide colocar-se contra as suas ordens, priorizando o seu posicionamento político em favor do movimento operário, e o deixa sozinho, numa atitude bastante contrastante com aquela atitude do começo do filme. Com a elaboração dessa ação, Leon Hirszman sinaliza para o processo de ruptura da tradição patriarcal em que as mulheres são as guardiãs do seio familiar. Maria prefere manter a sua fidelidade à classe trabalhadora a sustentar o seu projeto familiar com Tião, num ato de resistência e insubordinação tanto à classe patronal que a oprime, quanto à ordem familiar em que prevalece o desejo masculino capaz de tolher a sua liberdade. Embora suas ações não sejam o foco primeiro do diretor, é possível notar como sua postura muda com o avanço da greve. A princípio, Maria acata todas as decisões do namorado. Quando conta sobre sua gravidez a Tião, a garota aceita as sentenças que ele impõe e admira sua postura de homem protetor. Com o aumento das complicações na fábrica e o acirramento da angústia do rapaz diante das agitações grevistas e de sua gravidez inesperada, Maria comporta-se docemente sempre perguntando ao namorado sobre suas aflições, numa postura passiva, cara às mulheres numa estrutura social patriarcal. Preocupada quanto à aceitação da gravidez por Tião, ela propõe o aborto e, pelo modo como se porta, isso não parece ser um problema, aliás, ela se mostra compreensiva, caso o desejo dele seja interromper a gravidez. A tensão entre eles começa realmente a aumentar no momento em que Maria decide apoiar a greve dos trabalhadores. Ou seja, não é um possível desejo de Tião de interromper a gravidez que enerva

Maria, mas a sua resistência e o seu peleguismo diante do início das paralisações na fábrica em que ambos trabalham. Leon Hirszman tenta mostrar as prioridades dessa mulher, que não se entristece com o companheiro pela escolha do aborto, mas por sua oposição à greve dos trabalhadores. Maria prioriza a solidariedade de classe a questões de ordem individuais, ao contrário de Tião, para quem a vida privada é o centro das preocupações.

Na primeira discussão entre o casal, Maria, ainda com voz doce e postura serena, ao mesmo tempo em que se posiciona a favor da greve, rompe o autoritarismo do marido até então não questionado. Sua liberdade é colocada em jogo e ela a defende. Após uma conversa sobre a gravidez e o consenso de que o casal a levaria adiante, uma pergunta banal de Tião sobre as atividades de Maria no dia seguinte desencadeia o debate entre o casal, porque ele descobre que a namorada contribuirá com os operários que organizam a greve:

- O que vai fazer amanhã?
- Dar uma mãozinha para o pessoal. A gente sempre pode ajudar.
- Amanhã você não sai de casa, não, está me ouvindo? Não estou pedindo, estou mandando. Não te mete em greve, não. Eu sei que trabalhar você não vai. Eu não quero mulher minha metida em rolo. Eles vão baixar o pau.
- Que isso, Tião? Que negócio é esse de mandar? Vou ajudar o pessoal, sim! E vou mesmo.
- Faz o que estou dizendo, Maria. Pô, senão eu aborreço com você.
- Não, quem se aborrece com você sou eu. Você e esse negócio de mandar, viu. Faça o que achar certo. Não estou fazendo nada errado.
- Pô, já falei. No mais o problema é teu, tá legal?
- Meu sim.
- [...]

Maria, assim como Otávio, faz uma espécie de par ideológico oposto a Tião, o que contribui com a visualização das ideologias distintas defendidas pelos integrantes da narrativa: a de Maria e Otávio carregada de romantismo e consciência de classe, em que há a crença no sentido de comunidade e na luta coletiva; e a de Tião para quem apenas o projeto de vida burguesa reificada e individual existe. Enquanto Tião não adere à greve e fura o bloqueio dos trabalhadores para entrar na fábrica e trabalhar, Maria permanece ao lado deles que, coletivamente, decidem pela paralisação. Com os confrontos físicos entre operários e policiais, a moça, grávida, machuca-se e quase perde o bebê. Ao saber da notícia, o rapaz parte em desespero para a casa de seus pais, local onde ela se encontra, mas é recebido com hostilidade pela noiva. Em oposição à conduta anterior, sua fala é agressiva e carregada de palavrões, o que pode sugerir à ideia de que ela sofreu o processo de desalienação, bem como ganhou consciência da sua condição de mulher castrada pelo homem, e que deve se libertar. Para Maria,

é tolerável a falta de dinheiro, o mau humor do companheiro, suas queixas e até a ambição, mas a única coisa que não pode ser perdoada é a traição de sua classe e a indiferença para com seus iguais em benefício próprio. Ao ser chamada de “anjo” pelo namorado, ela diz: “Anjo o caralho. Arrebentada, fodida, levando murro na barriga, isso é que eu sou. Tenho nada de anjo, não”. Ele pergunta para ela o que lhe aconteceu e, em sua resposta, percebe-se de imediato o seu posicionamento. Ela preza a coletividade acima de sua própria individualidade, e responde: “O que aconteceu *para todo mundo*”, sugerindo que não está preocupada exclusivamente com o que ocorreu apenas a ela, e continua:

Tava um massacre na porta daquela fábrica. Nós somos merda pra eles. E tu lá dentro de bom moço, vendo seu pai levando cacetada sem sangue para reclamar, para reagir, porra. Eu não queria que tu fosse herói, eu queria que tu fosse gente. Qual é o teu ideal na vida, heim? É uma mulherzinha fazendo comidinha gostosa? É um filhinho estudando num coleginho legal, tudo, tudo limpo? Eu também quero limpo e gostoso. Eu também quero uma vida descente, mas não a esse preço. Eles estão fodendo a gente e tu ajudando a foder. Que vergonha, Tião. Que vergonha. Teu filho quase não existe mais por causa da porra da polícia, viu garoto besta [...] Se esse filho nascer, eu vou dizer que ele é só neto do Otávio. Eu vou ter vergonha de dizer que ele é filho do Tião.

Logo no começo do diálogo, em que Tião chama Maria de “anjo” e ela esbraveja com uma sequência de palavrões, é possível perceber os contrastes que se estabelecem entre eles a partir desse momento. Ao chamar Maria de “anjo”, Tião remete a sua figura à ideia de sublime, uma vez que o conceito de anjo se relaciona, segundo o dicionário Priberam, ao “ser espiritual que se supõe habitar no céu”; “pessoa de muita bondade”; “criança enfeitada que vai nas procissões”; “mulher formosa”. Anjo refere-se, então, à ternura, à bondade, à delicadeza, características habitualmente designadas ao feminino. Se se pensar no começo da narrativa, Maria assume essa postura de “anjo”, porque corresponde a esses adjetivos que definem tal palavra. No entanto, ela quebra esse estereótipo justamente com o nascimento das mobilizações dos trabalhadores. A partir desse momento, não há mais um gênero em questão, porque todos são trabalhadores acima de suas condições de gênero. A linguagem empregada por Maria na discussão derradeira com Tião, a respeito de sua postura diante da greve, mostra o fim dessa docilidade, portanto, o fim de sua condição de submissão. No dia da paralisação e da repressão policial, antes desse diálogo com Tião, ela está convicta de seu apoio aos trabalhadores na fábrica e nem mesmo a gravidez a impede de sair às ruas em busca de seus direitos. Além de mostrar-se firme, incentiva a amiga Silene a continuar na luta e tenta, mesmo que de forma ainda espontânea, agrupar outras trabalhadoras para que se encaminhem ao estádio onde

aconteceria a reunião referente à paralisação. Nesse momento, no entanto, Maria é agredida fisicamente e verbalmente, cabendo salientar o substantivo designado a ela pelo homem que estaria tentando desmobilizar a greve. Ele a chama de “putinha”, ou seja, um xingamento que escancara todo o machismo da sociedade, em que não importa o teor da ação realizada pela mulher, sendo que as adjetivações de ofensa são sempre relacionadas aos aspectos sexuais. Além dessa nomenclatura destinada a ela, outro adjetivo habitualmente utilizado para ofender as mulheres é empregado por Tião no momento em que Maria, lucidamente, critica a sua postura covarde. O rapaz argumenta: “Tá nervosa menina. Isso tudo aí é nervo. Tá meio maluca como todo mundo aí”. O que ocorre, então, é que após ser chamada de “putinha”, outro substantivo utilizado é “maluca”, também corriqueiramente destinado às mulheres para desqualificar seu posicionamento intelectual.

Contudo, machucada, Maria não perde o bebê e nem o desejo de se colocar junto a seus companheiros para dar sequência à greve. As violências física e verbal são superadas pela vontade e crença no projeto de resistência às espoliações de sua classe. Em contrapartida, se Maria mostra uma força imensurável, Silene, sua amiga de trabalho, que a princípio estava amedrontada com a represália à mobilização dos trabalhadores, é mais uma mulher que adere conscientemente à greve e começa a compreender a necessidade de ações como essa, mesmo que o faça de forma modesta. Por meio do breve diálogo de Silene com Otávio sobre a greve, observa-se a tentativa de Leon Hirszman lançar atenção a três questões que, de alguma maneira, permeavam a realidade feminina: à subordinação das mulheres ao espaço doméstico, embora estas já sejam trabalhadoras; a necessidade de as mulheres adquirirem formação política; e uma crítica à indústria cultural, sobretudo aos produtos destinados a elas, que seriam as novelas.

- Como é que é, moça? Primeira greve que você participa?
- É, e tem muita coisa que a gente precisa aprender, Seu Otávio. A gente não pode ficar assistindo novela. Vai ver tem mais emoção na rua.

Outra personagem feminina em destaque na narrativa é Romana, mulher de Otávio e mãe de Tião. Embora seja uma mulher do espaço privado que se encontra em cena, na maioria das vezes, cuidando da família e realizando atividades doméstica, sua autoridade e sabedoria são evidentes. Ela não está em posição de subordinação ao marido. Diferente de Maria no início do filme, Romana tem voz ativa e suas ordens são inquestionáveis. Há cumplicidade entre Romana e Otávio, e, apesar de ela não fazer parte diretamente da greve e nem a apoiar sem ressalvas, ela escuta o marido, mostrando vontade de compreender seu posicionamento

ideológico. Ao mesmo tempo em que ela é rígida, pode-se dizer que é a personagem responsável por trazer ao filme o cômico da peça de Gianfrancesco Guarnieri, que fora planejadamente suavizado por Leon Hirszman. À Romana cabe a proteção e o cuidado, desempenhados com grande generosidade e, em vista do seu comportamento zeloso, parece não se importar com a posição de dona de casa. Se, em *A falecida*, Zulmira mostra-se desgostosa em exercer as atividades domésticas a ela designadas e, em *S. Bernardo*, Madalena não é uma vez sequer apresentada as realizando, Romana sempre está servindo comida, cozinhando, passando e estendendo roupa, na condição mais tradicional de uma mulher numa sociedade em processo de modernização. No filme, essas atividades são enfatizadas para apresentar ao público a organização da vida dos trabalhadores e o papel da mulher nessa dinâmica.

Há duas figuras femininas distintas na narrativa, ou melhor, duas gerações de mulheres que, comparadas, sinalizam para o processo de mudança que a vida nas cidades e o desenvolvimento industrial gerou no seio da vida familiar. Essas duas gerações são representadas por Maria e Romana e embora exerçam atividades que lhes rendam lugares sociais distintos, ambas preservam uma característica muito associada ao feminino: o cuidado. Maria não é apresentada realizando atividades domésticas, pelo contrário, ela é retratada por Leon Hirszman dentro da fábrica, como uma operária, em contrapartida, Romana, de uma outra geração na qual cabia à mulher, muitas vezes, apenas os deveres domésticos, é colocada como o estereótipo de sua geração. Porém, embora representem gerações distintas, cuja principal diferença é o alcance do trabalho assalariado, ou seja, do espaço público, ambas continuam ainda, de um jeito ou de outro, desempenhando a função do cuidado, do carinho, da proteção, da compreensão e do afeto.

Em relação à greve, o posicionamento de Romana é mais ambíguo do que o de Maria e o seu apoio a ela só será manifestado efetivamente num diálogo com Tião, quando pergunta a ele se irá realizar piquete na frente da fábrica junto com seus companheiros. Num discurso repleto de ternura e com as peculiaridades da linguagem afetiva, Romana estimula o filho a apoiar a greve dos trabalhadores. Ao elaborar essa ação, Leon Hirszman tece no filme o imbricamento da consciência política e do amor materno, em que existe a possibilidade do espectador entender a necessidade do engajamento político a partir de uma conversa amorosa entre mãe e filho. Romana cuida de Tião, pedindo para que se atente aos policiais, mas apesar do receio de ver o filho machucado, ela não acredita que ele não deva estar junto com seus companheiros em defesa da greve. Nesse discurso, o diretor captura a totalidade do drama dos trabalhadores sem deixar sobrepor as lutas trabalhistas às questões afetivas e, além de mostrar as contradições que elas implicam, torna-se uma escolha estética para atrair um espectador

acostumado com um discurso cinematográfico em que prevalece o sentimentalismo do melodrama. Romana, além disso, esforça-se para que o filho e o pai se entendam, uma vez que percebe nas divergências ideológicas entre eles uma questão controversa capaz de afastá-los. Por isso, como pressente Romana, a não adesão de Tião à greve provoca a ruptura do seu relacionamento com o pai, e no último diálogo entre ela e o filho, antes do rapaz ir embora de casa, Romana enfatiza novamente um *todos* da mesma forma que Maria o fez ao romper o relacionamento com Tião, o que evidencia o seu posicionamento em consonância com Otávio e Maria. A mulher demonstra a crença numa coletividade e tenta alertar o filho para a importância da união entre os iguais ao pronunciar a frase: “Sabe, meu filho, você vai ver que é melhor passar fome entre os amigos do que passar fome entre os estranhos”.

Se nas palavras de Romana não é possível visualizar uma ligação semântica direta às nomenclaturas utilizadas pelos trabalhadores ao se referirem à greve, elas, no entanto, estão reiterando o que foi dito por Otávio e Maria ao explicarem a Tião a importância da união de classe. Para dar intimidade ao diálogo e mostrar a relação de amor existente entre mãe e filho, Leon Hirszman aproxima a câmera dos rostos das duas personagens durante o diálogo. Esse posicionamento de câmera é diferente do que ocorre na maior parte do filme, em que os planos são abertos para revelar o espaço cênico e a relação das personagens com ele. A intenção do diretor com esse enquadramento mais fechado é dar intensidade à cena e, ao mesmo tempo, enfatizar a oposição ideológica entre Tião e sua comunidade. Além de ficar claro o que pensa Romana, a insistência de Tião à adesão ao projeto burguês meritocrático também o fica, e em contraste à sabedoria e clareza da mulher, as ambições do rapaz são entendidas, nessa configuração, como ingênuas, porque delineiam a sua resignação ao modelo social burguês sem colocar questionamentos a ele²⁴⁵. Leon Hirszman enfatiza nesse momento a alienação de Tião confrontando a sua fala com a lucidez da mãe, opondo as premissas burguesas de liberdade e individualismo à concepção de coletividade, que fora enfraquecida com a ascensão da vida burguesa e que no filme será defendida por Romana²⁴⁶. Assim, diante dessa situação de

²⁴⁵ Para Lukács, “[...] do ponto de vista abstrato e formal, a consciência de classe é, ao mesmo tempo, uma inconsciência, determinada conforme a classe, de sua própria situação econômica, histórica e social. Essa situação é dada como uma relação estrutural determinada, como um nexos formal definido, que parece dominar todos os objetos da vida. Consequentemente, a “falsidade” e a “ilusão” contidas em tal situação real não são arbitrárias, mas ao contrário, a expressão mental da estrutura econômica e objetiva”. LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe. Estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 143.

²⁴⁶ Vale lembrar a definição de liberdade formulada em *Dialética do esclarecimento*, por Adorno e Horkheimer: “Não alimentamos dúvida nenhuma – e nisso reside nossa *petitio principii* – de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor [...] o pensamento cegamente pragmatizado perde seu caráter superador e, por isso, também sua relação com a verdade”. ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 13.

oposição entre ela e Tião, vale retomar o conceito de trágico de Terry Eagleton, no qual os sujeitos da modernidade estão fadados a um destino trágico em decorrência do individualismo que impede, ao contrário do que é disseminado pelo discurso moderno, a liberdade. Tal tentativa de conciliação entre individualismo e liberdade apresentará a irrefutável contradição que existe no cerne da sociedade moderna. Em suas palavras:

Se o sujeito na modernidade situa-se em sua própria luz, é desnecessário dizer que ele se situa também na luz dos outros. Não se presume que uma sociedade individualista seja trágica, pois nenhum credo poderia sentir-se mais alegre; no entanto, trágica é exatamente o que ela é, uma vez que o projeto individual, com toda probabilidade, obstrui o do outro. Uma sociedade de indivíduos livres parece um belo ideal, mas também soa como um ominoso oximoro²⁴⁷.

O individualismo sempre vai impossibilitar a liberdade, e daí ser falaciosa no mundo burguês a possibilidade de liberdade, resignando os sujeitos a uma vivência, portanto, que é a própria contradição, ou a própria vivência trágica. Nesse sentido, pode-se dizer que Romana conhece as contradições do mundo burguês e tenta alertar Tião para elas, mas confiante no projeto individual e na liberdade para como, ele mesmo profetiza, “ganhar essa parada”, ou seja, ascender socialmente e colocar-se em outra classe social, contando somente com suas ações, ele ignora as palavras da mãe. Sem pestanejar, ele opta pelo projeto individual e nesse caminho, seu fim não poderia ser outro, senão o fim trágico. Por outro lado, Romana entendendo esse “ominoso oximoro” da vida burguesa, bem como Otávio e Maria, e em decorrência desse fato, resiste ao individualismo como caminho para uma vivência menos trágica. Porém, mesmo possuindo consciência a respeito da falência do projeto individual do mundo burguês, diante da escolha de Tião, consegue, ao mesmo tempo, compreender os motivos que o levam a optar pelo caminho em que prevalece a crença no individualismo. Ela vê a ingenuidade de seu projeto, mas o respeita e confia no fato de que suas próprias escolhas irão levá-lo a compreender ser o destino trágico o único fim para aqueles que confiam sem questionamento no projeto burguês. Por meio da voz de Romana, detentora da sabedoria, Leon Hirszman infiltra sua própria voz, como um narrador implícito, pois nela não há margens para o mínimo autoritarismo, postura artística de Leon Hirszman, sobretudo a partir de *Pedreira de São Diogo*, uma vez que ao agir com compreensão respeita a escolha do filho, sem lhe cobrar qualquer posicionamento ideológico, diferente, por exemplo, de como agem Otávio e Maria,

²⁴⁷ EAGLETON, Terry, *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 311.

ambos mais incisivos em suas falas diante da resistência de Tião e, portanto, mais autoritários ao obrigarem-no a um engajamento forçado. O diretor, assim como Romana, apenas apresenta os fatos para os espectadores e espera que o seu significado seja captado, sem a imposição de um cinema panfletário em que os antagonismos salientes obrigam os espectadores à tomada momentânea de um lado.

Figura 25: *Eles não usam black-tie* (1:47:07),
Leon Hirszman, 1981.

Por fim, se Romana e Maria são figuras femininas fundamentais para compor o ponto de vista romântico do filme, vale ressaltar que as personagens femininas coadjuvantes, tais como a mãe de Maria, a namorada de Chiquinho, filho de Otávio e Romana, e a mulher de Bráulio também contribuem para o fortalecimento dessa perspectiva, uma vez que aparecem na cena final do filme durante o enterro de Bráulio e ganham destaque nos planos com o intuito de mostrar que elas, embora não se posicionem diretamente junto com os trabalhadores nos piquetes e nas reuniões do sindicato, amparam a luta dos trabalhadores de uma outra forma. Elas estão juntas marchando logo após o caixão, num ato de solidariedade ao companheiro morto durante o confronto policial. Às mulheres, nesse filme de Leon Hirszman, bem como em *A falecida* e em *S. Bernardo*, não está designado o papel de suporte dos homens. Pelo contrário, elas são autônomas e detentoras de grande consciência política que fazem mover suas ações, seja de forma mais incisiva como o faz Maria; de forma mais terna, como o faz Romana; de modo ainda incipiente como Silene; ou como age a mãe de Maria, que mesmo doente e

debilitada comparece ao enterro do companheiro morto durante a greve, num ato de solidariedade.

3.7 Das violências: resquícios de uma ditadura

Em *Eles não usam black-tie* fica clara a contribuição do núcleo feminino às manifestações operárias, até mesmo em confrontos físicos diretos contra os representantes da classe patronal, mas além de simbolizarem a luta trabalhista feminina, as mulheres, sobretudo Romana, encarnam o afeto, o amor e o cuidado, sentimentos estes que, dentro da narrativa, influem na possibilidade de uma compreensão menos endurecida da realidade dos trabalhadores. Porém, se existem tais sentimentos perpassando as suas vidas dentro da narrativa, um outro lado mais sombrio dessa realidade é apresentado para dar a dimensão da totalidade da condição socioeconômica em que vivem os trabalhadores. As negativas não ganham centralidade em *Eles não usam black-tie*, mas são tecidas aos momentos heroicos das personagens, bem como a seus cotidianos banais sem que sejam profundamente questionadas, num movimento proposital do diretor que pretende enfatizar no filme, uma retomada da esperança dos trabalhadores, gerada pela gradual abertura política estimulada, sobretudo, pelo fim do AI-5 (em 1º de janeiro de 1979), sem que, no entanto, perdesse de vista as contradições presentes em suas vidas.

Em *Eles não usam black-tie*, Leon Hirszman prioriza o retrato da luta dos trabalhadores em plena organização grevista, mas além de expor os meandros dessa organização, o diretor apresenta a rotina desses trabalhadores e dá visibilidade para eventos que ocorrem no bairro periférico onde residem. Nesse momento, ele mostra os diversos problemas enfrentados cotidianamente por eles, tais como os assaltos, o alcoolismo, a repressão policial aleatória, o assassinato, o latrocínio, a falta de saneamento básico, a ausência de pavimentação e a precariedade das casas. Leon Hirszman ao apresentar para o espectador o local em que habitam os trabalhadores, faz surgir as negativas do filme, e, do modo como se configuram, pode-se pensar que elas servem para reforçar a necessidade da solidificação da união dos trabalhadores, cuja intenção seria combater, além da espoliação do trabalho, essa situação de violência e de precariedade em suas comunidades. Considerando a incansável busca do diretor por um cinema da verdade, da captura do real, *Eles não usam black-tie* expõe os problemas contemporâneos enfrentados pelos operários, sobretudo aqueles das recentes indústrias que se instalavam nas grandes cidades impulsionadas pelo projeto de modernização dos governos militares.

Para iluminar esse aspecto da narrativa de Leon Hirszman, vale retomar a análise feita por Marcos Napolitano sobre a condição socioeconômica dos trabalhadores nos anos 1970, a partir de sua situação habitacional:

A periferia de São Paulo nos anos 1970 era a síntese do lado B do milagre brasileiro. Nos bairros distantes, carentes de transporte, equipamentos de saúde, escolas e urbanização, amontoavam-se os trabalhadores, via de regra migrantes que chegavam de várias regiões do Brasil rural em busca de trabalho e vida melhor [...] Se a vida na cidade era melhor do que aquela vivida em meio à tradicional miséria rural brasileira, as dificuldades ainda eram imensas. [...] A lógica predatória do capitalismo brasileiro, aliada a um poder público ineficiente quando não corrupto, se reduzia na (des)organização do espaço urbano. No centro, grandes terrenos vazios esperando valorização. No primeiro anel em volta do centro tradicional, bairros de classe média remediada, com enclaves ricos de ruas arborizadas e calmas. Nos anéis externos da cidade, a pobreza grassava e marcava a paisagem, indo dos bairros operários mais ou menos estruturados a regiões de ocupação desordenada e caótica²⁴⁸.

Ainda segundo o historiador, como brevemente já citado nesta tese, a incapacidade do poder público em organizar esses locais, que cresciam de forma desordenada com a atração do trabalho industrial, gerou uma série de problemas especialmente relacionados à violência. Além disso, essas condições adversas foram terreno fértil para a expansão de uma atividade que fez a hostilidade nas periferias se acentuar: o tráfico de drogas. Embora a questão das drogas não seja retratada em *Eles não usam black-tie*, outras vertentes da violência, tais como as apresentadas acima, estão presentes no cotidiano das personagens. Leon Hirszman não faz dessa temática o argumento principal do filme, mas sua abordagem não é ignorada, ainda que seja relegada a ela, em alguns momentos, uma espécie de indiferença das personagens que são construídas pelo diretor para agirem desse modo quando diante de ações nas quais a violência é acentuada. Defende-se que essa opção estética é feita para dar a impressão ao espectador de que as violências são parte da rotina desses trabalhadores e por isso agem com certa impassibilidade, bem como para mostrar a sua impotência diante de uma violência cometida por aquele que, na verdade, deveria ser o sinônimo de proteção, ou seja, o próprio Estado e cuja força seria quase incapaz de combater.

Como abordado no começo desta análise, logo nos primeiros minutos do filme é possível perceber as marcas do autoritarismo do Estado, com as ações da polícia que almejam prender dois frequentadores do bar vizinho à casa de Tião e Otávio. Não se sabe qual o motivo,

²⁴⁸ NAPOLITANO, Marcos. 1964. História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. p. 272.

mas a agressividade do policial é acentuada apenas pelo fato de que um dos homens, o violeiro, estava sem documento. Ademais, numa sequência narrativa que vem a seguir, fica ainda mais evidente a violência dessa mesma polícia, que agora não apenas prende um rapaz negro, como na cena anterior, mas assassina um garoto negro que tentava uma fuga por motivo desconhecido. Com a encenação dessa morte, Leon Hirszman, em 1981, retrata o começo de um problema que se agravará acentuadamente e tornar-se-á uma das questões mais debatidas e que mobilizará em grande medida a população civil contra as violências cometidas pelo Estado na contemporaneidade. O evento mais representativo, e que dialoga com a morte do garoto negro dentro da narrativa de Leon Hirszman, é o genocídio de mais de 500 jovens, em sua maioria negros, das periferias do Estado de São Paulo pela polícia, em represália a ações do PCC em 2006. As mães desses jovens organizaram-se no coletivo “Mães de Maio” e, desde as mortes dos seus filhos, vêm lutando judicialmente pelo reconhecimento desses crimes cometidos pelo Estado. Além desse grupo, vários outros grupos ligados, principalmente, ao movimento Hip Hop, tais como o “Fórum de Hip Hop do Município de São Paulo” puxam o coro: “Contra o genocídio da juventude preta, pobre e periférica”. Se Leon Hirszman não debateu a fundo essa questão que emerge no contexto periférico das grandes cidades, ele não deixa de simbolizá-la com a morte desse jovem negro. Em contrapartida, vale lembrar que, no mesmo ano do lançamento de *Eles não usam black-tie*, 1981, Hector Babenco estreia *Pixote, a lei do mais fraco*, cujo argumento central baseia-se nas violências sofridas por um menor abandonado²⁴⁹.

A ação em que o jovem negro é morto interrompe uma conversa entre Tião e Otávio no bar de Alípio, mesmo local em que a polícia havia reprimido os outros dois cidadãos no começo do filme. O foco da ação volta-se para essa conversa íntima entre pai e filho sobre traumas do passado e o medo do rapaz diante da greve. Há, portanto, uma tensão narrativa mais acentuada, pois se trata de um diálogo delicado que poderia esclarecer para o espectador a causa do conflito existente entre eles até agora apenas sugerida, mas não aprofundada. Mas já no fim do diálogo, no momento em que Tião sinaliza ao pai, como bem o faz durante todo o filme, o seu sucesso futuro, entra no bar um jovem negro armado pedindo para que ninguém se mexa. O garoto dirige-se ao dono do bar, chamando-o pelo nome, o que deixa explícita a familiaridade entre ambos. Ele pede que Alípio o esconda, uma vez que, em suas palavras, “os homens”, ou seja, os policiais estão o perseguindo. Eufórico, pronuncia: “Dessa vez não. Morremô tudo aqui. Mas dessa vez eles não me leva”. Embora com uma arma apontada para si, Alípio não parece

²⁴⁹ Além disso, vale lembrar o célebre filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 graus*, de 1955, que já abordava, de forma bem menos violenta, a vida de meninos pobres que realizavam pequenas contravenções.

amedrontado. Ele indica um caminho de fuga para o menino, e fica em evidência que o faz não porque fora intimidado com uma arma, mas porque se solidariza com sua ação, uma vez que o garoto o chama pelo nome. O dono do bar, nesse momento, toma uma posição, e essa posição não é a de compactuar com os policiais, mas sim de ajudar o garoto a fugir. Com a organização da ação, Leon Hirszman posiciona as suas personagens contrárias ao Estado repressor, ao mesmo tempo em que apresenta o forte vínculo comunitário existente entre elas. Ao criar uma situação em que Alípio contribui com a fuga do garoto, o diretor está apontando para o fato de que a polícia é considerada como uma instituição que não desperta respeito nos integrantes da comunidade, pelo contrário, a legitimidade da instituição policial que deveria ser órgão de proteção pública à comunidade, não é reconhecida por eles. Na cena, a falta de reconhecimento da polícia como instituição do Estado capaz de manter a ordem pública é constatada no momento em que Alípio decidiu, sem pestanejar, ir contra ela, em proteção ao garoto, fornecendo-lhe um caminho de fuga.

Figura 26: *Eles não usam black-tie* (38:52),
Leon Hirszman, 1981.

Ademais, por meio do breve discurso do rapaz, é possível perceber que a perseguição policial a ele é frequente, já que revela preferir a morte a ser levado novamente pela instituição, opção esta que também suscita no espectador a ideia de que a morte é um fim melhor do que o encaminhamento para a polícia, referindo-se, portanto, às ações relacionadas à violência. Por fim, o menino foge e na sequência os policiais entram com pistolas apontadas para aqueles que estão no bar. Um dos policiais pergunta a Alípio sobre o menino, e este conta o que aconteceu,

sem revelar a sua postura conivente com a fuga – não mente, mas oculta a solidariedade em relação a ele. Todos os policiais correm para os fundos do bar e a ação que lá ocorre não é mostrada. Por meio de vozes em *off*, o espectador imagina o que acontece quando fugitivo e os seus algozes se encontram. No diálogo entre um dos policiais e o garoto, tem-se:

- Parado aí, seu puto.
- Não vem, não, heim. Não pensam que vão me machucar de novo, não. Já chega, filhos da puta. Vocês me marcaram, seus viados. Não pode fazer isso comigo, não. Eu sou de menor.

O que antes ficava apenas como suposição, com essa fala do menino em *off* se confirma: ele sofrera repetidas violências policiais. E essas “marcas” deixadas pelas violências, como bem proclama, justificam sua escolha pela morte a ter que voltar para o domínio da instituição. Tamanha radicalidade do rapaz sugere, então, diante da truculência das ações policiais é melhor a morte. Em contrapartida, embora prevendo o seu fim, ele tenta se defender amparando-se num argumento legal, ou seja, na lei que protege o menor de idade. No entanto, Leon Hirszman organiza esse diálogo para que a frase “Eu sou de menor”, seja a sua derradeira frase, num tom irônico que acentua, portanto, o completo desrespeito a tal lei. Assim, o diretor aponta para um fato recorrente nos Estados totalitários, as leis existem, mas são explicitamente violadas. Na sequência, os tiros das pistolas silenciam o garoto que até poucos segundos tentava se defender. O espectador não visualiza essa ação, a câmera se encontra ainda no bar, e no momento do assassinato, ela se aproxima do rosto do violeiro que estava sentado em silêncio num canto do bar. Pela organização da *mise-en-scène*, por meio do contracampo, sabe-se que ele observa Alípio, mas no momento seguinte, ele retira o olhar do homem e olha para baixo numa ação que se transforma na alegoria do sentimento do cidadão comum diante das forças repressivas do Estado. É como se esse olhar resumisse o sentimento que todos ali sentiam: impotência. A seguir, a câmera se volta para Alípio e Tião e ambos estão paralisados como o violeiro, escutando com atenção o que acontece nos fundos do bar, sem, no entanto, mostrarem-se chocados diante do ocorrido. É evidente que estão angustiados, mas a naturalidade com que agem provoca o entendimento de que aquela violência era cotidiana em suas vidas, comprovada com a frase final de Alípio que, assim como as outras personagens em cena, não faz um comentário acerca do assassinado, apenas avisa que precisará fechar o bar. Essa sequência termina com o corpo do rapaz exposto e os policiais ao seu redor.

Figura 27: *Eles não usam black-tie* (40:07),
Leon Hirszman, 1981.

Diante disso, vale lembrar novamente a ideia de tragédia de Raymond Williams para quem os eventos trágicos na modernidade estão fortemente inseridos na própria cultura, tais como: guerra, fome, trabalho, tráfego, política. O evento trágico encontra-se no que é aceito como normalidade, num mundo em que a violência nunca esteve tão presente, e as barbáries tão incorporados à experiência cotidiana dos homens²⁵⁰. Essa indiferença ou anestesia diante do evento trágico pode ser perfeitamente visualizada no comportamento das personagens de *Eles não usam black-tie* diante da morte do jovem. A ela pode ser ainda atribuída a acentuação do efeito trágico da ação, porque além de viverem a experiência trágica são incapazes de reagir àquilo que a gera, expondo os traços marcantes de uma história nacional em que a imposição de um Estado totalitário inibiu, em grande medida, a reação contrária a ele.

Diante disso, vale lembrar, assim como aponta Vladimir Safatle, que o princípio constitutivo da moderna política é o direito fundamental à rebelião e que retirá-lo significa “retirar o fundamento substantivo da democracia”, instalando-se, entretanto, o mais pleno totalitarismo. Em suas palavras:

²⁵⁰ Ainda segundo Raymond Williams, é necessário destacar a reponsabilidade dos homens em relação a essas ações. Assim, os eventos “que não são vistos como trágicos estão profundamente inseridos no padrão da nossa própria cultura: guerra, fome, trabalho, tráfego, política. Não ver conteúdo ético ou marca de ação humana em tais eventos, ou dizer que não podemos estabelecer um elo entre eles e um sentido geral, e especialmente em relação a sentidos permanentes e universais, é admitir uma estranha e específica falência, que nenhuma retórica sobre a tragédia pode, em última análise, encobrir”. WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 73.

[...]o segundo princípio que constitui a tradição de modernização política da qual fazemos parte afirma que o direito fundamental de todo cidadão é o direito à rebelião. Quando o Estado se transforma em Estado ilegal, a resistência por todos os meios é um direito. Neste sentido, eliminar o direito à violência contra uma situação ilegal gerida pelo Estado significa retirar o fundamento substantivo da democracia²⁵¹.

Do modo como se comportam as personagens diante da morte cometida pelos policiais, é possível perceber que elas não se movem, não porque julgam que a ação policial é legal, mas porque não acreditam no seu próprio direito à rebelião, ou seja, elas se sentem impotentes frente a esse poder totalitário do Estado que, num processo ditatorial, impossibilitou qualquer tentativa de resistência, até mesmo uma resistência à sua própria ilegalidade, uma vez que qualquer rebelião fora reprimida drasticamente. Na ação narrativa em questão, as personagens sabem que os policiais estão violando os direitos do garoto, inclusive um direito fundamental, que é o direito à vida, mas não se organizam diante dessa ação, porque têm consciência de que nada poderiam fazer para evitar a sua morte, nem mesmo reivindicar algum tipo de reparação legal em relação a ela. Em vista disso, eles ficam em silêncio, um silêncio profundo de quem não está de acordo com a situação, mas a única coisa a fazer é ignorar o fato, como se ele nem ao menos tivesse acontecido, e isso é simbolizado, sobretudo, pela única frase lançada pelas personagens após a morte do rapaz, quando Alípio diz: “Agora pode sair. Vou fechar”. Sobre esse aspecto, vale retornar novamente as ideias de Vladimir Safatle para quem é necessário o reconhecimento do que fora uma experiência traumática com o intuito de superá-la. Levantando como exemplo Auschwitz, ele sugere que houve uma forte tentativa de apagamento das ações lá ocorridas para que esse crime contra à humanidade fosse esquecido, e evidencia a necessidade de se recompor sua história e punir os culpados por ele, para sua reparação. Assim, somente o esforço pelo não apagamento das memórias permitiria a sua recuperação futura. Ademais, acrescenta que, nesse processo de reavivar o passado para a reparação de catástrofes sociais como Auschwitz, ocorrem diversas tentativas de ignorá-las, acobertá-las, fazer como se elas não houvessem existido. Nesse ponto, ele retoma às ditaduras da América Latina na década de 1960 para dizer que, ao contrário do que se passou na Argentina e no Chile, no caso da ditadura brasileira, ocorreu um forte silenciamento das autoridades em relação aos crimes

²⁵¹ SAFATLE, Vladimir. Do uso da violência contra o Estado ilegal. In: SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson. *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 246.

cometidos pelo próprio Estado²⁵². Para Vladimir Safatle, o aparato ideológico construído durante a ditadura civil-militar brasileira teve, e ainda tem, grande êxito no que concerne o apagamento da memória de seus crimes, e como consequência disso, a permanência de um totalitarismo, embora o fim da ditadura tenha sido em 1985. Em suas palavras:

No cerne de todo totalitarismo, haverá sempre a operação sistemática de retirar o nome daquele que a mim se opõe, de transformá-lo em um inominável cuja voz, cuja demanda encarnada em sua voz não será mais objeto de referência alguma²⁵³.

Daí dirigir-se novamente à ação do filme em questão e perceber que esse mecanismo de apagamento do ato totalitário foi, de algum jeito, incorporado pelas personagens, pois diante da morte do jovem negro, decidiram não reconhecer tal fato e agir com uma falsa naturalidade, fingindo que nada havia acontecido. A resiliência de Tião ao Estado totalitário é esperada, mas é a postura submissa de Otávio que aponta para a eficiência do aparato repressivo. Nem mesmo ele conseguiu rebelar-se diante da brutalidade da ação devido à, supostamente, sua consciência a respeito da ineficiência de sua ação. Desse modo, entende-se que, ao construir um evento narrativo como esse, Leon Hirszman ambiciona mostrar a força do Estado totalitário que se formara com a situação ditatorial civil-militar brasileira, responsável por impossibilitar qualquer tentativa de resistência da população diante das ilegalidades do Estado. O comportamento das personagens resume a penetração desse apagamento da memória, como sugeriu Safatle durante governos totalitários, até mesmo nas esferas mais resistentes da população e distantes de uma influência imediata desse Estado.

Além disso, se nessa sequência do filme, o Estado representado pela instituição policial é o responsável direto pela violência, não é apenas dessa forma que ele contribuirá para a proliferação de violências dentro da narrativa, uma vez que a visibilidade dada para a sua incapacidade de promover o bem-estar social dos integrantes da comunidade de *Eles não usam black-tie* apontará para a sua responsabilidade na produção das vivências trágicas das personagens. Um evento que exemplifica essa outra forma de violência dentro da narrativa é a morte do pai de Maria, vítima de violências ocasionadas pela falta de infraestrutura social: o alcoolismo e o latrocínio. Nesse sentido, vale lembrar, como já citado anteriormente, a análise de Marcos Napolitano sobre o aumento da desigualdade social nos anos de ditadura e os

²⁵² Segundo Vladimir Safatle, “É da incapacidade de lidar com nosso passado que vem o caráter deteriorado da nossa democracia”. SAFATLE, Vladimir. “Do uso da violência contra o Estado ilegal”. SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson. *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 251.

²⁵³ Ibid., p. 238.

problemas decorrentes dessa desigualdade, visível sobretudo nas periferias das grandes cidades que foram formadas a partir do projeto de modernização intensa com a implantação das grandes indústrias. Ele aponta os problemas relacionados ao alcoolismo, à violência entre vizinhos, à criminalidade, à carência de equipamentos, ao transporte, ao saneamento básico, e à recém-chegada cocaína como os mais salientes desses espaços. Todos eles ligados à ineficiência do poder público e à implantação de um capitalismo predatório²⁵⁴.

O caso do pai de Maria pode ser emblemático nesse aspecto, pois sofre com o desemprego, o alcoolismo e, por fim, o latrocínio. Na primeira cena em que aparece, está alcoolizado em casa assistindo televisão. Maria chega tarde de um encontro com Tião e ele a reprime com palavras vulgares, induzindo ao fato de ela estar tendo um comportamento sexualmente leviano. Como represália para esse seu comportamento, ele sugere a necessidade de “pancadas”, mas ao pronunciar tais palavras não se levanta da cadeira e Maria nem se altera, numa postura de quem está habituada àquela situação. Ao ser reprimido pela mulher que pede para desligar a televisão, ele a agride verbalmente mandando-a “à merda”. Nessa sua primeira aparição, é a agressividade por causa da bebida que fica saliente, pois não se sabe nada a respeito dele, apenas que o alcoolismo é um componente presente em seu cotidiano. Na sua segunda aparição, Leon Hirszman organiza a *mise-en-scène* de modo similar à primeira cena em que é visto no filme para causar o efeito de contraste e ressaltar os danos provocados pelo alcoolismo: está sentado à noite na sala de casa, mas agora sem a televisão ligada e recebe Maria que volta de um passeio com Tião. Ao contrário da embriaguez, apresenta-se sóbrio e ao invés de agir com agressividade, o comportamento agressivo cede lugar para uma ternura e uma autorreflexão acerca do próprio comportamento. Ele pede desculpas para Maria e a parabeniza pelo casamento com o namorado. Acrescenta que passara o dia todo sem beber e aproveitara tal situação para pensar. Nesse momento, o espectador conhece um dado importante de sua vida: o desemprego – que fora propositalmente ligado ao alcoolismo pelo diretor para enfatizar como o desemprego pode causar o alcoolismo, ao mesmo tempo em que ele pode vitimar o indivíduo alcoólatra com a perda do emprego. No caso do pai de Maria, não se sabe muito sobre a sua relação com a bebida e o desemprego, mas o fato é que esses dois temas recorrentes, como bem aponta Marcos Napolitano, na realidade brasileira das periferias das grandes cidades em meados dos anos 1970-80, em *Eles não usam black-tie*, são representados relacionados na vida dessa personagem. No diálogo com a filha, ele a informa ter conseguido um emprego e ela, alegre, verbaliza: “Assim o senhor não fica tão desesperado”. Na sequência, ele reitera e expõe

²⁵⁴ NAPOLITANO, Marcos. 1964. História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. p. 272.

o seu desejo de organizar economicamente sua vida. A esse momento, Leon Hirszman escolhe dar ênfase e muda o enquadramento, antes em plano médio, para primeiro plano, focalizando o pai de Maria ao pronunciar as palavras: “É, agora com esse emprego eu tô mais sossegado. Quem sabe a gente melhora? A bebida também atrapalhava um pouco. Parei, filha, parei”. Como em outros momentos do filme, é possível notar novamente a opção estética do diretor em inserir discussões de ordem socioeconômicas aos diálogos afetivos entre, principalmente, membros da mesma família. Com essa maneira de entrelaçar tais assuntos, o diretor mais uma vez chama a atenção para o fato de que eles não podem ser entendidos de modo separados, uma vez que as condições socioeconômicas estruturais refletem diretamente nas relações mais íntimas dos indivíduos. Desse modo, o alcoolismo é interpretado pelo diretor não como um problema de ordem individual, mas como um problema relacionado à configuração da sociedade.

Depois dessa declaração à Maria, Jurandir aparecerá apenas após algumas sequências do filme, inclusive após aquela em que o garoto negro é morto. Ele está no ambiente de trabalho, num prédio em vias de ser construído, trabalhando como pedreiro, atividade que exige preparo físico e que, por meio de seu comentário a respeito de seu desempenho, é possível o questionamento do espectador sobre a compatibilidade de sua condição física com o trabalho desempenhado. Ele pronuncia: “Tô moído”. O ator escolhido para o papel é um idoso, o que abre margens para entender as violências sofridas pela classe trabalhadora para a qual não existe efetivamente um conjunto de leis que possa protegê-la dos abusos nas relações de trabalho. Enquanto em sua fala fica claro que seu baixo rendimento produtivo ocorrera porque havia ficado um tempo desempregado e, portanto, sem realizar atividades braçais, a escolha por esse ator idoso encaminha o entendimento dessa situação para uma questão mais abrangente, bem cara ao interesse de Leon Hirszman, que, desde o seu primeiro curta-metragem, preocupa-se com o levantamento dos problemas enfrentados pela classe trabalhadora. Nesse caso, o que se discute é o descaso à compatibilidade das condições físicas do trabalhador e a tarefa por ele desempenhada.

Figura 28: *Eles não usam black-tie* (58:55),
Leon Hirszman, 1981.

A cena é breve e no diálogo com o patrão, Jurandir pede um adiantamento para, segundo ele, pagar dívidas devido ao tempo desempregado. No entanto, o que se comprova com a cena seguinte é que ele utiliza a quantia com bebida e embriaga-se logo após o expediente. Ao voltar para a casa, sofre uma tentativa de roubo e, como estava bêbado, reage ironicamente ao assalto dizendo ao ladrão que escolhera a vítima errada, uma vez que ele não possuía dinheiro, pois havia gastado tudo em cachaça. Ameaçado, mas ignorando tal ameaça, leva um tiro pelas costas e, em seguida, sem que se possa ver a imagem, escuta-se em *off* o som de mais um tiro. No momento desse segundo tiro, o diretor muda o plano e coloca em cena novamente o mesmo violeiro que sofrera a repressão policial por estar sem documento no começo da narrativa e presenciara a morte do jovem negro no bar. Aqui, ele aparece num plano de poucos segundos apenas para fazer cara de espanto ao ouvir o tiro dado contra Jurandir e, de certa forma, relacionar esse crime aos outros dois em que estivera presente. Por sua aparição nesses momentos específicos, pode-se entender que em *Eles não usam black-tie* a figura do violeiro, emblemática do amor, da alegria, da boemia, é associada ao terror que se instala na comunidade – talvez numa crítica de Leon Hirszman e uma tentativa de reforçar a violência absurda que permeia os novos tempos – ao contrário do que poderia simbolizar sua figura, espécie de ternura e sensibilidade.

Ainda para aumentar esse clima de terror existente na comunidade, nota-se a banalização do uso da arma de fogo em tal espaço. Vale lembrar que no caso do menino assassinado pela polícia, há o uso de armas de fogo tanto pelo jovem, quanto pelos policiais, bem como no assassinato do pai de Maria, que morre não pela resistência ao roubo, mas pela

honestidade com que responde ao bandido sobre não possuir dinheiro algum. A ira do ladrão em relação à postura do homem e o poder a ele relegado devido à posse da arma de fogo induzem-no a cometer o ato de extrema violência por um motivo insignificante. Não há nem ao menos tensão nessa circunstância, pois não há embate. Se a morte do jovem negro pelos policiais já soava atroz e sem sentido, mesmo considerando o fato de que ambos eram portadores de armas de fogo, fato capaz de justificar um possível argumento policial de legítima defesa, embora os indícios não caminhassem para esse entendimento, a morte do pai de Maria desperta o espectador para a compreensão de que ocorre a mais exacerbada banalidade da violência dentro da comunidade, porque ela acontece sem nenhum argumento que a justifique – está alcoolizado, pacífico, sem arma de fogo, sem dinheiro, não apresentou resistência e foi morto pelas costas, como fica bem evidente nas imagens elaboradas pelo diretor. Sem desconsiderar a brutalidade que reveste as duas outras mortes na narrativa, essa, no entanto, é dentre elas a que mais garante a percepção de um completo uso de violência indiscriminado, porque nas mortes do garoto negro e de Bráulio, cada uma a seu modo, os sujeitos representavam alguma espécie de ameaça a seus algozes, mesmo que essa ameaça não justificasse de forma alguma os seus assassinatos. Diante de mais essa ação narrativa, fica evidente a necessidade de Leon Hirszman de denunciar as marcas do Estado totalitário fortalecido durante a ditadura civil-militar instalada no país em 1964 que, se não são impostas por violência direta, como no caso do menino assassinado pela polícia e até mesmo no caso da morte de Bráulio, o são pelo descaso social, as políticas arbitrárias e elitistas, possibilitando o enriquecimento de uma pequena parcela da população, que são fatores responsáveis pela violência resultante do acirramento das grandes desigualdades sociais.

Estabelecendo um processo comparativo entre *A falecida*, *S. Bernardo* e *Eles não usam black-tie* é possível perceber um aumento da representação da violência física, de acordo com a ordem cronológica da elaboração das narrativas. No filme *A falecida*, de 1965, não ocorrem ações em que os embates físicos sejam o seu foco; as armas brancas ou de fogo não são objetos utilizados para compor a diegese. Ademais, não há a representação da violência gerada pela ausência de políticas públicas no subúrbio onde habitam as personagens. O desemprego de Tuninho e a precariedade das condições de vida existem, mas, dentro da história, eles não são fatores geradores de situações em que ocorrem disputas agressivas entre as personagens. Em *S. Bernardo*, de 1972, os procedimentos estéticos utilizados por Leon Hirszman são outros porque, diferente do que acontece em *A falecida*, nesse filme existem situações do romance que o inspirou, em que a brutalidade física se faz presente, mas não foi profundamente explorada.

Deve-se considerar que este filme é elaborado no ápice da repressão do governo militar, o que ocasiona o aumento das perseguições e censura a artistas comprometidos com uma produção crítica ao regime, circunstância essa que exigia um extremo controle nas obras com relação à construção de formas que poderiam ser censuradas. Sabe-se que os órgãos censores não permitiam a exposição de conjunturas de grande violência nas representações artísticas, fato comprovado pela análise do processo de censura de *S. Bernardo* que, para ser liberado para a estreia, os censores exigiam o corte da briga de Paulo Honório com Marciano, porque a consideravam a exposição do autoritarismo entranhado na sociedade brasileira e a vontade do trabalhador de se rebelar, realidades que não deveriam vir à tona. Desse modo, diante da necessidade de se pensar o filme a partir do controle da censura, Leon Hirszman não ignora os eventos permeados por violências existentes no romance de Graciliano Ramos, que poderiam ser censurados, mas decide não os sintetizar em imagens, uma vez que são contados por meio da voz *over* de Paulo Honório, tomando, com isso, força simbólica contida se comparada a uma suposta escolha por sua representação em imagens. Tanto para o esfaqueamento de João Fagundes, que leva Paulo Honório à prisão, quanto para o assassinato de seu vizinho e rival Mendonça, o diretor utiliza essa técnica, pois são episódios contados apenas pela narração de Paulo Honório sem que os eventos sejam encenados. Em consequência à opção estética do diretor, o espectador não vê as armas, os embates físicos, o sangue, o corpo dilacerado e a brutalidade que serviriam para reforçar o aspecto violento presente no cotidiano do Nordeste rural, gerido por interesses de coronéis para os quais existia apenas um conjunto de leis, aquele que atendia aos seus interesses. Em contrapartida, se a violência, embora existente em *S. Bernardo*, é branda, talvez pela forte pressão imposta pela censura ou talvez pela própria característica do cinema do período, ainda pouco inclinado às representações explícitas de violência. *Eles não usam black-tie*, de 1981, trabalha com essas questões as evidenciando, mostrando os resultados dessa brutalidade que se tornara banal com o avanço da modernização, sobretudo diante da formação das grandes cidades e de suas periferias onde, claramente, a precariedade dos serviços públicos e a ausência do Estado enquanto mantenedor do bem-estar social de sua população acirraram os conflitos entre seus integrantes. Nessa análise comparativa entre os filmes, pode-se, portanto, observar o início de um percurso travado pelo cinema brasileiro na sua incursão às experimentações estéticas voltadas à representação saliente da violência, que culminaram em filmes da atualidade como: *Os matadores* (1997), *Orfeu* (1999), *Cidade de Deus* (2002), *Amarelo Manga* (2002), *O invasor* (2002), *Ônibus 174* (2002), *Carandiru* (2003), *Quase dois irmãos* (2004), *Estômago* (2007), *Tropa de elite* (2007), *Linha*

de passe (2008) entre tantos outros²⁵⁵ em que a violência, por ela, mesma, torna-se uma espécie de personagem principal. No entanto, é interessante observar as diferenças existentes na representação da violência no cinema dos anos 1960 e este realizado na atualidade. Nesse sentido, Ismail Xavier esclarece alguns aspectos:

Enquanto o olhar republicano do cinema dos anos 60 dava sempre maior ênfase para a função repressiva vinda do aparelho do Estado ou exercida em seu nome, embora estivesse lidando com setores pré-modernos do país, no cinema de hoje a ênfase recai sobre o bolsão ilegal, do traficante ou de outro tipo de contravenção, como pólo autônomo a quem não se reconhece a hipótese da aliança, apenas o exercício do poder em função de reservas de mercado [...]Resumindo, o tráfico de armas e a privatização da segurança deixam a população entre dois fogos: a polícia e os bandidos, protagonizando situações dramáticas que trazem ao centro a sua condição de vítima maior de todo o esquema (como resume bem a sequência de abertura de *Cidade de Deus*)²⁵⁶.

Vale ressaltar que a violência sempre esteve presente nas narrativas cinematográficas realizadas no Brasil, mas com o passar dos anos, ela foi sendo enfatizada, explorada como um produto em si e, seguindo o caminho do cinema hollywoodiano, o cinema brasileiro tingiu-se de sangue, mortes violentas, roubos, assaltos, armas e drogas, como não ocorria com a mesma intensidade nos filmes elaborados a partir dos preceitos estéticos do Cinema Novo, por exemplo. Nos filmes desse período, a violência e as mortes estavam presentes, mas não ganhavam em imagens a mesma dimensão dada pelos diretores da atualidade e tinham como o principal algoz as forças do Estado. Em *Eles não usam black-tie*, de certa forma, considerando a comparação com as narrativas elaboradas anteriormente por Leon Hirszman estudadas nesta tese, a exploração de episódios violentos, sobretudo a morte do jovem negro, mas também a morte do pai de Maria e a morte de Bráulio, já acena para essa característica do cinema atual em dar destaque às ações violentas, e que é agora marcada por uma guerra que se estabelece entre polícia e os malfeitores de dentro da própria comunidade, sem que sua figura seja romantizada como ocorria nos filmes dos anos 1960, nos quais o pobre que entrava para o crime

²⁵⁵ Para Ismail Xavier, “os filmes [brasileiros recentes] colocam em debate uma corrosão do espaço social, uma crise na construção da cidadania, evidenciando o loteamento das zonas de poder pelo crime organizado. Os núcleos urbanos se mostram uma versão nova de um Brasil extralegal que antes se fazia visível nos espaços rurais focalizados pelo Cinema Novo, que dissecou o coronelismo e o latifúndio, a geografia da fome, o mundo de beatos e cangaceiros, temas que são ainda trabalhados pelo cinema brasileiro, mas agora em outra chave. XAVIER, Ismail. Da violência justiceira à violência ressentida. *Ilha do desterro*. Florianópolis, n. 51, p. 55-68, jul./dezembro, 2006. p. 56.

²⁵⁶ Ibid., p. 64.

o fazia devido às condições subumanas a que foi submetido²⁵⁷. Uma série de fatores que se correlacionam, como a intensificação das brutalidades cometidas por anos de ditadura militar e a necessidade de Leon Hirszman de expô-las, incluindo o desenvolvimento da violência banal nas grandes cidades, que se tornava um problema emblemático dos governos militares, e a necessidade de tornar o filme mais comercial do que aqueles que eram elaborados na década de 1960, sem desconsiderar a possibilidade de censura, fez com que o diretor inserisse em seu filme a ação violenta; ainda que tal ação, como foi desenvolvido em sua análise, criasse mecanismos estéticos para, de certa forma, suavizar a representação direta da violência – que está presente com o sangue dos homens, mas não é explorada pela câmera como o produto mais rentável da narrativa, conforme ocorre atualmente²⁵⁸.

Assim como nas duas mortes anteriores, na encenação da morte do operário Bráulio, principal companheiro de Otávio nas lutas sindicais, não acontecerá uma exploração dos elementos que ressaltariam a violência dessa ação. Os tiros são dados e ele logo cai no chão, em seguida, o diretor corta para um outro plano em que Tião vai embora de casa. O agente responsável pelo assassinato do operário não é um policial, mesmo que a contenção das manifestações na frente da fábrica esteja sendo realizada por tal instituição. Não fica explícito quem são os dois homens que articulam a morte de Bráulio, mas eles sabem precisamente que esse operário deve ser vitimado e, embora não haja explicação sobre os motivos que os levam a desejar essa morte, é possível compreender que estão a serviço da classe patronal, defendendo os seus interesses. Esse fato ajuda a revelar que cada morte na narrativa simboliza violências originárias de interesses específicos. Se no caso do jovem negro o assassinato realizado pela polícia evidenciava a violência dessa instituição, e a impunidade do próprio Estado, algoz direto do cidadão; e no caso da morte do pai da Maria a violência é decorrente de uma miséria que

²⁵⁷ Para Ismail Xavier: “Na abordagem das questões sociais implicadas no narcotráfico e em sua guerra com a polícia, os filmes de ficção montam situações dramáticas que trazem ao centro as vicissitudes daqueles que vivem entre dois fogos, como vítima maior. O silêncio dos filmes a propósito dos agentes que estão no topo das organizações. Sua obscuridade reiterada só faz supor seu enorme poder que se torna quase mítico, uma espécie de Mal fora do alcance da análise. Resta a avaliação do que é visível e, diante dos bandidos soldados do tráfico, os filmes evitam romantizar a figura do bandido. A tônica é retirar dele a carga de representatividade (no sentido de “portavoz”), em contraste com os marginais do passado cuja violência, embora de equívoco reconhecido, carregava ainda um resto de legitimidade como resposta da vítima à injustiça social [...]. Nos anos 50-60-70, se acentuava a pobreza de forma mais extrema e colocava-se o drama das figuras transgressoras no centro. [...]. O herói que enfrenta a ordem tem boa índole, tendo caído nesta via por algum estratagema. XAVIER, Ismail. Da violência justiceira à violência ressentida. *Ilha do desterro*. Florianópolis, n. 51, p. 55-68, jul./dezembro, 2006. p. 63.

²⁵⁸ Vale observar que se encontram nos pareceres elaborados pelo órgão de censura do governo militar, comentários acerca da violência em *Eles não usam black-tie*. Em um deles, o parecerista elabora um argumento defendendo que a violência no filme, no momento da greve, está presente, mas não é explorada insistentemente. “A violência pertinente ao confronto entre grevistas e policiais se dilui o contexto, pois não há, cenicamente, repetidos enfoques das agressões”. Parecer Nº 3393/81. Disponível em: <<http://memoriacinebr.com.br/PDF/0130098C00201.pdf>>. Acesso em: 27/10/ 2016.

transforma os iguais em inimigos, sendo ela presente entre iguais de uma mesma classe social; a morte de Bráulio sinaliza para a brutalidade que permeia os conflitos de classe em que a classe patronal, de certa forma, aliada ao Estado, representado pela instituição policial que ajuda a reprimir a greve, implanta o terror social. Somadas, elas ajudam a compor a conjuntura social brasileira formada, sobretudo, a partir da consolidação do Estado totalitário.

3.8 Para além do Estado totalitário

*Mas é infâmia demais! ... Da etérea plaga
Levantai-vos, heróis do Novo Mundo!
Andrada! arranca esse pendão dos ares!
Colombo! fecha a porta dos teus mares!*

Castro Alves

Se essa sequência de mortes contribui para ressaltar o aspecto trágico de *Eles não usam black-tie*, uma outra perspectiva, entretanto, ameniza-o. Como já proposto nessa análise, defende-se que há no filme um resgate de certos princípios que nutriam as manifestações artísticas do começo dos anos 1960, dentre eles está a crença de seu realizador na união dos trabalhadores e no ideal de comunidade existente entre eles como fatores considerados basilares para a resistência às forças do capitalismo. Nesse sentido, retoma-se a expressão utilizada pelo historiador Marcelo Ridenti, a partir da obra de Michel Löwy e Robert Sayre – o *romantismo* – como já anteriormente exposto, para observar como ele se configura em *Eles não usam black-tie*, uma vez que é possível notar parcialmente o seu resgate, especialmente, em decorrência do arrefecimento do Estado ditatorial e o levante da classe operária em 1978 no ABC Paulista. Se depois da realização do curta *Pedreira de São Diogo*, Leon Hirszman declara a necessidade de conter traços do didatismo estético presente na obra e, portanto, elaborar uma narrativa capaz de abarcar a totalidade contraditória da realidade dos trabalhadores, o olhar ingênuo lançado à classe trabalhadora vai ser amenizado, tanto na elaboração de *A falecida* quanto na de *S. Bernardo*.

Contendo os excessos de seu primeiro curta e recuperando a temática do trabalho nele presente, em *Eles não usam black-tie*, Leon Hirszman cria a representação de um grupo de trabalhadores para o qual o romantismo nutre as suas perspectivas ideológicas, sem, no entanto, deixar de expor também as contradições as quais está sujeito. Há no filme essa perspectiva romântica defendida por Marcelo Ridenti, mas que agora, pode-se dizer, não se trata mais de

um romantismo revolucionário, assim como acreditava estar presente nas manifestações artísticas elaboradas nos anos anteriores, em que era possível observar a crença na concretização de uma revolução, amparada na ideia de um “homem do povo”²⁵⁹. Os trabalhadores de *Eles não usam black-tie* não têm em seus horizontes o desejo de fazer uma revolução para acabar com o capitalismo. Eles apenas possuem a consciência de que devem resistir às suas imposições, materializadas nas relações patronais e, principalmente, manter-se unidos para que sua força seja mais plena. A ambição principal é pela vida pequeno-burguesa um pouco mais confortável do que aquela de suas realidades, ambição esta que se pode entender a partir da fala de Maria a Tião, logo após ele se colocar contra a greve, em que ela deixa bem explícito qual o projeto da classe trabalhadora e o adensamento da consciência de classe. Se o romantismo não é mais revolucionário, ele está presente nessa representação otimista da união da classe trabalhadora insistentemente retratada²⁶⁰.

Portanto, há um aspecto interessante a ser analisado em *Eles não usam black-tie*, ou melhor, a ausência de um aspecto não desenvolvido por Leon Hirszman que foi de suma importância para o fortalecimento dos movimentos grevistas no final da década de 1970, nos quais o filme se baseou, e que contribuíram maciçamente para a reorganização da classe trabalhadora e para a retomada da fé de sua força enquanto comunidade numa perspectiva romântica: a participação da Igreja Católica²⁶¹. No filme, a contribuição da Igreja ao movimento grevista é praticamente nula, se não se considerar a presença do padre no enterro/manifesto de Bráulio e o refúgio de Otávio e Bráulio, ao serem perseguidos pelos policiais quando são encontrados distribuindo panfletos sobre a greve na saída da missa, numa igreja. Conforme a irrelevância dessas ações, é possível levantar um questionamento a respeito da decisão de Leon

²⁵⁹ Para Marcelo Ridenti: “O romantismo das esquerdas não era uma simples volta ao passado, mas também modernizador. Ele buscava no passado elementos para a construção da utopia futura. Não era, pois, um romantismo no sentido da perspectiva anticapitalista prisioneira do passado, geradora de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas *revolucionário*. De fato, visava-se retomar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no *homem do povo*, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades [...]”. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 11.

²⁶⁰ Para Marcos Napolitano: “No final dos anos 1970, sob o impacto dos novos movimentos sociais, o ímpeto participativo de artistas e intelectuais de esquerda renovava-se, passando de uma fase de “resistência” para uma fase mais crítica e agressiva, na medida em que as massas voltavam ao primeiro plano da vida nacional e, com isso, mudando completamente a correlação de forças entre a sociedade civil “democrática” e o Estado, dominado por um regime autoritário e coercitivo. Com a revogação do AI-5, em 1º de janeiro de 1979, e o consequente fim da censura prévia, abriu-se uma nova era para a cultura brasileira. ”. NAPOLITANO, Marcos. *1964 História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p.177.

²⁶¹ Para Michel Löwy: “No curso dos anos 1970, a Igreja se transformou na principal força de oposição ao regime militar, denunciando, em nome do Evangelho, não só as violações aos direitos humanos, mas também o modelo de desenvolvimento promovido pela ditadura, caracterizado como desumano, injusto e fundado na opressão econômica e social dos pobres”. LÖWY, Michel. *As esquerdas da ditadura militar: o cristianismo da libertação*. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (Org.). *Revolução e democracia*. Civilização Brasileira, 2007. p. 313.

Hirszman em não explorar a contribuição da Igreja Católica na narrativa que se fazia tão significativa na realidade. Por que o cineasta opta pela não representação da participação da Igreja Católica nos movimentos grevistas?

Figura 29: *Eles não usam black-tie* (24:43), Leon Hirszman, 1981.

Para Michel Löwy, além das intensas atividades dos movimentos sociais, a participação da Igreja Católica foi, sem dúvida, um dos fatores que contribuiu para a abertura política e a retomada democrática brasileira²⁶². Inicialmente apoiadora da ditadura civil-militar, com o decorrer dos anos e a intensificação das atrocidades cometidas pelos militares, ela se posiciona contra o regime. Depois de 1970, com a nomeação de D. Paulo Evaristo Arns, essa oposição torna-se cada vez mais explícita.

A mudança foi tão profunda que, durante a década de 1970, depois de a esquerda clandestina haver sido eliminada pela repressão, a Igreja surgiu, aos

²⁶² A oposição enérgica da Igreja (CNBB) foi, sem dúvida, um dos fatores que conduziu os militares a considerar, a partir de 1980, uma redemocratização “lenta, segura e gradual” (segundo seus próprios termos). Mas o fator decisivo foi a mobilização dos novos movimentos sociais e políticos que se desenvolveram a partir de 1978, animados, em grande parte, por militantes cristãos oriundos das CEBs e das pastorais populares: o Partido dos Trabalhadores, a CUT, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-teto e de outros movimentos sociais. LÖWY, Michel. As esquerdas da ditadura militar: o cristianismo da libertação. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (Org.). *Revolução e democracia*. Civilização Brasileira, 2007. p. 316.

olhos da sociedade civil e dos próprios militares, como o principal adversário do Estado autoritário [...] ²⁶³.

Além disso, Marcos Napolitano revela como, apesar de se colocar abertamente contra o regime, suas práticas, sobretudo nas periferias, foram fundamentais para germinar as organizações sociais que ali surgiam e que puderam ser consideradas essenciais para o fim do regime ²⁶⁴. Em suas palavras:

Nesses espaços [periféricos] surgiam movimentos sociais de tipo novo, quase sempre apoiados pela Igreja Católica [...]. O trabalho organizativo da Igreja, materializado nas comunidades eclesiais de base, deu nova forma e ideologia à tradição associativa popular [...] Lembremos que, no começo dos anos 1970, a ruptura entre a Igreja e o regime ainda não era um dado tão evidente. Nessas brechas sociais e políticas, inicialmente de maneira discreta, as associações de vizinho e movimentos sociais urbanos foram crescendo antes de ganhar a visibilidade das ruas. E esse processo não foi exclusivo da Grande São Paulo, disseminando-se em várias cidades brasileiras, adaptando-se às tradições culturais e condições sociais locais. Em quase todos os casos, ganhou apoio de padres e outros setores da Igreja Católica ²⁶⁵.

Diante dessa intensa ligação entre a Igreja Católica e os movimentos sociais evidenciada tanto por Michel Löwy, quanto por Marcos Napolitano, é no mínimo curiosa a postura de Leon Hirszman e Gianfrancesco Guarnieri em praticamente ter sua participação ignorada no filme, mesmo diante do desejo declarado por ambos pela atualização da peça, conforme o contexto histórico de sua confecção. Em *Eles não usam black-tie*, os operários organizam-se exclusivamente por meio dos sindicatos e das vontades ainda desordenadas dos seus integrantes, sem que haja uma colaboração de membros da Igreja, nem ao menos, por exemplo, no uso do espaço pertencente a ela, e cuja presença era sempre certa nas periferias, para o encontro dos diversos movimentos sociais que ali se formavam. Ao contrário de ser apresentada como um lugar em que os trabalhadores se reuniam para discutir aspectos sobre a comunidade e sobre a greve nascente, no filme, a igreja aparece somente como lugar em que se realiza a missa e que serve como abrigo para Otávio e Bráulio, num plano curtíssimo sem grande relevância na diegese.

²⁶³ LÖWY, Michel. As esquerdas da ditadura militar: o cristianismo da libertação. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (Org.). *Revolução e democracia*. Civilização Brasileira, 2007. p. 313.

²⁶⁴ Em 1971, no auge dos anos de chumbo, duas freiras foram ministrar um curso sobre “o valor da pessoa humana” em uma distante paróquia da periferia sul da cidade de São Paulo. Aproveitaram a ocasião para propor a criação de um “clube das mães”, que começou a se tornar realidade com a adesão de cinco moradores do bairro. Estes e outros microeventos, invisíveis ao governo e mesmo ao olhar sociológico, fizeram nascer os “novos movimentos sociais”. NAPOLITANO, Marcos. *1964 História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 272

²⁶⁵ Ibid., p. 273.

Vale lembrar que a discussão acerca do imbricamento existente entre as propostas da Igreja Católica e as ideologias de esquerda já aparece em *S. Bernardo* de forma incipiente na figura de Padre Silvestre. No filme, ele deixa sua vida sacerdotal para se unir a “onda vermelha” crescente no Brasil da década de 1930, fato este que aponta para as afinidades do discurso de caridade e bondade, caro à igreja, à consciência de classe e à resistência às desigualdades sociais das ideologias de esquerda. Além disso, ainda dentro dessa narrativa, o nome religioso de Madalena, alusão a Maria Madalena, também reforça a ligação de sua personalidade caridosa aos princípios cristãos, mas, pela organização dos eventos, a motivação dessas suas ações fica igualmente no limiar dos princípios de esquerda e da igreja, perpetuando uma dúvida em relação às verdadeiras inclinações da personagem que a levam a agir de determinada maneira. Ademais, a instituição religiosa também está representada em *A falecida*, dessa vez, no entanto, não é o catolicismo que é aludido, mas sim a Igreja Teofilista (crente em Jesus Cristo, portanto, uma religião cristã), inventada por Nelson Rodrigues, e em cuja gênese está a ideia de desprendimento material, que, de certo modo, como bem resumiu Michel Löwy, é consideravelmente presente também na gênese da Igreja Católica. Parece haver nesses dois filmes a utilização do discurso religioso com intuito de acentuar o que é afinidade entre os princípios dessas duas religiões e as próprias ideologias de esquerda, pois o enfoque dado por Leon Hirszman às falas dos seus representantes vai ao encontro, basicamente, da crítica do acúmulo material e da perda de fé dos homens no própria sentido de comunidade. Mas ainda que mostre essas afinidades e, com isso, certa simpatia por algumas pregações dessas religiões, uma vez que não intensifica suas contradições e aponta para a existência de uma espécie de crítica à organização da própria sociedade capitalista nesses discursos religiosos, mesmo que se valham de nomenclaturas e conceitos diferentes dos discursos da esquerda, o diretor não deixa de apresentar os problemas da instituição religiosa, embora não os aprofunde. Em *A falecida*, Leon Hirszman aponta para a religião como uma espécie de instância mística a que Zulmira se subordina e que altera drasticamente o seu comportamento, no sentido de a tornar mais moralista; e em *S. Bernardo* ela é instrumento de poder nas mãos de Paulo Honório, um brinquedo do poder dos coronéis.

Ao contrário do que ocorre em *A falecida* e *S. Bernardo*, em *Eles não usam black-tie*, elaborado num período em que a Igreja Católica mostrava-se extremamente importante na organização da classe trabalhadora e mais próxima do que nunca do projeto de esquerda, como aponta Michel Löwy, ao ressaltar a importância da Teologia da Libertação tão presente na América Latina durante as ditaduras que se instalaram por aqui, Leon Hirszman decide

restringir a sua participação no filme. Supõe-se que isso acontece porque o diretor determina, para além das influências da Igreja Católica, lançar atenção à força autônoma da classe trabalhadora sem vinculá-la à religião. De algum modo, é possível perceber seu posicionamento político pecebista com essa escolha e a forte influência dos pressupostos marxistas, do qual era estudioso²⁶⁶, num sentido de entender mais as religiões como controladoras das massas do que suporte de resistência. Com esse enfoque, ele relega exclusivamente a capacidade de organização política aos próprios operários, o que evidencia uma perspectiva otimista para com eles, numa crença em suas potencialidades. Além disso, tece entre eles o espírito romântico por meio do qual a irmandade existe sem que haja a necessidade de uma instituição que os ensine a ter fé em si mesmos enquanto comunidade. Desse modo, a força de mobilização e o sentimento de defesa do coletivo não nascem a partir do estímulo da Igreja Católica, como acontecia, em grande medida, na realidade dos metalúrgicos do ABC paulista, mas, acima de tudo, de uma crença profunda dos próprios membros da comunidade em sua união. Anulando o papel da igreja, interpreta-se essa crença como inerente à condição humana, não oriunda de instituições, sobretudo uma instituição como a igreja. Em consequência disso, Leon Hirszman apresenta um microcosmo para o qual, salva a exceção de Tião, a perspectiva romântica fincada nos valores genuínos que nutrem e expandem as potencialidades humanas é preponderante, mesmo diante de determinada circunstância de repressão. Para entender essa perspectiva romântica que há no filme, vale retomar novamente a concepção formulada por Michel Löwy e Robert Sayre sobre o caráter do romantismo e sua preocupação com o princípio de comunidade, muitas vezes ignorado pela supervalorização do aspecto romântico que tange a sua dimensão individual, mas que, segundo os pesquisadores, é essencial para compreendê-lo:

[...] a exigência de comunidade é tão essencial à definição da visão romântica quanto seu aspecto subjetivo e individual. De fato, ela é mais fundamental, porque o paraíso perdido é sempre a plenitude do todo – humano e natural. [...] o verdadeiro núcleo do valor para os românticos é a união com os homens e com o universo natural²⁶⁷.

Nesse sentido, o que ocorre em *Eles não usam black-tie* é uma amenização do tom trágico da narrativa, diferente do que ocorre em *A falecida* e *S. Bernardo*, justamente porque

²⁶⁶ Leon Hirszman declara que ele e seus companheiros de Cinema Novo aprofundavam leituras dos clássicos, dentre eles a leitura das obras de Marx: “Fomos aprofundando na leitura dos clássicos, de Marx, de autores que discutem a arte criticamente a partir de uma perspectiva da sociedade”²⁶⁶. HIRSZMAN, Leon, *É bom falar*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1995, p. 43.

²⁶⁷ LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 48.

suas personagens lançam-se na crença de que podem ter uma vida mais significativa quando tentam questionar e superar a premissa de vida burguesa centrada no individualismo. A prioridade para eles é a tentativa de resistir à alienação das relações humanas e manter “formas “orgânicas” e comunitárias da vida social”²⁶⁸.

²⁶⁸ “Com efeito, os românticos sentem dolorosamente a alienação das relações humanas, a destruição das antigas formas “orgânicas” e comunitárias da vida social, o isolamento do indivíduo em seu eu egoísta – que constituem uma dimensão importante da civilização capitalista, cujo centro principal é a cidade”. LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 66.

Considerações finais

A partir da análise comparativa de três filmes do cineasta Leon Hirszman, *A falecida*, *S. Bernardo* e *Eles não usam black-tie*, esta tese tentou refletir acerca das escolhas estéticas do cineasta para dar continuidade àquilo que sempre foi o seu projeto artístico: um cinema capaz de produzir uma visão crítica da experiência social. Centrou-se, para isso, numa observação atenta dos filmes, sobretudo no que concernia a elaboração das personagens em consonância com o seu espaço social. Desse processo de análise sistemática das obras e da comparação entre suas afinidades e divergências estéticas, abrolhou o entendimento de que o cineasta optava em todas elas pela construção de uma perspectiva trágica como forma de lançar luz para a condição do homem em meio a uma sociedade produtora de distintos sofrimentos. No entanto, foi a partir do conceito de Raymond Williams sobre a tragédia moderna que nasceu a possibilidade de entender os filmes de Leon Hirszman por esse viés, com a compreensão do que seria o trágico e, mais precisamente, o trágico na modernidade. Vale lembrar que as três narrativas são adaptações de Nelson Rodrigues, Graciliano Ramos e Gianfrancesco Guarnieri, respectivamente, e, embora o foco da pesquisa não tenha sido o cotejo entre a obra original e aquela que surgiu com sua adaptação, um breve estudo sobre elas possibilitou a compreensão de que o cineasta, de algum modo, reelaborava-as para salientar a tragicidade da ação, fato que pôde ser constatado em *A falecida*, quando ele subtrai em grande medida a sua comicidade; em *S. Bernardo*, ao optar pela não exposição dos conflitos do protagonista no que concernia uma espécie de trégua à brutalidade; e em *Eles não usam black-tie*, ao adicionar à ação as fraturas deixadas por anos de ditadura, tais como os conflitos entre os trabalhadores e a violência.

Raymond Williams chama a atenção para um aspecto da tragédia moderna que, dentre outros, a difere das tragédias clássicas e que é característica presente nesses três filmes de Leon Hirszman escolhidos como *corpus* desta tese: o fato de o homem comum estar em destaque, sendo o seu sofrimento encarado com o mesmo pesar que o sofrimento dos homens que possuem posição social privilegiada. Considerando o engajamento político de Leon Hirszman e a sua inclinação para uma arte realista, frisa-se que ele opta pela representação de dramas em que ganham destaque personagens tidas como insignificantes, pobres, do povo, trabalhadoras, para dar visibilidade à sua vida privada²⁶⁹, focalizando, sobretudo, as relações amorosas que

²⁶⁹ Em oposição ao sentido de tragédia moderna conceituada por Raymond Williams, vale lembrar, assim como constatou Terry Eagleton, que a tragédia na antiguidade era ligada aos poderosos. Em suas palavras: “Por um longo período, a tragédia realmente significou nada mais do que um drama de alta seriedade, relativo aos

são, de certa forma, fracassadas devido aos conflitos de ordem externa. Considerando as relações de âmbito privado como foco de atenção das tragédias modernas, Raymond Williams diz que “homens e mulheres procuram destruir-se uns aos outros no ato de amar” e que a inclinação dos indivíduos para o amor reconduz ao “processo de ferimento e luta”²⁷⁰. Nas três narrativas estudadas nesta tese, cada uma a sua maneira, portanto, é possível ver a destruição dos heróis trágicos a partir da incapacidade de estabelecerem laços afetivos, que surge dos conflitos, em grande medida, causados pela dificuldade de reestabelecerem vínculos efetivos com o outro. Nesse sentido, a ideia de trágico para o crítico nasce da “dramatização de uma desordem específica e atroz”²⁷¹, e essa desordem está inserida na cultura das sociedades liberais, sendo a “perda de conexão entre os homens” um dos principais motivos que os levam ao sofrimento.

Desse modo, em *A falecida* o que prevalece é uma personagem completamente aprisionada num universo sem sentido, cujo maior desejo é obter para si um velório capaz de despertar a inveja naqueles que o presenciassem. Optar pela encenação de um fato tão absurdo quanto este, ou seja, o desejo de Zulmira por objetos funerários extravagantes e luxuosos a serem usados quando já estivesse morta para ativar o olhar de cobiça do outro, é mostrar a falta de sentido de uma sociedade voltada para a sobrevalorização das coisas em detrimento da própria vida, o que traz para o debate a reificação social e o seu poder de tornar a existência medíocre. Dialogando com *A falecida*, o argumento central também aponta para a destruição do homem que se direciona para a obtenção de bens materiais. Nesse filme, porém, a partir de uma análise sistemática do comportamento do protagonista, sobretudo em comparação com aquele em que foi inspirado, o Paulo Honório de Graciliano Ramos, nota-se que ele, ao contrário de Zulmira, consegue expor melhor a sua dor, embora não o faça numa medida capaz de perceber sua consciência e o conhecimento profundo dos meandros da sociedade em que está inserido. O tom melancólico, mas ao mesmo tempo autoritário, de sua narração em voz *over* sinaliza para uma breve consciência a respeito do que o levou à ruína. A beleza exuberante das imagens de *S. Bernardo* choca-se com o peso dessa voz *over* de Paulo Honório, e contribui com a composição dos conflitos do protagonista que se convence da impossibilidade da existência ser outra que não essa trágica a que foi levado, ainda que tenha certa clareza sobre

infortúnios dos poderosos.”. EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 27.

²⁷⁰ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 145.

²⁷¹ Ibid. p. 78.

os motivos que a estimulam. Bem como nas duas narrativas anteriores, e comparada a elas no processo de sua análise, no último filme a ser produzido entre aqueles que constituem o *corpus* desta tese, *Eles não usam black-tie*, Leon Hirszman também traz o debate acerca do isolamento de seu protagonista em decorrência da perpetuação de um projeto que tem como prioridade o conforto material e o bem-estar. O destino trágico de Tião consiste na perda de laços afetivos e no medo que o paralisa, um medo pela preservação de uma vida estável que causa, ao mesmo tempo, a sua própria destruição. Porém, em contraposição a esse estrato da narrativa, o diretor, diferente do que faz nas outras duas obras anteriormente analisadas, decide lançar visibilidade para um grupo de trabalhadores que questiona e resiste, com os instrumentos que possui, ao individualismo e ao apreço material, tão caros a Tião e responsáveis por seu isolamento. Para esse grupo, o que parece prevalecer como projeto, ao contrário de Tião, é a solidariedade e o sentimento de comunidade, que se pode ver resumidos na cena final do filme.

Com isso, pôde-se constatar que o tom trágico empregado foi a opção estética de Leon Hirszman para levar adiante o seu projeto cinematográfico, fincado na ideia de cinema como instrumento político, tradição da arte realista, e em cuja tese constatou-se ser este gênero conciliável com a sua proposta. Porém, em contraposição a valorização do trágico, muito em consonância com o contexto histórico repressivo imposto pela ditadura civil-militar no Brasil, vale apontar, com a reorganização do cenário nacional, uma retomada da perspectiva romântica, no sentido defendido por Michel Löwy e Robert Sayre, em *Eles não usam black-tie*, que se não recuperava o *romantismo revolucionário* proposto por Marcelo Ridenti ao analisar as obras produzidas no Brasil no começo dos anos 1960, resgatou a representação da esperança e da crença na insurgência popular arrefecidas com os anos de governo militar. Nessa direção, no cotejo das obras, atenta-se para o contexto histórico em que os filmes foram produzidos, considerando-o como elemento estruturante de sua forma. Assim, se em *A falecida*, de 1965, início do período ditatorial, há ainda espaço para um sutil humor que, de alguma forma, atenua o seu tom trágico, em *S. Bernardo*, elaborado em 1972, no auge da repressão militar, impera o aniquilamento dos homens e a tragédia se instala sem respiro; por fim, em *Eles não usam black-tie*, realizado em 1981, período de abertura política e maciça insurreição dos movimentos populares, a perspectiva trágica cede espaço para a imagem da força da coletividade e, portanto, restaura certa visão romântica do mundo.

Referências bibliográficas

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

_____; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ALONSO, Angela. “As teorias dos movimentos sociais: um balanço do debate”. *Lua Nova*. São Paulo, n. 76, 49-86, 2009.

ALVES, Giovanni. “A ironia da modernização. O “sujeito” capital como estranhamento universal”. *Estudos de sociologia*. v.2, n.2, p. 25-38, 1997.

AMIEL, Vicent. *Esthétique Du montage*. Paris: Nathan, 2001.

ANTUNES, Ricardo. “De Vargas a Lula: caminho e descaminho da legislação trabalhista no Brasil”. *Pegada*, São Paulo, vol. 7. n. 2. nov. 2006.

_____. *Os sentidos do trabalho*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2006.

_____; RIDENTI, Marcelo. “Operários e estudantes contra a ditadura: 1968 no Brasil”. In: *Mediações*. v.12, n.2, p. 78-89, jul/dez, 2007.

ARAÚJO, Emmanuelle Silva; BICALHO, Pedro Paulo Gastalho. “Suicídio: crime, pecado, estatística, punição”. *Revista de Psicologia da IMED*, vol.4, n.2, 2012.

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AUMONT, Jacques. *Esthétique du film*. Paris: Armand Colin, 2004.

_____. *Dictionnaire théorique et critique du cinema*. Paris: Nathan, 2002.

AUMONT, Jacques. *Les cinéma et la mise en scène*. Paris: Ed. Armand Colin, 2006.

AVELLAR, José Carlos. “A razão e o sentimento”. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, outubro, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Ed. Hucitec-Annablume, 2002.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que Le cinema?* Paris: Les éditions Du cerf, 1987.

BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi. *Narrativa literária e narrativa fílmica. O caso de Amor de Perdição*. Lisboa: Calouste Gulbenkian Foundation, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRECHT, Bertold. *Diário de trabalho*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CALIL, Carlos Augusto. Encarte do DVD de *S. Bernardo*, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão: ensaio sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Recortes*. Rio de Janeiro: Outro sobre azul, 2004.

_____. *Tese e antítese: Ensaio sobre Graciliano Ramos*. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Tese de doutorado em Ciências pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2014.

CARDOSO, Maurício, *História e cinema: um estudo de São Bernardo (Leon Hirszman, 1972)*, Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. “Da confissão ao julgamento: adaptação cinematográfica de São Bernardo”, *mimeo*, 2010.

CARVALHO, José Murilo. “Cidadania: tipos e percursos”. In: *Revistas estudos históricos*. São Paulo: 337-358, n.18, 1996.

CHAIM, Aníbal Renan Martinot. *A bola e o chumbo: futebol e política nos anos de chumbo da ditadura militar brasileira*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Ciências Políticas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1989.

CHION, Michel. *La voix au cinéma*, Paris: Editions de l’Etoile/Cahier du cinéma 1982. Réédition, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. “Solidão e luta em Graciliano Ramos”, *O ensino da literatura*. São Paulo: Ed. FTD, 1966.

COSTA, Iná Camargo. *Teatro épico no Brasil: de força produtiva a artigo de consumo*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

COUTINHO, Carlos Nelson. “Notas sobre cidadania e modernidade”. In: *Ágora: Políticas públicas e serviço social*, ano 2, nº 3, dezembro, 2005.

DURKHEIM, Émile. *O suicídio*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

_____. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Manifesto comunista*. Rio de Janeiro: Garamond, 1998.

FABRIS Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp, 1996.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*. São Paulo: Ed. Globo, 2001.

FERNANDES, Florestan. “Nós e o marxismo”. CASIN, J. (org). *Marx hoje*. São Paulo: Editora Ensaio, 1987.

_____. *A revolução burguesa no Brasil*. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *Sociedade de classes e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: IEB, 1969.

FRODON, Jean-Michel. “Os desafios políticos do cinema”. In: NOVAES, Adauto. *O esquecimento da política*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

GARBUGLIO, José Carlos (org.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique – système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.

GERSTENKORN, Jacques. *La métaphore au cinéma*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1991.

_____. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1966.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. “Operário em movimento: o surgimento da greve como enredo do cinema”. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História* – ANPUH, São Paulo, julho 2011.

HANSEN, João Adolfo. *A alegoria. Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

HIRSZMAN, Leon, *É bom falar*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

HOLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004.

IANNI, Octávio. *O ABC da classe operária*. São Paulo: Editora Hucitec, 1980.

_____. *Origens agrárias do Estado brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

JAMESON, Frederic. *O inconsciente político*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

JOHNSON, Randal. “São Bernardo: Property and the personality”. *Brazilian Cinema*. Columbia: Morningside Ed., 1995.

JUNOD-VALERA, Tatiana, *Observation pour une rythmique du film. Etude des films A falecida et São Bernardo*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Etudes Cinématographiques da Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1997.

LAFETÁ, João Luiz. “O mundo à revelia”. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 59ª, 1994.

LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2007.

LORENCATO, Arnaldo Marcilio Monteiro, *Paulo Honório/Madalena: um contrato de alto risco. Análise da adaptação do romance São Bernardo para o cinema*. Dissertação de mestrado

apresentada ao Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

_____, “As esquerdas da ditadura militar: o cristianismo da libertação”. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (Org.). *Revolução e democracia*. Civilização Brasileira, 2007.

_____, “Marxismo e cristianismo na América Latina”. In: *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*. São Paulo, novembro, nº 19, 1989.

_____. “Um Marx insólito”. In: MARX, Karl. *Sobre o suicídio*. São Paulo: Boitempo, 2006.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada – Editora de Brasília, 1969.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela*. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. “O nascimento do narrador”. In: *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.

_____. Prefácio. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MARSON, Melina Izar. *O cinema da retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, Campinas, fevereiro, 2006.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2006.

_____. *Sobre o suicídio*. São Paulo: Boitempo, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. 1964 História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

NEDER, Ricardo et al. *Autonomia e movimento sindical no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1988.

NUNES, Luiz Arthur, “Melodrama com naturalismo no drama rodriguiano”. *Travessia. Revista de Literatura Brasileira*, Florianópolis: UFSC, v. 28, 1º semestre, 1994.

PELLEGRINI, Tânia. “Realismo: postura e método”. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v.42, n.4, p. 137-155, dezembro, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. *A apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral de 1947-1955*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

_____. Prefácio. In: GUARNIERI, Guarnieri. *Eles não usam black-tie*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1966.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 59ª, 1994.

_____. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 88ª, 2009.

_____. “O fator econômico no romance brasileiro”. *Linhas Tortas*. São Paulo: Martins Editora, 1962.

RAMOS, Ricardo. Graciliano: retrato fragmentado. São Paulo: Siciliano, 1992.

REIS FILHO, Daniel Aarão. “1968, o curto ano de todos os desejos”. *Tempo Social; Ver. Sociol. USP*, S. Paulo, 10(2): 25-35, outubro, 1998.

_____. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2000.

RIDENTI, Marcelo. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, junho, 2005.

_____. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ROSADO-NUNES, Maria José. “Direitos, cidadania das mulheres e religião”. *Tempo social. Revista de Sociologia da USP*, v. 20, n. 2, nov. 2008.

SAFATLE, Vladimir. “Do uso da violência contra o Estado ilegal”. SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson. *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.

SALEM, Helena, *Leon Hirszman. O navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANTOS, Milton. *O espaço cidadão*. São Paulo: Nobel, 1987.

SCHMIDT, Laila Rotter. *Do palco ao écran. Eles não usam black-tie*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, abril, 2012.

SCHWARTZMAN, Simon. *Bases do autoritarismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVA, Franklin Leopoldo. “Política como moralidade: a banalização da ética”. In: NOVAES, Adauto. *O esquecimento da política*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

STAM, Robert. *Literatura através do cinema. Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TOMMASO, Wilma Steagall. “Maria Madalena nos textos apócrifos e nas seitas gnósticas”. *Último Andar*, n.14, p. 48-59, junho, 2006.

VIANA, Claudia Pereira. “O sexo e o gênero da docência”. *Cadernos Pagu*. Campinas. n. 17/18, p. 81-103, 2002.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

XAVIER, Ismail. “Em torno de São Bernardo”. In: *Revista Argumento: revista mensal de cultura*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, ano 1, nº3, p.125-130, jan. 1974.

_____, PEREIRA, Miguel, BERNARDET, Jean-Claude. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. (org.) *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. “Da violência justiceira à violência ressentida”. *Ilha do desterro*. Florianópolis, n. 51, p. 55-68, jul./dezembro, 2006.

_____. “Do texto ao filme: A trama, a cena, e a construção do olhar no cinema”, *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

_____. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

Sites visitados

<<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>> Acesso em: 19/04/2016

<<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-10-23/cineasta-costa-gavras-fala-sobre-financas-global-e-seu-novo-filme-o-capital.html>> Acesso em: 21/07/2016.

<<http://www.revistaforum.com.br/2016/03/24/diretora-de-que-horas-ela-volta-dedica-premio-a-lula-e-dilma/>> Acesso em: 30/09/2016

<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1673569-novelismo-nao-turva-sutileza-de-que-horas-ela-volta.shtml>> Acesso em: 29/09/2016.

<<http://www.cartacapital.com.br/politica/impeachment-teve-aparencia-de-legalidade-mas-substancia-e-grotesca>>. Acesso em: 09/10/2016.

<<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 22/04/2011´

<https://www.youtube.com/watch?v=3TITSqCto4I&index=14&list=PLxI8Can9yAHe_dUBCbBkxmoWGBjvF-FV>. Acesso em: 12/12/2016.

Filmografia

Filmografia corpus da tese

A FALECIDA. Leon Hirszman, Rio de Janeiro: Meta Produções Cinematográficas, 1965. Ficção, 85 min., 16 mm, p&b.

ELES NÃO USAM BLACK-TIE. Leon Hirszman, São Paulo: Leon Hirszman Produções, Embrafilme, etc., 1981, Ficção, 134 min., 35 mm, cor.

S. BERNARDO. Leon Hirszman, Rio de Janeiro: Saga Filmes, Mapa Filmes, etc, 1972. Ficção, 111 min., 35 mm, cor.

Filmografia complementar

A GREVE. Serguei Eisenstein, União Soviética: Goskino / Proletkult, 1925. Ficção, 82 min., 35mm, p&b.

ABC DA GREVE. Leon Hirszman, São Paulo: Taba Filmes, 1979/1990. Não ficção, 89 min. 16 mm, cor, p&b.

DOIS DIAS, UMA NOITE. Jean-Pierre Dardenne e Luc Dardenne, França, Bélgica, Itália: Les Films du Fleuve, Archipel 35, BIM Distribuzione, Eyeworks, France 2 Cinéma, RTBF, Belgacom, 2014. Ficção, 95 min, cor.

GAROTA DE IPANEMA. Leon Hirszman, Rio de Janeiro: Saga Filmes, 1967. Ficção, 90 min., 35 mm, cor.

MAIORIA ABSOLUTA, Leon Hirszman, Rio de Janeiro: Leon Hirszman Produções, etc, 1964, Documentário, 16 min., 35 mm, p&b.

O CAPITAL. Constantin Costa Gavras, França: K.G. Productions, 2012. Ficção, 114 min., cor.

PEDREIRA DE SÃO DIOGO. Leon Hirszman, Rio de Janeiro: Centro Popular de Cultura, 1962, Episódio do longa-metragem *Cinco vezes favela*, Ficção, 18 min., 35 mm, p&b.

QUE HORAS ELA VOLTA?. Anna Muylaert, São Paulo: Globo Filmes, 2015. Ficção, 114 min., digital, cor.

TEMPOS MODERNOS. Charlie Chaplin, Estados Unidos: Charlie Chaplin, 1936. Ficção, 87 min., p&b.