



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

JOÃO VITOR MORENO BRUNIERI

**A REDEMOCRATIZAÇÃO NO CINEMA DE LEON
HIRSZMAN:
ANÁLISE DAS ADAPTAÇÕES DE *SÃO BERNARDO* (1972) E
ELES NÃO USAM BLACK-TIE (1981)**

Londrina
2023

JOÃO VITOR MORENO BRUNIERI

**A REDEMOCRATIZAÇÃO NO CINEMA DE LEON
HIRSZMAN:
ANÁLISE DAS ADAPTAÇÕES DE *SÃO BERNARDO* (1972) E
ELES NÃO USAM BLACK-TIE (1981)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientadora: Prof. Carolina Amaral de Aguiar

Londrina
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Brunieri, João Vitor Moreno.

A redemocratização no cinema de Leon Hirszman : Análise das adaptações de São Bernardo (1972) e Eles Não Usam Black-tie / João Vitor Moreno Brunieri. - Londrina, 2023.
127 f. : il.

Orientador: Carolina Amaral de Aguiar.

Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2023.

Inclui bibliografia.

1. história - Tese. 2. cinema - Tese. 3. adaptação - Tese. 4. ditadura - Tese. I. Aguiar, Carolina Amaral de. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

CDU 93

JOÃO VITOR MORENO BRUNIERI

**A REDEMOCRATIZAÇÃO NO CINEMA DE LEON
HIRSZMAN:
ANÁLISE DAS ADAPTAÇÕES DE *SÃO BERNARDO* (1972) E
ELES NÃO USAM BLACK-TIE (1981)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História Social.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof. Dr. Carolina Amaral de Aguiar
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Reinaldo Cardenuto Filho
Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 07 de Março de 2023

AGRADECIMENTOS

À Professora Carolina Amaral de Aguiar, pela orientação e correções ao longo de todo o trabalho de pesquisa.

Aos Professores Reinaldo Cardenuto Filho e Alexandre Felipe Fiúza, membros da banca de avaliação, pelas observações pertinentes desde o processo de qualificação.

Aos professores Francisco César Alvez Ferraz, Rivail Carvalho Rolim, Sílvia Cristina Martins de Souza e Richard Gonçalves André, que ministraram as aulas que compuseram os créditos ao longo de mais de dois anos de Mestrado.

E à Universidade Estadual de Londrina, onde me formei e agora concluo o curso de Mestrado, sempre de forma gratuita e de qualidade.

BRUNIERI, João Vitor Moreno. **A redemocratização no cinema de Leon Hirszman**: análise das adaptações de *São Bernardo* (1972) e *Eles Não Usam Black-tie* (1981). 2023. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar os filmes *S. Bernardo* (1972) e *Eles Não Usam Black-tie* (1981), dirigidos por Leon Hirszman. Em ambos os casos, tratam-se de adaptações de obras já existentes, um romance literário e uma peça teatral. Os filmes foram produzidos durante a ditadura militar no Brasil, mas em momentos distintos do regime: um no auge da repressão e outro no início da redemocratização. Ao analisarmos as características semelhantes e as diferenças em ambos os filmes procuraremos compreender como cada um deles dialoga com seu tempo presente específico, através de mudanças no material original ou em escolhas estéticas. Procuraremos demonstrar também como os filmes de Leon Hirszman podem ser interpretados em diferentes contextos e como eles se encaixam na trajetória do cinema brasileiro. Tentaremos enxergar nos respectivos filmes representações da ditadura em momentos distintos e também os discutir em diálogo com as obras que os inspiraram. Em *S. Bernardo*, o roteiro é bem fiel ao livro e as representações da ditadura são mais alegóricas, enquanto em *Eles Não Usam Black-tie* as referências ao autoritarismo são mais explícitas e o roteiro faz uma série de modificações em relação à peça. Este trabalho tenta entender esse processo de adaptação das obras e de que maneira elas dialogam com a história do próprio país.

Palavras-chave: cinema; ditadura; adaptação; autoritarismo; Leon Hirszman

BRUNIERI, João Vitor Moreno. **The re-democratization in the movies of Leon Hirszman:** analyses of the adaptations of *São Bernardo* (1972) e *They Don't Wear Black-tie* (1981). 2023. Dissertation (Master degree in Social History) - State University of Londrina, Londrina, 2023.

ABSTRACT

The following work has as its main goal to analyze the movies *S. Bernardo* (1972) and *They Don't Wear Black-tie* (1981), directed by Leon Hirszman. In both cases, we are dealing with adaptations, one literary and another from a stage play. The movies were produced during the Brazilian military dictatorship, but in different moments of the regime: the first one in the peak of the repression and the second one during the beginning of the re-democratization. By analyzing the similarities e differences between both films, we search to understand how each one of them reflects its present time in History, not only by the changes from the literary material, but also from its aesthetic choices. We will try to demonstrate how the movies of Leon Hirszman can be interpreted in different contexts and how they can be understood on the history of Brazilian cinema in general. We try to see in each movie representations of the dictatorship in different moments of its authoritarianism and also different points of dialogue with the original literary material. In *S. Bernardo* the script is pretty much similar the book and the representations of the dictatorship is mild and allegorical, but in *They Don't Wear Black-tie* the references are much more explicit and the script chances a lot from the original stage play. This work will try to understand this process of adaptation of the literary material and also how the movies dialogue with the history of its own country

Keywords: cinema; dictatorship; adaptation; authoritarianism; Leon Hirszman;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	55
Figura 2	56
Figura 3	57
Figura 4	58
Figura 5	60
Figura 6	60
Figura 7	61
Figura 8	62
Figura 9	63
Figura 10	63
Figura 11	64
Figura 12	65
Figura 13	66
Figura 14	67
Figura 15	68
Figura 16	70
Figura 17	71
Figura 18	89
Figura 19	90
Figura 20	95
Figura 21	96
Figura 22	97
Figura 23	98
Figura 24	99
Figura 25	100
Figura 26	100
Figura 27	101
Figura 28	102
Figura 29	103
Figura 30	104
Figura 31	105
Figura 32	105

Figura 33	106
Figura 34	107
Figura 35	107
Figura 36	109
Figura 37	110
Figura 38	110
Figura 39	111
Figura 40	113
Figura 41	114
Figura 42	115
Figura 43	116
Figura 44	117
Figura 45	118

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	A OBRA DE LEON HIRSZMAN E AS MUDANÇAS NO CENÁRIO POLÍTICO E SOCIAL BRASILEIRO	14
2.1	O “NACIONAL-POPULAR” E O PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO (PCB): SURGIMENTO DA PEÇA <i>ELES NÃO USAM BLACK-TIE</i> (1956-1958).....	14
2.2	O SURGIMENTO DO CINEMA NOVO E LEON HIRSZMAN	20
2.3	AI-5 E SEU IMPACTO NAS ARTES - SURGIMENTO DA EMBRAFILME.....	27
2.4	A "DESATUALIZAÇÃO" DO NACIONAL-POPULAR DURANTE A DITADURA E SUA REVISÃO NO FIM DOS ANOS 1970.....	34
2.5	APRESENTAÇÃO DOS PROJETOS DOS FILMES	41
3	<i>S. BERNARDO</i> (1972): A DITADURA NAS SOMBRAS E A AMBIÇÃO ECONÔMICA.....	43
3.1	PRODUÇÃO DE <i>S. BERNARDO</i> (1972) E SUA RELAÇÃO COM O ROMANCE	43
3.2	ANÁLISE FÍLMICA SOBRE AS ESCOLHAS ESTÉTICAS DE LEON HIRSZMAN.....	53
3.3	A DITADURA NAS SOMBRAS	69
3.4	PROBLEMAS COM A CENSURA E PRÊMIOS CONQUISTADOS	74
4	<i>ELES NÃO USAM BLACK-TIE</i> (1981): A DITADURA EM DECADÊNCIA E AS NOVAS FORMAS DE ORGANIZAÇÃO CIVIL	76
4.1	AS GREVES DO ABC E A PRODUÇÃO DE <i>ELES NÃO USAM BLACK-TIE</i>	76
4.2	COMPARAÇÃO ENTRE A ESTRUTURA DA PEÇA E O ROTEIRO DO FILME.....	82
4.3	ANÁLISE FÍLMICA E COMPARAÇÃO COM A LINGUAGEM DE <i>S. BERNARDO</i>	94
4.4	CENSURA E PRÊMIOS	120
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
	REFERÊNCIAS.....	124

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar os filmes *S. Bernardo*¹ (1972-73²) e *Eles Não Usam Black-tie* (1981), ambos dirigidos por Leon Hirszman. O primeiro deles foi realizado num momento de grande repressão política durante a ditadura militar, e o outro no início da redemocratização, quando novos partidos políticos começavam a surgir legalmente e novas formas de organização civil, como os sindicatos combativos, ganhavam destaque na oposição ao regime, cada vez mais impopular.

Em ambos os casos, tratam-se de adaptações de obras pré-existentes: *S. Bernardo* é baseado em um livro homônimo de Graciliano Ramos, lançado em 1934, e *Eles Não Usam Black-tie* é a adaptação de uma peça de Gianfrancesco Guarnieri, encenada pela primeira vez pelo Teatro de Arena em 1958.

As especificidades das tramas e das personagens serão abordadas com detalhes ao longo da dissertação, mas cabe aqui fazer uma breve introdução a essas obras. *S. Bernardo* narra uma história passada no interior de Alagoas às vésperas da Revolução de 1930. O enredo está centrado em um personagem chamado Paulo Honório, homem que ascende de classe social ao conseguir se tornar proprietário de uma grande fazenda, onde irá maltratar seus funcionários e ter um relacionamento conturbado e violento com sua esposa. Já *Eles Não Usam Black-tie* acompanha a saga de uma família que se divide em meio a uma greve metalúrgica: enquanto o pai faz parte do movimento sindical e é um líder político, seu filho é mais individualista, e se opõe ao pai ao decidir furar a greve.

A primeira motivação para trabalhar com esses filmes foi justamente o fato de ambos serem adaptações, uma literária e outra teatral. Nesse sentido, colocam em diálogo duas temporalidades distintas: o momento de produção da obra que inspirou os roteiros (primeira metade da década de 1930 e segunda metade da década de 1950) e o contexto histórico em que os filmes de Hirszman foram feitos (1972 e 1981). Assim, *São Bernardo* (livro) foi publicado em 1934, ou seja, logo após a Revolução de 1930, mas ainda antes da instauração do Estado Novo, ou mesmo da repressão após a “Intentona Comunista” (que atingiria inclusive o próprio autor, Graciliano Ramos³). *Eles Não Usam Black-tie* (peça) foi concebida em um

¹ Como proposto pelo próprio diretor, usaremos a grafia *S. Bernardo* quando estivermos nos referindo ao filme, e *São Bernardo*, por extenso, quando nos referirmos ao livro de Graciliano Ramos.

² O filme foi finalizado em 1972, mas lançado comercialmente apenas em 1973, após problemas com a censura. Ao longo do texto, usaremos o ano de 1972 como referência, pois é o que consta no arquivo da Cinemateca Brasileira e no International Movie Database (IMDb).

³ Sobre a repressão a Graciliano Ramos, ver seu romance em quatro volumes: *Memória do Cárcere* (1953), adaptado para o cinema em 1984 por Nelson Pereira dos Santos.

momento de relativa estabilidade democrática durante o governo Juscelino Kubitschek, em um momento de crescimento das organizações sindicais e ações grevistas, mas anterior ao autoritarismo da ditadura militar que se instauraria em 1964.

Sobre os filmes de Hirszman que adaptam essas tramas, cabe dizer que ambos foram realizados durante a ditadura militar (1964 - 1985), um deles em um contexto de grande repressão, pós-Ato Institucional n. 5, e o outro no início da redemocratização, após a Anistia e a revogação do AI-5, quando já existiam partidos de oposição de esquerda. Nesse sentido, não é difícil enxergar, como procuraremos demonstrar ao longo da pesquisa, diversas representações desse regime autoritário em ambos os filmes, seja de forma explícita ou mais sutil.

Além disso, tratam-se de filmes bastante distintos entre si esteticamente. *S. Bernardo* é um típico filme “de época”, ou seja, ambientado no passado, e tem uma abordagem que parece mais controlada, com certa formalidade nos textos declamados pelos atores e na narração. Já *Eles Não Usam Black-tie* é um filme passado no tempo presente, que fala sobre questões que na época eram muito atuais - as greves metalúrgicas. Ao mesmo tempo, ambos os filmes tratam de questões políticas muito importantes no contexto brasileiro (coronelismo, violência política e repressão) e também universal (questões familiares, abusos conjugais e remorso), o que faz com que ambas as obras continuem muito atuais e relevantes. Essas especificidades, diferenças e semelhanças entre os filmes foram nossa principal motivação para escolhê-los como objetos de estudo.

Compreender as duas adaptações parece também algo essencial para entender a obra de um diretor como Hirszman, cuja carreira atravessou todo o período ditatorial, começando ainda antes do golpe civil-militar de 1964⁴, em um projeto para o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Leon Hirszman faleceu em 1987, e ainda teve alguns trabalhos lançados postumamente, como o longa-metragem *ABC da Greve* (1990). Portanto, compreender melhor sua carreira, como procuraremos fazer ao longo dessa dissertação, é também um modo de entender a própria história recente do Brasil, bem como os debates intelectuais e artísticos que se produziram ao longo da segunda metade do século XX.

Em anos recentes, Leon Hirszman tem sido tema de diversas pesquisas acadêmicas. Além das obras de Maurício Cardoso (2002) e Reinaldo Cardenuto (2020) com as quais iremos dialogar bastante ao longo do texto, podemos citar trabalhos de pesquisadores

⁴ Usamos a definição de golpe “civil-militar” e não apenas “militar” conforme proposto por Marcos Napolitano no livro *1964 - A História do Regime Militar Brasileiro* (2014), embora o autor também defenda que o que aconteceu após 1964 tenha sido uma ditadura essencialmente “militar”.

como Josiane Soares Silva (2022), Lucas Reis (2021), Paulo Roberto Ramos (2019), Pedro Vaz Perez (2018), Ivanildo Araújo Nunes (2018), dentre outros.

Esta dissertação procura realizar um estudo que se dedique tanto à obra fílmica quanto aos elementos externos que ajudam a compreendê-las a partir de seus modos de representação e dos debates que suscitam. Para nossa análise será considerada a subdivisão feita por Villela e Americo (2013), formada a partir de uma revisão historiográfica das considerações de Ferro, Morettin e Valim, que tem o aspecto cultural como elemento importante para a análise. Eles consideram o Circuito Comunicacional subdividido em três circuitos: Extrafílmico, Interfílmico e Intrafílmico. O Extrafílmico compreende o contexto de produção, distribuição e recepção da obra; o Interfílmico compreende as expressões culturais e documentações/fontes relativas ao filme; já o Intrafílmico explora os elementos internos do filme, suas particularidades como fonte audiovisual, que por sua vez se subdivide em outras estruturas analíticas (VILLELA; AMÉRICO, 2013, p. 16).

A nossa análise principal será a intrafílmica. Considerando a decupagem como o processo de decomposição do filme em planos (XAVIER, 2005), serão analisadas as abordagens de cada obra, buscando suas semelhanças e diferenças, que por sua vez serão analisadas de acordo com os elementos extrafílmicos: o que pode ter motivado tal decisão? Como determinada abordagem dialoga com o momento político do país? Quais são as inspirações e com o que o diretor está tentando romper ou dialogar ao optar por determinadas escolhas estéticas?

Partimos da concepção básica de Ferro (2010), que enxerga o filme como “testemunha de seu tempo”, mesmo quando adapta uma obra já existente há décadas. E a militância política do diretor também serve como base para entendermos seu ponto de vista dentro das várias subdivisões da própria oposição ao regime. No entanto, concordamos com a afirmação de Ismail Xavier (2007, p. 12) de que é a obra que faz o autor, e não o contrário. Ou seja, mais importante do que analisar o filme a partir de seu contexto (“de fora para dentro”) é considerar aquilo que está dentro dele, o que emana da obra, para aí sim chegarmos às nossas conclusões. Por mais que elementos “extrafílmicos” sejam importantes, são os elementos da linguagem cinematográfica, ou seja, os elementos “intrafílmicos” (VILLELA; AMÉRICO, 2013, p. 16), que irão guiar a análise e as comparações entre os filmes que compõem esse corpus.

Os questionamentos extrafílmicos serão basicamente os elementos de produção e distribuição das obras: quem financiou? Quem produziu? Quem distribuiu? E aí também esbarramos em outra questão chave sobre a produção cinematográfica brasileira: a

participação estatal, uma vez que ambos os filmes tiveram participação do governo ou em sua produção (*Eles Não Usam Black-tie*) ou na distribuição (*S. Bernardo*), mesmo com suas visões críticas ao governo de então.

Esta dissertação se organizará em uma estrutura de três capítulos. No primeiro vamos fazer uma introdução geral aos principais temas e conceitos abordados pela pesquisa, além de um panorama bibliográfico sobre pesquisas similares já realizadas (estado da arte), e sobre o contexto histórico (estético e político) do momento em que Hirszman surge como cineasta. Os dois capítulos seguintes abordarão, respectivamente, os filmes *S. Bernardo* e *Eles Não Usam Black-tie*, apresentando seus projetos e sua produção, além de se dedicar à análise fílmica com base na sua linguagem cinematográfica. Nesses momentos, será feito também um estudo comparado entre os filmes e as obras originais adaptadas (livro e peça).

Ambos os filmes foram lançados em DVD com cópias restauradas, e foram essas as cópias usadas em nossa pesquisa. Como não existem versões alternativas com cenas extras ou excluídas, não haverá confusão em relação a isso. Quando houver alguma referência a um momento específico do filme ao longo da análise, a minutagem será sempre baseada nas cópias lançadas em DVD. E quando houver uma imagem anexada, nela estará sempre presente um *timecode* mostrando a minutagem da cena no filme para facilitar sua localização.

2 A OBRA DE LEON HIRSZMAN E AS MUDANÇAS NO CENÁRIO POLÍTICO E SOCIAL BRASILEIRO

2.1 O “NACIONAL-POPULAR” E O PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO (PCB): SURGIMENTO DA PEÇA *ELES NÃO USAM BLACK-TIE* (1956-1958)⁵

Leon Hirszman nasceu em 1937, no estado do Rio de Janeiro, filho de emigrantes judeus poloneses que vieram ao Brasil fugindo do nazismo. Sua família por parte de pai ficou na Polônia e foi morta durante o Holocausto. Como aponta sua biógrafa, Helena Salem (1997, p. 43), Hirszman sempre se definiu como um “marxista”, militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que na época não tinha registro legal, mas mantinha forte influência nos meios culturais e acadêmicos (NAPOLITANO, 2017). A ligação de Hirszman com o Partido Comunista Brasileiro também é apontada por diversos outros autores como Silene Ferreira Claro (2012, p. 138), em artigo sobre *Eles Não Usam Black-tie*, e por Reinaldo Cardenuto (2020, p. 24), em livro sobre o cineasta e sua obra.

Hirszman ainda foi um dos fundadores do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), que tentaria levar uma arte acessível e engajada para as massas antes da ditadura. O Centro foi criado no fim de 1961 e possuía divisões responsáveis por diferentes campos artísticos, como música, teatro e cinema. O grupo defendia que a principal função do artista deveria ser estimular a conscientização popular em prol da emancipação da nação diante dos seus usurpadores (nacionais e estrangeiros), através de uma arte que fosse acessível ao grande público. Eles acreditavam que a arte teria um papel conscientizador que poderia levar a uma transformação da realidade social brasileira⁶.

O primeiro conceito fundamental para compreendermos a visão de Hirszman e do próprio PCB em relação à função e ao poder de mobilização das artes é o chamado “nacional-popular”. Segundo Marcos Napolitano (2017, p. 22), o conceito de “nacional-popular” tinha influência maior de György Lukács do que de Antonio Gramsci (que seria mais incorporado ao pensamento de esquerda no Brasil a partir dos anos 1970), e passou a ser a principal bandeira do PCB no campo artístico a partir de 1958.

⁵ 1956 é o ano em que a peça foi escrita, e 1958 é o ano em que ela foi encenada pela primeira vez para o grande público, pelo Teatro de Arena.

⁶ O CPC já foi objeto de pesquisa para diversos trabalhos acadêmicos. Além de alguns que serão citados posteriormente, destacamos também o trabalho de Miliandre Garcia (2004), intitulado “A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)”

A arte nacional-popular deveria se apropriar de formas artísticas já estabelecidas pela grande indústria, inclusive a estadunidense, para contar histórias propriamente brasileiras, sobre problemas locais, com viés crítico para gerar uma consciência de classe e estimular o pensamento nacionalista contra os interesses imperialistas, construindo personagens que mesmo quando pobres teriam uma forte consciência política e poder de mobilização. Portanto, a arte nacional-popular tinha como objetivo não somente representar e interpretar uma realidade, mas também transformá-la.

Nessa estratégia, ligada ao nacional-popular, a burguesia nacionalista era vista pela esquerda comunista como aliada no enfrentamento dos interesses estrangeiros no país. Essa visão era particularmente forte no PCB, que acreditava numa união nacional a favor de ideias nacionalistas. Uma vez que a própria burguesia poderia ser uma aliada nessa tarefa, caberia então aos intelectuais de esquerda da classe média ampliar o diálogo com as classes menos favorecidas para que eles entendessem a própria exploração e se unissem em favor dos interesses nacionais. Conforme desenvolve Cardenuto (2020, p. 163):

Desde meados da década de 1950, mais especificamente a partir de sua declaração de princípios em março de 1958, o PCB recusava uma postura radical de enfrentamento com a classe burguesa, defendendo uma composição de forças entre diversos setores considerados opositoristas no interior do país: o imperialismo era um inimigo maior do que as contradições internas, e na luta contra ele poderiam ser bem-vindos até setores latifundiários.

O PCB tinha, então, uma proposta de revolução por “etapas”, onde primeiro seria necessário garantir uma união entre a burguesia nacional e a classe operária, de modo a criar um capitalismo brasileiro forte, progressista, e - sobretudo - autônomo. Somente depois dessa primeira fase, uma vez conquistado o desenvolvimento nacional é que seria formado um regime de caráter socialista. Essa proposta era distinta de outros partidos de esquerda da época, como o Partido Socialista Brasileiro (PSB), que propunha uma ruptura mais direta (CARDENUTO, 2020, p. 162). Napolitano relaciona a estratégia frentista⁷ do PCB à adesão do campo da cultura ao nacional-popular:

Desde meados da década de 1950, o PCB construía uma política de alianças de classe, de viés nacionalista e democrático, que seria mantida, em linhas gerais, mesmo depois do golpe. A expressão cultural dessa política foi a valorização do nacional-popular, do frentismo cultural e da valorização de uma arte que combinasse as expressões locais e folclóricas com estéticas cosmopolitas, numa espécie de homologia da aliança

⁷ O termo “frentista”, que será usado bastante ao longo desta dissertação, diz respeito a alianças políticas entre diversos grupos em torno de um objetivo comum. Esse termo vai aparecer com frequência em documentos oficiais do PCB ao longo do século XX, principalmente quando o partido passa a acreditar que era necessário uma revolução por etapas, com apoio de setores da burguesia, e não apenas do proletariado.

de classes que uniria o campesinato, o operariado, a classe média progressista e a burguesia nacional (NAPOLITANO, 2014, p. 105).

O nacional-popular, em termos gramscianos, seria a mediação entre o “dialeto-folclórico” e o “cosmopolita-universal”, tendo em vista a formação de um idioma cultural comum, transregional e policlassista em diálogo com elementos estéticos ou obras estrangeiras incorporadas pelas elites nacionalistas (NAPOLITANO, 2017, p. 21).

O PCB propunha, então, não uma arte agressiva ou experimental, mas ao contrário, uma arte que utilizasse técnicas e estruturas já consagradas para falar de temas nacionais, conseguindo assim atingir um público maior. Outro ponto importante é que as temáticas deveriam ser realistas, ou seja, não envolver coisas sobrenaturais ou muito fora da realidade cotidiana e, ao mesmo tempo, abordar situações de injustiça e de questionamentos sobre condições sociais. Essa preferência maior pelo realismo também pode ser observada na arte “oficial” (patrocinada pelo Estado) de diversos países do bloco socialista, principalmente após a Segunda Guerra Mundial (BORDWELL, 2013, pp. 80-81).

Vale lembrar que embora jogado na ilegalidade desde a década de 1940, o PCB tinha, com suas teses “frentistas”, no fim da década de 1950 e início de 1960, seu maior poder de influência sobre o campo artístico e político até então (CARDENUTO, 2020, p. 163). Mesmo sem representantes eleitos no Congresso Nacional, a influência do “Partidão” na política institucional era clara, sendo usada, inclusive, como pretexto pelos conspiradores de 1964 para o golpe de Estado. A influência no campo das artes era ainda maior, com vários artistas renomados internacionalmente, como Jorge Amado ou Ferreira Gullar, sendo notórios militantes e filiados ao partido.

E mesmo sem registro eleitoral, o PCB tinha, na virada das décadas de 1950 e 1960, um jornal próprio de circulação nacional, o *Novos Rumos*, onde publicava artigos de militantes e as resoluções do partido. Além disso, apoiava abertamente candidatos de outros partidos em período de eleições, desde que esses se comprometessem com pautas nacionalistas e de interesse dos trabalhadores (PRESTES, 2015, pp. 275-276).

A noção de nacional-popular é importante nesta pesquisa não apenas para compreender a trajetória de Hirszman e sua passagem pelo CPC, mas também para identificar os debates políticos e culturais que estão na origem da peça homônima a um de seus filmes que analisaremos, *Eles Não Usam Black-tie*. Podemos observar, nessa peça, um produto cultural bastante característico do que seria a arte nacional-popular. Vale destacar que a peça foi escrita por Gianfrancesco Guarnieri - também ele um militante do PCB - em 1956, e encenada pela primeira vez em 1958, pelo Teatro de Arena.

A trama de *Eles Não Usam Black-tie* acompanha uma família formada por Romana (mãe), Otávio (pai), Chiquinho (filho mais novo) e Tião (filho mais velho e um dos protagonistas). Além deles, temos ainda Maria (namorada de Tião que está grávida), as amigas da família Dalva e Terezinha, e os colegas de fábrica Jesuíno e Bráulio, que trabalham junto com Otávio e Tião em uma montadora de automóveis, que estavam se multiplicando em todo país com as políticas do governo JK.

No capítulo 3, referente ao filme *Eles Não Usam Black-tie* (1981), trataremos com mais detalhes dessa peça, mas para um breve resumo, podemos dizer que sua estrutura é dividida em três atos, uma estrutura clássica e tradicional do teatro. No ato 1 temos a apresentação dos personagens, todos eles residentes em um morro do Rio de Janeiro: na primeira cena Maria anuncia sua gravidez para Tião, que decide então pedi-la em noivado, conhecemos também sua família (mãe, pai, e irmão mais novo); na segunda cena temos a festa de noivado e conhecemos os personagens secundários (amigos da família); por fim, Bráulio entra em cena anunciando que o sindicato decidiu que haverá uma greve na fábrica onde eles trabalham.

O segundo ato começa no dia seguinte. Tião combina com Jesuíno, colega de trabalho, de furar a greve. Ele está preocupado com o noivado e com a gravidez de Maria e não quer correr o risco de perder o emprego, além de não ter tanta convicção política como o pai. Na cena seguinte, acompanhamos Tião e Maria voltando para casa depois de um dia no parque.

No terceiro e último ato, Tião sai de casa cedo, sem dizer que irá furar a greve. Maria anuncia a gravidez para Romana e, depois de um tempo, Tião retorna. Bráulio diz para a família que Tião furou a greve e que Otávio foi preso. Romana vai então até a delegacia. Na cena seguinte, que é também a final, Otávio volta para casa e expulsa Tião. Maria não aceita ir com ele pois não quer deixar a família e os amigos no morro. Otávio diz que um dia Tião irá retornar.

A peça tem várias características que a fazem ser uma representante perfeita do conceito “nacional-popular” do PCB, sem contar que o próprio autor era, sabidamente, um militante do partido. Em primeiro lugar, temos uma estrutura convencional de três atos, em uma narrativa cronológica e realista, sem nenhuma representação mais onírica. Além disso, o vocabulário usado pelos personagens busca um naturalismo, não parece um texto para ser declamado, mas muito mais uma conversa de verdade, com uma linguagem popular e usando gírias. Alguns exemplos: “Daqui dez dias nós *fica* noivo”; “Se se gosta mesmo é o que tem de *fazê*” (GUARNIERI, 2010, p. 29, grifo nosso). Vemos também que os cenários são cotidianos e naturalistas: basicamente, a peça inteira se passa dentro de uma casa de periferia, ou então nas

proximidades. Todas as cenas têm uma geografia clara, sempre sabemos onde os personagens estão, e estes locais são de fácil identificação para qualquer espectador.

Vale ressaltar que o Teatro de Arena tinha uma proposta de encenar suas peças em um palco cercado em trezentos e sessenta graus pela plateia, como se fosse de fato uma “arena”. Isso também reforçava a proximidade do público com os personagens e o texto, que ainda trazia dilemas morais bastante identificáveis: quem nunca teve alguma divergência com os pais? Quem nunca se viu dividido entre um interesse pessoal e um coletivo? Etc.

O próprio título da peça faz referência a seu caráter popular. *Black-tie* (traduzindo literalmente: gravata preta) no linguajar popular significa traje a rigor, roupas refinadas para ocasiões especiais usadas, em geral, por pessoas com alguma condição financeira ou que ocupam alguma posição de poder, como políticos. Na época, era muito comum as pessoas mais ricas irem ao teatro com roupas de gala, pois por muito tempo isso foi um evento social das classes altas. Ao nomear sua peça *Eles Não Usam Black-tie*, Guarnieri estava fazendo não somente uma referência à condição de seus personagens (e também a uma música cantada por um coadjuvante no morro da peça), como ainda comentando sobre o próprio teatro, e seu objetivo de chegar às camadas populares, e não ser uma peça apenas para ser encenada e compreendida pela elite ou classes médias.

Mas o fundamental da peça é mesmo seu caráter de denúncia e engajamento político, o que fez com que ela sofresse com a censura oficial durante a ditadura, não logo após o golpe, mas sim após o Ato Institucional nº 5, em 1968, que, como veremos adiante, marcou um agravamento da censura às atividades artísticas. A peça foi liberada para apresentação em sua integralidade pouco antes da revogação do Ato, em 1977, que foi também quando Hirszman se interessou em adaptá-la para o cinema.

Analisando documentos do Fundo de Censura no Arquivo Nacional, vimos que a peça não chegou a ser totalmente proibida, mas só poderia ser encenada com vários cortes, e com um limite de idade de 14 anos, o que certamente desestimulou os diretores de teatro a encená-la até o fim dos anos 1970. Algumas falas que deveriam ser retiradas são as seguintes: “Criança que faz criança não é mais criança”; “Diploma não vale nada. Esse governo que tá aí é tudo diplomado”; “Brinde à libertação do Brasil”; “Todo mundo rouba. Os maiorá aí tão tudo por cima, mas não é indo à missa não, é roubando no duro”⁸.

⁸ Trechos retirados de documentos do Arquivo Nacional disponíveis em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/cpr/tea/pte/00317/br_dfanbsb_ns_cpr_tea_pte_00317_d0001de0001.pdf (acesso em Janeiro/2023)

Além da opção por encenar uma situação de organização política e de oposição aos interesses capitalistas em detrimento dos direitos dos trabalhadores, a peça se concentra em moradores das periferias, vítimas de qualquer política “impopular” (bastante comuns no Brasil) promovidas por governos ou empresas. O “povo” é representado na peça não simplesmente como “explorado pelo capitalismo”, mas acima de tudo, como um povo disposto a lutar e consciente das injustiças sociais. Essas considerações são um ponto chave que será retomado quando formos pensar o filme como uma nova adaptação da mesma história, já que o contexto pós-1964 trará uma revisão dessa representação mais idealista do povo pobre brasileiro.

O morro - cenário da peça - é encarado com orgulho por alguns de seus personagens, como quando Maria fala para Tião das coisas que ela gosta na vizinhança e sua recusa em sair de lá ao fim do enredo. Então, embora a favela seja representada como um local de pobreza, é também um local de união onde os personagens têm consciência de algumas injustiças e planejam uma greve para reivindicar seus direitos. Nas palavras de Marcos Napolitano (2017, p. 89), “o ‘morro’ é apresentado como um local edênico, marcado pelo auxílio mútuo e pela solidariedade espontânea, em oposição à ‘cidade’”.

Uma fala que ilustra bem essa consciência de classe desejada pela peça é dita por Otávio logo na primeira cena (GUARNIERI, 2010, p. 29): “É preciso mostrá [sic] pra eles que nós tamo organizado. Ou tu pensa que o negócio se resolve só com comissão? Com comissão eles não diminui o lucro deles nem de um tostão! Operário que se dane. Barriga cheia deles é o que importa”. As personagens da peça se mostram, portanto, não apenas organizadas, mas conscientes da estrutura de exploração existente nas relações entre patrão e empregado, em discursos que poderiam perfeitamente estar saindo da boca de um militante de esquerda de classe média. E o desfecho mostra que a organização foi recompensada, já que eles conseguem seu objetivo, mesmo que isso signifique um rompimento na família principal. A luta social em maior escala é vitoriosa, o povo consegue seus objetivos quando tem consciência de classe e organização, lutando por seus direitos.

Outra representação recorrente nas obras identificadas com o nacional-popular é a do militante de esquerda. Em *Eles Não Usam Black-tie*, o militante é o pai Otávio, sendo possível inferir que ele estava por dentro das principais discussões internas dos partidos comunistas durante a década de 1950, como quando comenta, indiretamente, as discussões sobre os crimes de Stálin revelados por Nikita Khrushchov em 1956, que daria origem a várias dissidências internas em diversos partidos comunistas pelo mundo: “Esses vagabundos de intelectuais ficam discutindo se o velho [claramente Stálin] era um filho da mãe, ou não, se os

bigodes atrapalharam ou deixaram de atrapalhar. E aqui continua tudo subindo, ninguém mais pode vivê, e eles discutindo se o velho era personalista ou não!” (GUARNIERI, 2010, p. 42).

Outro ponto chave do nacional-popular é a sequência “emoção-consciência-catar-se-resistência” (NAPOLITANO, 2017, p. 122), ou seja, as obras partiriam de uma emoção para gerar uma conscientização no público, que por sua vez levaria a uma resistência, uma tomada de posição política visando a transformação social. Na peça, podemos ver isso no drama principal da família: como há um choque entre os personagens e o desfecho é melancólico, com o filho saindo de casa brigado com o pai, há um impacto emocional inegável, que por sua vez leva a reflexões sobre o papel político desempenhado pelos personagens: o egoísmo ou o medo do filho de menosprezar a luta sindical, e o idealismo do pai, que mesmo brigando com o filho se mantém firme em suas convicções políticas, além de vermos que a organização sindical levou a uma melhora para os trabalhadores, que conseguem o aumento salarial desejado na fábrica.

Dessa forma, a peça não rompe com tradições consagradas e clássicas, como a estrutura em três atos e a representação dramática realista, muitas vezes até usadas em obras estadunidenses como os clássicos de John Ford (*Rastros de Ódio*, 1956) e Frank Capra (*A Mulher Faz o Homem*, 1939) para defender um discurso imperialista pró-capitalismo. Ela se aproveita dessas estruturas para falar de temas nacionais brasileiros e de injustiça social, em alinhamento com o discurso político comunista da época.

A peça *Eles Não Usam Black-tie* é, portanto, um produto cultural bastante contundente do conceito de “nacional-popular”, uma vez que traz diversas de suas características. Além disso, a ligação de Hirszman com o PCB também será importante para discutirmos seus filmes nos próximos capítulos.

2.2 O SURGIMENTO DO CINEMA NOVO E LEON HIRSZMAN

No mesmo período em que peças engajadas como *Eles Não Usam Black-tie* eram encenadas pela primeira vez, surgia no cinema brasileiro um movimento que seria, até aquele momento, o de maior repercussão internacional e representaria um ponto de virada, em vários sentidos, para a produção local, o chamado Cinema Novo.

Diversos autores, tais como Carlos Eduardo Pinto de Pinto (2011), apontam que o filme *Rio, 40 Graus*, finalizado em 1955 e dirigido por Nelson Pereira dos Santos, seria o principal precursor do Cinema Novo, cujas características também apareceriam, em parte, em outros filmes ainda no fim dos anos 1950, como *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos,

e *Rio, Zona Norte* (1957), também de Nelson Pereira dos Santos - filme em que Leon Hirszman participou como ajudante de Nelson no *set* (SALEM, 1997, p. 71), em uma de suas primeiras experiências na produção cinematográfica. Todos esses filmes buscavam uma linguagem diferente do padrão hollywoodiano que era seguido por boa parte da produção brasileira da época, procurando uma linguagem mais particular do próprio país, com filmagens em locações naturais ao invés de estúdios, e uso de atores amadores para interpretar papéis próximos a suas próprias personalidades, como meninos moradores de favelas, por exemplo. Essas particularidades da produção brasileira demonstram uma forte influência do neorrealismo italiano, movimento que ocorreu após a Segunda Guerra Mundial e que também tinha essas características, sendo a filmagem em locação e o uso de não atores as mais conhecidas. Trataremos mais sobre essa influência posteriormente no texto.

Se é polêmico afirmar que o cinema de Nelson Pereira seria o início do Cinema Novo, é possível concordar com Ismail Xavier (2001, p. 9) que afirma que foi esse cineasta quem inaugurou o cinema *moderno* no Brasil, a partir de seus filmes da segunda metade da década de 1950, com diálogo direto com o neorrealismo italiano e com a literatura nacional. Como veremos, essas duas características estariam presentes também em muitos dos diretores “cinemanovistas”.

Marcos Napolitano (2014, pp. 24-25), por exemplo, defende que o movimento começou de fato apenas do início dos anos 1960, com os primeiros longas de cineastas como Glauber Rocha e Ruy Guerra, e se organizou em 1962 com a criação do CPC (embora Glauber, especificamente, fosse crítico à visão artística do Centro, como veremos abaixo). Aliás, é muito importante evitar generalizações quando falamos sobre o Cinema Novo, pois ele foi um movimento composto por vários cineastas de origens diferentes e com diferentes formas de enxergar o mundo e a função da arte. E essa recusa à generalização é algo fundamental e um desafio para esta pesquisa. O Cinema Novo também surgiu em um momento em que as chanchadas, até pouco tempo as principais produções cinematográficas brasileiras, perdiam parte de seu público para a televisão, o que mudou um pouco o perfil dos frequentadores de salas de cinema.

De todo modo, foi no início dos anos 1960 que o movimento esteve no auge de seu prestígio internacional, principalmente quando conseguiu ser representado nos principais festivais de cinema da Europa, como o Festival de Cannes e o de Berlim⁹. Em 1962, por

⁹ Sobre a recepção entusiasmada ao cinema brasileiro em festivais europeus do início dos anos 1960, ver o livro *Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França* (2004), de Alexandre Figuerôa.

exemplo, o Brasil venceu a Palma de Ouro, principal prêmio de Cannes, com *O Pagador de Promessas*¹⁰, de Anselmo Duarte, sendo até hoje o único filme latino-americano a conquistar o prêmio. Dois anos depois, em 1964, o país teve dois filmes em competição no festival (mostra composta por apenas 25 títulos): *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*¹¹ (1964), de Glauber Rocha. No mesmo ano, o filme *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, também seria premiado no Festival de Berlim, e no ano anterior, o Brasil ainda teve sua primeira indicação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, com o próprio *O Pagador de Promessas*. Vivíamos então, em termos de reconhecimento internacional, nosso melhor momento no cenário mundial, com grande prestígio artístico¹². Além disso, podemos dizer que nesse período o Cinema Novo vivia o seu auge formal, não apenas em termos de reconhecimento, mas também de maturidade artística.

É necessário ainda considerar que o movimento do Cinema Novo estabeleceu diálogos com outras tendências cinematográficas internacionais, como o neorealismo italiano, que no pós-Segunda Guerra adotou como princípios o uso de não atores para interpretar papéis que eram versões muito próximas de si; a elaboração de um cinema menos espetaculoso e mais naturalista, abordando dificuldades do cotidiano do pós-guerra e filmando em locações naturais, ao invés de estúdios; a presença de enredos prosaicos que fugiam das estruturas clássicas e dos grandes acontecimentos. Essa influência italiana no Cinema Novo é apontada por diversos autores, como Ismail Xavier (2019, p. 203), Mariarosa Fabris (2007, pp. 82-86) e Laurent Desbois (2016, p. 20). Reinaldo Cardenuto (2020, p. 50) também lembra que o próprio Leon Hirszman admitia em seu trabalho forte influência do neorealismo italiano e também de trabalhos do soviético Serguei Eisenstein, que fazia um cinema com forte teor político revolucionário, com montagem fragmentada e experimentações tanto visuais quanto sonoras¹³.

Já com a Nouvelle Vague francesa, que surgiu mais ou menos no mesmo período, na virada das décadas de 1950-1960, o Cinema Novo compartilhava ideias estéticas ao buscar uma linguagem que transformasse suas influências em algo novo, além de trazer a figura do diretor como o principal autor da obra cinematográfica, com a “política dos autores”.

¹⁰ Há uma ampla discussão sobre se *O Pagador de Promessas* poderia ou não ser considerado um filme do Cinema Novo. Sobre essa relação e os conflitos entre o filme e o movimento, ver o primeiro capítulo do livro *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome* (1983), de Ismail Xavier

¹¹ Fritz Lang, presidente do júri de Cannes naquele ano disse sobre *Deus e o Diabo*: “É uma das mais fortes manifestações da arte cinematográfica que jamais vi”. Já Luís Buñuel, também membro do júri, disse: “Foi o que vi de mais belo nos últimos dez anos” (in DESBOIS, 2016, p. 146)

¹² É necessário destacar que o cinema brasileiro já alcançava, desde os anos 1950, certo prestígio no circuito cinematográfico internacional: *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), também foi exibido e premiado no Festival de Cannes, e *Sinhá Moça* (Oswaldo Sampaio e Tom Payne, 1953), foi premiado no Festival de Veneza.

¹³ Sobre as teorias cinematográficas propostas por Eisenstein que também são expressas em seus filmes, ver seus livros *O Sentido do Filme* (Companhia das Letras, 2002) e *A Forma do Filme* (Companhia das Letras, 2017)

Embora aqui seja importante frisar que os cineastas brasileiros tinham críticas à formulação francesa, e propunham uma espécie de “politização” da política dos autores, vista por muitos como apolítica. David Bordwell (2013, p. 114), por exemplo, aponta que a visão francesa isolava os filmes de seus contextos históricos, pensando em seus estilos cinematográficos como um fim em si próprio, como se cada filme tivesse uma influência apenas de outros filmes e menos de sua realidade social presente.

Em todo caso, essa predominância da importância do autor cinematográfico representava uma quebra com o movimento nacional anterior, em que as produções da Vera Cruz e da Atlântida (grandes estúdios nacionais, que seguiam mais os moldes de estúdios estadunidenses) davam protagonismo à figura do produtor. Nas palavras de Ismail Xavier (2001, p. 63), “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”.

Para Nelson Pereira dos Santos - como vimos, considerado uma referência para o movimento cinemanovista - era “necessário o cinema brasileiro se voltar para questões essencialmente nacionais, narradas com força e calor” (SANTOS, in DESBOIS, 2016, p. 102). Já para o próprio Hirszman, segundo sua biógrafa Helena Salem (1997, p. 93), o Cinema Novo propunha “nem a alienação sofisticada da Vera Cruz, nem o simplismo e precariedade igualmente alienados da Atlântida - ambos distantes da vida do povo e do verdadeiro Brasil”. Assim, de modo geral, os cineastas do Cinema Novo enxergavam a influência estadunidense - e do cinema burguês em geral, que estereotipava a pobreza - no cinema brasileiro como algo prejudicial, que impedia uma expressão verdadeiramente nacional e uma abordagem crítica para questões políticas e sociais. Pode-se dizer que era um ponto unânime a defesa de que a realidade brasileira não estava devidamente representada nas telas.

Para Ismail Xavier (2019, p. 15), o Cinema Novo surgiu como uma contestação da ideia de que caberia às nações de ponta, ou seja, aos Estados Unidos e às nações europeias, produzir experiências artísticas “de primeira”, enquanto os países subdesenvolvidos produziriam uma arte menor sobre um conteúdo restrito a assuntos locais. Então, não apenas as temáticas de seus filmes deveriam abordar questões nacionais e dedicadas ao o subdesenvolvimento brasileiro, mas também o povo representado na tela seria, constantemente, assim como em algumas peças da época, um povo politizado, unido, e consciente da própria exploração.

A partir dessas premissas podemos analisar o primeiro trabalho de Leon Hirszman como diretor de cinema: o curta-metragem *Pedreira de São Diogo*, lançado em 1962

como parte do longa-metragem *Cinco Vezes Favela* (1962), composto de cinco curtas-metragens que tinham em comum a ambientação nas favelas cariocas, tendo como personagens pessoas marginalizadas que vivam ali.

Esse longa, que na verdade é um conjunto de curtas, foi o primeiro produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), que teve Leon Hirszman como um de seus fundadores, sendo que Hirszman foi também um dos idealizadores do filme. O CPC tinha, como o próprio Hirszman posteriormente admitiria (CARDENUTO, 2020, p. 354), uma visão bem “idealista” da luta política, em um momento antes do golpe e da ditadura militar, enquanto o governo federal liderado por João Goulart parecia comprometido com as Reformas de Base para combater a desigualdade e problemas como analfabetismo e falta de moradia.

Também é verdade que dentro do próprio CPC havia divisões entre quem acreditava em uma arte mais acessível para o grande público, e quem defendia propostas mais radicais de experimentações formais, sem recusar o debate político, conforme aponta autores como Reinaldo Cardenuto (2020, p. 50).

De modo geral, o que podemos ver nos curtas de *Cinco Vezes Favela* é uma visão bem alinhada ao chamado “nacional-popular”: estruturas simples e convencionais, cronologicamente lineares, com linguagem acessível e proposta realista, além das representações politicamente conscientes do povo pobre. Nas palavras de Célia Tolentino (2001, p. 137), o CPC buscava criar uma “vanguarda cultural que conduzisse um projeto de conscientização política”. Mas a autora também chama a atenção para o fato de que cineastas como Glauber Rocha viam na posição do Centro uma postura que estimulava uma arte “didática, populista e paternalista”, já que Glauber acreditava que seria importante buscar uma “brasilidade” não apenas nos temas, mas também na forma, ao invés de se apropriar de estruturas consagradas pela cultura de massa. Ou seja, enquanto as estruturas narrativas clássicas eram “aliadas” dos artistas ligados ao PCB e ao nacional-popular, outros viam nelas ideias a serem superadas, por representarem uma arte imperialista e distante da realidade dos países subdesenvolvidos, que deveriam buscar sua própria forma de contar suas histórias.

A visão idealizada do povo pobre das obras do CPC também foi criticada por Sérgio Paulo Rouanet:

O povo, nos anos 1960, era visto seja como uma massa inerte, inculta, despolitizada [...], cuja consciência política precisava ser despertada por sua vanguarda, estudantes e intelectuais urbanos; seja como um povo já de posse de si mesmo, portador de uma sabedoria espontânea, sujeito a fundamento da ação política [...]. O “povo” dos anos 1960 tinha muitas vezes uma semelhança incontornável com o *volk* do romantismo

alemão [...]: a nação como individualidade única, representada pelo povo, como singularidade irreduzível (ROUANET, 1988, in RIDENTI, 2000, p. 15).

Apontamos esses debates pois achamos muito importante evitar generalizações quando pensamos em Cinema Novo ou “arte de esquerda”. Os conflitos sempre estiveram presentes e serão fundamentais na análise dos filmes aqui selecionados.

Para este estudo vamos nos ater apenas ao curta de Hirszman, dentre os cinco que compõem *Cinco Vezes Favela*: o filme acompanha trabalhadores de uma pedreira que em meio a implosões próximas de um morro com uma favela, percebem que seu trabalho pode acabar derrubando todas as casas da comunidade. Diante disso, os moradores decidem se unir e se posicionar todos juntos na beira do morro, para impedir que as implosões continuem. Os trabalhadores da pedreira se unem aos moradores e não realizam a implosão, permitindo com que o morro seja poupado e o final seja feliz.

Como trata-se de um filme de pouco mais de 17 minutos, a narrativa é simples e curta, mas podemos enxergar nela vários pontos em comum com o ideal de arte engajada defendido pelo PCB na época: além da abordagem realista, que pode ser percebida pelos diálogos coloquiais e filmagens em locação, vemos uma representação do povo consciente e unido; os trabalhadores que são encarregados das explosões se unem aos moradores, seus iguais na pirâmide social, enquanto estes também conseguem se unir para impedir a destruição de suas casas.

Podemos ver aqui que os trabalhadores são eles próprios promotores da ação revolucionária, se unindo aos moradores do morro, também eles pobres, contra o poder econômico representado pela ação das implosões, que provavelmente dariam origem a algum empreendimento imobiliário de uma construtora.

Assim como na peça *Eles Não Usam Black-tie*, o morro é encarado de forma idealizada, como um local de amizade e compreensão, apesar de todas as dificuldades. Além disso, o poder econômico é o grande vilão, já que é a ganância que coloca em risco aquelas pessoas, e ele acaba derrotado no fim, ou seja, temos uma estrutura clássica de “bem vs mal”, onde o “bem” triunfa, e o filme se encerra com sorrisos vencedores de um povo marginalizado que parece pronto para uma revolução.

Não fica clara qual seria a empresa construtora que estaria encarregada do empreendimento, mas ela acaba simbolizando todo o capitalismo predatório e toda a exploração feita a custo de vidas humanas. Da mesma forma, os trabalhadores da construtora se unem aos moradores do morro, já que eles próprios também são pobres e poderiam estar ameaçados pelo poder econômico ali representado.

Há uma observação de Reinaldo Cardenuto (2020, p. 55) que merece ser destacada: os personagens não possuem nomes, ou seja, eles não têm individualidade, são simplesmente uma expressão coletiva do sentimento e do desejo dos próprios realizadores: eles são “o povo” como encarado - e idealizado - pela classe média engajada da época.

Um detalhe técnico de decupagem que achamos interessante destacar é que o filme, especialmente nos minutos iniciais, tem diversos planos bem curtos mostrando detalhes da favela ou então de pedras sendo destruídas pelos trabalhadores, e quando levamos em conta que Hirszman sempre assumiu que tinha forte influência de Eisenstein, é fácil identificar as ideias do diretor soviético aqui. Ao optar por fragmentar o que está retratando ao invés de mostrar várias coisas ao mesmo tempo em planos mais longos, Hirszman parece acreditar que o realismo não está apenas na representação das coisas em sua duração cotidiana, mas na construção por meio da linguagem cinematográfica de uma forma própria de ver o mundo, mesmo que mais fragmentada, com os planos se complementando. É uma abordagem que será bastante distinta das que veremos posteriormente tanto em *S. Bernardo* quanto em *Eles Não Usam Black-tie*, que terão poucos cortes e planos bem longos.

Podemos ver então como as influências sobre o Cinema Novo eram diversas, pois esta é uma abordagem que é diametralmente oposta àquela do neorealismo italiano, por exemplo, que prezava muito mais pela representação dos acontecimentos em sua duração original, com poucos cortes de montagem e quando estes ocorriam, tentavam ser “invisíveis” e sutis. Enquanto filmes como *Vidas Secas* (1963) e outros de Nelson Pereira dos Santos vão utilizar essa abordagem, com planos longos e cortes discretos, Hirszman, no início da carreira, opta por uma montagem mais expressiva e chamativa, mesmo tratando de temas realistas. Curiosamente, um filme como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) vai atingir um meio termo entre esses opostos neorealistas e soviéticos, já que ao mesmo tempo em que filma em locações e tem planos bem longos, constrói momentos-chave (como a cena da execução dos fiéis perpetrada por Antônio das Mortes) representados através de uma montagem fragmentada que poderia perfeitamente estar em um filme de Eisenstein.

Nas palavras do próprio Leon Hirszman (in CARDOSO, 2002, p. 25), *Pedreira de São Diogo* era um “exercício eisensteiniano sobre a composição e o ritmo, por meio da contraposição de planos”. Posteriormente, Hirszman reconhecia o idealismo ingênuo do projeto: “Era só uma pregação idealista de juventude (...) Eu superestimei o nível de consciência social existente, daí o idealismo” (HIRSZMAN, in CARDENUTO, 2020, pp. 62-63).

Podemos ver então que Hirszman surge no cenário cinematográfico brasileiro em um momento em que as questões nacionais e as contradições sociais estavam em pauta, e ele se alinhava mais à visão de uma arte popular e acessível, em que a experimentação formal não se sobreponha à clareza didática. Formalmente, sua proposta inicial não estava totalmente alinhada ao realismo de planos longos, mas era muito próxima da arte engajada e idealista, típica do PCB na época.

2.3 AI-5 E SEU IMPACTO NAS ARTES - SURGIMENTO DA EMBRAFILME

A partir do golpe civil-militar de 1964 e do início da ditadura militar, o chamado Cinema Novo, que vivia o auge de seu prestígio internacional, passou por diversas mudanças. Uma delas foi o abandono, em parte, das representações idealizadas do povo como grupo politizado e organizado. A vitória do golpismo contra as lutas de esquerda fortaleceu a percepção de que a organização popular não era tão articulada como muitos pensavam, e filmes como *Cinco Vezes Favela* foram ficando cada vez mais desatualizados. Não fazia mais sentido mostrar um povo pronto para a luta sendo que esse mesmo povo assistiu passivo à tomada do poder por forças reacionárias e anti-populares.

Outra coisa que podemos notar no cinema brasileiro do pós-1964 é um crescente interesse pelos cenários urbanos e pela classe média, em detrimento do sertão ou dos morros. Se o sertão nordestino e as favelas cariocas eram os cenários preferidos dos cineastas engajados no início dos anos 1960, a partir de 1964 fica claro o interesse crescente pelos ambientes urbanos. Produções como *São Paulo Sociedade Anônima* (Luiz Sérgio Person, 1965), *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e *A Opinião Pública* (Araldo Jabor, 1967) são alguns exemplos de filmes urbanos que buscaram representar questões ligadas à classe média, que por sua vez foram base fundamental na construção e apoio ao golpe civil-militar. Como aponta Ismail Xavier (2001, p. 69), “se o povo não é o povo revolucionário que se deseja, a classe média é observada de modo implacável, deve ser castigada pelo apoio que deu ao golpe”.

No caso de Leon Hirszman, seu primeiro longa-metragem foi produzido justamente nesse período, e lançado em 1965. Trata-se de uma adaptação da peça *A Falecida*, de Nelson Rodrigues, com Fernanda Montenegro no papel principal. O próprio Nelson Rodrigues ajudou no financiamento do filme, que não teve o retorno de bilheteria esperado, e recebeu críticas negativas de parte da imprensa, já que muitos apontaram a falta do humor característico do dramaturgo como sendo um problema incontornável do filme. Em todo caso,

a obra já traz muitas coisas que serão recorrentes na carreira de Hirszman, como a ambientação em um cenário suburbano, o cenário de falta de trabalho, a alienação, e a destruição de uma mulher. E embora a crítica nacional não tenha recebido bem *A Falecida*, o filme foi exibido em mostra paralela no Festival de Veneza e também na Semana da Crítica do Festival de Cannes, tendo sido elogiado pela imprensa estrangeira (SALEM, 1997, pp. 166-171).

Como lembra a pesquisa *Brasil Nunca Mais* (1986, pp. 61-64), e diversos autores como Marcos Napolitano (2014, p. 70) e Maria Helena Moreira Alvez (2005, pp. 61-70), nos primeiros anos da ditadura a repressão se concentrou principalmente nas áreas política, sindical e militar. Muitos militares identificados com o governo deposto foram banidos ou aposentados compulsoriamente, assim como sindicalistas e políticos de oposição ao novo governo. Dessa forma, o campo artístico, apesar de também sofrer com a repressão (como a interrupção das filmagens de *Cabra Marcado para Morrer*, outro projeto do CPC, por exemplo), gozava ainda de relativa liberdade criativa para tratar de temas políticos. Inclusive, muitos consideram o período de 1964-1968 como sendo o auge da arte política engajada de esquerda, como Roberto Schwarz (1978), no clássico texto *Cultura e Política, 1964-1969*.

Isso permitiu, por exemplo, que um filme como *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) pudesse ser feito e exibido no Festival de Cannes, mesmo que aborde um golpe militar em um país fictício claramente inspirado no Brasil, e defenda a luta armada. Também é desse período *O Caso dos Irmãos Naves* (Luís Sérgio Person, 1967), que se ambienta no Estado Novo de Getúlio Vargas, mas traz diversas cenas de torturas que remetem diretamente ao tempo presente de sua produção e à repressão militar.

A ambientação no governo Vargas, seja antes ou durante o Estado Novo (1937-45), será, ao longo da ditadura militar, uma estratégia bastante recorrente dos cineastas, pois era uma maneira de falar sobre autoritarismo estatal no Brasil do presente criticando um inimigo dos militares, ou pelo menos de grande parte deles (BERNARDET, 1997). Isso ocorrerá em um dos filmes aqui analisados, *S. Bernardo*, pois, embora boa parte da narrativa se passe ao longo da década de 1920, o personagem relembra seu passado e escreve suas memórias durante a Era Vargas, após a Revolução de 1930.

A visão que se tinha de Vargas ao longo dos anos 1960 era a de um líder populista, afastado duas vezes por ação militar, sendo que muitos conspiradores que agiram em sua queda, como Golbery do Couto e Silva (relator do famoso Manifesto dos Coronéis, em 1954), também fizeram parte da conspiração que levou ao golpe civil-militar de 1964. Ou seja, dificilmente haveria censura de uma obra que criticasse seu governo, mesmo que isso permitisse claros paralelos com as situações de repressão do momento atual no país. O afastamento que os

militares buscavam de Vargas pode ser observado até na mudança da data das eleições legislativas, que deixaram de acontecer em 3 de outubro (data comemorativa da chamada "Revolução de 1930", que levou Vargas à presidência pela primeira vez) e foram para 15 de novembro (feriado da Proclamação da República, uma ação militar mais reverenciada pelos governantes militares de então). Vários outros exemplos de obras que abordaram a ditadura e a repressão no contexto do pós-golpe podem ser encontrados em outros campos artísticos, como na música, mas vamos nos ater aqui apenas a esses casos cinematográficos. Embora seja importante frisar que mesmo com relativa liberdade para algumas criações artísticas, já houve censura mesmo antes do AI-5.

Se olharmos apenas para a imprensa, por exemplo, vemos vários casos ilustrativos da repressão anterior ao AI-5: somente nos primeiros meses de 1967, em janeiro tivemos a promulgação de uma nova Constituição; em fevereiro, uma nova Lei de Imprensa; em março, outra Lei de Segurança Nacional após a posse de Costa e Silva; e em julho, o jornalista Hélio Fernandes, proprietário da Tribuna da Imprensa foi preso após assinar um artigo crítico ao ex-presidente Castelo Branco, morto dias antes em um acidente aéreo (KUSHNIR, 2015, p. 215).

No entanto, em relação às censuras sobre diversões públicas, os atos oficiais eram garantidos por uma lei já existente, o Decreto 20.493, de 24/1/1946, que vigorou até 1988. Apenas em 1968 é que o regime militar vai editar uma lei complementar, a de número 5536 (21/11/1968), que cria especificamente um Conselho Superior de Censura, e que tem como alvo justamente peças teatrais e filmes.

O primeiro período de censura ocorreu entre 1964 e 1967 e teve como objetivo principal dissolver as conexões entre a "cultura de esquerda" e os movimentos sociais e as organizações políticas (fechamento do CPC, do Iseb e controle dos movimentos de alfabetização de base). Esse momento foi marcado pelo controle da atividade da imprensa por meio de Inquéritos Policial-Militares e processos judiciais, procedimentos que ficaram conhecidos com a expressão "terror cultural". Ainda assim, havia certa liberdade para obras engajadas, já que a censura era relativamente desarticulada e se baseava em uma lei já existente, de 1946 (NAPOLITANO, 2017, pp. 219-220).

Ainda antes da promulgação do AI-5, Hirszman vai lançar seu segundo longa-metragem, *Garota de Ipanema* (1967), que assim como *A Falecida* vai ter uma protagonista feminina e se passar em um centro urbano, mas agora no Rio de Janeiro, e não em São Paulo, e um bairro de classe média ao invés da periferia. Assim como diversos outros títulos da

época¹⁴, o filme aborda um estado de espírito bem característico daqueles anos pós golpe, em que havia na juventude uma tristeza com a derrota política e a falta de perspectiva, mas também um anseio por mudanças nos costumes. Embora as críticas tenham sido, em geral, bastante negativas, o filme se alinhava a uma tendência interessante daquele período em que a classe média e os centros urbanos passavam a ser o centro de interesse de cineastas que até pouco tempo focavam mais em questões rurais (SALEM, 1997, p. 173-181).

Com a instituição do Ato Institucional número 5, em dezembro de 1968, o regime se tornou ainda mais autoritário e a censura se intensificou. Mesmo que existam vários casos de “dribles” aos censores, o número de obras artísticas interditas a partir de 1968 cresceu muito, principalmente nas “artes de espetáculo”, como cinema, teatro e música (NAPOLITANO, 2017, pp. 217-220). Em 1970, em ato monocrático, sem necessidade de aprovação do Congresso Nacional, o presidente Médici baixou o Decreto Lei 1077, que estabelecia censura prévia a materiais impressos e, em 1972, surgiu na Polícia Federal a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP).

O Ato Institucional N° 5 marca o fim da primeira fase de institucionalização do Estado de Segurança Nacional, do estágio de lançamento de suas bases. O caráter permanente dos controles a ele incorporados deu origem a um novo período em que o modelo de desenvolvimento econômico podia ser plenamente aplicado, enquanto o Aparato Repressivo buscava a Segurança Interna absoluta, impedindo a dissensão organizada contra as políticas econômicas e sociais do governo (ALVES, 2005, pp. 135-136).

Com todo esse aparato repressivo, os filmes precisavam de novas estratégias para poderem tratar de questões políticas nas telas sem sofrer censura. Uma das estratégias mais recorrentes e muito bem sucedidas foi a de adaptar histórias reais ocorridas no passado ou então adaptar obras já existentes da literatura, buscando o desenvolvimento de um nacionalismo crítico com apelo popular. Um bom exemplo é *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), considerado o maior sucesso de bilheteria do Cinema Novo até então, e que foi adaptado do livro clássico de Mário de Andrade, homônimo, publicado em 1928. Nele podemos identificar referências diretas à luta armada quando o roteiro transforma uma personagem que no livro é uma “guerreira” em uma “guerrilheira” urbana, que se envolve em ações armadas. Vamos discutir mais sobre isso no capítulo sobre *S. Bernardo*, também baseado em livro consagrado. Por ora, precisamos apontar para o surgimento de uma novidade no meio cinematográfico que

¹⁴ Podemos citar *Todas as Mulher do Mundo* (1966), de Domingos de Oliveira, e *El Justicero* (1967), de Nelson Pereira dos Santos, como filmes que também falam sobre a juventude de classe média daquele período.

será muito importante nas décadas seguintes: a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), que foi criada em 1969.

A Embrafilme era¹⁵ uma empresa estatal (mesmo que de capital misto) criada para ajudar a produção nacional, sendo resultado de uma série de reivindicações por parte dos cineastas e produtores que têm origens muito anteriores ao golpe civil-militar de 1964. Desde 1932, por exemplo, já existia um decreto-lei (que também previa censura) que obrigava a exibição de filmes brasileiros nos cinemas comerciais, e ao longo dos anos 1960 existiram algumas experiências de fomento à produção local através da taxaço de empresas distribuidoras estrangeiras, em uma espécie de política de transferência de renda (AMANCIO, 2007, p. 174). O próprio governo militar chegou a criar, em 1966, uma autarquia federal chamada Instituto Nacional do Cinema (INC), extinta alguns anos depois, e que foi alvo de duras críticas por diversos cineastas brasileiros, pois era encarada como uma tentativa do governo de controlar a produção criativa (RAMOS, 1983, pp. 51-53).

José Mário Ortiz Ramos (1983, p. 13) enxerga a relação Cinema-Estado como tendo três momentos principais: o primeiro nos anos 1950, com o surgimento de órgãos estatais para o cinema, o segundo durante a ditadura militar, em uma tentativa de controlar uma produção que já contava com prestígio internacional, e por último, o surgimento de uma Política Nacional de Cultura, em 1975, que concretizou, em parte, a tentativa do regime de ter uma certa hegemonia no controle cultural brasileiro, embora produções independentes também tivessem grande apelo popular naquele período.

Mas podemos voltar ainda mais: durante o Estado Novo (1937-1945), através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o governo federal também buscou se aproximar da produção cinematográfica, mas o fez essencialmente através de filmes institucionais, de propaganda ou de caráter histórico cultural, muitas vezes no formato de curta-metragem, e não de longas (AMANCIO, 2007, pp. 173-174). É importante ressaltar que o interesse do regime militar na criação de uma estatal para o cinema se dava muito mais em função de uma busca por um controle criativo e um interesse comercial do que uma promoção de liberdade criativa.

A produção cinematográfica brasileira foi intensificada durante os anos 1970 e 1980, graças à intensa e direta ação do Estado. Antes de tudo, porque o regime militar, dentro de seus princípios de centralização político-administrativa, instaurou um projeto de institucionalização cultural de extensão nacional. De um modo autoritário,

¹⁵ A empresa foi extinta, assim como diversos outros órgãos públicos, no início do governo Collor, em 1990.

evidentemente, mas configurando um sistema articulado de funcionamento (AMANCIO, 2007, p. 173).

A Embrafilme, em seus primeiros anos, tinha a função de distribuir filmes no mercado de salas de cinema (não apenas filmes nacionais) e também divulgar as obras brasileiras no exterior, promovendo o desenvolvimento do mercado nacional, um dos principais desafios para a produção local. Eventualmente, a empresa começou a se envolver também na produção cinematográfica. Em grande parte, essa função de divulgação externa se deu pois era um momento em que os filmes brasileiros, como já apontamos anteriormente, gozavam de um prestígio enorme em festivais internacionais, e muitos deles tinham uma postura crítica em relação ao atual regime. Um exemplo pode ser visto no já citado *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), que foi exibido e premiado no Festival de Cannes e falava, em seu enredo, sobre um golpe militar e o fracasso de um populismo que foi incapaz de estruturar-se organizadamente pela transformação da sociedade e que, conseqüentemente, falhou em qualquer tentativa de resistência - em um paralelo claro com a situação brasileira do pós-golpe, onde as esquerdas avaliavam o que poderiam ter feito diferente para ter evitado a derrota nas mãos dos golpistas, e também como se organizar de agora em diante para combatê-los.

Enquanto surgia a Embrafilme, Leon Hirszman lançava um curta-metragem chamado *Nelson Cavaquinho*, também em 1969, sobre o músico homônimo, um sambista popular. Assim como em *Garota de Ipanema*, Hirszman busca um diálogo com o campo musical, mais especificamente, com a música popular, novamente demonstrando sua preocupação de chegar ao grande público. O filme também possuía imagens em profundidade de campo com foco profundo mostrando várias ações ao mesmo tempo, já nos remetendo a um tipo de decupagem que será muito usada em *S. Bernardo* e *Eles Não Usam Black-tie*, como procuraremos demonstrar nas análises dos próximos capítulos. Sem contar que os filmes aqui analisados também buscam um diálogo com outros campos artísticos, a literatura e o teatro.

Como a produção cinematográfica envolvia também altos valores e retornos financeiros, a Embrafilme foi crescendo de tamanho e ao longo da década de 1970 o controle estatal de caráter criativo, ou seja, relativo ao conteúdo dos filmes, diminuiu, embora sempre tenha havido certa tensão. De certa forma, também podemos apontar que muitos cineastas adaptaram questões políticas de forma mais “palatável” e menos radical em seu discurso, o que facilitava a relação com o governo. Sem contar que o sucesso comercial de vários títulos desencorajava, em parte, a censura, já que o próprio governo lucrava com isso, e a indústria local se desenvolvia. Assim, os cineastas conseguiam cada vez mais certa liberdade criativa por conta do sucesso comercial do novo modelo de produção. Como aponta Tunico Amancio (2007,

p. 175), os primeiros diretores gerais da empresa eram diretamente ligados aos militares, mas no início do governo Geisel, em 1974, o indicado para o cargo foi o cineasta e produtor Roberto Farias, e posteriormente o posto seria assumido por Celso Amorim, que também não tinha ligação direta com o regime. Ou seja, uma mistura de abertura política e certa adequação do discurso fílmico foi permitindo que uma parte considerável de cineastas brasileiros, muitos ligados ao movimento do Cinema Novo, trabalhassem em parceria com o governo federal.

Independente das motivações, o fato é que o surgimento da Embrafilme fez a produção brasileira aumentar bastante de tamanho. Somente entre 1970 e 1975, 106 filmes foram ou produzidos ou distribuídos pela empresa, e dentre eles *S. Bernardo*, como veremos posteriormente. E entre 1974 e 1979, a venda de ingressos para filmes nacionais aumentou em 16%, enquanto para filmes estrangeiros diminuiu 1,6%. O Brasil produzia, ao longo da década de 1970, uma média de mais de 100 filmes por ano e ocupava em torno de um terço do mercado de exibição (AMANCIO, 2007, pp. 178-188). Um salto considerável para um país que apenas uma década antes produzia pouco mais de dez longas-metragens por ano. Embora também não possamos desconsiderar que muitos dos filmes de maior sucesso do período, como as produções da Boca do Lixo, foram feitos de forma independente e sem ligação com a Embrafilme.

Mas, ao mesmo tempo, mesmo dentro da produção financiada pelo Estado, os cineastas conseguiram manter certa independência, e como aponta diversos autores como Ismail Xavier (2001, p. 91), o Brasil não chegou a ter no período da ditadura militar um forte “cinema oficial”, com grande alcance de público defendendo o ponto de vista do governo sobre as questões históricas e conjunturais do país, ao contrário do que ocorreu em diversos outros regimes autoritários ao longo do século XX, como o soviético (destaque para nomes como Eisenstein, Pudovkin e Dovzhenko, principalmente nos primeiros anos pós Revolução Russa) e o alemão (com os filmes de Leni Riefenstahl durante o regime nazista, por exemplo).

Vemos, então, que na virada dos anos 1960 e 1970, o cinema brasileiro poderia se encaixar na definição de Pierre Bourdieu (1992) de um “campo” artístico, o que envolve a consolidação de três estágios atendidos pela produção cinematográfica brasileira: sua constituição como esfera autônoma (o cinema nacional foi consolidado entre os anos 1930 e 1950, como exemplifica a realização dos Congressos de Cinema em 1952 e 1953); a emergência de uma estrutura dualista (disputas internas entre ortodoxos e heterodoxos, que no Brasil ocorreu com o início do Cinema Novo e sua contraposição em relação ao cinema industrial que vinha sendo desenvolvido até então); e a constituição do mercado de bens simbólicos (consolidado entre o fim da década de 1960 e início da de 1970, quando se inicia a melhor fase

da relação entre cinema brasileiro e público, processo incentivado pela Embrafilme) (BOURDIEU, 1992 apud MARSON, 2009, p. 12).

Um último detalhe que acreditamos ser importante frisar é que o investimento e participação estatal não foram exclusivos do cinema, já que diversas áreas da economia brasileira contaram, durante a ditadura militar, com participação direta do Estado. Podemos destacar duas áreas próximas a do cinema: a televisão e a publicidade. Enquanto a primeira contava com concessões públicas (a própria Rede Globo, maior canal de televisão aberta até hoje, conseguiu sua concessão em 1965) e investimento estatal em tecnologia para barateamento dos aparelhos televisores, a segunda contava com altos investimentos para as propagandas oficiais do regime (MARSON, 2009, p. 91).

Mesmo o teatro, que sofreu duras repressões por parte da censura, com peças proibidas e mesmo apresentações interrompidas por forças de segurança¹⁶, contou com o apoio do Ministério da Educação e Cultura (MEC) para uma política de barateamento dos ingressos como forma de incentivar o aumento do público (NAPOLITANO, 2017, p.148).

2.4 A "DESATUALIZAÇÃO" DO NACIONAL-POPULAR DURANTE A DITADURA E SUA REVISÃO NO FIM DOS ANOS 1970

Como apontamos anteriormente, as representações politizadas e organizadas do “povo” no pré-1964, levadas a cabo por filmes como *Cinco Vezes Favela* perderam parte de seu sentido com o golpe civil-militar. Reinaldo Cardenuto (2020, p. 64) aponta que o “idealismo” da arte engajada dos anos 1950 até 1964 “(...) acabou por afastar a criação realista de uma análise mais complexa da sociedade brasileira e de suas fissuras”. Era como se os filmes se perdessem em seus sonhos e não enxergassem a realidade como ela era de fato.

Não é à toa que após 1964 vários filmes irão explorar justamente a alienação do povo e sua suposta passividade diante de um regime autoritário em construção. Alguns casos emblemáticos podem ser vistos em *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), um documentário sobre migração nordestina e fé cristã, que em certo momento mostra um pastor dizendo que “Deus gosta do povo obediente”, ou então no longa de ficção *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), que acompanha um jovem político reformista que no desfecho falha ao tentar organizar um sindicato para defender seus interesses. Ou mesmo no clássico já citado *Terra em Transe*

¹⁶ Para um relato sobre a perseguição do CCC (Comando de Caça aos Comunistas, uma organização paramilitar que atuou durante a ditadura) a atores e diretores de teatro, ver KUSHNIR (2015, pp. 222-223).

(Glauber Rocha, 1967), que possui um polêmico diálogo onde um personagem diz para a câmera que o povo é alienado. *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) é outro título que se propõe a uma reflexão sobre o imediato pós-golpe, principalmente pelo olhar da classe média, bem como *A Opinião Pública* (1967, Arnaldo Jabor).

Derrotas e reflexões sobre essa derrota passaram a ser temas muito mais recorrentes do que as vitórias que víamos no desfecho da peça *Eles Não Usam Black-tie*, onde uma greve consegue suas reivindicações, ou mesmo do curta *Pedreira de São Diogo*, onde um grupo de moradores de um morro consegue salvar suas casas da demolição. Mesmo evitando as generalizações, essa tendência é bastante clara quando comparamos as produções cinematográficas do pós-golpe com as do pré-golpe.

Ainda ao longo da década de 1960, surgem diversas tendências nos campos artísticos que vão propor alternativas bem diferentes daquelas seguidas antes do início da ditadura. Um dos mais emblemáticos e bem sucedidos movimentos nesse sentido foi o Tropicalismo. Assim como o Cinema Novo, é difícil encarar o Tropicalismo como um movimento organizado e uno, mas podemos apontar algumas características em comum nas obras consideradas tropicalistas, como a “crítica à crença no progresso histórico redentor, valor compartilhado pela direita e pela esquerda” (NAPOLITANO, 2014, p. 107), um choque entre o arcaico e o moderno como característica fundamental do Brasil, a incorporação de elementos da cultura pop estrangeira e a retomada dos procedimentos das vanguardas modernas. Essa nova forma de fazer arte, muito distante do nacional-popular por ser mais experimental e misturar estéticas diversas e incluir até elementos estrangeiros, dialogava muito mais com uma tradição modernista que começa com a antropofagia de Oswald de Andrade do que com a tradição do PCB, que seguia mais a linha da literatura realista dos anos 1930, de nomes como Graciliano Ramos. O tropicalismo vai romper com a visão dualista, muito forte nos primeiros filmes do Cinema Novo, entre um Brasil rural “autêntico” e o urbano industrial, “contaminado” pelo capital estrangeiro e pela colonização cultural norte-americana (XAVIER, 2001, p. 31).

O termo “tropicália” surgiu de uma obra de Hélio Oiticica, de 1967, exibida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), que consistia em uma exposição onde o espectador andava por um labirinto que trazia ruídos vindos de uma TV e elementos tropicais como cascalhos, areia e plantas, em uma mistura entre tecnologia e natureza, buscando o que seria a essência da brasilidade, mas em diálogo com o mundo moderno (NAPOLITANO, 2014, p. 108).

Na música, um dos representantes máximos do movimento foi Caetano Veloso, de quem voltaremos a tratar no capítulo sobre *S. Bernardo*, já que a trilha sonora do

filme foi de sua autoria. Veloso também compôs uma canção chamada *Tropicália*, lançada em 1968 e inspirada na obra de Oiticica, e que em seus versos também buscava uma mistura entre elementos arcaicos e modernos. No teatro, algo semelhante ocorreu com o Grupo Oficina, sob liderança de José Celso Martinez Corrêa, e as montagens das peças *O Rei da Vela*, em 1967, e *Roda Viva*, em 1968: a primeira parodiava e debochava da burguesia brasileira, retomando um texto de Oswald de Andrade, enquanto a segunda, de autoria de Chico Buarque, falava sobre um cantor popular inserido na “roda-viva” da indústria cultural, e que terminava sendo devorado pelas fãs, com pedaços de seu corpo (na verdade, fígado de boi) sendo jogados para a plateia. Como a plateia era formada pela classe média e pela burguesia, ela deveria ser alvo de agressão e não de conscientização política ou catarse emocional (PATRIOTA, 2003).

É muito interessante notar as diferenças entre os ideais da nova arte engajada dos anos 1960 e do nacional-popular do PCB, já que eles tinham concepções completamente distintas sobre a posição assumida pelo artista perante o público, ou mesmo sobre o conteúdo das obras em si. Se o nacional-popular tinha como objetivo alcançar a grande massa proletária e ajudar a conduzi-la ao reconhecimento de sua própria exploração, o tropicalismo e grupos como o Oficina assumiam que seu público era majoritariamente a própria classe média, e propunham uma estética mais transgressora e experimental, longe da “zona de conforto” do nacional-popular que se aproveitava de estruturas clássicas já consagradas para passar suas mensagens. Era como se os artistas assumissem certa “limitação” de suas obras, que não deveriam “mudar o mundo” ou conduzir o seu público para o caminho “correto”, e sim propor experimentações novas, jogando com o que havia de inovador nas expressões artísticas de todo o mundo, e buscando, pelo caminho, as particularidades que poderiam definir a essência do nosso país, o Brasil. O próprio Leon Hirszman, mesmo sendo um típico artista ligado ao PCB, flertou com algumas ideias tropicalistas no filme *Sexta-Feira da Paixão, Sábado de Aleluia* (1969), reforçando mais uma vez a importância de se evitar dualismos.

O tropicalismo foi alvo de muitas críticas dos setores mais ortodoxos de esquerda, que acusavam o movimento de tentar internacionalizar o gosto nacional com base nos grandes mercados, e que o viam como um mero produto comercial que se perdia no individualismo e deboche vazios, sendo individualista e egoísta. Conforme coloca Marcos Napolitano, tratava-se de uma estratégia na contramão do entendimento comunista: “Para os comunistas e simpatizantes, não se tratava de ‘chocar a burguesia’ agredindo seus valores, mas de conquistar seus corações e mentes para uma grande aliança contra o regime militar. A cultura e as artes deveriam ser o cimento dessa aliança, e não uma artilharia contra tudo e contra todos” (NAPOLITANO, 2014, p. 176).

No cinema, algo similar ao Tropicalismo pode ser visto com o surgimento do chamado Cinema Marginal, em produções que buscavam um diálogo com várias tendências internacionais, tanto estadunidenses quanto europeias, e com muita frequência criavam obras metalinguísticas, que chamavam atenção para o fazer cinematográfico. Os cineastas do chamado Cinema Marginal também tinham uma forma de produção diferente, já que não usavam verbas públicas e parcerias com a Embrafilme, apostando em uma produção e distribuição independentes, onde o dinheiro da bilheteria de um filme servia para financiar os próximos (AMANCIO, 2007, p. 180). Como eram filmes que não adaptavam de obras consagradas, nem tampouco obras originais que pudessem ser classificadas como “importantes” de um ponto de vista educativo, seria realmente muito difícil contar com a participação estatal em suas produções. A ligação entre os cineastas do Cinema Novo e a Embrafilme, e por consequência, com o próprio regime militar, foi alvo de duras críticas pelos cineastas “marginais”.

Em entrevista ao Pasquim, em fevereiro de 1970, Rogério Sganzerla diz sobre o Cinema Novo: “Atualmente ele é sim um movimento de elite, um movimento paternalizador, conservador de direita (...) ele chegou ao fim. Exatamente no momento em que ele acabou-se e ganhou uma projeção, começou a ganhar prêmios internacionais e se impôs como escola” (SGANZERLA, in CARDENUTO, 2020, p. 80).

Como o período pós-AI-5 foi marcado por um agravamento geral na censura, muitos artistas, tanto ortodoxos quanto tropicalistas modernos foram perseguidos, e muitos tiveram até que se exilar, como foi o caso de Caetano Veloso, Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal. Entre 1969 e 1971, os três mais importantes grupos teatrais brasileiros (Arena, Opinião e Oficina) desarticularam-se ou foram extintos. Isso fez o Brasil entrar nos anos 1970 em um clima extremamente repressivo no campo das artes, e bastante distinto mesmo daquele experimentado entre 1964 e 1968, que já tinha grande dose de autoritarismo.

Mas na segunda metade da década de 1970, com o início da abertura política, é possível perceber uma tendência que surge no teatro e se espalha também para o cinema, de uma reaproximação ou uma releitura do nacional-popular dos anos 1950. Muitos artistas, inclusive alguns ligados ao PCB, fazem obras que, mesmo com certo pessimismo típico do pós-golpe, ao mesmo tempo retomam representações politizadas do povo, em consonância com o momento político marcado por reorganizações da sociedade civil, como nas greves metalúrgicas do ABC de 1978-1980.

Um autor que define bem esta tendência é Reinaldo Cardenuto (2020), que a denomina “dramaturgia de avaliação”: uma tentativa de revisão dos princípios do nacional-popular que permitisse uma aproximação crítica mais eficaz com os espectadores. E os três principais eixos dessa dramaturgia podem ser observados na obra cinematográfica de Leon Hirszman, especialmente em *Eles Não Usam Black-tie* (filme, de 1981): o retorno às representações politizadas do povo, a insistência no militante de esquerda como interlocutor do engajamento, e o elogio à forma dramática realista, especialmente na chave “emoção-conscientização”, com estruturas clássicas de três atos (introdução, desenvolvimento e ápice). Hirszman nunca chegou a declarar abertamente seu alinhamento a essa nova tendência, que tampouco foi sistematizada ou nomeada na época, mas Cardenuto, através da análise de suas declarações à imprensa, assume que ele estava de acordo com a revisão crítica formulada por dramaturgos durante a ditadura militar.

Uma obra representativa dessa reaproximação dos artistas ligados à esquerda mais ortodoxa com as representações politizadas do povo, mas ao mesmo tempo buscando uma visão mais crítica e complexa do que aquela anterior ao golpe, é a peça *Último Carro*, encenada pela primeira vez em 1976, e escrita por João das Neves. A trama da peça era toda ambientada em um vagão de trem que parece desgovernado e sem motoneiro; vários operários tentam tomar o controle da situação, mas surgem diversos conflitos entre suas individualidades, fazendo então com que eles precisem encontrar uma coletividade capaz de controlar o trem e evitar uma tragédia. Podemos ver que ao mesmo tempo em que há a crença na coletividade, na representação realista e politizada do povo pobre, há também um elemento fundamental: a pluralidade e o conflito interno dentro do campo popular. Já antecipando as diversas rugas que aconteceriam dentro da esquerda ao longo dos anos 1980, como, por exemplo, entre o recém criado Partido dos Trabalhadores (PT) e o antigo Partido Comunista Brasileiro (PCB).

A ingenuidade da arte nacional-popular de esquerda nos anos 1960, que via o povo como um ente orgânico e sem divisões internas, era substituída [...] por uma visão mais crítica, explorando o sentido dramático e político das divisões internas das classes populares e dos seus impasses diante da modernização capitalista (NAPOLITANO, 2014, p. 189).

Outras peças lançadas no mesmo período e que se encaixam nesta nova tendência de arte engajada são os títulos *Gota d'Água*¹⁷ (1975, Chico Buarque e Paulo Pontes)

¹⁷ Para uma análise detalhada da peça, ver a tese de Miriam Hermeto de Sa Motta (2010), *Olha a gota que falta: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980)*.

e *Rasga Coração* (1974, Oduvaldo Viana Filho “Vianinha”), sendo que esta última foi censurada e só encenada pela primeira vez em 1979¹⁸. Diversos autores citam essas peças como representativas de seu período histórico, como Miriam Hermeto de Sa Motta (2010, p. 61) e Mariana Rodrigues Rosell (2018, p. 123), que também aponta que estas obras trouxeram novas tendências ao teatro brasileiro, como a fusão entre linguagens diversas (mímica, música, circo, dança), incorporação do deboche e senso de humor, além de uma linguagem cênica mais despojada, utilização de espaços vazios, cenários econômicos e valorização dos efeitos de iluminação.

Mas o principal ponto dessas novas peças foi mesmo o retorno ao realismo, que assim como nas obras do nacional-popular dos anos 1950, seria um caminho para a mais fácil identificação do público com os acontecimentos e personagens retratados ali. Ou seja, havia uma recusa às experimentações mais radicais dos tropicalistas, mesmo que alguns elementos, como o deboche e o senso de humor, fossem incorporados, ao mesmo tempo em que havia também uma revisão do idealismo anterior à ditadura. Voltaremos a este assunto quando formos tratar com mais detalhes da adaptação de *Eles Não Usam Black-tie*.

Simultaneamente, o que acontecia no cinema era algo bastante plural: se por um lado o Cinema Marginal trabalhava com produções baratas, muitos cineastas ligados ao Cinema Novo trabalhavam em produções maiores em parceria com a Embrafilme. A empresa estatal, a partir de 1973, era também responsável pela distribuição de alguns filmes. Nomes como Arnaldo Jabor (com *Toda Nudez Será Castigada*, 1973), Leon Hirszman (com *S. Bernardo*, 1972), Carlos Diegues (com *Xica da Silva*, 1976) e Joaquim Pedro de Andrade (com *Guerra Conjugal*, 1975) são exemplos de cineastas ligados ao Cinema Novo que produziram ou distribuíram, ao longo dos anos 1970, seus trabalhos em parceria com a Embrafilme (AMANCIO, 2007, pp. 176-177). Também podemos observar, a partir de fins dos anos 1960, uma divisão entre esses cineastas do Cinema Novo: enquanto alguns radicalizavam suas experiências cinematográficas (como os filmes de Glauber Rocha no exílio), outros buscavam um diálogo mais próximo com o público, como na adaptação de peças populares de Nelson Rodrigues feitas por Arnaldo Jabor, ou mesmo em filmes históricos como *Xica da Silva*, de Carlos Diegues, seu maior sucesso de bilheteria.

Como dito anteriormente, os anos 1970 foram também um período de alta na venda de ingressos e exibições de filmes nacionais, e a distribuidora da Embrafilme chegou a

¹⁸ A peça foi adaptada para o cinema recentemente, em 2018, por Jorge Furtado, que fez algo semelhante a adaptação de *Eles Não Usam Black-tie*: manteve a estrutura da peça mudando sua ambientação e a trazendo para o tempo presente.

ser considerada a maior da América Latina (AMANCIO, 2007, p. 178). Podemos enxergar, nessa época, ao mesmo tempo uma busca por parte dos diretores do Cinema Novo de novos desafios, mas também uma retomada de alguns temas políticos diretos que passavam a ser lentamente possibilitados com a abertura política. De certa forma, podemos dizer que os cineastas que começaram suas carreiras antes do golpe de 1964 passaram, ao longo dos anos 1970, a ter uma visão política mais institucionalizada, menos idealista e radical, embora temas críticos ao regime vigente não fossem raros.

Um longa-metragem como *Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, 1978) é um exemplo de filme político que defende o ideal “frentista” de união nos moldes do PCB, similar ao que ocorria com algumas peças que comentamos acima. Como aponta Reinaldo Cardenuto (2020, pp. 174-175), neste filme, que se passa nos anos 1910, o protagonista é um industrial símbolo de um liberalismo humanista, de uma elite burguesa voltada para o progresso social e o desenvolvimento econômico do país, mas no fim ele acaba assassinado, como se fosse uma representação metafórica do fracasso em torno das apostas interclassistas de engajamento defendidas pelo PCB ao longo da década de 1950. Ou seja, ao mesmo tempo em que o filme defende que podem existir aliados na burguesia, como acreditava o PCB ao longo dos anos 1950, também não nega certo pessimismo típico do pós-1964 com um final amargo e triste. É curioso que esse também seja um filme, como inúmeros outros, que ambienta uma história no passado para falar de questões do tempo presente. Algo muito similar ocorre também em *S. Bernardo*, como veremos adiante.

Mas, ao mesmo tempo, muitos filmes feitos ao longo das décadas de 1970 e 1980, que tiveram uma média muito maior de produções nacionais se compararmos com as décadas anteriores, não se encaixam nem nos ideais estéticos do Cinema Novo e nem tampouco no Cinema Marginal. Títulos como *Mar de Rosas* (Ana Carolina, 1977), *Cabaré Mineiro* (Carlos Alberto Prates Correia, 1984), *Pixote: a Lei do Mais Fraco* (Héctor Babenco, 1981) e *Iracema: Uma Transa Amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1975) são exemplos de filmes politizados que são difíceis de encaixar nos movimentos mais notórios do período, em mais uma prova da pluralidade da produção nacional e da dificuldade que qualquer um enfrenta ao tentar esquematizá-la.

2.5 APRESENTAÇÃO DOS PROJETOS DOS FILMES

Conforme já apontamos anteriormente, os filmes que iremos analisar nesta dissertação serão *S. Bernardo* (1972) e *Eles Não Usam Black-tie* (1981), ambos dirigidos por Leon Hirszman e adaptações de obras literárias: um romance de Graciliano Ramos e uma peça de Gianfrancesco Guarnieri.

Conforme citamos na introdução, concordamos com o apontamento de Ismail Xavier (2019, p. 12), quando diz que “é a obra que faz o autor, e não o contrário”. Então por mais que as posições públicas de Leon Hirszman sejam importantes para nossa análise, o fundamental será o que podemos inferir pelos próprios filmes. Muito mais importante do que o discurso do artista como indivíduo é o seu discurso fílmico, feito com elementos de linguagem cinematográfica em cada uma de suas obras.

Para nossa pesquisa, usamos os conceitos delineados por Ismail Xavier (2008) de “opacidade” e “transparência”. O primeiro se referindo a uma linguagem que rompe com a linearidade do cinema clássico, onde o fazer cinematográfico como os movimentos de câmera e os cortes de montagem chamam a atenção para si, enquanto o segundo se refere a uma abordagem mais linear, onde o filme procura passar uma impressão de que está retratando uma realidade sem nela interferir, onde os movimentos de câmera são discretos, assim como os cortes e a trilha sonora, como se estivéssemos vendo tudo por uma janela, daí o termo “transparência”. Curiosamente, em ambos os filmes de Hirszman aqui analisados podemos ver fortes características das duas tendências, como analisaremos adiante.

Entendemos também o conceito de cena como a unidade de tempo e/ou espaço para uma determinada ação. Ou seja, enquanto a ação se passa em um único local e sem elipses (saltos no tempo), estamos em uma única cena. Quando o ambiente muda, ou há uma mudança de tempo, através de um corte que jogue a ação para um momento posterior, mudamos de cena.

Da mesma forma, o conceito de “sequência” pode ser facilmente compreendido como um conjunto de duas ou mais cenas. Quando usarmos o termo “sequência”, será a isso que estaremos nos referindo, um conjunto de duas ou mais ações que se passam em locais distintos, mesmo que próximos e/ou simultâneos. Se, por exemplo, vemos uma personagem em uma casa e no plano seguinte vemos alguém tocando sua campainha, esse corte já é o suficiente para definirmos esse trecho como “sequência”, e não mais como “cena”, pois houve uma mudança de espaço, e por consequência, uma mudança na indicação do cabeçalho do roteiro, o que implicaria em uma nova cena.

Ambos os filmes não possuem “versões alternativas”, como alguns filmes da época que possuem cortes sem censura com cenas que tiveram que ser retiradas e depois recuperadas. Estamos usando como base as cópias restauradas pela Cinemateca Brasileira e lançadas em DVD, mas qualquer outra cópia legal disponível, seja em VHS ou em qualquer serviço de streaming, terá exatamente o mesmo conteúdo aqui analisado. Lembramos também que os fotogramas anexados sempre possuirão um *timecode* para facilitar sua localização no filme.

3 S. BERNARDO (1972): A DITADURA NAS SOMBRAS E A AMBIÇÃO ECONÔMICA

3.1 PRODUÇÃO DE S. BERNARDO (1972) E SUA RELAÇÃO COM O ROMANCE

O filme *S. Bernardo* (1972) foi adaptado do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, lançado em 1934. A grafia do título do filme é um pouco distinta para se diferenciar do livro. Como apontamos no início do texto, vamos adotar essa diferenciação para ficar mais fácil localizar cada obra: sempre que citarmos “S. Bernardo” estaremos nos referindo ao filme de Leon Hirszman finalizado em 1972, e quando citarmos “São Bernardo” estaremos nos referindo ao livro de Graciliano Ramos, lançado em 1934.

A produção de *S. Bernardo* se deu em um momento de alta repressão política agravada pelo AI-5. Como vimos no capítulo anterior, aquele era também um momento em que os cineastas ligados ao Cinema Novo tomavam diferentes rumos: enquanto alguns partiam para críticas políticas mais alegóricas, como no caso de Ruy Guerra (*Os Deuses e os Mortos*, 1970) e Glauber Rocha (*O Leão de Sete Cabeças*, 1970), outros buscavam chegar ao grande público com uma linguagem mais acessível, e ao longo dos anos 1970 muitos diretores como Carlos Diegues (com *Xica da Silva*, em 1976), Arnaldo Jabour (com *Toda Nudez Será Castigada*, em 1973) e Joaquim Pedro de Andrade (com *Vereda Tropical*, 1977) tentaram, cada um a seu modo, uma linguagem bastante diferente daquela que caracterizava o movimento do Cinema Novo no início dos anos 1960, agora tentando dialogar mais diretamente com o grande público.

Adaptações literárias, que não eram comuns no início do movimento (exceção feita, claro, ao clássico *Vidas Secas*, de 1963, dirigido por Nelson Pereira dos Santos), também começavam a aparecer com mais frequência. Joaquim Pedro de Andrade, por exemplo, havia adaptado *O Padre e a Moça* (poema de Carlos Drummond de Andrade), em 1966, e *Macunaíma* (livro de Mário de Andrade), em 1969. As adaptações de clássicos não deixavam de ser uma forma de tratar de assuntos políticos sob o pretexto de estar revivendo obras consagradas. Como o cinema sempre foi uma arte muito popular, adaptar um livro poderia ser uma forma de gerar interesse dentro de um novo público para uma forma de arte que nem todos tinham o costume de apreciar. E como *São Bernardo* já era um livro clássico, sendo inclusive tema de vestibular para universidades públicas, poderia possibilitar a Hirszman trabalhar em cima de uma obra consagrada ao mesmo tempo em que estaria tratando de questões políticas relevantes, como ambição econômica e coronelismo.

Embora Paulo Honório, protagonista da trama de *São Bernardo*, não seja um “coronel” de origem, ele acaba desempenhando essa função ao longo da narrativa. Sendo assim, usaremos aqui o termo coronelismo conforme definido por Lilia Schwarcz (2019) e Victor Nunes Leal (2012): Coronel era o posto mais alto na hierarquia da Guarda Nacional, a instituição do império que ligou os proprietários rurais ao governo. Com a chegada da República, a Guarda perdeu sua natureza militar, mas os coronéis conservaram o poder político local.

O coronelismo passou a significar, então, um complexo sistema de negociação entre esses chefes e os governadores dos estados, e destes com o Presidente da República. O coronel corporificava um dos elementos formadores da estrutura oligárquica tradicional baseada em poderes personalizados e nucleados, geralmente, nas grandes fazendas e latifúndios brasileiros (SCHWARCZ, 2019, p. 48).

O filme foi produzido pela Saga Filmes, uma empresa que Leon Hirszman havia comprado, em 1966, junto com Marcos Frias. A produtora pertencia anteriormente ao celebrado diretor Joaquim Pedro de Andrade, e já havia produzido filmes do Cinema Novo com prestígio internacional, tais como *Couro de Gato*¹⁹ (Joaquim Pedro de Andrade, 1962) e *Arraial do Cabo* (Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, 1960). As filmagens ocorreram no estado de Alagoas, entre maio e junho de 1971. A pós-produção foi concluída em março de 1972 (SALEM, 1997, p. 195). Apesar de o filme só ter sido lançado comercialmente no Brasil em outubro de 1973, vamos considerar o ano de 1972 como sendo seu lançamento, pois foi quando, além de finalizado, ele foi exibido em festivais importantes como na Quinzena dos Realizadores em Cannes. Além disso, é também o ano que consta no registro da Cinemateca Brasileira e no *International Movie Database* (IMDB).

A produção do filme foi, em muitos sentidos, conturbada, por conta do baixo orçamento disponível e do cronograma apertado. Lauro Escorel, fotógrafo do filme, em depoimento sobre a obra presente em um extra de DVD lançado pela Cinemateca Brasileira, lembra que por conta da baixa quantidade de negativo disponível para filmagem, Hirszman sempre ensaiava muito todas as cenas, para que os atores não precisassem repeti-las muitas vezes e com isso gastassem muito filme - um material bastante caro para a época, especialmente para uma produção com poucos recursos. Embora a obra tenha contado, posteriormente, com distribuição da Embrafilme, a produção foi feita com recursos privados, o que acarretou em uma série de dívidas para Hirszman, como veremos posteriormente. As dificuldades financeiras

¹⁹ O curta *Couro de Gato*, assim como *Pedreira de São Diogo*, estreia de Hirszman, também compunha o longa *Cinco Vezes Favela*, embora tenha sido produzido antes dos demais.

levaram, inclusive, a problemas com o pagamento de parte da equipe, o que fez com que algumas pessoas abandonassem as filmagens antes mesmo de sua conclusão (SALEM, 1997, p. 207).

Como a fazenda em que se passa boa parte da trama foi alugada apenas para servir de cenário, não havia a possibilidade de grandes modificações no local, e Hirszman e Escorel tentavam usar ao máximo a luz natural, pois também tinham poucos equipamentos de iluminação. Em alguns casos chegaram até a destelhar alguns cômodos do local para fazer entrar mais luz solar. Trataremos com detalhes essas escolhas estéticas quando formos fazer a análise fílmica da obra mais adiante, mas é interessante notar como muitas dessas ideias surgiram mais da necessidade prática do que de preceitos definido a priori- algo bastante comum na produção cinematográfica brasileira até os dias de hoje.

Como as estruturas do livro *São Bernardo* e do roteiro do filme são muito próximas, não vamos fazer uma comparação detalhada como faremos com *Eles Não Usam Black-tie*. Lauro Escorel também lembra que Hirszman sempre andava pelo *set* com o livro debaixo do braço. Sempre que havia alguma dúvida sobre como executar alguma ação ou como um ator deveria dizer determinada fala, eles consultavam o livro como uma espécie de “gabarito”. Autores como Mauricio Cardoso (2002, p. 30) e Helena Salem (1997, p. 201) também fazem a mesma observação sobre a fidelidade do texto do filme em relação ao livro, e seu uso no *set* como guia.

Esquematizando o roteiro em sequências, chegamos à seguinte estrutura:

Sequência 1: ao som de vozes cantarolando melodias sem acompanhamento instrumental, os créditos são apresentados. Uma das imagens que serve de pano de fundo para o texto que apresenta a equipe é uma nota de dinheiro.

Sequência 2: em uma fazenda, o personagem Paulo Honório (interpretado por Othon Bastos), um homem adulto com barba e cabelos curtos, está sentado diante de uma mesa tomando café. Uma narração em *off*, feita pelo próprio personagem, conversa com o espectador dizendo que ele irá contar sua história. Enquanto ouvimos sua voz, ele vai escrevendo em um caderno suas memórias. Ou seja, este é um filme que será narrado como um *flashback*, começando do final e voltando para o começo.

Sequência 3: enquanto vemos imagens rurais, a narração de Paulo Honório conta que, quando mais jovem, ele matou outro homem por ciúme de uma garota, fato que o levou à cadeia por três anos, durante os quais ele se alfabetizou.

Sequência 4: Paulo Honório está vendendo imagens de santos em uma feira popular. Sua narração diz que seu objetivo de vida após sair da cadeia era ganhar dinheiro, fazendo empréstimos e vendendo coisas diversas pelo sertão. Em determinado momento, ele cobra um empréstimo feito a um homem enquanto grita com ele segurando-o pela gola da camisa. Nessa cena, a narração é pausada e a música vocal entra. Paulo Honório decide se estabelecer no município de Viçosa, Alagoas, sua cidade natal, onde coloca como objetivo pessoal obter a fazenda São Bernardo, onde havia trabalhado ganhando salário baixo alguns anos antes.

Sequência 5: durante uma festa popular do local, Paulo Honório se aproxima de Padilha (interpretado por Nildo Parente), o proprietário de São Bernardo que a possui por conta de uma herança familiar. Honório diz que Padilha deveria investir mais na propriedade, comprando tratores e maquinários para a produção, aumentando seu próprio lucro. Padilha, bêbado, não dá muita atenção e se afasta. No dia seguinte, ambos conversam novamente. Padilha pede 20 contos de réis emprestados, Honório concorda depois de resistir inicialmente. Com o dinheiro, Padilha compra uma tipografia e funda um jornal, que logo irá falir.

Sequência 6: sob forte chuva, Paulo Honório vai cobrar o empréstimo com juros que havia feito a Padilha. Ele diz que não tem como pagar e oferece a tipografia para quitar a dívida, proposta logo recusada. Paulo Honório se zanga e ameaça Padilha, oferecendo um novo acordo: a transferência da propriedade de São Bernardo. Honório despreza a fazenda para tentar chegar a um valor menor do que ela realmente vale. Padilha sugere o valor de 80 contos (quatro vezes o valor da dívida, sem contar os juros), mas Honório não aceita. Eles acabam chegando a um acordo depois de muita discussão: em troca da quitação da dívida com os juros, Paulo Honório ficaria com a propriedade e pagaria a Padilha apenas 7 contos 550 mil-réis e mais uma pequena casa que possuía na cidade. Fica claro que o valor foi muito baixo, mas Honório diz na narração: “Não tive remorsos”.

Sequência 7: somos apresentados ao dono da propriedade vizinha a São Bernardo, um homem chamado Mendonça, um clássico “coronel”, que logo de cara tem um atrito com Paulo Honório referente aos limites de cada fazenda. Mendonça está acompanhado de jagunços armados, mas Paulo Honório também está com homens armados em sua nova fazenda. Há um momento de tensão, mas eles concordam em discutir os detalhes em um outro dia. A narração informa que os dois primeiros anos na nova propriedade foram difíceis, pois além dos poucos recursos disponíveis, durante a noite era comum avistarem pessoas rondando a fazenda, possivelmente a mando de Mendonça. Paulo Honório revela essa preocupação a

Casimiro, um funcionário seu que já o acompanhava antes da aquisição da fazenda, e termina dizendo “você sabe o que você tem que fazer”.

Sequência 8: a narração informa que Mendonça foi assassinado. Paulo Honório estava na cidade conversando com o padre sobre uma igreja que pretendia construir na fazenda, então não pôde ser culpabilizado, apesar de suas discussões com a vítima. Quando o padre lamenta a morte de Mendonça, Honório logo muda de assunto perguntando: “quanto custa um sino?”. Na sequência, a narração de Paulo Honório informa que um dos jagunços de Mendonça também foi assassinado logo depois, e também diz que um de seus próprios funcionários morreu em um acidente de trabalho. Ele demonstra desprezo pelos mortos, dizendo que “essa gente nunca morre direito”. Enquanto a narração é ouvida juntamente com melodias vocais, vemos imagens de trabalhadores do campo em funções diversas. Cinco anos se passam.

Sequência 9: depois de investir por anos na propriedade, Paulo Honório, vestindo terno branco e gravata, recebe a visita do governador local, que elogia a fazenda. Honório diz a ele que quer construir uma escola dentro de São Bernardo. Na narração, no entanto, diz que não se importa com a escola pois para ele não faz diferença se as pessoas sabem ler ou são analfabetas. Vemos, portanto, que a construção da escola seria apenas para trazer a ele maior prestígio político. Ele apresenta as novas máquinas da fazenda para o governador. Depois, Padilha, ex-proprietário de São Bernardo, juntamente com outros homens da cidade, também fazem uma visita a Paulo Honório, e comentam sobre uma moça bonita chamada Madalena (interpretada por Isabel Ribeiro), uma professora. Os homens dizem que ela pode ser uma boa esposa para Paulo Honório, pois além de bonita, poderia ser professora na escola que ele quer construir. Honório, no entanto, diz não estar procurando uma mulher. Ele comenta sobre a possibilidade de contratar Padilha como professor para a escola.

Sequência 10: Paulo Honório começa a pensar na possibilidade de se casar. Apesar de não estar apaixonado por ninguém e achar mulheres “difíceis de governar”, ele sente a necessidade de ter um herdeiro para as terras de São Bernardo. Padilha, que está sendo cotado para ser professor na escola da fazenda, conversa com outros funcionários do local sobre má distribuição de terras e exploração do trabalho. Paulo Honório ouve a conversa e se irrita, xingando e ameaçando Padilha. Ele diz que sua propriedade não é lugar para discutir ideias subversivas. Ameaça demitir os envolvidos, mas resolve perdoar, dizendo que se acontecer de novo irá chamar o delegado de polícia.

Sequência 11: em um vagão de trem, Paulo Honório conversa com Dona Glória, tia de Madalena. Ao desembarcarem, Madalena está esperando a tia e eles são apresentados pessoalmente. Ficamos sabendo que ela ganha um salário baixo e ainda escreve

artigos para jornal. Paulo Honório na sequência comenta com um amigo que quer levá-la para trabalhar na fazenda com um salário melhor.

Sequência 12: Paulo Honório vai visitar Madalena. Ele sugere a ela que vá trabalhar como professora na fazenda. Inicialmente, ela se mostra resistente, mas então ele a pede em casamento. Ela continua resistente, mas acaba aceitando. Ele faz parecer que será um bom negócio para ela, já que ela é uma simples professora que ganha pouco e que tem a oportunidade de se casar com um proprietário de terras mais rico. Ele também convida Dona Glória, tia de Madalena, a se mudar com eles para São Bernardo.

Sequência 13: em sua nova casa, Madalena caminha pelo campo, pelas máquinas e conversa com os funcionários. Em um jantar com alguns funcionários, Madalena pergunta o salário de um deles e diz que é pouco. Paulo Honório discorda, pois além dos salários, seus funcionários ainda podem viver em casas dentro dos limites da propriedade, e há um momento de tensão à mesa envolvendo também Dona Glória, que tenta defender a sobrinha. Depois do jantar, Madalena pede desculpas pelo inconveniente e diz que foi sem querer. A narração nos informa que o dia a dia de Madalena na fazenda se resumia, inicialmente, a trabalhar de manhã organizando as correspondências de Paulo, e depois saía a visitar os funcionários que são também moradores da fazenda. Paulo Honório está preocupado.

Sequência 14: Paulo Honório cobra que um de seus empregados, responsável pelo gado, não está trabalhando o suficiente, mas ele discorda. Honório então o agride fisicamente e o manda trabalhar. Madalena reprova o marido, mas ele argumenta dizendo que o funcionário não é um homem, mas um “molambo”. Madalena responde dizendo que ele é assim pois sempre foi maltratado, enquanto Honório diz que ele já nasceu assim. Ele também fica com ciúmes pelo fato de a esposa estar se preocupando com outro homem.

Sequência 15: algum tempo se passa e Madalena dá à luz um filho. Durante um jantar na fazenda com a presença do padre da cidade, os personagens discutem política, onde falam sobre a “decadência do regime”, se referindo, no caso, à hoje chamada República Velha. É a primeira referência mais direta ao período histórico em que a trama se passa. O padre diz que logo poderá ocorrer uma revolução, embora acredite que não haja espaço para o comunismo no Brasil por conta da religiosidade do povo. Em certo momento, Madalena conversa na mesa com Padilha e outro funcionário da fazenda. Pela narração, ficamos sabendo que Paulo Honório está desconfiado e sentindo ciúmes de sua mulher. Ele acha que ela é comunista por querer desviar os “bons” funcionários de seus respectivos trabalhos. Logo depois do jantar, Paulo Honório fica se perguntando qual seria a religião de Madalena. Ele admite, na narração, que acredita em Deus, embora não dê muito valor à religião, mas acha que mulher

sem religião não é correto. Simultaneamente, ele também desconfia que Madalena possa estar tendo um caso com Nogueira, um de seus funcionários.

Sequência 16: enquanto Madalena chora, Paulo Honório revira suas gavetas procurando provas de uma possível traição. Na narração, Honório diz que tem vontade de espancar Madalena. Em certo momento, ela está escrevendo uma carta e é surpreendida com a chegada de Paulo Honório no quarto. Ela se recusa a mostrar o conteúdo da carta e ele então a agride verbal e fisicamente, segurando-a pelos braços. Dona Glória tenta acalmá-lo, mas também é xingada. Madalena rasga a carta e joga os pedaços pela janela. Ela então chama Paulo Honório de assassino e sai da casa.

Sequência 17: Paulo Honório demite Padilha, que vinha trabalhando na escola da fazenda, e passa a desconfiar que Madalena possa ter tido um caso com ele. Além disso, ele desconfia de que Padilha possa ter contado a Madalena sobre o assassinato de Mendonça, ocorrido anos antes. Em uma noite, Honório pega uma espingarda para atirar pela janela e diz a Madalena que são os parceiros dela que estão rondando a casa. Ele parece confundir o canto dos pássaros com assobios de pessoas chamando. Madalena chora na cama.

Sequência 18: Paulo Honório acha um papel de carta de Madalena e fica revoltado com o que encontra, pois acredita que é uma carta a algum homem. Em uma noite, ele encontra Madalena na igreja da fazenda. Ele a interroga sobre a carta e ela diz que há três anos eles vêm vivendo uma vida horrível. Diz também que o restante da carta está em seu quarto sobre a escrivaninha. Após um longo diálogo, onde Madalena fala com quem gostaria de dividir seus pertences caso morresse, em uma espécie de testamento, ela volta para a casa e Honório acaba dormindo no banco de madeira da igreja.

Sequência 19: no dia seguinte, Paulo Honório descobre que Madalena cometeu suicídio, e encontra a carta dela em seu quarto, uma carta de suicídio. Dois anos depois, enquanto vemos imagens de trabalhadores do campo, a narração de Paulo Honório fala sobre eles como animais de trabalho, cheios de doenças. Ele admite que a instrução e o poder econômico não mudaram quem ele era, mas ele sabe que se tornou um explorador feroz e se sente responsável pela morte da esposa, vivendo cheio de remorsos, ainda que com saúde. Na mesa na fazenda onde escreve suas memórias, Honório parece perturbado e admite, na narração, que sempre pensa em Madalena, mas sabe que se fosse possível recomeçar, aconteceria tudo igual novamente, pois ele não consegue se modificar. Ele reflete que talvez não tenha sido sempre egoísta e brutal, mas tenha adquirido essas características com o trabalho. Em todo caso, ele agora vive na fazenda sem ter a amizade nem do próprio filho, e parece atormentado com a ausência de Madalena e sua própria culpa, além de ter dificuldade para dormir. Ele encosta a

cabeça na mesa, mas continua de olhos abertos. A imagem então se escurece até a tela ficar completamente preta. Fim.

Ao analisar o roteiro em comparação com o livro, achamos importante compartilhar das observações de Robert Sam (2006), que critica o fato de as adaptações cinematográficas constantemente serem vistas como inferiores, como se toda adaptação implicasse em perdas em relação ao material original. Essas visões têm origens diversas, desde o preconceito comum com as artes visuais até a ideia de que toda obra mais antiga é melhor do que as atuais. Além disso, é comum que as análises de adaptações busquem diferenças entre os dois textos, como se a fidelidade fosse uma obrigação. Não compartilhamos desse objetivo, já que queremos identificar o motivo que levou a determinadas mudanças ou omissões do roteiro. Da mesma forma, a fidelidade ao material original não é, essencialmente, uma virtude, mas apenas uma característica como qualquer outra. Buscamos, portanto, uma comparação que procure as semelhanças e diferenças buscando compreendê-las, tendo a obra audiovisual como nosso objeto principal.

Também acreditamos ser importante deixar claro o que entendemos como “adaptação”, já que é um termo bastante amplo. Concordamos com a definição proposta por Jacques Aumont em seu *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2003). Ele lembra que desde o nascimento do cinema sempre existiram adaptações de outras obras, como literárias e teatrais, e que uma adaptação seria todo filme que tenta transpor para o cinema as principais ideias de um trabalho já publicado em outra mídia, e que os graus de “fidelidade”, ou seja, semelhança com o original, podem variar bastante dependendo dos realizadores, também não sendo uma obrigação.

O livro *São Bernardo*, assim como filme, possui uma narração em primeira pessoa, e tem uma estrutura praticamente idêntica ao roteiro cinematográfico de Hirszman. No início do livro, também começamos pelo desfecho, com Paulo Honório sozinho e cheio de remorsos, para a partir daí voltarmos ao início e conhecermos sua história.

No livro, o narrador faz diversas referências à forma literária do texto, como quando comenta que desperdiçou capítulos falando de frivolidades. No roteiro, algo similar ocorre no início quando, pela narração, Paulo Honório conversa com o público dizendo que talvez se esqueça de contar alguns detalhes, e talvez repita outras coisas, o que justifica algumas passagens do filme serem bem rápidas, como o período que vai entre o pedido de casamento feito à Madalena e o nascimento do filho, por exemplo.

Uma das poucas mudanças cronológicas se dá no capítulo 4. No livro, Paulo Honório primeiro empresta dinheiro a Padilha e depois, em outro dia, conversa com ele sobre

investir mais em sua propriedade. Já no filme, os acontecimentos se invertem: Hirszman usa o diálogo sobre a fazenda para apresentar Padilha, e o empréstimo entre eles vem na cena seguinte. Isso provavelmente se deu porque a cena com Padilha na festa popular seria uma maneira melhor de apresentá-lo do que já o mostrar pedindo o empréstimo. Dessa forma, primeiro conhecemos o personagem e sua apatia para com a fazenda, e apenas depois ele pede o empréstimo que acabará por dar a Paulo Honório a propriedade que tanto queria.

Uma característica que chama a atenção no livro e é mantida no filme é um apego à essencialidade: os diálogos vão direto ao ponto e quando uma cena se encerra, é comum que a cena seguinte já comece com um diálogo, sem muita apresentação do espaço ou comentários sobre o que ocorreu no período de tempo entre uma e outra. Um exemplo pode ser visto da transição entre os capítulos 4 e 5, onde um se encerra com o comentário de Paulo Honório sobre não ter tido remorso depois de conseguir a fazenda São Bernardo de forma desonesta, e o outro já se inicia com um diálogo entre ele e Mendonça seu agora vizinho e desafeto por conta de desentendimentos sobre os limites de cada fazenda. No filme, essa elipse se mantém: vemos Paulo Honório e Padilha fechando o negócio e logo em seguida ele já está na nova propriedade - não perdemos tempo vendo burocracias como a transferência da escritura da terra ou a mudança do personagem para a nova casa. Essa abordagem “direta ao ponto” é lembrada também por Eduardo Escorel, montador do filme e irmão de Lauro, fotógrafo já citado, em comentário presente no DVD lançado pela Cinemateca Brasileira. Ele diz que, além de ter feito um *storyboard* completo de todos os planos que queria filmar, Hirszman fazia poucas coberturas e imagens de transição. Dessa forma, durante a montagem, eles tinham disponíveis apenas as imagens essenciais, sem muitas opções para transições elaboradas.

No início do capítulo 8, por exemplo, Graciliano Ramos deixa claro esse apego ao essencial, quando Paulo Honório diz que terminou a construção de uma nova casa em São Bernardo, mas acrescenta: “Julgo que não preciso descrevê-la. As partes principais apareceram ou aparecerão; o resto é dispensável e apenas pode interessar aos arquitetos, homens que provavelmente não lerão isto” (RAMOS, 2019, p. 38).

Há alguns detalhes que estão presentes no livro, mas são apenas subentendidos no filme, como quando Mendonça morre e Paulo Honório muda a cerca da fazenda de lugar para aumentar sua propriedade, ou então quando conhece Ribeiro, um de seus principais funcionários na fazenda, um personagem que está representado no filme, mas não vemos seu primeiro encontro com Honório, momento presente no livro. Outra coisa que fica apenas subentendida no filme, mas é explicitada no livro, é a carta de suicídio de Madalena, já

que no filme nunca ouvimos seu conteúdo, mas é possível inferir que se trata de uma despedida por conta do contexto e da reação de Paulo Honório ao encontrar a carta.

O livro também explora um pouco mais o contexto histórico em que está inserido, ao longo dos anos 1920, durante a decadência da República Velha. No capítulo 9, por exemplo, Paulo Honório comenta com funcionários sobre a eleição municipal, e fala diretamente com o leitor que ele mandava “seus eleitores” votarem em determinado candidato de acordo com seus interesses, em uma prática muito comum no coronelismo brasileiro, especialmente naquela época em que o voto não era secreto. No filme, até há referência à eleição municipal, mas não temos muitos detalhes sobre o processo. É possível que Hirszman tenha, assim como fará depois em *Eles Não Usam Black-tie*, procurado evitar citações muito diretas que localizassem a trama em um determinado período, pois suas principais discussões são universais e independem de um momento histórico. Não há, por exemplo, datas na tela para indicar quando a trama se inicia ou se encerra, enquanto no livro fica claro que o tempo presente (ou seja, enquanto Paulo Honório está escrevendo suas memórias) é logo após a Revolução de 1930. Isso fica claro logo no primeiro capítulo, quando Paulo Honório diz que o padre da cidade, depois da “revolução de Outubro”, o está tratando mal por não ter “usado lenço vermelho” - uma referência à vestimenta dos apoiadores gaúchos de Getúlio Vargas. No desfecho do livro, também ficamos sabendo que o padre e Padilha, ex-proprietário de São Bernardo e posteriormente funcionário de Paulo Honório, se juntaram aos revolucionários para derrubar com armas o governo durante o levante militar de 1930.

Uma outra possibilidade para a supressão das referências diretas à Revolução de 30 pode ter se dado para evitar problemas com a censura, já que a ditadura militar tinha uma aversão explícita à figura de Getúlio Vargas. Uma coisa que deixa isso claro foi a decisão do governo de mudar a data tradicional das eleições legislativas, que até então ocorria sempre em 3 de Outubro, aniversário da chamada Revolução, mas que durante a ditadura militar passou a ser realizada em 15 de Novembro, data da Proclamação da República, tida com mais simpatia pelos militares da época. No entanto, isso é apenas uma suposição.

Outra mudança um pouco mais significativa é a ausência, no filme, de uma personagem presente no livro: Margarida, que é chamada de “mãe Margarida”. Há apenas uma breve referência a essa personagem na narração dos minutos iniciais, quando Paulo diz que ela mora em uma casinha na fazenda São Bernardo, onde ninguém a incomoda, mas nunca a vemos de fato, e não há outras referências a ela ao longo da narrativa. Ela não é a mãe biológica de Paulo Honório, mas ele enxerga nela uma figura materna por o ter criado, sendo que a partir de certo momento ela também passa a viver em São Bernardo. Sua ausência no filme pode ser

explicada tanto por uma questão mais prática, talvez pela dificuldade de escalar mais uma atriz e ter um gasto a mais, ou mesmo porque não é uma personagem tão essencial à trama em si. Mas também é possível pensar em uma explicação mais temática, já que na ausência de uma figura materna, Paulo Honório se torna ainda mais impessoal e materialista, uma vez que mesmo sua relação com a esposa tem como objetivo simplesmente gerar um herdeiro para suas posses.

3.2 ANÁLISE FÍLMICA SOBRE AS ESCOLHAS ESTÉTICAS DE LEON HIRSZMAN

O que mais nos chamou a atenção na análise de *S. Bernardo* é que trata-se de um filme que, ao mesmo tempo que dialoga com a tradição do Cinema Novo, também parece buscar uma linguagem nova, bastante distinta de qualquer padrão muito estabelecido. É claro que é difícil chegar a uma conclusão sobre o que seria uma estética “padrão” do Cinema Novo, já que os filmes eram bastante distintos entre si, mas *S. Bernardo* tem muita coisa que podemos relacionar com os temas caros às obras do início da década de 1960: desde o interesse rural sobre o nordeste brasileiro e questões agrárias como má distribuição de terras e violência no campo, até uma certa subversão de convenções cinematográficas hollywoodianas, buscando uma expressão essencialmente brasileira.

Uma coisa que fica clara é que Hirszman não está interessado aqui em seguir a cartilha que autores como Ismail Xavier (2008, p. 32) classificam como “decupagem clássica”. A decupagem clássica seria uma construção das cenas baseadas em convenções muito usadas no cinema estadunidense, onde a montagem busca ser invisível e há uma decomposição da ação em planos mais aproximados que transitam entre os rostos dos atores de acordo com o que cada um está falando no momento. Em *S. Bernardo* vemos uma abordagem que é quase o oposto: os planos são bem longos e constantemente as cenas são compostas de um único plano sem cortes. Além disso, são raros os momentos em que temos o tradicional plano/contraplano em um diálogo, por exemplo, já que os atores normalmente são mostrados juntos em quadro, em planos que no geral são bem abertos, cabendo ao espectador escolher para quem olhar.

Essa abordagem pode ser em parte explicada por uma questão mais prática: havia pouco negativo disponível para as filmagens, então era mais fácil fazer as cenas em planos únicos do que repeti-la em diversos ângulos distintos. Mas por outro lado, essa abordagem traz uma identidade visual muito específica ao filme, já que quebra expectativas do grande público e propõe uma visão mais contemplativa e não tanto direcionada. É quase como se o diretor

deixasse o espectador mais livre para olhar para onde ele quisesse, o convidando para dentro do filme e não entregando tudo de forma didática.

Autores como Helena Salem (1997, p. 214) e Reinaldo Cardenuto (2020, p. 38) classificam a abordagem estética do filme como “brechtiana”, ou seja, em diálogo com os ideais do teatro de Bertolt Brecht, que, dentre outras coisas, propunha um distanciamento do público com o que estava sendo encenado. Essa abordagem tinha como objetivo estimular uma relação crítica do público com a obra, que por sua vez não queria passar uma ilusão de realidade para o espectador fugir do mundo real para um mundo de sonhos. Os efeitos que Brecht usava para gerar esse distanciamento eram a comunicação direta com o público, a recitação impessoal das falas e a exibição de aspectos técnicos como a iluminação do palco (BORDWELL, 2013, p. 126). Uma das opções estéticas do filme que mais se aproximam das ideias de Brecht é a quebra da quarta parede, ou seja, quando um personagem encara a câmera e olha diretamente para o espectador, conforme demonstrado nas imagens abaixo. Essa ideia é usada em alguns momentos-chave do filme, como na abertura e no desfecho, e sempre em cenas do tempo “presente”, com Paulo Honório já em ruínas escrevendo suas memórias. Isso também se relaciona diretamente com a narração em *over*, que, por sua vez, dialoga diretamente com o público. Outra coisa “brechtiana” é a recitação impessoal das falas, que mantêm certa formalidade do livro e também da época em que se passa a trama, coisa que será bastante distinta do que veremos em *Eles Não Usam Black-tie*, que usará de linguagem mais coloquial em seus diálogos.

Figura 1



Essa abordagem mais distante não se dá de forma gratuita, já que, assim como acreditava Brecht, Hirszman parece usá-las para estimular uma visão mais crítica sobre o que está sendo encenado. Como também aponta Cardenuto (2020, p. 56), a própria narração de Paulo Honório não serve para gerar uma identificação dele com o público, mas sim como um distanciamento que permita ao espectador olhar de forma crítica para o autoritarismo e a violência da realidade brasileira. É como se o filme assumisse certa artificialidade na encenação para deixar claro que está propondo uma abordagem crítica sobre o que está narrando.

E sobre a narração, há uma observação interessante feita por Ismail Xavier (1997), que diz que, embora o roteiro seja narrado em primeira pessoa, não podemos dizer que o filme em si seja um filme em primeira pessoa, pois o narrador da trama tem uma visão crítica sobre os fatos, diferente do que o texto sugere. Ou seja, há um texto comentando os acontecimentos, e esse texto é o ponto de vista de Paulo Honório. Mas há uma série de decisões narrativas feitas pela fotografia, montagem, interpretações e direção que deixam claro que há um narrador acima de Paulo Honório conduzindo o filme, e que enxerga o personagem de fora para dentro. Tentaremos demonstrar ao longo deste capítulo como isso se dá.

Ainda sobre a narração, é interessante que ela evoque muitas coisas que nem sequer são mostradas. Essa é mais uma forma de o filme driblar a falta de recursos sem deixar de tocar em assuntos importantes do livro. Sendo assim, em vários momentos ouvimos Paulo Honório descrevendo fatos que aconteceram com ele sem que vejamos essas imagens. Há vários

planos longos e fixos que servem de pano de fundo para longas narrações que descrevem diversos acontecimentos, como na sequência inicial, em que Honório conta que cometeu um crime e foi preso no passado, enquanto na tela vemos apenas um plano com câmera fixa observando de longe alguns trabalhadores rurais.

Figura 2



Outra coisa que chama muito a atenção é certo aspecto documental da obra. Por um lado, como já apontamos anteriormente, o filme parece buscar um distanciamento na encenação dos atores principais. Mas ao mesmo tempo, tenta se inserir em um contexto mais naturalista de modo que remete às obras documentais de Leon Hirszman e mesmo alguns filmes do início do Cinema Novo. Sendo assim, em vários momentos vemos planos que claramente não são encenações, mostrando trabalhadores rurais fazendo seus ofícios no campo. É uma forma de o filme dialogar diretamente com seu tempo presente e com o “mundo real”, como se unisse uma narrativa clássica com a própria realidade cotidiana. Outra coisa interessante é que as cenas com pessoas reais não possuem uma preocupação de reconstrução de época, e remetem muito mais ao tempo presente da produção do filme (início dos anos 1970) do que à época em que se passa a trama (anos 1920). É mais uma maneira através da qual o filme dialoga de forma sutil com seu tempo presente. Trata-se também de uma técnica que reforça uma leitura realista.

Figura 3



Essa encenação em locações com figurantes reais será vista também em *Eles Não Usam Black-tie*, e em *S. Bernardo* pode ser percebida, dentre outros momentos, em uma cena em que Paulo Honório caminha por uma feira popular vendendo imagens de santos. Ao fundo, podemos ver que se trata de um local real, com pessoas que não estão encenando para a câmera, e sim trabalhando de fato.

E essa união entre uma abordagem “brechtiana” e o documentário fica bem exemplificada em uma imagem das sequências finais, em que uma família de camponeses é mostrada e o filho pequeno deles encara diretamente a câmera, como que olhando para o espectador. Nesse momento, a narração fala sobre exploração do trabalho e desumanização dos pobres. É uma maneira explícita de Hirszman convidar o espectador à reflexão, já que narra um texto desumano enquanto mostra uma família real encarando a câmera.

Figura 4



Outra ligação direta com a realidade diz respeito à música. Ao longo do filme, a música composta por Caetano Veloso se resume a linhas vocais sem acompanhamento instrumental. No desfecho, vemos e ouvimos um grupo de trabalhadores que cantam enquanto trabalham, e a música tem uma estrutura bem semelhante, não só por ser cantada sem instrumentos, mas também por suas melodias serem semelhantes às que ouvimos ao longo da narrativa²⁰. O próprio Caetano Veloso, em depoimento presente em um extra de DVD lançado pela Cinemateca Brasileira, disse que compôs a música quando o filme já estava totalmente finalizado. Ele ia assistindo a uma projeção enquanto improvisava melodias vocais e ia gravando a trilha dessa forma. No final, a música era “justificada” como sendo uma variação dos cantos populares de trabalho.

E aqui tem um ponto curioso e que nos lembra de como é importante evitar dualismos e generalizações. Leon Hirszman era um artista ligado a uma esquerda mais ortodoxa, militante do PCB, enquanto Caetano Veloso era um artista mais vanguardista, um dos expoentes máximos do tropicalismo, e ainda assim, aqui estão os dois trabalhando juntos em um mesmo filme, onde os trabalhos de ambos se encaixam de forma exemplar.

Essa ligação com a música ou com um músico em específico, que também é vista em *Garota de Ipanema* (1967) e *Nelson Cavaquinho* (1969), pode ser interpretada não só

²⁰ Para mais detalhes sobre as músicas cantadas por trabalhadores rurais, ver a trilogia documental de Leon Hirszman, *Cantos de Trabalho* (1975-1976)

como um diálogo natural que o cinema permite, mas também uma forma de Hirszman ampliar o alcance de seus filmes com o grande público, já que o mercado fonográfico no Brasil era bem mais amplo e lucrativo do que o cinema nacional. Dessa forma, trazer um nome como Caetano Veloso, ou fazer um filme cujo título é uma canção famosa de Tom Jobim (*Garota de Ipanema*) é ao mesmo tempo uma exploração artística, mas também um movimento comercial, que busca o grande público, algo essencial para Hirszman e que remete às suas origens na arte nacional-popular, que tinha como objetivo justamente usar de elementos já consagrados para levar discussões políticas para um público maior. Há também um contraste e união interessantes entre a arte verdadeiramente popular mostrada no filme, ou seja, os cantos folclóricos dos próprios trabalhadores, e a arte ligada ao mercado cultural, por meio da figura de Caetano - ele próprio um nome de grande sucesso comercial.

Caetano também diz que Hirszman havia gostado muito da ideia de Nelson Pereira dos Santos em *Vidas Secas* (1963), também uma adaptação de Graciliano Ramos, de não usar instrumentos musicais, mas ao mesmo tempo ter uma ideia de trilha sonora. Naquele caso, Nelson usou o som dissonante de um carro de bois para marcar o desfecho dos personagens com uma sonoridade estranha e incômoda. Já Hirszman tenta fazer algo semelhante, ao usar apenas melodias vocais que estão presentes no dia a dia de alguns trabalhadores rurais, e ainda faz uma referência direta ao filme *Vidas Secas* em um momento em que os personagens andam em uma carroça que faz um som praticamente idêntico ao tema “musical” do filme de Nelson.

Ainda sobre a música, ela também serve de indicativo sobre como o filme enxerga os personagens de forma diferente do que a maneira impessoal narrada por Paulo Honório, mais uma vez reforçando a tese de que, embora Honório conte uma história, o filme em si adota um ponto de vista diferente do dele. Isso fica especialmente claro na abordagem para com a personagem Madalena. Como aponta Maurício Cardoso (2002, p. 113), na cena em que ela aceita se casar com Paulo Honório, embora o texto sugira uma certa esperança (como quando ela diz “Vamos começar vida nova, Paulo”), a música já indica uma melancolia e até mesmo certa tensão, como que antecipando a ruína que está por vir. Novamente citando Cardoso (2002, p. 155), a música reforça o caráter dramático, a melancolia, solidão, e o tratamento diferenciado dado à Madalena, “contrariando, novamente, a imposição de significados na narração de Paulo Honório e informando ao espectador sentimentos que lhes são imperceptíveis”. Ou seja, embora o texto narrado apresente a visão de Paulo Honório da trama, a música nos passa um sentimento que é na verdade mais próximo de Madalena.

E não é apenas na música que vemos essa antecipação e esse comentário narrativo sobre os personagens, já que a câmera permanece distante dos personagens, eles nunca se beijam ou abraçam, e as interpretações também possuem certa impessoalidade. Se compararmos com as cenas que mostram o casal principal de *Eles Não Usam Black-tie*, por exemplo, vemos uma diferença enorme, já que naquele filme os dois atores são constantemente filmados em *closes* enquanto conversam, além de ter diversos temas musicais com violinos e outros instrumentos de corda. Isso porque lá os personagens estão de fato apaixonados e possuem uma relação pessoal, embora esta também vá se deteriorar no desfecho da trama.

Abaixo, seis imagens de cada filme para efeito de comparação sobre a maneira com que o respectivo casal é mostrado em tela. Notamos o distanciamento entre Paulo Honório e Madalena, em contraste com a proximidade e intimidade entre Tião e Maria.

Figura 5



Figura 6



Outra forma de Hirszman se aproximar de Madalena, fazendo o espectador se identificar emocionalmente mais com ela do que com seu marido é pelo fato de ela ser a personagem que possui mais *closes* ao longo da narrativa, então vemos de perto algumas de suas expressões de sofrimento, coisa que fica ainda mais expressiva uma vez que o filme é composto majoritariamente de planos mais distantes.

Figura 7

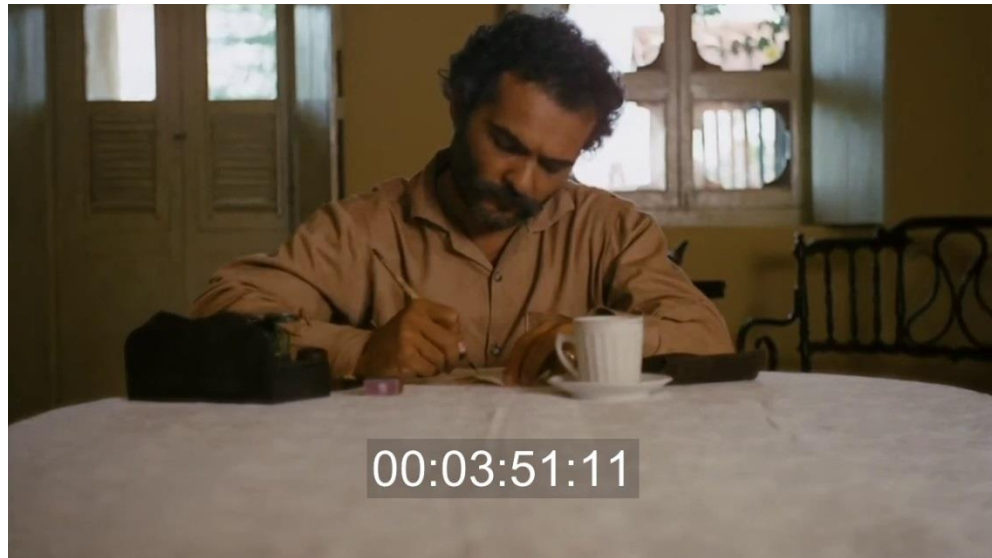


A preocupação particular de Leon com as figuras femininas também vai estar presente em *Eles Não Usam Black-tie*, quando a personagem Maria ganha um destaque muito maior do que tinha na peça, além de mudar algumas de suas atitudes, dando a ela uma personalidade mais independente.

A capacidade de Leon Hirszman passar informações de forma não verbal também se destaca. Peguemos a cena inicial como exemplo. Enquanto a narração nos dá informações importantes sobre a estrutura do filme que está começando, nos dizendo que o personagem que vemos em tela vai contar suas memórias, a imagem nos passa uma série de outras informações que complementam o texto. A primeira coisa a se notar é que como se trata de um plano longo, o espectador tem um tempo maior para percorrer o olhar sobre a tela e observar os detalhes. Já podemos ver que o personagem está em uma fazenda, o que fica claro pelas janelas do fundo, e também inferimos que se trata de uma trama ambientada no passado, já que um banco ao fundo do quadro tem um estilo antigo, o personagem escreve seu diário com uma caneta tinteiro e não há luz elétrica nem eletrodomésticos no cômodo (CARDOSO, 2002, p. 39). Essas informações serão confirmadas no restante do filme, que usará diversas locações rurais para ambientar os personagens e a ação principal, embora grande parte do filme

se passe dentro dos limites da fazenda São Bernardo, especialmente depois que Paulo Honório se transforma em seu proprietário.

Figura 8



Outra informação não verbal dada na primeira cena é a posição patriarcal e de poder econômico que já é projetada em Paulo Honório, afinal de contas, ele está sentado na cabeceira da mesa e podemos ver que ele está em uma propriedade grande, mais apropriada para um dono de terras do que um simples camponês. Essas informações ficam ainda mais claras quando um corte inverte o eixo da câmera e vemos o personagem de costas, e temos uma noção melhor do tamanho do aposento e de sua localização rural. O fato de o personagem estar completamente sozinho e isolado no quadro, com amplos espaços vazios ao seu redor, já cria um comentário temático sobre seu destino: depois de destruir a todos ao seu redor, só lhe resta a solidão.

Figura 9



O uso farto de luz natural nas cenas, além de uma limitação técnica por falta de equipamentos, acaba também sendo coerente narrativamente, já que estamos lidando com uma trama passada em locais e em uma época de pouca energia elétrica. Em uma cena noturna mostrando uma festa popular da cidade, uma fogueira no centro da imagem e uma lamparina ao fundo nos informa de onde vem a luz para o evento, embora fique claro, com uma análise simples da iluminação, que há pelo menos um refletor fora de quadro ajudando a deixar tudo claro para a câmera.

Figura 10



As imagens de caráter mais documental, em meio a pessoas reais que não são figurantes contratados e sim trabalhadores rurais de verdade, também exploram a luz natural de modo a acentuar o calor o sol sob o qual eles trabalham. Essa ideia de explorar a luz natural de forma quase estourada, contrariando os princípios de estúdios cinematográficos que evitam a luz muito forte, já havia sido utilizada em *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). Aliás, a ideia original de Leon Hirszman era ter como diretor de fotografia o mesmo profissional que trabalhou em *Vidas Secas*, Luiz Carlos Barreto, mas por problemas de agenda, ele não pôde assumir a função, que acabou sendo exercida por aquele que seria seu principal assistente, Lauro Scorel. *S. Bernardo* foi o primeiro longa-metragem de Lauro como diretor de fotografia, que depois também trabalharia em diversos clássicos como *Lúcio Flávio: o Passageiro da Agonia* (Héctor Babenco, 1977) e *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1980).

Figura 11



Um outro cuidado primoroso na fotografia se dá no momento em que Padilha oferece a propriedade São Bernardo como garantia para um empréstimo que ele pede à Paulo Honório. A cena é filmada toda em um único plano aberto, e no momento em que a propriedade é oferecida, Padilha se posiciona literalmente aos pés de Paulo Honório, reforçando sua submissão e a posição de dominância que Honório começa a exercer. Este é um momento chave do filme e fundamental para o trajeto que o protagonista quer trilhar.

Figura 12



Uma observação de Maurício Cardoso (2002, p. 49) que achamos fundamental é que quando Paulo Honório vai cobrar a dívida de Padilha já há, por meio do figurino, uma indicação de mudança de posição, já que enquanto Padilha veste o mesmo tipo de roupa que vestia anteriormente (vestes simples de algodão), Paulo Honório tem uma mudança significativa: nas cenas anteriores ele vestia roupas claras e até mesmo simples, mas quando vai cobrar Padilha e assumir a propriedade de São Bernardo, ele usa roupas mais sombrias, de um tipo que lembra até o clássico personagem Antônio das Mortes dos filmes de Glauber Rocha, com chapéu e sobretudo pretos e - o mais importante - um chicote nas mãos, um símbolo de violência e poder, típico de um tradicional “coronel”.

Figura 13



Outro comentário visual interessante também é apontado por Maurício Cardoso (2002, p. 78) em sua pesquisa sobre o filme: na cena em que Paulo Honório pede Madalena em casamento, há uma gaiola no cenário que no enquadramento se encaixa exatamente do meio dos dois. Podemos levantar a hipótese de que é uma forma de Leon Hirszman fazer uma antecipação da relação que está sendo construída ali, pois afinal de contas, Madalena será tão prisioneira de Paulo quanto o passarinho ali na gaiola. Embora não possamos afirmar com certeza que esse detalhe foi planejado dessa forma, pois pode ter sido um objeto de cena que já existia na locação e foi simplesmente aproveitado, certamente é possível fazer essa leitura interpretativa, especialmente pela posição de destaque que a gaiola ocupa no quadro - localizada bem no meio dos atores.

Figura 14



Outra cena que gostaríamos de destacar é a cena final, que mostra Paulo Honório terminando de escrever suas memórias na mesa de sua casa. Ele fala que agora vive com remorso por conta de tudo o que causou, embora goze de plena saúde. Uma de suas principais dificuldades é a insônia, que o impede de dormir pensando no que fez para Madalena. Ele então encosta a cabeça na mesa e encara a câmera, enquanto a narração diz que ele ficará ali, no máximo conseguindo descansar por alguns minutos. Enquanto ele olha diretamente para a câmera, a luz vai se esvanecendo até o quadro ficar completamente escuro e o filme se encerrar. Mas há um detalhe que chama a atenção: conforme a imagem vai desaparecendo nas sombras, a luz da vela refletida na aliança de Paulo Honório se destaca. É interessante pois a opção dele de não tirar a aliança mesmo depois da morte de Madalena mostra como a esposa sempre estará presente em sua vida, mesmo que agora como forma de ressentimento. Mas o que é mais curioso é que o brilho da aliança é justamente a última coisa a desaparecer completamente da tela, sendo a última imagem que vemos do filme. É como se o diretor estivesse reforçando a permanência daquele sentimento em Paulo Honório, que tenta dormir, tenta fechar os olhos e fazer tudo sumir, mas o brilho da aliança e a lembrança de Madalena persistem até o fim. Esse destaque para a aliança no dedo de um personagem também cria uma rima temática com o desfecho de *Eles Não Usam Black-tie*, como trataremos no capítulo seguinte, já que no desfecho daquele filme também há um destaque para as alianças nos dedos de um casal, mas agora em outro contexto, não de remorso, mas de união verdadeira.

Figura 15



Em resumo, chegamos à conclusão de que Leon Hirszman busca em *S. Bernardo* uma linguagem muito particular. É ao mesmo tempo muito próxima ao documental e com uma abordagem que incorpora elementos naturalistas, tais como camponeses e locações reais ao invés de encenações em estúdios, mas ao mesmo tempo tem uma visão mais distanciada, com planos longos e distantes que se afastam de uma linguagem cinematográfica hollywoodiana convencional. Segundo pesquisa de Reinaldo Cardenuto (2020, p. 336), *S. Bernardo* possui 133 planos ao longo de 114 minutos, ou seja, tem em média um corte a cada 50 segundos. Em comparação, *Eles Não Usam Black-tie* terá uma média de, aproximadamente, um corte a cada 24 segundos, tendo o dobro de planos, o que já é uma média bem longa de duração dos planos se o compararmos com filmes estadunidenses de grande apelo comercial. Desse ponto de vista, embora seja uma adaptação de um clássico, o filme pode parecer pouco acessível ao grande público, que pode o achar mais lento do que as narrativas com as quais estão acostumados.

Também notamos que embora o filme tenha uma narração em primeira pessoa, o cineasta, através de diversos elementos cinematográficos, impõe um outro ponto de vista sobre a história narrada, um ponto de vista crítico ao protagonista, e simpático à sua esposa, vítima de abusos físicos e psicológicos. E além disso, o filme tenta trazer discussões políticas para o debate de forma bastante parecida com o que faziam os cineastas do Cinema Novo uma década antes, anteriormente ao golpe civil-militar. No tópico abaixo, vamos tratar de forma mais detalhada sobre as discussões políticas propostas pelo filme, de forma direta e indireta.

3.3 A DITADURA NAS SOMBRAS

Segundo as palavras do próprio Leon Hirszman, *S. Bernardo* era um pouco sobre sua “raiva do milagre” (HIRSZMAN, in SALEM, 1997, p. 209). No início dos anos 1970, o Brasil vivia um período de grande crescimento econômico. Embora a média de crescimento do PIB do período 1964-1985 (6,1%) seja até inferior ao do período da experiência democrática de 1946-1964 (7,1%), o regime militar usava de amplo poder de propaganda para se vangloriar dos desempenhos econômicos do país.

Ao mesmo tempo, era a época de maior repressão política do regime, e também um período de alta concentração de renda (ALVES, 2005, pp. 74-79). Sendo assim, não é difícil entender porque os militantes de esquerda rejeitavam a narrativa oficial do governo federal sobre como tudo andava bem no país. E nesse sentido, embora o livro *São Bernardo* já existisse há décadas, Leon Hirszman viu nele uma ótima oportunidade para falar sobre questões atuais.

A forma como Hirszman constrói o discurso político de seu filme diz respeito não somente à opção de adaptar um autor que foi filiado ao Partido Comunista, mas também suas escolhas sobre o que manter e o que alterar em relação ao material original.

Como já apontamos, o roteiro do filme é muito fiel ao livro. Não que isso seja uma virtude em si só, já que cada mídia tem suas particularidades, e muitos filmes baseados em livro fazem mudanças que são bem-vindas. Mas o texto de Graciliano Ramos é bem apropriado para o cinema, e podemos ver uma prova disso nas várias adaptações de suas obras, como os clássicos *Vidas Secas* (1963) e *Memórias do Cárcere* (1984), ambos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos. Em *S. Bernardo*, a fidelidade tinha, dentre outras coisas, o objetivo de se

blindar da censura, como veremos adiante, mas também era uma forma de tratar de questões políticas.

Podemos apontar o coronelismo, a violência como forma de dominação política, e a desigualdade como os temas principais da obra, tanto literária quanto cinematográfica. Por serem temas que continuam atuais até os dias de hoje, é fácil entender como o filme de 1972 podia se relacionar com seu tempo presente.

Mas o que tentaremos encontrar em nossa interpretação do filme são representações da ditadura. Haveria no filme de Hirszman referências diretas ao regime instituído no Brasil após 1964 mesmo adaptando um livro já existente?

Acreditamos que sim. Primeiramente, e seguindo a fala do próprio Hirszman quando diz que sentia “raiva” do “milagre” econômico, podemos ver uma representação de certa forma alegórica do regime materializado na própria ganância de Paulo Honório. Um indício dessa tendência pode ser visto já nos segundos iniciais, quando são apresentados os créditos do filme, e estes são mostrados sobre uma cédula de dinheiro. Essa é uma das poucas imagens do filme que podemos afirmar que não estava presente no livro, já que serve apenas como pano de fundo para o texto que apresenta a equipe técnica, portanto, a opção de colocar uma nota de dinheiro ali certamente foi calculada e nos mostra como a temática da ganância econômica será fundamental. Também podemos ver esse destaque para o dinheiro em espécie em uma cena em que Paulo Honório olha cédulas contra uma lamparina, para se certificar de que são notas verdadeiras.

Figura 16



Paulo Honório não é apenas um homem ganancioso, mas alguém cuja própria existência está a serviço do capital, já que todas as suas ações têm como objetivo gerar algum valor. Mesmo quando ele quer se casar, seu objetivo é, primeiramente, gerar um herdeiro para sua propriedade. Todas as suas relações são relações de posse, de controle, seja dos recursos naturais, seja das pessoas com quem convive, seus funcionários e sua família - aqui vale lembrar da ausência da figura materna presente no livro, que intensifica esse caráter utilitarista do

personagem, incapaz de criar vínculos humanos. Sendo assim, o próprio Paulo Honório se torna, em certa medida, uma representação do “milagre” econômico da ditadura: alguém que se gaba de seus progressos econômicos e conquistas materiais, mesmo que essas venham às custas de sofrimento alheio e exploração, além da violência. E os progressos obtidos por Paulo Honório também se relacionam com o “milagre” na modernização de sua fazenda. Vemos em certo momento que ele investiu em novos equipamentos para dinamizar a produção, assim como a ditadura militar irá propagandear sobre a modernização do país (CORDEIRO, 2015).

Um momento que deixa bastante clara a intenção de Hirszman de associar o progresso econômico com um caráter mais sombrio se dá no minuto 25: enquanto a narração fala sobre uma série de mortes que ocorreram na região, desde assassinatos até acidentes de trabalho, as imagens não mostram coisas violentas, e sim pessoas trabalhando no campo (CARDOSO, 2002, p. 73). É uma forma de construir um discurso de maneira diferente do livro, que não tem essa opção de narrar uma coisa enquanto mostra outra, associando violência e trabalho de forma sutil, contrapondo o progresso material com a decadência de vidas.

Figura 17



Ainda assim, vale dizer que Paulo Honório não pode ser encarado como um representante clássico da burguesia - embora tenha características dessa classe social - já que, dentre outras coisas, não tem uma origem abastada (CARDOSO, 2002, p. 48). Mas o seu progresso econômico e ascensão social também não se deram através do trabalho, e sim através de uma trapaça e da exploração. Sendo assim, ele reproduz uma lógica que ele próprio experimentou do outro extremo da pirâmide social. Pela narração fica claro que ele trabalhou por muito tempo ganhando pouco, sendo assim, quando ele passa a ocupar uma posição de destaque, não hesita em desempenhar o papel do explorador. E como o desfecho deixa claro, ele mesmo chega à conclusão de que foi um mero produto de seu meio: “A culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste” (RAMOS, 2019, p. 100). Assim fica claro que a

violência perpetrada por Paulo Honório já era uma constante naquele universo muito antes dele, pois ele também já foi vítima dela, e agora a reproduz.

Podemos ver então que Paulo Honório pode até ser interpretado até como uma alegoria do próprio exército brasileiro. Embora o exército tenha tido o apoio da burguesia nacional no golpe de 1964 e ao longo do regime, suas origens não são “nobres”. Por muito tempo, a força armada “da elite” foi a Marinha, que inclusive reproduzia em fileiras práticas escravistas como o açoite. O exército, que ganhou corpo durante a Guerra do Paraguai (1864 - 1870), era destino de muito jovens pobres sem opções, ou mesmo de escravos. Porém, ao longo da história do Brasil, especialmente a história republicana, não foram poucos os momentos em que o exército se portou como defensor dos interesses burgueses, sempre através da força (SCHWARCZ e STARLING, 2015). Sendo assim, é possível traçarmos um paralelo entre o exército e Paulo Honório, que tem origem humilde, mas ao longo de sua jornada de vida, usa da violência como forma de exploração do trabalho e para manutenção de seu poder.

Uma outra leitura possível é enxergar Paulo Honório como uma alegoria do próprio Brasil: um país pobre que aspira um milagre econômico, mas quando este acontece, se dá por meio da violência, do medo, e da exploração do trabalho.

Paulo Honório também tem certo caráter militar no estilo de sua narração, com voz rígida e demonstrando certo desprezo para com o espectador. Ele diz que por estar acostumado a “tratar com matutos”, talvez repita algumas passagens para que tudo fique claro, desdenhando da capacidade de compreensão do próprio público. Seu desprezo se expande também aos camponeses e seus funcionários, como quando desdenha da morte de alguns deles, dizendo que “essa gente nunca morre direito”.

Outra ligação com a ditadura militar pode ser vista nos acontecimentos e nas ameaças que ocorrem nas sombras, sempre fora de quadro. Ao longo da narrativa, temos um importante assassinato que nunca é mostrado, o assassinato de Mendonça a mando de Paulo Honório. Quando ele ocorre, Paulo Honório está na cidade conversando com um padre, então tem um álibi perfeito, embora para o público fique claro sua ligação com o crime pelo diálogo da cena anterior, e pela própria narração em *over*.

Antes disso, temos uma cena em que Honório teme que sua fazenda esteja sendo rondada por jagunços de Mendonça, já que ele ouve sons durante a noite. Essa ameaça nas sombras e essa violência que parece eminente a todo momento também fazem um aceno ao tempo presente do filme, e aos desaparecimentos e sequestros de militantes de esquerda.

E, nesse sentido, a própria morte de Madalena ganha um significado especial e próprio no filme. Ela é uma tentativa de humanidade em meio a um contexto de violência e

repressão que é completamente neutralizada e destruída. Madalena em 1972 pode perfeitamente ser uma representação alegórica dos sonhos de juventude destruídos por um regime autoritário, uma esperança como a que surgiu com os protestos de 1968 no Brasil, como a Passeata dos Cem Mil, logo reprimida e destruída pelo AI-5.

Maurício Cardoso, em sua pesquisa sobre o filme, discorda que Madalena seja uma representação das forças de oposição à ditadura, mas chega a uma conclusão semelhante:

Madalena não é expressão dos movimentos de oposição à ditadura, mas sua postura humanizada, trajetória pessoal e perfil intelectual, ainda que de pouca envergadura, indica a condição frágil da sensibilidade contra as injustiças sociais. Madalena comporta, assim, uma dimensão de humanidade perdida, numa atmosfera de forte repressão política (CARDOSO, 2002, p. 129).

Mas talvez a coisa mais explícita que podemos observar diz respeito à paranoia contra a ameaça comunista. Paulo Honório é um homem paranoico em muitos sentidos, mas um deles é no quesito político. Ele parece temer que seus funcionários ou mesmo sua esposa tenham contato com ideologias que ele considera subversivas. E ao longo da trama, em vários momentos ele irá externar essa preocupação com o comunismo de forma explícita, como quando flagra Padilha conversando sobre desigualdade de terras com um colega e explode em uma bronca, ameaçando demiti-lo. E é curioso que ele diga nessa cena que se preocupa com o que Padilha, como professor, pode ensinar aos seus alunos, já que o medo da “doutrinação” foi algo muito comum não só na década de 1930, quando o livro foi escrito, como também nos anos 1970 quando o filme foi feito, e, o que é mais revelador, continua presente até hoje, na década de 2020, quando escrevemos esta dissertação.

Na cena seguinte, há um momento em que Paulo Honório diz: “Isso aqui não é a Rússia”, em uma fala que já estava presente no livro, mas que continua muito significativa, já que, em tempos de Guerra Fria, a União Soviética era uma ameaça constante, pelo menos do ponto de vista do discurso da ditadura militar, ao longo das décadas de 1960 e 1970, e o medo de uma Revolução aos moldes russos era uma constante tanto nos anos 1920, quando se passa a trama, quanto em 1972. Ainda há outras referências diretas ao comunismo, como quando Paulo Honório desconfia que Madalena, por não ter religião assumida, possa ser “materialista” e “comunista”. Vemos aqui uma representação clara de um tema forte e constante ao longo da ditadura - a figura do “subversivo” - que serviu de pretexto para a mais brutal repressão policial nos “anos de chumbo”, sob a forma de Segurança Nacional. Mais uma vez, o filme encontra no romance um diálogo direto com seu tempo presente. Embora aqui, ao contrário do que veremos

em *Eles Não Usam Black-tie*, as representações da ditadura se deem de forma mais indireta ou mesmo alegórica, e não de forma explícita - não vemos policiais, como em *Eles Não Usam Black-tie*, por exemplo, nem tampouco militares fardados.

E comparando com a arte nacional-popular, podemos ver que *S. Bernardo* resgata muitas coisas caras aos artistas dos anos 1950 e 1960: ele explora questões agrárias no Nordeste brasileiro, fala sobre violência como forma de exploração do trabalho, tem uma visão de luta de classes bastante explícita, e propõe uma reflexão sobre a relação entre o meio e os indivíduos, com uma tomada de consciência do próprio personagem. Por outro lado, ao contrário de *Pedreira de São Diogo* (1962), o desfecho - assim como ocorrerá em *Eles Não Usam Black-tie* - é trágico: Madalena comete suicídio, os funcionários estão imobilizados, não há uma união dos explorados contra o explorador, mas há uma punição psicológica à Paulo Honório, já que ele passa a viver atormentado pelo remorso e lutando contra a insônia, por ter consciência de que foi o responsável por tanta violência e morte. Maurício Cardoso (2002, p. 153) faz uma observação interessante sobre como essa “imobilidade” do desfecho é refletida na própria câmera, que por sua vez também observa tudo de forma estática.

3.4 PROBLEMAS COM A CENSURA E PRÊMIOS CONQUISTADOS

S. Bernardo contou com diversas dificuldades e percalços durante sua produção e distribuição. Embora tenha sido um dos primeiros filmes a ser distribuído pela empresa estatal Embrafilme, teve que enfrentar questões judiciais com a censura oficial vigente da época, que mutilava diversas obras artísticas.

Quando o filme foi finalizado e submetido para análise do governo para poder ser distribuído, o Departamento de Censura da Polícia Federal queria cortar entre quinze e vinte minutos das duas horas do filme (CARDOSO, 2002, p. 27). Uma cena que precisava ser excluída é a que mostra Paulo Honório agredindo um funcionário da fazenda por não estar trabalhando o suficiente, cena que se passa em frente a Igreja da propriedade, e também uma outra que mostra Madalena acusando Paulo Honório de assassinato, cena que também contém violência física e verbal (SALEM, 1997, p. 215).

Leon Hirszman contratou uma empresa jurídica e entrou com recurso na justiça pedindo a liberação integral do filme. Em seu apelo, anexou trechos do livro, que por sua vez já trazia as cenas em questão de forma praticamente idêntica ao que era mostrado no

filme. Como o livro já era considerado um clássico nacional, sendo inclusive tema de vestibular para universidade pública, não teria razão para retirar esses momentos (SALEM, 1997, p. 202).

A cena em que Paulo Honório agride o funcionário é fundamental para que Madalena passe a reprovar ainda mais suas atitudes, que por sua vez dá origem a um distanciamento maior entre os dois, o que leva ao ciúme doentio de Paulo, e que resultará no suicídio. Portanto, retirar essa cena seria mutilar completamente a estrutura dramática do roteiro.

Esse recurso empreendido por Hirszman no fim acabou tendo resultado, já que o filme acabou sendo liberado sem cortes, um caso raro naqueles anos, mas os trâmites legais acabaram demorando vários meses - em um processo que contou até com cobertura da imprensa internacional - e resultou em uma série de dívidas para Leon e a falência de sua empresa produtora, a Saga Filmes, que já vinha tendo problemas financeiros, agravados com a produção conturbada de *S. Bernardo* (CARDENUTO, 2020, p. 37).

Uma vez finalizado e liberado pela Censura, o filme contou com distribuição comercial da Embrafilme, mas não obteve o sucesso esperado, e o lucro que teve de bilheteria foi usado para pagar parte das dívidas que Leon acumulou durante o processo judicial (SALEM, 1997, p. 219). As dívidas do cineasta o deixaram impossibilitado de trabalhar com recursos públicos nos anos seguintes, apesar do sucesso de crítica de *S. Bernardo*.

O filme foi selecionado para diversos festivais de cinema internacionais de grande relevância, tais como a Quinzena dos Realizadores no Festival de Cannes e o Film Forum do Festival de Berlim. Além disso, foi elogiado de forma praticamente unânime pela crítica brasileira e recebeu elogios até do *The New York Times* (SALEM, 1997, p. 217). Após sua estreia oficial nos cinemas brasileiros, apenas em outubro de 1973, ganhou ainda o prêmio de melhor adaptação literária da própria Embrafilme, e também o prêmio Margarida de Prata de melhor filme da Conferência Nacional dos Bispos Brasileiros (CNBB).

4 *ELES NÃO USAM BLACK-TIE* (1981): A DITADURA EM DECADÊNCIA E AS NOVAS FORMAS DE ORGANIZAÇÃO CIVIL

4.1 AS GREVES DO ABC E A PRODUÇÃO DE *ELES NÃO USAM BLACK-TIE*

No final dos anos 1970, o Brasil assistiu a várias greves metalúrgicas que protestavam, dentre outras coisas, contra o aumento salarial abaixo da inflação, uma política que esteve presente durante toda a ditadura militar. A relação do regime com as greves e com as reivindicações trabalhistas foi muito conturbada desde o início. O governo Castelo Branco (1964-1966), por exemplo, adotou um duro controle salarial para tentar conter a alta inflação herdada do governo João Goulart, que por sua vez a herdou do governo Juscelino Kubitschek, combinando essa medida com um controle de gastos e aumento de impostos para equilibrar as contas públicas (ALVES, 2005, pp. 74-78).

Os efeitos impopulares dessas medidas podem ser observados no mal desempenho dos candidatos apoiados pelo governo federal nas eleições de 1965, onde os militares e seus aliados perderam o cargo máximo - o de governador - disputado naquelas eleições em colégios eleitorais grandes, como Minas Gerais e o antigo estado da Guanabara. Esse mal desempenho é apontado como um dos principais motivos para a decisão autoritária dos militares de acabar com os partidos políticos de então e adotar o bipartidarismo a partir dali, e também o cancelamento das eleições diretas para os cargos de governador e prefeitos de capitais. As eleições diretas para governo de estado só voltariam a ocorrer em 1982, e as para prefeitos de capitais, apenas em 1985.

Uma das primeiras medidas do recém empossado governo Castelo Branco após o golpe de 1964 que derrubou o presidente João Goulart foi a aprovação da chamada Lei de Greve, ainda em 1964 (curiosamente, a lei teve relatoria de Ulysses Guimarães, que havia apoiado o movimento de derrubada do presidente Goulart, mas depois se destacaria como um dos principais nomes da oposição civil e parlamentar à ditadura). A lei proibia greves por motivos ideológicos e entre servidores da União, só as permitindo em casos de questões salariais, mas mesmo assim, só se fossem votadas em Assembleia Geral com ampla participação dos empregados e feitas por um sindicato reconhecido pelo governo federal, passando por várias burocracias. Simultaneamente, a política salarial que reajustava os salários com base na inflação passada, e não na atual, estimulava o arrocho salarial e a perda do poder de compra dos salários (ALVES, 2005, p. 76). Já em 1967, foi aprovada a primeira de quatro Leis de Segurança

Nacional, que previa, dentre outras coisas, prisão de 2 a 6 meses por greves que contrariassem as leis já existentes.

Mesmo assim, nos primeiros anos da ditadura podemos ver alguns casos de greves bastante relevantes. Em abril de 1968, por exemplo, 15 mil metalúrgicos conseguiram organizar uma greve - a primeira desde o golpe - em Contagem, Minas Gerais, contra as perdas de 25% do salário mínimo pela política econômica do regime. Em julho, em Osasco, metalúrgicos ocuparam a fábrica Cobrasma e o sindicato sofreu intervenção (medida já permitida pela legislação desde o governo Vargas, e que não foi mexida pelos militares), com o Exército reprimindo e desocupando a fábrica (NAPOLITANO, 2014, p. 92). Mas mesmo com a repressão, os trabalhadores conseguiram uma pequena vitória, já que foi concedido aumento de 10% em seus salários, por mais que a porcentagem que eles reivindicavam inicialmente fosse de 25%.

Com o fechamento ainda maior do regime em dezembro de 1968, com o Ato Institucional número 5, as greves desapareceram definitivamente, e as possíveis punições para seus responsáveis estimulavam os sindicalistas a procurarem outros caminhos que não o da paralização, para evitar maiores repressões ou mesmo mortes e torturas. A virada das décadas de 1960 e 1970 foi também um período de maior popularidade do governo federal que, com o chamado “Milagre Econômico” e o amplo investimento em propaganda oficial²¹, gozava de uma imagem bem mais favorável perante parte da opinião pública, mesmo sendo também o período de maior repressão aos grupos de oposição.

Essa relativa popularidade do regime pode ser observada no bom desempenho do partido governista, o Aliança Renovadora Nacional (Arena), nas eleições legislativas de 1970, onde o partido conquistou mais de dois terços dos assentos na Câmara Federal, e o partido de oposição, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), conseguiu eleger apenas 5 senadores, de um total de 46 vagas disputadas. Essa eleição também foi marcada por um alto número de votos em branco e nulo, como protesto contra as medidas autoritárias do governo e as limitações das próprias eleições, já que qualquer parlamentar eleito poderia ser cassado a qualquer momento pelo presidente (GASPARI, 2014).

De todo modo, o fato é que até a segunda metade dos anos 1970, o tema greve não era algo muito discutido ou presente no cenário político nacional. Isso começa a mudar em 1978 com uma ampla paralização em montadoras de automóveis no ABC paulista. Essa greve de 1978 não tinha piquetes, os trabalhadores iam para a fábrica, batiam o ponto, mas não

²¹ Para mais detalhes sobre a propaganda oficial do regime durante o chamado “milagre econômico”, ver o livro de Janaína Martins Cordeiro, *A ditadura em tempos de milagre: comemoração, orgulho e consentimento* (2015)

operavam as máquinas, o que tentava “driblar” a legislação autoritária que poderia declarar a greve ilegal (NAPOLITANO, 2014, p. 286). Já em 1979, também no ABC, o movimento foi mais barulhento, com assembleias e piquetes com grande participação da massa operária. O movimento foi deflagrado na antevéspera da posse do presidente Figueiredo, eleito indiretamente, como seus antecessores militares, e durou mais de dois meses, mesmo depois que o governo decretou intervenção no sindicato.

Somente nos primeiros sete meses do governo Figueiredo, já ocorreriam três vezes mais greves (203) do que durante todo o governo Jango (66), mesmo que este fosse acusado por seus opositores de estimular as ações sindicalistas (VILLA, 2014, p. 189). Esse contexto de instabilidade e insatisfação popular com a ditadura era o resultado de uma série de acontecimentos, sendo os principais deles a alta inflação e o aumento do custo de vida sem reposição salarial. As duas crises do petróleo ao longo dos anos 1970 (73 e 79) e a escalada repressiva do governo mesmo contra organizações que eram contrárias à luta armada (como o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, em outubro de 1975) também contribuía para o aumento da antipatia com o atual governo, que tinha cada vez menos controle sobre a censura aos meios de comunicação, e cada vez menos resultados econômicos para propagandear.

Vale lembrar ainda que a partir de 1974 o recém empossado presidente Geisel se comprometeu a dar início a uma “lenta, gradual e segura” abertura política no país. E embora o aparato repressivo ainda estivesse a pleno vapor, como vemos no alto número de cassações de parlamentares feitas pelo governo Geisel, na segunda metade da década de 1970 houve alguns avanços importantes para a distensão política no Brasil. A principal delas foi, sem dúvidas, a revogação do Ato Institucional número 5, no fim de 1978, e também a anistia aos presos políticos, em 1979, que embora garantisse a impunidade dos torturadores do regime, possibilitou o retorno ao Brasil de diversos exilados políticos. E em junho de 1978 teve fim a censura prévia à imprensa escrita, embora ainda fosse mantida a censura no rádio e televisão, para preservar os “valores da família brasileira” (VILLA, 2014, p. 174). Isso não quer dizer que a censura desapareceu, já que não faltam casos, como o da proibição do filme *Pra Frente Brasil* (Reginaldo Farias, 1982) por um longo período, mesmo após certa “abrandada”, mas é inegável o recuo em relação aos anos imediatamente após 1968 e o AI-5.

Também é importante frisar que a “modernização conservadora” levada a cabo pelos militares que assumiram o governo após 1964 fez com que o país se tornasse cada vez menos rural e cada vez mais urbano, em um processo extremamente rápido que acarretou na formação de inúmeras periferias nas grandes cidades. Estima-se que apenas entre as décadas de 1950 e 1980, mais de 39 milhões de pessoas deixaram o campo em direção aos grandes

centros urbanos. (RIDENTI, 2000, p. 27). E é justamente uma dessas periferias de São Paulo que Leon Hirszman vai usar de pano de fundo para a trama de *Eles Não Usam Black-tie*, uma mudança significativa em relação à peça, que se passava em um morro carioca.

No final dos anos 1970, a abertura política também avançou bastante, com a possibilidade de criação de novos partidos, inclusive partidos de esquerda como o Partido dos Trabalhadores (PT, fundado em fevereiro de 1980) e o Partido Democrático Trabalhista (PDT, fundado em junho de 1979), e a volta das eleições diretas para governador de estado, que ocorreriam em 1982, após quase 20 anos de proibição. Autores como Marcos Napolitano (2014) e Daniel Aarão Reis (2014) indicam o ano de 1978 como ponto de virada para a transição democrática, que até o ano anterior ainda seria “uma miragem, um projeto ainda incerto, mais preocupado em reorganizar o ‘modelo político’ do regime” (NAPOLITANO, 2014, p. 262).

Era também um período em que vários empresários começavam a romper com o governo, em nome de um liberalismo econômico que não era seguido pelos governos Geisel e Figueiredo, e também porque eles queriam reconquistar espaços de interferência nos conselhos governamentais, que naquele momento eram dominados por tecnoburocratas e pelos próprios militares. O governo estadunidense também vivia um período de relação tensa com o Brasil desde a posse de Jimmy Carter, em 1977, que era abertamente contrário às ditaduras latino-americanas, e também estava preocupado com as aventuras brasileiras no campo nuclear, e questões polêmicas como a aprovação da lei do divórcio em 1978 também deixou o governo com alguns atritos com a igreja católica e com o próprio Vaticano.

E é nesse contexto de crescente animosidade para com o governo federal brasileiro que Leon Hirszman irá começar a produzir a adaptação da peça *Eles Não Usam Black-tie*, que acabaria sendo lançada como filme de longa-metragem em 1981.

A peça de Gianfrancesco Guarnieri foi proibida de ser apresentada na íntegra em 1969, logo após o AI-5, mas voltou a ser totalmente liberada no ano de 1977. Hirszman, que já conhecia Guarnieri por ambos serem militantes do PCB, se mudou do Rio de Janeiro para São Paulo em 1979 para começar o trabalho de adaptação do texto e, nesse contexto, encontra as greves metalúrgicas que estavam ocorrendo naquele ano (SALEM, 1997, p. 247).

A relação entre o PCB e as greves é bem antiga e complexa. Em 1952, por exemplo, através de uma resolução sindical, o PCB orientou seus militantes a ingressarem em seus respectivos sindicatos, para buscar um contato direto com os trabalhadores e apresentar a eles as teses defendidas pelo partido. No ano seguinte, em 1953, houve uma greve de mais de 300 mil trabalhadores em São Paulo que foi um dos principais marcos do movimento operário no Brasil (PRESTES, 2015, pp. 292-293). Foi, inclusive, durante essas greves dos anos 1950,

um período de aumento significativo da inflação, e estimuladas pelo PCB, que Guarnieri escreveu sua peça.

Já ao longo da ditadura militar, o PCB também defendia a atuação de seus militantes dentro dos sindicatos, mas como eles não possuíam base sólida nas empresas, acabavam ficando atrelados aos chamados “pelegos”, dirigentes sindicais ligados ao governo que sempre optavam por medidas conciliatórias que não desagradassem os patrões, mesmo que com isso os trabalhadores precisassem abrir mão de reivindicações, o que fazia a luta operária ficar bastante estagnada principalmente no período pós AI-5 (PRESTES, 2015, p. 438). Essa estagnação era estimulada pelo próprio governo federal, e não apenas durante o período da ditadura militar. Entre 1956 e 1987, por exemplo, as organizações Globo, em parceria com o Sesi, promovia anualmente o prêmio “Operário Padrão”²², que celebrava os operários que melhor se ajustavam às condutas morais e trabalhistas exigidas pelo conservadorismo da classe patronal (CARDENUTO, 2020, p. 265).

Mas as greves do ABC não foram conduzidas pelos sindicalistas ligados ao PCB, e sim por um novo tipo de liderança que tinha várias divergências com os militantes mais ortodoxos. Essas lideranças, dentre as quais se destaca o futuro presidente da república Luiz Inácio Lula da Silva, tinham uma visão mais combativa, que não concordavam com o “pacifismo” e a moderação extrema dos pecebistas, que sempre buscavam a conciliação e o caminho tradicional de negociação, o que por vezes era o caminho mais lento. A própria criação do Partido dos Trabalhadores, em 1980, foi muito criticada pelo PCB, que defendia a união das forças de oposição à ditadura sob um mesmo partido, que naquele momento era o MDB, que já contava com uma estrutura sólida por todo o país (PRESTES, 2015, p. 504).

Grosso modo, podemos dizer que dentro do movimento sindical naquele período haviam dois grandes grupos: de um lado, a “Unidade Sindical”, ligada ao PCB e ao MDB, que defendia mudanças mais gradativas e institucionais, com negociações políticas com os empresários, e de outro lado, o “novo sindicalismo”, mais ligado às bases, que buscavam reivindicações mais imediatas e ligadas ao dia a dia dos trabalhadores. Esse último grupo não enxergava no PCB um representante legítimo na luta contra o patronato (CARDENUTO, 2020, pp. 190-198).

Os atritos entre o PCB e outras organizações de esquerda é algo facilmente observável desde o início da ditadura, já que muitos grupos mais radicais enxergavam o PCB

²² Um filme que também aborda de maneira crítica essa questão é o longa *O Homem que Virou Suco* (1980), dirigido por João Batista de Andrade (também ele um militante do PCB), que narra a história de um migrante nordestino que é confundido com um operário que no dia que ia receber o prêmio de “trabalhador modelo”, acaba assassinando seu patrão como forma de vingança por sua exploração.

como um dos principais responsáveis pela derrota no golpe de 1964, uma vez que o partido estava naquele momento seguindo uma orientação mais moderada, de negociação ou mesmo aliança com a burguesia em nome da luta maior, que seria, em um primeiro momento, contra o capital estrangeiro e a exploração imperialista.

A recusa do PCB em aderir à luta armada também foi algo que provocou dissidências internas, como o desligamento de quadros como Carlos Marighella, e a criação de outros grupos como a Ação Libertadora Nacional (ALN), que acreditavam na luta armada e na derrubada do regime pela força, inspirados em guerrilhas vitoriosas como a cubana ou a chinesa, dependendo da organização (no caso da ALN, de Marighella, a inspiração era mais “castrista”, ou seja, cubana, do que “maoísta”, chinesa; já na guerrilha do PC do B, que lutou na região do Araguaia e foi a última organização armada a ser derrotada pelo regime, em torno de 1974, a inspiração era chinesa). O PCB, por sua vez, argumentava que a opção pela luta armada levaria o partido à extinção, como de fato ocorreu com várias outras organizações menores que seguiram esse caminho (PRESTES, 2015, p. 413).

Esses conflitos e divergências internas são fundamentais para compreendermos as mudanças feitas por Hirszman no texto original da peça para a adaptação cinematográfica, como veremos no decorrer da dissertação. Hirszman, assim como Guarnieri, era mais ligado a ala do PCB, que não era mais a protagonista nas organizações grevistas. Por outro lado, a ditadura militar era uma inimiga em comum que ambas as correntes concordavam que deveria ser derrotada. A prática proposta era bastante distinta, mas a identificação do problema era bem similar.

O roteiro do filme foi trabalhado ao longo de 1979, período no qual o diretor Leon Hirszman também filmou um documentário que foi lançado após sua morte (em 1990) chamado *ABC da Greve*, onde ele registra parte das paralizações metalúrgicas enquanto elas estão ocorrendo, e busca compreender suas motivações e objetivos²³. Por se tratar de um filme também bastante complexo e rico em discussões temáticas e políticas, não vamos nos aprofundar em sua análise, já que nossa pesquisa focará em *Eles Não Usam Black-tie*. Mas é necessário ressaltar que trata-se de uma obra interessante e fundamental para compreender a carreira de Hirszman, já que seu interesse por documentários vinha desde a juventude, com o curta-metragem *Maioria Absoluta* (1964), passando por documentários institucionais como *Megalópolis* e *Ecologia* (ambos de 1973), e também trabalhos de pesquisa etnográfica como a trilogia *Cantos de Trabalho* (1974-76). Já as filmagens em si ocorreram entre março e junho de

²³ Para uma análise detalhada de *ABC da Greve*, ver o livro *Por um Cinema Popular: Leon Hirszman, Política e Resistência* (2020), de Reinaldo Cardenuto

1980, um período bem mais longo do que *S. Bernardo*, que foi filmado em apenas dois meses por conta do orçamento apertado (CARDENUTO, 2020, p. 374; SALEM, 1997, p. 198).

Em 1977, após a falência da empresa produtora Saga Filmes, Hirszman cria a chamada Leon Hirszman Produções, e com isso volta a poder produzir filmes, depois de sofrer sanções do governo, como a impossibilidade de usar recursos públicos da Embrafilme em suas produções, por conta de suas dívidas. Quando Hirszman, agora com uma nova empresa, pôde voltar ao mercado de produção, inclusive com financiamento público, começou a pensar na adaptação da peça de Guarnieri, obra que já contava com sua admiração prévia. O orçamento do filme foi de 36 milhões de cruzeiros, e o financiamento veio da própria Embrafilme, o que possibilitou a Hirszman uma maior tranquilidade que se refletiu no período mais longo de filmagem, e também na oportunidade de pagar toda a equipe (SALEM, 1997, p. 266).

4.2 COMPARAÇÃO ENTRE A ESTRUTURA DA PEÇA E O ROTEIRO DO FILME

Vamos então observar a estrutura que Hirszman usou em seu filme, tendo a peça de Guarnieri como base. A análise mais detalhada cena a cena, e mesmo análise de cenas específicas individualmente se dará no próximo tópico (3.3) deste mesmo capítulo.

Segue abaixo a estrutura do roteiro, onde as indicações em cor mostram as cenas que já estavam na peça, ou eram diretamente sugeridas.

Sequência 1: Tião e Maria saem do cinema e vão de ônibus para a casa dele, na periferia de São Paulo. No caminho, eles veem policiais fazendo uma batida em um bar e humilhando um violeiro, levando-o detido.

Sequência 2: ao chegar em casa, Maria anuncia que está grávida, Tião decide se casar e conhecemos a família dele, que ainda não sabem da gravidez: o irmão Chiquinho, a mãe Romana e o pai Otávio, que fala sobre a exploração dos patrões na fábrica onde eles (Tião, Otávio e Maria) trabalham e a iminência da greve, que parece cada vez mais inevitável por conta da tensão presente dentro do sindicato, que Otávio faz parte.

Sequência 3: Maria vai para sua casa e conhecemos sua família: um irmão mais novo, a mãe e o pai, que está bêbado assistindo TV e dá uma bronca nela por estar chegando tarde em casa depois de ficar namorando pela rua.

Sequência 4: no dia seguinte, Tião encontra Jesuíno, colega da fábrica, em um bar, que propõe a Tião atuar como “agente duplo”, passando informações de dentro do sindicato para os patrões, em troca de benefícios, mas Tião ainda se mostra reticente.

Sequência 5: Otávio e o colega Bráulio panfletam propaganda do sindicato na porta da fábrica e se escondem da polícia indo a uma igreja católica.

Sequência 6: Tião e Maria passam o dia se divertindo em um parque da cidade e depois vão para casa namorar.

Sequência 7: Otávio e Bráulio saem de uma reunião do sindicato, ficamos sabendo que ambos são mais moderados e temem uma greve mal planejada (“não estamos contra a greve, estamos contra a ‘porralouquice’, queremos a greve sim, mas quando a categoria quiser”, diz Otávio), mas existe uma corrente mais radical, representada por Sartini, que quer a greve a todo custo.

Sequência 8: Maria vai para sua casa e o pai, agora sóbrio, diz que arrumou um emprego e quer mudar de vida largando o vício em bebida.

Sequência 9: Otávio e Tião vão a um bar para conversar, entra um jovem armado fugindo que logo em seguida é morto pela polícia.

Sequência 10: os personagens vão trabalhar de manhã na fábrica e ficam sabendo que a diretoria está demitindo pessoas suspeitas de atizar a greve, Sartini fica muito bravo, mas Bráulio e Otávio pedem calma. Jesuíno volta a propor o colaboracionismo a Tião.

Sequência 11: a família principal está de volta em casa, os personagens estão jantando e Otávio e Tião discutem; o pai critica o medo do filho, que cresceu na ditadura e não se interessa por questões do sindicato ou discussões políticas, o filho se irrita e vai embora, pois entende que a militância do pai nunca deu nada à família, que continua pobre, e ainda rendeu a Otávio alguns anos de cadeia no passado.

Sequência 12: no dia seguinte, os personagens vão trabalhar e Sartini, o mais radical, é demitido.

Sequência 13: o pai de Maria se prepara para começar um novo emprego na construção civil como pedreiro, Tião tenta uma reaproximação com o pai após a discussão no dia anterior e diz que o admira.

Sequência 14: o pai de Maria recebe um adiantamento no pagamento do novo emprego, vai ao bar beber e quando volta para casa bêbado é assaltado e acaba morto depois de não entender as ordens do assaltante.

Sequência 15: após o velório do pai de Maria, Otávio e Romana descobrem sua gravidez. Bráulio chega na casa de Otávio no meio da noite e anuncia que o sindicato decidiu por greve geral, tanto Bráulio quanto Otávio estão pessimistas pois não houve preparação para a greve, e os patrões certamente irão revidar.

Sequência 16: no dia seguinte, Otávio e Bráulio discutem com Sartini, que defende a greve, dizendo que os trabalhadores não estão preparados (“Tá pensando que nós estamos em São Bernardo?”, diz Otávio), Tião fala para Maria não ir fazer piquete no dia da greve, mas ela recusa e diz que vai ajudar seus companheiros.

Sequência 17: no dia seguinte, o dia da greve, Tião sai antes de Otávio de casa, enquanto a polícia se prepara em frente ao portão da fábrica para um possível confronto com os grevistas, Romana fica em casa preocupada.

Sequência 18: na porta da fábrica, alguns trabalhadores tentam impedir a entrada dos funcionários, alguns se juntam a eles e outros “furam”, dentre eles Tião. Otávio fica indignado com o filho e no meio de uma confusão acaba sendo levado pela polícia, junto com Sartini, enquanto Maria é agredida por um policial à paisana e levada ao hospital.

Sequência 19: dentro da fábrica, Tião é informado que Maria está internada e vai visita-la. Na saída, tem que fugir de grevistas que tentam agredi-lo e são acalmados por Bráulio, que diz que Tião não é inimigo deles, apesar de ter errado ao furar a greve.

Sequência 20: Maria é levada para a casa de Romana, que sai para tentar tirar Otávio da cadeia, enquanto Tião vai ao hospital e não encontra a noiva.

Sequência 21: Tião encontra Maria em casa e ela briga feio com ele, por ter traído a categoria enquanto ela e seu pai enfrentavam a repressão.

Sequência 22: Otávio volta para casa e conversa com Tião, dizendo que ele tem que sair de casa pois não há mais clima para ele dentro da família e entre os próprios colegas de profissão e vizinhos, que certamente não o perdoarão tão cedo por sua atitude egoísta.

Sequência 23: de volta à porta da fábrica, em meio a um piquete, um policial à paisana atira e mata Bráulio, que tentava conter os grevistas mais agitados.

Sequência 24: enquanto Tião pega um ônibus para longe de casa, Romana e Otávio separam feijões na mesa de casa, ambos com expressão triste pelo que aconteceu com o filho e com o colega morto pela polícia. O velório de Bráulio reúne muita gente, que saem em passeata gritando que “a greve continua”. O filme se encerra com essas imagens da multidão em cortejo fúnebre fazendo protesto.

As primeiras mudanças mais significativas que chamam atenção quando se compara essas sequências com a peça original são as mais claras e mesmo inevitáveis em uma adaptação cinematográfica: o filme expande o espaço e o tempo da peça. Enquanto na peça todas as cenas se passavam ou dentro ou em torno da casa de Tião, o filme vai além e mostra também a casa da família de Maria, um bar, parque, cinema, igreja, e, claro, a fábrica onde os

personagens trabalham, que na peça é apenas sugerida sem que vejamos os personagens trabalhando.

Muitas vezes, essa expansão dos locais se dá tanto como uma busca por maior realismo ao mostrar mais da vida dos personagens, quanto também uma forma de aumentar a participação de personagens mais secundários na peça, como Maria. No filme ela tem um espaço bem maior na trama, e a vemos também no ambiente de trabalho, enquanto na peça ela nem sequer trabalhava na fábrica.

Além disso, o filme aproveita para atualizar algumas questões da peça, como ao mostrar os personagens sindicalistas indo se esconder em uma igreja católica, tendo em vista que naquele período a ligação e solidariedade da igreja católica com o movimento operário era pública e notória, levada a cabo por movimentos como as Comunidades Eclesiais de Base, muito mais do que nos anos 1950. Essa mudança, assim como diversas outras que veremos adiante, é uma forma de se colocar em diálogo mais direto com seu tempo presente.

A localização geral da trama também se modifica: enquanto a peça se passava em um morro carioca, o filme se passa na periferia de São Paulo (as filmagens em locação ocorreram na Vila Brasilândia). Curiosamente, esse é o caminho inverso feito por outra adaptação cinematográfica filmada durante a ditadura militar, a de *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), baseada em romance de Mário de Andrade lançado em 1928: a trama do livro se passava em São Paulo, enquanto o filme opta por se ambientar, pelo menos nas partes urbanas, nas ruas do Rio de Janeiro. Já a adaptação do romance *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, que virou filme dirigido por Suzana Amaral e lançado no fim da ditadura, em 1985, vemos o mesmo caminho de *Black-tie*, já que o filme troca a ambientação carioca do livro pelas ruas de São Paulo.

Essa mudança pode ser encarada como uma forma de abandonar a visão idealizada do “morro”, presente na peça dos anos 1950 e em outras obras do nacional-popular, e partir para uma abordagem mais contemporânea e pragmática, já que nos grandes centros urbanos, como na Grande São Paulo, era onde ocorriam muitas agitações em protestos contra a ditadura.

A ampliação do espaço da trama permite ao filme representar uma sequência que na peça fica apenas subentendida: a que acompanha Maria e Tião em um parque da cidade se divertindo. É um momento importante para desenvolver a relação entre os dois, e também mostrá-los em contato direto com um mundo externo ao da periferia onde moram. Na peça, apenas os acompanhamos quando já estão voltando para casa, e não os vemos no parque de fato. Isso é uma forma de mostrar os ambientes explicitamente políticos, pois vemos os

personagens no “mundo real”, onde efetivamente ocorrem os embates de classe, como também fica claro na sequência inicial, onde o casal passeia por diversas lojas apenas vendo as vitrines.

Outra mudança notável é a expansão do tempo representado. Enquanto a peça cobria um período de poucos dias, o filme cobre um período mais longo, mostrando que a greve estava sendo preparada ao longo de algumas assembleias de sindicato até chegar no dia da ação principal, deixando mais espaço para o desenvolvimento dos conflitos centrais entre as personagens e a criação de expectativa crescente.

E é justamente nos conflitos que encontramos o que talvez seja o principal diferencial do filme em relação à peça: enquanto no texto teatral os trabalhadores eram vistos como uma massa una e coesa, que se uniam pela greve logo no início da trama e alcançavam seu objetivo no desfecho, no filme vemos uma série de discussões sobre a eficiência ou não das atividades grevistas, antes desta tese ser a vencedora na votação interna do sindicato.

Podemos enxergar claramente nessa comparação as grandes correntes dentro do sindicalismo daquele período histórico, como os militantes mais ortodoxos ligados a uma tradição do PCB e também as correntes novas, tanto as ligadas ao PT quanto à Oposição Sindical²⁴, também ambas representantes do novo sindicalismo combativo, embora em nenhum momento sejam mencionados partidos políticos ou outras agremiações no filme. A ala do PCB é claramente representada por Otávio, pai de Tião, e Bráulio, seu melhor amigo, enquanto a ala da Oposição Sindical é representada principalmente por Sartini, que se destaca no meio de seus colegas por uma postura mais radical e combativa contra os patrões, sempre indignado pelas más condições de trabalho e baixos salários.

Embora em um primeiro momento possamos associar o personagem Sartini ao PT, principalmente pela oposição aos militantes mais ortodoxos, a ausência de conciliação e a figura de um líder central nos leva a crer que é mais correto associá-lo à Oposição Sindical, e não ao recém criado Partido dos Trabalhadores.

Sartini defende desde o início a ação grevista, por outro lado, Otávio se diz contra, não por discordar das reivindicações, mas por entender, como era comum dentro do PCB, que era necessário primeiro organizar os trabalhadores para a greve poder ser mais eficiente. Na visão dele, uma greve sem planejamento, como estava sendo proposta e depois seria aceita pelos outros personagens, poderia levar apenas a mais problemas para os próprios trabalhadores.

²⁴ Para uma ideia mais completa do que seria a Oposição Sindical, ver o filme *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, 1979)

Há uma fala do personagem Otávio que é bem ilustrativa nesse sentido, quando ele diz: “não estamos contra a greve, estamos contra a ‘porralouquice’, queremos a greve sim, mas quando a categoria quiser”. Ou seja, fica entendido que em sua visão, os militantes do novo sindicalismo queriam fazer uma greve “de baixo para cima” dentro do sindicato, como se isso fosse um desejo dos líderes sindicais, mas não necessariamente uma unanimidade entre a massa dos operários. Por outro lado, a greve sempre é admitida como uma possibilidade de luta, e quando é votada e aprovada, tanto Otávio quanto Bráulio não hesitam em participar, já que a solidariedade de classe com os colegas é o mais importante, mesmo que eles discordassem da estratégia.

Por mais que não sejam mencionados partidos políticos no texto, nem na peça nem na versão final do filme²⁵, fica claro que Otávio era um militante político de esquerda, já que em certo momento sabemos, através de um diálogo com a família, que ele foi preso no passado por conta disso.

Esse detalhe da prisão passada de Otávio é bastante curioso pois estava presente também na peça, mas como o filme se passa na virada das décadas de 1970/80, fica subentendido que foi uma prisão feita pela ditadura militar, provavelmente na escalada repressiva logo depois do golpe, em 1964, ou então pós AI-5, em 1968, quando Tião, seu filho, seria criança. Como apontado anteriormente, a repressão logo após 1964 atingiu fortemente os meios sindicais, muito mais do que o meio artístico, por exemplo. Vemos aqui, portanto, uma resignificação do material ficcional causada pela própria realidade histórica do Brasil, uma coincidência que enriquece o filme como discurso político.

Na peça também era muito visível e clara a ligação de Otávio com o PCB, como já citamos no capítulo de introdução à esta dissertação. Em certo momento do texto teatral ele diz: "Esses vagabundos de intelectuais ficam discutindo se o velho era um filho da mãe, ou não, se os bigodes atrapalharam ou deixaram de atrapalhar. E aqui continua tudo subindo, ninguém mais pode vivê [sic], e eles discutindo se o velho era personalista ou não!", fazendo uma referência clara ao Stálin e às discussões internas dentro do Partido após as revelações de Nikita Khrushchov, em 1956, sobre os crimes do antigo líder da União Soviética, morto em 1953, que daria origem a várias divergências internas dentro dos partidos comunistas pelo mundo inteiro - no Brasil, por exemplo, essas divergências foram as principais responsáveis pela divisão do Partido Comunista em dois: o PCB, que defendiam uma mudança de rumo e foram posteriormente contra a luta armada, e o chamado PC do B, que era contrário aos novos

²⁵ Na realidade, no roteiro originalmente havia menções explícitas que acabaram sendo substituídas por uma abordagem mais universal.

rumos da política soviética, e que depois participaria da luta armada contra o regime na guerrilha do Araguaia.

Como o filme se passa em outra época, em que as discussões em torno de Stálin e Khrushchov não eram mais centrais no campo da esquerda, esse diálogo foi retirado, mas as ações e falas de Otávio ao longo do filme deixam bem claro a que corrente ele está ligado, já que sempre opta pela cautela e pela visão “etapista”, caras ao PCB. Para ele, a organização prévia é mais importante do que a ação grevista mais impulsiva e imediatista.

E como os roteiristas (Hirszman e Guarnieri) estão ligados à corrente mais ortodoxa, do antigo PCB, por mais que haja uma visão elogiosa da luta metalúrgica como um todo, fica claro pelas decisões narrativas que a visão defendida pelo filme em si está muito mais para o PCB do que para o novo sindicalismo, seja da Oposição Sindical ou do PT. Podemos observar esse “lado” assumido pelo filme através de várias decisões narrativas: primeiramente, Otávio é um dos protagonistas, o que leva o espectador a se identificar muito mais com ele do que com Sartini. Como conhecemos as relações familiares de Otávio, e o vemos no ambiente doméstico, mais descontraído, em várias cenas, nossa identificação é muito maior do que para com um personagem como Sartini, que só é visto ou no ambiente de trabalho ou próximo dele (como quando ele é demitido e se encontra com os ex-colegas em uma rua do bairro), sem contar que ele é sempre representado como alguém alterado, e nunca parece calmo ou moderado, e também nunca o vemos em um momento de descontração ou com a família. Otávio é, portanto, uma figura muito mais humana e cria uma relação mais próxima com o espectador.

Figura 18



Além disso, a greve no filme, ao contrário da peça, que não tratava das divisões internas do sindicato, não alcança seu objetivo em um primeiro momento, causando ainda a morte de Bráulio, um dos personagens mais simpáticos e moderados ao longo da narrativa. Então o diagnóstico de Otávio sobre a precipitação do movimento se mostra correta com o desenrolar dos acontecimentos, como se o roteiro desse razão a ele.

Como aponta Reinaldo Cardenuto (2020, p. 397), o assassinato de Bráulio, personagem presente na peça, mas que não morre nela, foi em grande parte inspirado no assassinato do operário Santo Dias, que foi morto em outubro de 1979 durante as greves operárias, enquanto o roteiro estava sendo escrito e pouco antes do início das filmagens. Dessa forma, os autores oferecem uma visão mais sóbria a respeito da luta operária, como se fosse necessária uma derrota para levar ao aprendizado, uma vez que a luta dos trabalhadores durante a ditadura parecia ter mais obstáculos do que no cenário dos anos 1950.

Outro detalhe importante que não está presente na peça e é fundamental para contextualizar o filme dentro da ditadura é a presença explícita da repressão, representada pela Polícia Militar. Logo na sequência inicial vemos um violeiro (personagem presente na peça como coadjuvante) sendo humilhado e levado pela polícia simplesmente por estar em um bar sem documentos, e mais para frente vemos uma execução fria de um jovem que se diz menor de idade, também praticada pela polícia. Além disso, as cenas que mostram o confronto dos manifestantes com os policiais na porta da fábrica são fortes e violentas, colocando os

personagens principais em posições de vulnerabilidade (Otávio sendo levado no porta malas de uma viatura e Maria agredida mesmo estando grávida), o que por consequência aumenta a identificação por parte do espectador com aqueles personagens e gera animosidade e revolta contra os perpetradores daquela violência que sabemos ser exagerada e injustificada.

Figura 19



E Maria, esposa de Tião, é a personagem que recebe maior destaque no roteiro se comparada à peça, já que no filme ela também trabalha na fábrica junto a Tião e Otávio, e conhecemos com mais detalhes sua família, que é praticamente só citada no texto teatral (o irmão tem uma aparição rápida apenas para dar “autorização” para o casamento dela com Tião). As cenas que apresentam seu pai, sua mãe, seu irmão, e posteriormente também a subtrama que envolve seu pai conseguindo um novo emprego, tentando superar e sucumbindo novamente ao vício em bebida alcoólica, são completamente originais do filme, criadas por Hirszman e Guarnieri apenas para a versão cinematográfica.

Ali podemos ver outro reflexo do período histórico que indica a crise econômica do início dos anos 1980: o pai de Maria, de meia-idade, está desempregado e passa o dia bebendo e assistindo televisão, tecnologia ainda inacessível para a periferia dos anos 1950, ou seja, mais uma atualização que o filme faz da peça. A televisão, aliás, é vista no filme como fonte de alienação, de entretenimento passageiro e descompromissado, já que serve como distração para o personagem que não toma partido em discussões políticas. É interessante observar ainda que a televisão também era, já há algum tempo, uma concorrente do cinema no Brasil, disputando o mesmo público e sendo uma das responsáveis pela diminuição das receitas de muitos lançamentos cinematográficos. Então a representação negativa da televisão no filme não deixa de ser um comentário também sobre seu papel negativo para o alcance e sucesso

comercial do próprio cinema, mesmo que indiretamente. Ao mesmo tempo, como aponta Reinaldo Cardenuto (2020, p. 341), o filme também se aproveita da popularidade da televisão ao escalar um elenco com nomes conhecidos do grande público por causa de novelas, o que poderia dar ao filme uma visibilidade maior e o fazer alcançar um público mais amplo e diverso²⁶.

Vemos então que Maria é a personagem que mais cresce no filme em relação à peça, sendo uma personagem bem mais complexa e independente. No roteiro cinematográfico, ela recusa a ordem do noivo de não ir fazer piquete, dizendo “sem essa de mandar”, e se revolta com este após ele furar a greve. No desfecho da peça, ela se mostra mais chateada com o fato de Tião ter que deixar o morro por conta da briga com o pai, mas espera que ele retorne para ela um dia - ela não parece ter muita consciência política. Já no filme, apesar de a briga com o pai se manter, é ela quem faz o primeiro rompimento com ele, e inexistente o diálogo dela com a família de Tião onde ela diz que espera que ele volte. É possível ver que Maria é uma pessoa bastante engajada na luta dos trabalhadores, muito mais do que Tião, mais uma vez mostrando como as representações politizadas do povo continuava a ser uma constante para os artistas ligados ao PCB, mesmo que com mudanças significativas se compararmos com as obras dos anos 1950.

Esse olhar mais atento para a figura feminina é uma constante no cinema de Leon Hirszman, que mesmo quando não é protagonizado por mulher (casos de *A Falecida*, 1965, e *Garota de Ipanema*, 1967), traz mulheres em posições de destaque que exercem alguma função que vai muito além do simples interesse romântico (a garota que ajuda a mobilizar o morro em *Pedreira de São Diogo*, a esposa preocupada com os funcionários do marido como vimos em *São Bernardo*, além da própria Maria em *Eles Não Usam Black-tie*).

A preocupação com questões de gênero também pode ser observada na presença da violência doméstica na narrativa, como na atitude violenta do pai de Maria quando está bêbado, e também na breve discussão sobre uma possibilidade de aborto, quando Maria comunica a gravidez a Tião e comenta sobre essa possibilidade, logo descartada por ambos. Para um assunto que até os dias de hoje é considerado tabu para muita gente, é interessante como Hirszman e Guarnieri o colocam no texto de forma bem natural (CLARO, 2012, pp. 132-133).

²⁶ Vale citar que dois anos antes, em 1979, outro filme dirigido por um cineasta que foi ligado ao Cinema Novo, Carlos Diegues, abordou mais diretamente a questão da chegada da televisão no interior do país, o hoje clássico *Bye Bye Brasil*.

E mesmo a personagem da mãe de Tião, Romana, ocupa espaço de destaque, embora, nesse caso, sua participação seja bem parecida com o que já acontecia na peça: além de apoiar a militância política do marido, é ela quem vai até a delegacia para tirá-lo da cadeia depois que ele vai preso durante um piquete em frente à fábrica.

Em grande parte, podemos também creditar esse destaque para a figura feminina, principalmente no crescimento da personagem Maria, ao aumento da participação feminina no cenário político se compararmos o início dos anos 1980 com 1956, quando a peça foi escrita. A própria atriz Bete Mendes, que interpreta a personagem Maria, seria, no ano seguinte ao lançamento do filme, eleita deputada federal pelo PT no estado de São Paulo, sendo depois eleita pelo PMDB para a Assembleia Nacional Constituinte, em 1986.

A ligação da atriz com o PT mostra que por mais que Hirszman e Guarnieri tivessem militância pelo PCB, o inimigo comum (ditadura militar) a ser combatido naquele momento era muito maior do que qualquer dissidência interna no campo da esquerda, e este é apenas mais um de vários exemplos da capacidade conciliadora de Hirszman, que sempre foi muito hábil em dialogar com pessoas de pensamento diferente, buscando pontos em comum, característica esta apontada por autores como Helena Salem (1997) e Laurent Desbois (2016).

Por outro lado, um personagem como Chiquinho, filho mais novo da família principal, e que na peça funciona como uma espécie de alívio cômico, tem pouco destaque no filme, já que o tom buscado por Hirszman não passa muito pelo humor, sendo poucos os momentos do filme que podemos classificar como bem-humorados. A personagem Teresinha, namorada do jovem Chiquinho, também tem pouco espaço, apenas aparecendo em algumas cenas ao lado de Chiquinho, mas sem ter diálogos com ele, como na peça (CARDENUTO, 2020, p. 342).

Outra diferença é que o roteiro corta as menções à personagem Jandira, filha do casal Romana e Otávio, que morreu há muito tempo, ainda na infância, e que embora não apareça na encenação, sua ausência é citada e desempenha papel importante, mesmo que secundário. Já no filme, não há menção a ela. Em parte, essa ausência pode ter se dado pelo fato de que a personagem não acrescentaria muito ao drama político principal, e também porque seria uma personagem a mais para o público conhecer e se lembrar ao longo da narrativa. Além disso, já teremos ao longo do filme três mortes que não estavam presente na peça, e essa seria mais uma que talvez não crescesse muito para a discussão principal.

Já Tião, o protagonista ao lado de Otávio, também adquire novo significado com o novo contexto político brasileiro. Tanto na peça quanto no filme, Tião é um jovem individualista, que não gosta da militância do pai (que o deixou preso e longe da família por

alguns anos durante sua infância, como Tião lembra em um diálogo) e não quer se meter com política, se preocupando mais com o namoro e eventual casamento com Maria, além de sua gravidez, que é a principal motivação dele para furar a greve.

Vemos então que por mais individualista e medroso que o personagem seja, sua principal motivação para trair os companheiros é bastante relacionável, o que impede o personagem de se tornar excessivamente antipático, mesmo que suas ações sejam encaradas como reprováveis pelo filme e, provavelmente, pelo espectador.

Levando em conta que a trama se passa na virada das décadas de 1970-1980, percebemos que Tião cresceu durante a ditadura militar, e ele não sabe o que é viver em um país que tenha eleições diretas para presidente ou com liberdade de imprensa e de manifestação, então vê a luta operária de forma diferente do que o pai. Ele se torna também um típico produto do “milagre” econômico brasileiro, já que acredita muito mais no mérito individual do que na luta coletiva, uma visão bastante incentivada pelo próprio regime militar ao longo dos anos 1970 (SALEM, 1997, p. 259).

Por fim, como já citamos anteriormente, há uma mudança fundamental no desfecho da trama: enquanto na peça a greve era vitoriosa e os trabalhadores tinham suas reivindicações atendidas, o filme se encerra com uma tragédia, a morte de um dos personagens, e com a greve ainda em andamento, pois não alcançou seu objetivo. A cena final, acompanhando o cortejo fúnebre de Bráulio, mostra os trabalhadores, agora também com apoio de várias outras pessoas, gritando que “a greve continua”.

Portanto, ao mesmo tempo em que elementos fundamentais do nacional-popular mais clássico e ortodoxo foram mantidos (como a abordagem realista, as representações politizadas do povo pobre, e a utilização de uma estrutura clássica que apele para a emoção para discutir questões políticas), os conflitos internos e os problemas enfrentados pelos trabalhadores no caminho de sua luta são muito mais desafiadores do que aqueles enxergados nos anos 1950. É como se o país tivesse mudado muito, mas ao mesmo tempo não tivesse mudado tanto assim, uma vez que a exploração de classe continuava, havia um amplo aparato estatal repressivo, e mesmo tentando enxergar alguma esperança na organização sindical e na solidariedade entre colegas, não dava para ignorar os riscos que todos corriam - o caminho para a “revolução” parece bem mais longo e difícil em 1981 do que o era em 1956.

Outra mudança fundamental se dá na forma com que o filme enxerga seu ambiente, no caso, a periferia urbana. Tanto na peça quanto no filme, vemos que se trata de um local com muitas dificuldades (abordaremos como essas dificuldades são sugeridas de forma visual no tópico seguinte deste mesmo capítulo) e também de amizades, mas na peça havia

claramente um caráter romântico que não é fundamental no roteiro. Isso fica claro principalmente no diálogo, presente na peça, entre Maria e Tião, onde ela fala de maneira apaixonada sobre o local onde vivem, listando as coisas boas, e diz que não tem vontade de sair dali. Esse mesmo diálogo não está presente no roteiro.

Em resumo, a estrutura geral da peça é mantida, uma vez que o roteiro segue uma narrativa linear, realista, com diálogos em linguagem informal, e que começa e termina nos mesmos pontos da peça, apenas “recheando-a” com algumas cenas que desenvolvem um pouco mais os personagens e seus dilemas. É mantida também a representação politizada do povo, e com forte senso de organização para conquistar seus direitos, mas ao mesmo tempo vemos também representações de divisões dentro do sindicato, mais violência no entorno dos personagens (incluindo três assassinatos: figurante no bar, pai de Maria e, por fim, Bráulio) e um final mais pessimista e melancólico.

O filme *Eles Não Usam Black-tie* se mostra então um típico representante da revisão do nacional-popular que ficou muito comum em setores de arte engajada no Brasil a partir da segunda metade da década de 1970. Tem um diálogo direto com a tradição pecebista dos anos 1950, mas também tem elementos que só poderiam estar presentes em um contexto mais autoritário e de insatisfação com o atual regime²⁷. Além de ter se beneficiado do enfraquecimento da censura, uma vez que a peça estava mutilada até poucos anos atrás e não poderia ter sido adaptada anteriormente em sua integralidade, e também incorporou elementos do tempo presente em busca de um diálogo mais direto com o público.

4.3 ANÁLISE FÍLMICA E COMPARAÇÃO COM A LINGUAGEM DE S. BERNARDO

Vamos focar agora na análise fílmica de *Eles Não Usam Black-tie*. Já vimos o que muda e o que se mantém em relação ao texto original, em uma análise mais “literária”, mas agora veremos como o diretor lida com as possibilidades audiovisuais para contar sua história.

Seguiremos a ordem cronológica do filme:

²⁷ Nossa conclusão sobre o discurso político do roteiro se alinha ao que foi proposto por Reinaldo Cardenuto no livro *Por um Cinema Popular: Leon Hirszman, Política e Resistência* (2020)

Figura 20



A sequência inicial (vamos usar a tabela presente no tópico anterior, então esta seria a sequência número 1) é a que mostra o casal Tião e Maria indo para a casa depois de um dia juntos, provavelmente um sábado, como descobriremos em um diálogo posterior.

A sequência apresenta dois dos personagens principais e também boa parte do ambiente em que eles vivem. Enquanto a ação acontece na tela, ao som de uma trilha instrumental, são apresentados também parte dos créditos do filme, com o nome e função dos principais membros da equipe, como elenco principal, diretor, roteirista e diretor de fotografia.

A primeira imagem que vemos é a que mostra o casal Tião e Maria (vividos, respectivamente, por Carlos Alberto Riccelli e Bete Mendes) saindo de um cinema, e ali já temos uma indicação do ano em que se passa a trama, já que na entrada do estabelecimento há um pôster do filme *Star Trek (Jornada nas Estrelas: o Filme, 1979)*, de Robert Wise. Segundo o International Movie Database (IMDb), esse filme foi lançado no Brasil em janeiro de 1980, então é bem possível que seja um pôster que já existisse na locação em que a cena foi filmada. Temos, portanto, a indicação de que a trama se passa em 1980, após as primeiras grandes greves no ABC de 1978-1979. Posteriormente, em um diálogo entre Tião e Otávio (interpretado por Gianfrancesco Guarnieri, co-roteirista do filme, autor da peça, e que em sua montagem original interpretava o filho Tião), também veremos uma indicação do ano em que se passa a trama. Além disso, a presença de um cartaz de filme popular estadunidense já indica que os personagens, principalmente os de gerações mais novas, vivem rodeados de produtos da indústria cultural de massas feitos no exterior, e não de arte nacional.

Outro indicador ainda no plano da saída do cinema é o pôster do filme *Nós Jogamos com os Hipopótamos*, uma comédia italiana dirigida por Italo Zingarelli, e pelo reflexo vemos o anúncio da exibição de *O Campeão*, dirigido por Franco Zeffirelli, e os nomes dos atores Jon Voight e Faye Dunaway no anúncio. Ambos os filmes foram lançados entre o fim de 1979 e o começo de 1980, quando se passa a trama e quando foi filmada a cena.

Reinaldo Cardenuto (2020, p. 374) indica que o filme foi rodado entre março e junho de 1980, então é bem possível que esta primeira sequência tenha sido uma das primeiras a serem feitas, já que os filmes ainda estavam em exibição. Além disso, é uma maneira clara de Hirszman indicar para o espectador que a trama se passa no tempo presente, e também comentar sobre os hábitos de consumo das classes populares, que tinham forte influência de produtos culturais estrangeiros em detrimento dos nacionais.

Enquanto os créditos ainda aparecem na tela, vemos mais alguns planos: Maria come um milho enquanto eles caminham e param rapidamente em uma loja de discos; eles caminham em frente a algumas vitrines com roupas; eles correm para pegar um ônibus e quando estão lá dentro começa a chover; ao chegarem no bairro onde moram, veem uma batida policial em um bar que leva detido um homem enquanto os policiais dão uma bronca em um músico que estava sem documento (um policial diz para ele: “lugar de violeiro é no nordeste”). Enquanto eles passam, Tião diz para Maria: “não corre não que é pior, esse pessoal não pensa, atira”, o que mostra que cenas como aquela de violência policial são comuns na região, e eles acabam passando reto em direção a sua casa.

Figura 21



É interessante observar que enquanto a indústria cultural estrangeira representada pelo pôster de *Star Trek* se mostra acessível aos personagens, a cultura popular nacional é reprimida pela polícia, e não pode ser incentivada pelos personagens.

O personagem do violeiro, mesmo secundário, é bem emblemático de algumas mudanças do filme em relação à peça: enquanto na obra teatral o músico era um símbolo idealizado do morro, que inclusive cantava uma música que citava o título da peça, expressando a realidade do local de forma lúdica, no filme ele aparece pela primeira vez sendo humilhado pela polícia, e depois reaparece em uma cena em que está se alcoolizando. É como se o filme dissesse que no contexto da ditadura militar a arte estava sempre sujeita à censura, e o estado de sobriedade fosse insuportável para aquele artista diante do colapso do país (CARDENUTO, 2020, p. 392).

Logo nessa sequência inicial, vemos a preferência de Hirszman pela abordagem realista, já que filma em locações urbanas e em meio a figurantes “reais” (nos planos com o casal caminhando pela calçada, dá até para notar que ao fundo algumas pessoas olham para os dois atores e para a câmera de forma curiosa, o que deixa claro que ninguém ali era figurante contratado ou ator profissional). Esses planos, filmados em *travelling* (com a câmera se movendo linearmente acompanhando os atores), são bem semelhantes aos que mostram Paulo Honório vendendo coisas em uma feira em *S. Bernardo*, não só pelo movimento de câmera similar, mas também pela pegada documental, em locações e em meio a pessoas reais.

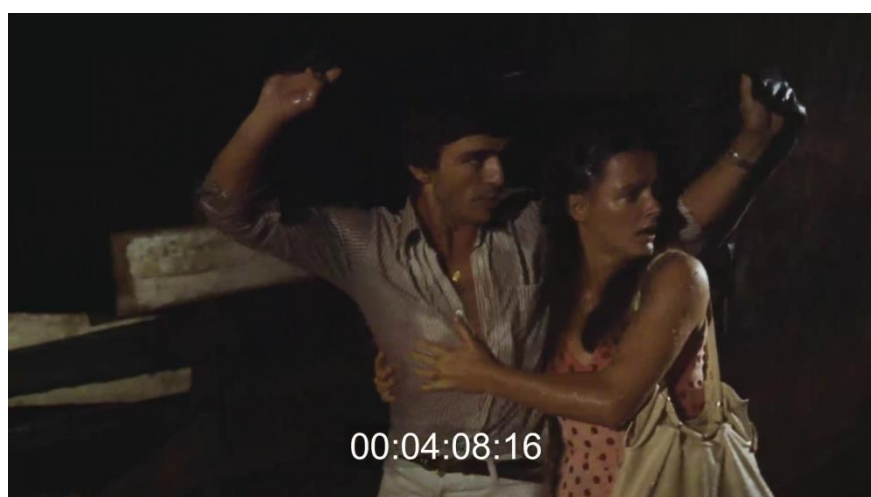
Figura 22



Os planos que apresentam os personagens e seu ambiente são relativamente longos, sem muitos cortes, o que também acentua certo realismo, como se estivéssemos vendo a ação se desenrolar em seu tempo real, ainda que haja elipses para cobrir o longo período que eles devem ter passado no ônibus, por exemplo. A presença de uma chuva e a forma como Tião improvisa um guarda-chuva com o próprio paletó acentua por sua vez o relacionamento leve entre os dois, que também riem juntos quando tentam fechar a janela no ônibus para não se molharem. É como se o casal já estivesse acostumado a enfrentar dificuldades juntos, o que será fundamental do desenvolvimento do roteiro.

O baixo poder econômico dos personagens, que depois será confirmado, também já é sugerido pelas roupas simples e pela forma como eles olham alguns produtos sem nunca comprarem nada, tanto na loja de discos como na vitrine de roupas. Já o poder repressivo do estado é bem representado na presença dos policiais, que agem de forma bruta e preconceituosa com os moradores.

Figura 23



Então, se em *S. Bernardo* o Estado tinha uma presença mais sugerida do que explicitada, logo na sequência inicial de *Eles Não Usam Black-tie* já vemos uma representação direta desse mesmo Estado violento, justamente com um de seus órgãos mais repressivos com as camadas populares: a Polícia Militar, que assumiu durante a ditadura a função que era da Polícia Civil anteriormente de policiamento urbano, passando a ser diretamente subordinada ao comando do Exército (NAPOLITANO, 2014, pp. 142-143). Sua presença no filme, que será retomada diversas vezes no decorrer da narrativa, não deixa dúvidas sobre a postura crítica dos realizadores para com o governo militar e todo o poder do Exército sobre a segurança pública. Essa aparição logo no início já deixa uma sombra de ameaça por todo o restante da projeção, mesmo quando não há nenhum policial em cena.

Após aproximadamente cinco minutos de projeção, os personagens finalmente chegam na casa de Tião e teremos a primeira sequência (que em nossa tabela chamamos de sequência 2) adaptada mais diretamente da peça, onde também serão apresentados outros personagens importantes, como Otávio e Romana (Fernanda Montenegro, que havia estreado no cinema em um filme de Hirszman, *A Falecida*, de 1965, e já naquele momento um nome tradicional do teatro e da televisão brasileira).

Ao chegarem na casa de Tião, a primeira coisa que podemos notar é que trata-se de uma casa humilde, com portas de madeira desgastadas, e cômodos pequenos, o que fica claro pela presença de uma tábua de passar roupa logo ao lado de uma poltrona, e quando vemos que Chiquinho, irmão de Tião, dorme no sofá, improvisando uma cama já que não tem um quarto próprio. Nessa sequência, em que Maria anuncia que está grávida para Tião, os planos são relativamente longos: o plano inicial que mostra o casal chegando na sala e conversando, dura mais de um minuto e meio, até ser interrompido por um corte que mostra Chiquinho dormindo no sofá. Esse tipo de abordagem tenta criar uma dinâmica mais naturalista entre os atores, que conduzem os diálogos no tempo em que eles realmente aconteceriam, sem a interferência da montagem.

Figura 24



Hirszman também recusa inicialmente o clássico “plano/contra-plano”, mostrando os dois atores ao mesmo tempo em quadro - uma técnica recorrente em *São Bernardo* e que aqui ora aparecerá, ora não. Ao mesmo tempo, ele se utiliza de elementos próprios do cinema, como ao mover a câmera para próximo dos rostos dos atores conforme o diálogo fica mais íntimo (o mesmo movimento de aproximação será usado um pouco depois quando eles se beijam também), passando a usar uma montagem convencional de “plano/contra-plano” intercalando *close-ups* dos rostos dos dois atores no momento em que a gravidez é de fato anunciada. Temos aqui, portanto, uma abordagem própria do cinema, já que o teatro é sempre visto pelo espectador mais ou menos da mesma distância, sem possibilidades de *close-ups*.

Figura 25



Quando a gravidez é anunciada a trilha sonora também se faz presente (o mesmo tema ao violão tocado no início), o que acentua a felicidade que Tião aparenta ao ouvir a notícia e pedir Maria em casamento. Esta informação, no entanto, fica entre o casal, e não é compartilhada com os outros membros da família em um primeiro momento. Após Chiquinho acordar e começar a conversar com Tião e Maria, Otávio chega da rua com um guarda-chuvas. Logo em suas primeiras falas já vemos que ele é um personagem engajado que se importa com política, já que ao comentar sobre a chuva fala sobre a falta de investimento público nas ruas e no saneamento, criticando as promessas políticas que não se concretizam.

Um aspecto interessante a se notar na apresentação visual deste personagem é que ele usa figurinos exatamente da mesma cor da parede e dos móveis da casa, uma tonalidade de marrom, o que faz com ele se confunda com o cenário a sua volta. É uma forma de comentar visualmente a sua ligação com aquele local, e o fato de ele ser o patriarca daquela família, o centro dela e dono daquele ambiente.

Figura 26



Em seguida somos apresentados a Romana, que acorda e vem conversar com a família, recebendo um beijo de Otávio, mas dando uma bronca nele por estar andando na chuva “procurando encrenca”. Podemos ver então que Romana é uma mulher de personalidade

forte, que se preocupa com o marido, mas também muito amável, já que também cumprimenta Maria com um beijo.

Na sequência Tião leva Maria para sua casa e no caminho vemos que as ruas do bairro não são asfaltadas, deixando poças de lama pelo caminho. Quando se despedem, a trilha sonora usa uma música com violinos, dando um caráter clássico e até mesmo tradicional para o casal - de certa forma, não deixa de ser uma incorporação de uma convenção cinematográfica bastante comum, a de usar instrumentos de corda em momentos mais intimistas ou românticos.

Figura 27



Ao chegarmos na casa de Maria, vemos que é uma casa muito parecida com a de Tião, de tijolos sem pintura, onde lençóis são improvisados como portas entre os cômodos, e ela tem que dividir o quarto com um irmão mais novo, por falta de espaço. Seu pai está assistindo televisão bêbado e dá um bronca nela por chegar em casa tarde, mesmo que ela tente disfarçar entrando pela janela do quarto.

Figura 28



Nas sequências 4 e 5 somos apresentados aos últimos personagens fundamentais da trama: Jesuíno e Bráulio. Na sequência 4, que se passa no dia seguinte, Tião está jogando sinuca em um bar enquanto toma cerveja, Jesuíno chega em tom de brincadeira para logo depois propor a Tião agir como “agente duplo”, passando informações de dentro do sindicato para os patrões. A cena com o diálogo entre Tião e Jesuíno à beira de uma mesa de sinuca também é filmada em planos longos (pouco mais de 40 segundos cada), e quando há um corte para mudar a câmera de posição, Hirszman usa uma técnica clássica para esconder o corte, e deixá-lo o mais suave e imperceptível possível: quando Jesuíno se prepara para dar uma tacada, Tião leva um copo de cerveja à boca, então acontece o corte, e no plano seguinte, Jesuíno completa a tacada e Tião termina de beber. Ao cortar no meio de um movimento, que se completa no plano seguinte, Hirszman tenta deixar a montagem invisível. Assim como o complemento da ação de Tião bebendo cerveja mostra que mesmo sendo um gesto prosaico, foi planejado pelo diretor, que deve ter orientado o ator para repetir a ação ao mudar a câmera de lugar e rodar o outro plano, já pensando no corte que faria na montagem.

Mais uma vez, a abordagem busca um realismo, como se o espectador realmente estivesse ali observando os personagens conversando. Não há planos muito fechados de detalhes do cenário para guiar o olhar do espectador, que pode olhar para os atores e para o entorno quando bem entender. O enquadramento bem aberto também contribui para mostrar ao

mesmo tempo os personagens e seu entorno, que é onde eles vivem, um ambiente que cumpre função importante do início ao fim.

Figura 29



Este tipo de abordagem se aproxima muito do que Ismail Xavier define como “decupagem clássica”, consagrada mundialmente pelo cinema industrial estadunidense: "O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível" (XAVIER, 2008, p. 32).

Em *Eles Não Usam Black-tie*, muito mais do que em *S. Bernardo*, Hirszman não está interessado em grandes experimentações de linguagem ou em uma busca por algo completamente original. Ao contrário, se utiliza de convenções clássicas para contar sua história, que é cheia de discussões políticas de seu tempo presente.

Ao tentar tornar a montagem invisível, e dirigir os atores de modo a buscar um realismo, com palavras abreviadas e gírias, Hirszman tenta se aproximar ao máximo do público, usando uma linguagem audiovisual já consagrada e de fácil assimilação, bem como defendia o PCB com a ideia do nacional-popular desde os anos 1950.

Quando os personagens sentam em uma mesa para conversar e Jesuíno faz a proposta de moral duvidosa para Tião, a escolha de Hirszman, mais uma vez, é por uma montagem mais convencional, de “plano e contraplano” intercalando imagens mais próximas dos rostos dos atores. Pela segunda vez na narrativa, em um momento chave da trama (o anterior havia sido o anúncio da gravidez), a abordagem visual muda um pouco, se aproximando dos personagens, como que para deixar o espectador mais próximo de seus dilemas. A cena também é acompanhada por uma música ao fundo (ou seja, “diegética”), tocada por músicos que estão ali no bar, um tocando violão, outro, clarinete, e um último tocando tamborim, o que também

reforça a ideia de realismo, pois a trilha sonora está sendo tocada “ao vivo”, uma situação fácil de encontrar em um bar qualquer.

Figura 30



A sequência que apresenta Bráulio (interpretado, assim como na montagem teatral original, por Milton Gonçalves) é a que já comentamos anteriormente, quando ele está com Otávio panfletando e se esconde da polícia em uma igreja católica. Mais uma vez, a presença da repressão é uma ameaça, e mesmo uma atividade pacífica como panfletagem poderia dar cadeia durante o regime militar.

A sequência 6 é uma que fica apenas sugerida na peça: o passeio de Tião e Maria, agora no domingo, em um parque da cidade. As cenas foram filmadas em locações externas e são acompanhadas por uma trilha instrumental de cordas, mais uma vez acentuando o romance clássico entre eles, em uma linguagem bem popular do cinema. Tião expõe para Maria suas preocupações financeiras para o futuro filho, mas ambos tentam olhar para o futuro com otimismo. Em certo momento, Tião diz a Maria que o filho deles “vai ser homem e parecido comigo, que é pra vencer na vida”.

O uso de locações externas reais, com figurantes “espontâneos” (assim como no início, se reparamos ao fundo do quadro, sempre encontramos alguém que olha para a direção da câmera de forma curiosa) aproxima o filme de uma das principais influências sobre o Cinema Novo, e que sempre esteve presente na obra de Hirszman: o neorealismo italiano, com a diferença que este movimento também usava muitos atores amadores para interpretar os papéis principais, técnica não presente em *Black-tie*, que conta com atores consagrados em seu elenco.

Figura 31



A sequência 7 é a primeira a retratar mais diretamente as divisões internas no sindicato, pois é quando, em uma saída de reunião sindical, conhecemos Sartini, o operário mais impulsivo que é um representante do “novo sindicalismo”, e também as ressalvas que Bráulio e Otávio fazem a ele. “A turma dele quer sempre ganhar no grito”, diz Bráulio se referindo a Sartini, enquanto este diz para os colegas que “o sindicato tá na mão de pelego”. Já comentamos este momento chave no tópico anterior, então não vamos nos alongar aqui.

Nas sequências 8 e 9, voltamos para o bairro dos personagens, Maria vai para casa e o pai, agora sóbrio, diz que arrumou um emprego novo, já Tião encontra Otávio e vão para o bar. Lá eles presenciam o primeiro assassinato do filme: um jovem armado entra pedindo abrigo, foge pelos fundos e é logo perseguido pela polícia, que o executa. Não chegamos a ver a execução em si, apenas o som dos tiros, mas a reação dos personagens deixa claro que aquela é uma realidade recorrente naquele bairro. As reações são mostradas em *close-ups*, ao contrário do restante da cena que é sempre filmada em planos que trazem mais de um personagem ao mesmo tempo na tela. Pela terceira vez, temos a aproximação da câmera em um movimento mais “dramático”. A sequência se encerra com um plano marcante: o cadáver do jovem ensanguentado e cercado pela polícia.

Figura 32



O corte que acontece logo em seguida dá margem para uma interpretação temática: vemos o cadáver no chão assassinado pela polícia, e logo em seguida vamos para a porta da fábrica mostrando vários trabalhadores entrando para trabalhar. É como se o filme buscasse uma aproximação entre aqueles personagens: uma vítima direta do Estado, e os trabalhadores que depois também enfrentarão a polícia por fazerem piquete durante a greve. Nesse caso, é uma interpretação nossa com base no que está na tela, não podemos afirmar com certeza se essa relação foi calculada por Hirszman e seu montador, Eduardo Escorel.

Figura 33



A sequência seguinte, de número 10, se passa na fábrica e é filmado com vários *travellings* acompanhando os personagens no caminho entre o portão da rua e a entrada da fábrica. É quando descobrimos que os patrões estão demitindo alguns funcionários, tentando desarticular a greve que estava sendo discutida. Os planos abertos funcionam para mostrar com detalhes o ambiente da fábrica, tanto do lado de fora quanto o de dentro. Em um plano que mostra Jesuíno e Tião conversando na pausa para o almoço, Hirszman usa uma imagem com profundidade de campo, como fez diversas vezes em São Bernardo: enquanto Jesuíno diz para Tião que seria bom se Sartini fosse demitido, vemos este personagem ao fundo, em outra mesa, sem cortes para guiar o olhar do espectador.

Figura 34



É interessante notar, no entanto, que a profundidade de campo aqui adquire um significado diferente dos longos planos de *S. Bernardo*. Se lá a abordagem propunha um distanciamento “brechtiano” quase literal na distância entre a câmera e os personagens, aqui os planos longos buscam um realismo melodramático.

A sequência na fábrica é fundamental para estabelecer de forma mais forte o ambiente de trabalho dos personagens. Na peça, esse ambiente é apenas sugerido, enquanto no filme vemos os personagens no dia a dia de seus trabalhos, rodeados por máquinas e por seus companheiros de trabalho. O uso de uniforme pelos trabalhadores também acentua certa unidade entre eles, principalmente na cena do refeitório, onde vemos vários figurantes vestidos iguais.

Figura 35



A sequência 11 é um longo diálogo, que não está presente na peça e é muito importante para estabelecer o contexto histórico da trama: Tião e Otávio começam a discutir quando o assunto na mesa chega na greve, que parece cada vez mais eminente com as recentes demissões. É nessa cena que Otávio fala sobre ter passado um tempo preso, e fica claro que Tião tem um ressentimento por conta disso, por ter passado uma parte da infância sem o pai,

algo que ele não quer para o seu próprio filho, por isso tenta trilhar um caminho diferente. Tião diz estar preocupado com uma possível demissão do pai, que não esconde sua militância política. Otávio então critica o medo excessivo de Tião, que parece baixar a cabeça diante da situação de exploração profissional a que são submetidos.

É curioso que o diálogo entre eles faça, por duas vezes, menção direta à ditadura. Primeiro, quando Otávio diz: “Você cresceu na ditadura, tá certo. Mas para e pensa, pô!”; e depois, “eu sei, quinze anos de ditadura é fogo, marca a gente”. Ao dizer “quinze anos de ditadura”, Otávio poderia estar considerando o ano de 1979, provavelmente por conta do fim do AI-5 e da promulgação da anistia, como o marco final da ditadura, embora ainda houvesse um governo militar com forte aparato repressivo e ausência de eleições diretas para governador (até 1982), prefeitos de capitais (até 1985) e presidente (até 1989). Outra opção é que ele tenha simplesmente “arredondado” o número, como quem diz “20 anos” para um período de 23 anos, por exemplo.

O uso de gírias e alguns erros de português como “aparece nas reunião” ou “coloca tuas opinião”, seguem a linguagem da peça, e são coerentes, já que os personagens provavelmente tiveram pouca educação formal. Além de ser uma forma de fazer os personagens falarem de forma mais “natural”, mais próximo do dia a dia do próprio espectador. É fácil se imaginar ali, conversando com eles. Vale dizer que essa falta de plural era bastante comum entre famílias de imigrantes italianos, já que o italiano não usa a letra “s” para plurais, diferentemente do português. Fica claro também quando Otávio diz que “os tempos são outros” e “os trabalhadores estão aí, se organizando” que a abertura política, mesmo limitada, além da reorganização civil, já eram percebidas, e os militantes de esquerda tentavam encontrar algum otimismo para um futuro próximo. Tião, por sua vez, vê a situação de dificuldade da família apenas como uma prova de que a militância não leva a lugar algum, pois o pai continua com o mesmo emprego e ganhando pouco, um futuro que ele não quer para si.

Essa cena é um ponto chave do filme, pois é quando fica mais clara do que nunca a diferença entre os dois protagonistas, mas o filme sempre deixa explícito que todos ali tem seus motivos para acreditarem no que acreditam. Mesmo que discordemos da ação posterior de Tião de furar a greve, não o enxergamos como um monstro ou mesmo um vilão.

Entre esta sequência 11 e a 12 há um salto de um dia, e para mostrar esta passagem de tempo, elas são separadas por um plano de transição mostrando o bairro periférico onde a trama se passa, mais uma vez mostrando o interesse grande de Hirszman não só pelos personagens, mas também pelo ambiente em torno deles, algo que podemos observar pela sua experiência como documentarista. No dia seguinte, Sartini é demitido. Ele vai até a porta da

fábrica e conversa com os ex-colegas de profissão. Otávio se solidariza com ele, lamentando a demissão, pois por mais que eles tenham visões diferentes sobre as estratégias de luta, a solidariedade de classe fala mais alto. Este diálogo é filmado em plano único, de aproximadamente 45 segundos, com todos os personagens juntos no quadro, enquadrados em um “plano americano” (que mostra os atores do joelho para cima). A montagem não se faz presente e o diretor respeita o tempo natural da ação, sempre buscando um realismo.

Figura 36



Depois disso vemos que o pai de Maria realmente está tentando mudar, sendo bastante simpático quando Tião deixa Maria na porta de sua casa. Na cena seguinte, há uma reconciliação entre Tião e Otávio pela discussão do dia anterior. Hirszman novamente usa música (uma estratégia muito usada pelo cinema hollywoodiano) para comentar o ambiente mais tranquilo entre os personagens. E mais uma vez, o diretor isola os personagens no quadro ao invés de mostrá-los juntos justamente em um momento emocional chave: quando Otávio pergunta para Tião se Maria está grávida, já que decidiram noivar de repente. É um momento de reaproximação entre pai e filho, antes do conflito final que os separará. A proximidade da câmera nos rostos nos permite vislumbrar pequenos gestos espontâneos de emoção, que seriam difíceis em um palco de teatro ou em um plano muito aberto. São poucos os momentos do filme em que esta abordagem mais próxima é usada, o que faz com que ela tenha um impacto maior quando apareça, já que não estamos “acostumados” a ver os personagens tão de perto a todo momento.

Figura 37



A sequência 14 mostra o pai de Maria trabalhando como pedreiro em uma construção de prédio e recebendo um adiantamento. É curioso que os trabalhadores mostrados ali, ao contrário dos da fábrica, não usem uniformes, o que não cria uma unidade entre eles, já que também não são sindicalizados. É uma maneira de comentar visualmente a diferença entre dois grupos de trabalhadores.

Figura 38



Enquanto Maria espera a volta do pai em casa de noite, ele está andando pelas ruas do bairro bêbado, pois usou o adiantamento do salário para ir ao bar. Ele então é abordado por um assaltante e acaba sendo baleado e morto, por não entender o que estava se passando e ignorar as ordens do assaltante. Esse é o segundo assassinato do filme, agora não cometido pelas forças do Estado, mas uma morte igualmente cruel, já que ocorre nas proximidades da casa do personagem. Assim como a primeira morte, esta segunda não estava presente na peça.

Possivelmente para evitar um melodrama mais acentuado, essa sequência e a que mostra o velório do personagem não possuem música, pois o silêncio incômodo do velório já é o suficiente para passar uma ideia de desconforto e tristeza. Só há um leve comentário musical nos segundos finais da cena, de forma bem sutil e que passa quase despercebido.

Essa, a exemplo do que ocorrerá no desfecho da trama, é a primeira grande redenção prometida pela narrativa que é imediatamente frustrada: da mesma forma que o pai

de Maria parece que irá mudar de vida apenas para na cena seguinte cometer os mesmo erros e ainda acabar sendo morto, a greve operária que poderia ser uma fonte de redenção para os trabalhadores, no fim também resultará em morte e decepção (CARDENUTO, 2020, pp. 394-397).

A sequência 15 se passa em um sábado, na casa de Otávio, que é avisado por Bráulio de que o sindicato votou pela greve geral. Ambos se mostram bem pessimistas e preocupados, pois não houve tempo de organizar a paralisação, esta foi votada de forma impulsiva como resposta às recentes demissões. Ainda assim, ambos nem sequer hesitam em aderir ao movimento. O diálogo entre Otávio e Bráulio também é filmado em plano único, de aproximadamente um minuto e meio, na porta de sua casa.

No dia seguinte, um domingo, Otávio e Bráulio encontram Sartini em um campo de futebol improvisado do bairro e discutem sobre a greve: Sartini está animado, mas Otávio e Bráulio estão preocupados, pois acham que faltou organização da classe. Há uma referência direta às paralizações do ABC quando Otávio diz “tá pensando o quê, Sartini? Que nós tamo [sic] em São Bernardo, é?”, mostrando que eles tinham consciência que os trabalhadores do ABC já tinham uma organização mais avançada e também é uma forma de ambientar o filme no tempo presente e o aproximar do espectador.

Mais uma vez, a cena é filmada em plano aberto, mas vai para *close-ups* em um momento chave: quando Sartini diz que há boatos de que foi Tião quem o dedurou e causou sua demissão. Essa informação nunca é confirmada pelo filme, já que não vimos o encontro de Tião com os patrões, mas é bem possível que seja verdade.

Figura 39



A consciência de classe típica do PCB por parte de Otávio e Bráulio fica bem nítida nessa cena, quando Otávio diz que são os próprios diretores da fábrica que espalham boatos para dividir os trabalhadores, e Bráulio diz que “questão pessoal não vale”, colocando a luta política acima de qualquer problema pessoal menor.

Em seguida vemos uma cena noturna na casa de Maria, onde Tião conversa com ela sobre a paralisação do dia seguinte. Aqui fica clara a personalidade forte e independente de Maria, muito mais complexa do que na peça. Tião diz para ela não ir trabalhar no dia seguinte, pois terá piquete na porta da fábrica, e um confronto com a polícia pode ser inevitável. Maria rechaça a ideia na hora, diz que vai ajudar os companheiros na luta e estará lá presente, e ainda diz “sem esse negócio de mandar, viu? Faço o que achar certo”, depois de ele dizer “não quero mulher minha metida em rolo”.

A sequência que se passa no dia da paralisação já começa com uma criação de expectativa, ao mostrar viaturas policiais se aproximando da fábrica ainda durante o amanhecer, antes dos trabalhadores chegarem, e montando um corredor de soldados armados na porta do local. A trilha sonora, que até então, quando aparecia, era composta por instrumentos de corda (violinos, violoncelo, violão), agora é substituída por uma música com instrumentos percussivos, sem notas definidas, como se fossem aquelas músicas militares que antecedem um ataque ou uma apresentação militar.

Conforme os trabalhadores vão chegando, alguns vão entrando e outros ficam do lado de fora, mas são dispersos pela polícia, que não quer aglomeração ali na frente da fábrica para fazer piquete, já que a organização de piquete poderia infringir a legislação autoritária da época. Os grevistas tentam então abordar os colegas logo que eles saem do ônibus, pedindo para eles não irem trabalhar e se dirigirem ao estádio onde ocorrerá uma assembleia do sindicato, mesmo que isso signifique um desconto de salário.

Sartini está com um megafone para falar com a multidão que se aproxima, e tenta barrar os colegas que não querem aderir e entram na fábrica. Otávio então se aproxima e o impede, pois acredita que a greve não pode ser “na marra”, tem que ser no convencimento. Se alguém não quiser participar, não podem obrigar. Nesse momento, há o primeiro confronto direto com a polícia, que chega dispersando a aglomeração ao som de uma música cheia de dissonâncias, incômoda. Alguns grevistas são atingidos por golpes de cassetete. A representação direta da ditadura e do poder repressivo volta a se fazer presente.

Enquanto fogem da polícia a caminho do estádio, Otávio e Sartini encontram Tião entrando na fábrica. Otávio grita com ele, mas ele ignora e ainda incentiva os colegas que estão entrando a não darem atenção para o piquete. Otávio, agora portando o megafone que estava com Sartini para tentar convencer mais gente, começa a fazer um discurso bem típico do PCB, dizendo que “é de nossas mãos que sai a riqueza desses poucos que estão aí. E nós, que produzimos essa riqueza, nós vivemos na miséria. Companheiros, a greve é um direito sagrado do trabalhador”. O grupo então é alcançado pela polícia. Bráulio consegue fugir, mas Otávio é

levado pela polícia no porta-malas da viatura, assim como Sartini. Aqui o filme mostra que apesar das diferenças entre os dois, eles são igualmente vítimas da repressão. Logo depois, Maria também é agredida por um policial à paisana e fica preocupada porque pode ter perdido o bebê.

Figura 40



Essa sequência de ação é filmada com planos bem abertos que dão a dimensão do que está acontecendo, já que sempre vemos vários figurantes em quadro. A filmagem em locação real também acentua esse realismo buscado pelo diretor. A sequência se encerra, assim como a que mostrava o primeiro assassinato do filme, em um plano meio macabro: a rua da fábrica cheia de destroços por causa do confronto, enquanto a polícia continua guardando o portão, e uma bomba de gás lacrimogêneo cobre parte do quadro com uma fumaça branca. É interessante que esta sequência seja também finalizada com um plano de observação do cenário posterior a um conflito, pois gera uma rima direta com a cena do assassinato do jovem nos fundos do bar. Mais uma vez, a repressão do Estado falou mais alto. Vale lembrar que esta longa sequência de ação não estava presente na peça, sendo apenas sugerida pelos diálogos que acontecem depois na casa de Otávio e Tião.

Figura 41



Mesmo tendo poucos cortes, não é difícil relacionar esta sequência com outras de filmes como *A Greve* (1925) e *O Encouraçado Potemkin* (1925), ambos de Serguei Eisenstein, que também mostram repressão a trabalhadores por parte da polícia a serviço de um Estado autoritário (a Rússia czarista, pré-Revolução). O soviético Eisenstein sempre foi uma das principais referências de Hirszman, principalmente no início da carreira (SALEM, 1997, p. 87; DESBOIS, 2016, p. 133). Embora os filmes de Eisenstein possuíssem um número de cortes mais acentuado, a forma como a repressão é vista como una e organizada, sempre disposta a usar a violência para atingir seus objetivos, é bastante semelhante a forma como Hirszman enxerga a polícia militar brasileira nessas sequências.

Após ser informado da agressão sofrida por Maria, Tião é dispensado da fábrica e vai para o hospital tentar encontrá-la, e no caminho acaba sendo agredido por colegas que participavam da greve e o veem como traidor. Nesse momento, Hirszman retoma a trilha sonora mais doce e triste, com melodias ao violão, enquanto Tião está em uma situação mais delicada. Sua agressão é interrompida quando chega Bráulio, que diz para os companheiros: “ele não é nosso inimigo, o nosso inimigo é quem explora a gente”. Bráulio depois ainda critica os companheiros por ter “precipitado a greve”. Mais uma vez, a visão do PCB fica clara: a falta de organização fez os trabalhadores ter que brigar entre si, já que não construíram um consenso sobre as reivindicações e os métodos a serem utilizados.

Tião é informado no hospital que Maria já foi para casa, então ele vai para lá encontrá-la. Maria está deitada na cama de Romana depois que esta foi para a delegacia tentar soltar Otávio da cadeia. O diálogo entre Tião e Maria é um dos mais fortes do roteiro, e também não estava presente na peça, já que Maria no texto teatral não trabalhava na fábrica e não participa da greve.

Nessa cena, é Maria quem rompe com Tião, por considerar covarde e egoísta sua atitude de furar a greve e abandonar os companheiros enquanto eles são agredidos pela

polícia. Maria fala vários palavrões e confronta Tião, que espera dela sempre uma postura passiva, de dona de casa que obedece ao marido. Maria não é no filme um mero “interesse romântico” do protagonista, já que mostra muito mais personalidade e engajamento político do que o próprio Tião.

A cena, assim como outros momentos emocionais chave do roteiro, é filmada intercalando *close-ups* dos dois personagens, o que ressalta o antagonismo entre ambos. Também não há música instrumental, os únicos sons são as falas dos atores e os sons diegéticos da própria cena.

Figura 42



Na sequência seguinte, de número 22, Otávio volta para casa e conversa com Tião. Este é um momento presente na peça, ainda que com algumas pequenas modificações. Nesse diálogo, Otávio diz que é melhor Tião sair de casa pois ficou muito mal visto pelos colegas e pela própria família. Tião argumenta que fez o que fez por não querer que sua esposa tenha o mesmo destino de miséria que sua mãe. No fim da cena, o tema em cordas volta à trilha sonora enquanto Tião chora. Ele ainda é consolado pela mãe, que diz que cuidará do neto enquanto ele estiver fora. Ao contrário da peça, não vemos Maria dizer que espera a volta de Tião, ainda que seja possível uma eventual reconciliação entre eles.

Os dez minutos finais são completamente distintos do final da peça, que se encerrava quando Tião saía de casa. No filme, ainda voltamos para a paralisação em frente à fábrica, com Bráulio e Sartini tentando se entender em meio à multidão. Enquanto os trabalhadores saem do trabalho, eles tentam convencê-los a irem para a assembleia do sindicato. Sartini diz que “o turno da noite não pode entrar”, enquanto Bráulio tenta cobrar equilíbrio.

No meio de uma aglomeração, um policial atira em Bráulio, que morre na rua. Logo depois vemos seu enterro, onde Otávio diz para o filho mais novo, Chiquinho, que um dia o Bráulio será estudado na escola como parte da história do Brasil. Como já apontamos

anteriormente, esta subtrama envolvendo o assassinato de Bráulio foi inspirada na morte do operário Santo Dias, assassinado pela polícia no ano anterior durante as greves metalúrgicas. Esse é o terceiro assassinato (e o terceiro que não existia na peça) do filme.

A última cena com os personagens principais é uma que mostra Romana e Otávio sentados, em silêncio, na mesa de casa, separando feijões para uma refeição. É uma cena adaptada da última indicação da peça. Após o diálogo final entre Tião e Romana, o texto teatral diz: “Romana, sozinha, chora mansamente. Depois de alguns instantes, vai até a mesa e começa a separar o feijão. Funga e enxuga os olhos...”. A peça se encerra ali.

Figura 43



O filme dá uma atenção especial para esse momento, colocando também Otávio em cena, para reforçar o laço sentimental de companheirismo entre os dois. A cena não tem fala, e por um longo período também não tem música, como que convidando à reflexão e ao clima de tristeza daquele momento. Aos poucos, Romana pega um pote de feijão e começa a separar os grãos bons dos ruins, e Otávio se junta a ela. Aqui há mais uma vez o uso de *close-ups* nos rostos dos atores, enquanto Romana chora contidamente e Otávio segura as lágrimas.

Figura 44



Há também um raro uso de plano detalhe das mãos dos personagens, quando eles apertam as mãos um do outro em solidariedade àquele momento de dor. Vemos claramente as alianças nos dedos da mão esquerda de cada um, um símbolo da união, em uma imagem que não deixa de ter uma rima curiosa com o desfecho de *S. Bernardo*, onde a aliança de Paulo Honório é a última a desaparecer de quadro no *fade-out* final, mesmo após a morte da esposa - ainda que ali o sentimento fosse de remorso, e não de companheirismo. Não deixa de ser também uma maneira de fazer um comentário político quando comparamos as duas imagens: enquanto o latifundiário que tem terras e dinheiro não tem uma companheira, o casal pobre que não tem praticamente nada, pelo menos tem o amor de um ao outro.

Segundo depoimento de Fernanda Montenegro em um extra de DVD do filme, essa cena foi rodada no último dia de filmagens, nas primeiras horas da manhã, para aproveitar a luz natural. Ela ainda chama a atenção para o fato de que o feijão, junto com o arroz, ser a comida mais emblemática do brasileiro pobre, o que faz com que aqueles personagens naquele momento se tornem representantes de uma visão mais geral de toda a classe trabalhadora do país.

Conforme a cena progride, uma música melodiosa ao violão aparece na trilha sonora, e fica mais cheia de instrumentos quando há um corte para o cortejo de Bráulio, entrando um violino e um clarinete.

Esse ainda é o único momento em que há uma quebra da linearidade da narrativa: vemos a cena do velório, depois a cena com Otávio e Romana em casa, e depois voltamos para o cortejo fúnebre de Bráulio. Ainda que não vejamos Otávio e Romana na passeata, é razoável imaginar que ela ocorreu logo depois do velório, e que a cena com o casal escolhendo os feijões aconteceu depois, talvez até em outro dia.

A opção por trocar a ordem das cenas certamente se deu porque fechar o filme com as imagens do cortejo com faixas dizendo que “a greve continua” seria bem mais grandioso e inspirador, o que para um artista ligado ao nacional-popular é fundamental.

Os planos finais possuem um forte diálogo com o documental, filmados na rua, com vários figurantes em marcha. É como se o filme fizesse um apelo à mobilização popular, e quase serve de prenúncio para as manifestações das Diretas Já, que tomariam as ruas três anos depois. A crença na mobilização popular continuava forte nos militantes de esquerda, mesmo com várias derrotas durante a ditadura, e o início dos anos 1980 pareciam dar uma esperança de que grandes mobilizações de massa pudessem novamente acontecer, ainda que houvesse um forte aparato repressivo por parte do Estado.

Figura 45



Segundo pesquisa de Reinaldo Cardenuto (2020, p. 336), *Eles Não Usam Black-tie* possui 286 planos, mais do que o dobro do que os 133 de *S. Bernardo*, sendo que ambos os filmes têm mais ou menos a mesma duração. Isso quer dizer que o filme de 1981 tem o dobro de cortes, e planos, em média, duas vezes mais curtos. Mas mesmo assim, o filme tem uma média de duração dos planos de em torno de 24 segundos, o que é bem maior do que a média de filmes comerciais, especialmente os norte-americanos, que não raramente possuem uma média entre 4 e 7 segundos, dificilmente ultrapassando os 10.

Em grande parte, isso se deve a uma aproximação da linguagem teatral. Assim como ocorria em *S. Bernardo*, Hirszman constantemente evita o clássico “plano/contraplano” ao colocar dois ou mais personagens juntos em quadro dialogando sem usar a montagem para cortar de um para o outro. O espectador pode escolher para onde olhar, vendo inclusive a reação do personagem que está apenas ouvindo, ou outros detalhes importantes. Esse tipo de abordagem exige mais dos atores, já que precisam sempre manter uma regularidade na interpretação, pois o montador não tem a opção de usar trechos de planos diferentes para montar a cena escolhendo os melhores momentos: a interpretação tem que estar boa do início ao fim no mesmo plano. Mas como vários membros do elenco já possuíam ampla experiência teatral, como é o caso de Gianfrancesco Guarnieri, Fernanda Montenegro e Milton Gonçalves, isso certamente deu maior segurança para Hirszman conduzir as filmagens.

Mas há também no filme uma aproximação maior de uma linguagem mais acessível, principalmente se comparamos com a de *S. Bernardo*, não só pelo fato de os planos serem, em média, menores, o que em geral deixa o ritmo um pouco mais leve, mas também pela própria linguagem dos personagens, que conversam usando gírias e falando sobre coisas do dia a dia. Certamente é mais fácil se identificar com os dilemas de Tião, mesmo que discordemos de suas ações, do que com as atitudes violentas de Paulo Honório.

Para Reinaldo Cardenuto (2020, pp, 342-343), o filme, no entanto, não se insere na tradição clássica do “melodrama social”, desenvolvido no cinema hollywoodiano de 1900 a 1940 por diretores como D. W. Griffith (*A Corner in Wheat*, 1909), John Ford (*As Vinhas da Ira*, 1940) e Frank Capra (*A Felicidade Não se Compra*, 1946), e que dialoga com o que o teórico Peter Szondi conceitualiza como “drama burguês”. Nesses filmes, há sempre, de uma forma ou de outra, alguma punição aos personagens egoístas ou ambiciosos, enquanto a redenção é reservada para os protagonistas do povo que, mesmo sofrendo, se mantém vinculados, eticamente, a um projeto de capitalismo comunitário e de bem-estar social. O melodrama cinematográfico celebra valores burgueses de virtude e em celebração ao liberalismo, à livre concorrência e à ética do trabalho como promessas para a transformação e a melhoria do mundo. Já em *Black-tie* não vemos isso, uma vez que “os operários são incapazes de promover uma redenção de classe a partir do movimento grevista, assim como inexistem possibilidades de salvação via ascese burguesa” (CARDENUTO, 2020, p. 343).

A tradição de Hirszman está mais próxima do Neorealismo italiano, que também não trazia uma redenção típica de Hollywood, apostando em uma visão mais pessimista, em diálogo com o contexto de desilusão do pós-guerra na Itália.

Podemos concluir então que Hirszman, em *Eles Não Usam Black-tie*, mantém uma linguagem autoral (como comprovam os seus tradicionais movimentos de *travellings*, por exemplo), com forte influência teatral em sua decupagem, mas também se utiliza de diversos elementos consagrados pela indústria cultural de massa (como a montagem invisível e mesmo o tradicional “plano/contra-plano” em momentos-chave, sem contar o uso clássico da trilha instrumental) para contar uma história claramente ambientada no tempo presente, no Brasil do início dos anos 1980, sobre conflitos familiares e luta sindical. Os elementos de cultura de massa, entretanto, estão presentes na linguagem intrafílmica da obra, mas não são a base para sua construção de discurso, que dialoga com uma tendência mais nacionalista e socialista, defendida por muito tempo pelo PCB.

É, portanto, um representante exemplar do “nacional-popular” adaptado ao regime militar: há representações politizadas do povo, um elogio à organização operária, através

de uma linguagem acessível, mas há também conflitos internos e um tom pessimista e melancólico, especialmente no desfecho, bem propício para um país que vivia há quase vinte anos sob uma ditadura.

4.4 CENSURA E PRÊMIOS

A pesquisadora Silene Ferreira Claro (2002, p. 129), em artigo sobre o filme, aponta que ele foi integralmente liberado pela Censura oficial depois que conquistou o prêmio Leão de Ouro e o prêmio da crítica no prestigiado Festival de Veneza. Ou seja, tanto *Eles Não Usam Black-tie* quanto *S. Bernardo*, em que pese o fato de serem filmes políticos feitos por um militante de esquerda, tiveram problemas com a censura, mas foram liberados dentro dos recursos jurídicos legais, contando inclusive com participação estatal em seu processo de distribuição (no caso de *S. Bernardo*) ou de produção (caso de *Eles Não Usam Black-tie*). Embora a peça de Guarnieri tenha sido parcialmente proibida ao longo da ditadura militar, já havia sido liberada integralmente alguns anos antes, o que mostra o processo de abertura política, mesmo que limitada.

Segundo dados do International Movie Database (IMDb), *Eles Não Usam Black-tie* venceu ainda o principal prêmio de melhor filme no Festival de Havana, em Cuba, em Nantes, na França, e em Valladolid, na Espanha. Aqui no Brasil, Gianfrancesco Guarnieri venceu o prêmio de melhor ator segundo a Associação de Críticos de São Paulo, sendo eleito também o melhor filme tanto pelo público quanto pelo júri oficial em um festival do SESC, além de receber o prêmio Margarida de Prata da Associação Nacional dos Bispos Brasileiros, prêmio também conquistado anteriormente por *S. Bernardo*.

Desse modo, *Eles Não Usam Black-tie* pode ser considerado um sucesso de crítica, assim como *S. Bernardo*. E por tratar de temas universais como relações familiares e organização política, também continua um filme bastante atual, que não ficou “datado” com o passar dos anos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vemos então que ambos os filmes aqui analisados são muito representativos de um período artisticamente rico do cinema brasileiro. Em ambos os casos, temos um diálogo direto com outras formas de arte (literatura e teatro) sem que os valores essencialmente cinematográficos fiquem relegados à segundo plano, já que podemos ver diversas referências a tradições cinematográficas consagradas, tais como o neorealismo italiano e o próprio Cinema Novo do Brasil.

Interpretar os filmes de Leon Hirszman é também compreender melhor o período da ditadura militar, visto que sua carreira cobriu todo o regime, e ele próprio se adaptou a diversas limitações para continuar a produzir uma arte engajada e que propunha reflexões críticas sob a ótica do comunismo do PCB. Enquanto seus primeiros trabalhos, os curtas *Pedreira de São Diogo* (1962) e *Maioria Absoluta* (1964), são típicos do período pré-golpe, tratando diretamente de temas políticos até com certa ingenuidade na crença de organização e consciência crítica das classes populares, *A Falecida* (1965) e *Garota de Ipanema* (1967) já possuem características típicas do cinema brasileiro pós-golpe, como as paisagens urbanas e o foco na classe média.

Já nos filmes aqui analisados, em *S. Bernardo* temos um retrato de questões agrárias que continuam muito atuais ao mesmo tempo em que dialogam com o passado (tanto o passado do livro, nos anos 1920-1930, quanto o do próprio filme, no início dos anos 1970), além de ser uma tentativa de trazer de volta um cinema político que estava cada vez mais difícil de ser realizado por conta da censura. Por outro lado, *Eles Não Usam Black-tie* nos faz olhar para o início do fim de um regime que ainda possuía grande poder repressivo, mas perdia poder econômico e apoio das classes médias, em uma narrativa clássica que poderia facilmente ser adaptada para o formato de telenovela, por exemplo.

Através da análise fílmica, concluímos que *S. Bernardo* é uma obra que narra seus acontecimentos em um tom mais distante e formal, por motivos diversos que podem se relacionar com a forte censura daquele período. O mesmo não ocorre com *Eles Não Usam Black-tie*, que possui uma abordagem mais convencional com diálogos coloquiais e conflitos familiares universais, mesmo que também tenha uma discussão política tão engajada quanto o filme anterior.

Podemos ver em ambos os filmes um Brasil violento e marcado pelas relações de poder, mas também um espaço para humanidade e esperança, seja na figura de Madalena, seja no casal Romana e Otávio. Vemos, em ambas as obras, figuras que podemos discordar de

suas atitudes, tais como Paulo Honório, Jesuíno, ou mesmo Tião, mas estes nunca parecem figuras caricatas, já que são retratos de extratos da sociedade brasileira que podemos identificar em nosso dia-a-dia. Compreender o cinema de Leon Hirszman é também compreender o Brasil, e não apenas o período da ditadura militar.

Sua obra sempre teve uma grande preocupação política, mas também uma forte preocupação com o público. Chegar até as pessoas que não possuem acesso fácil a uma arte engajada no dia a dia sempre foi seu objetivo, o que explica sua opção de trazer nomes consagrados para seu elenco e também tentar uma linguagem audiovisual de fácil assimilação, especialmente em *Eles Não Usam Black-tie*.

Mas mesmo a abordagem que chamamos de “brechtiana” de *S. Bernardo*, ou seja, com certo distanciamento do que está sendo narrado, não pode ser chamada de hermética ou de difícil compreensão, visto que também trata de temas universais como exploração do trabalho e relações abusivas, além de ter um músico consagrado e popular como Caetano Veloso fazendo sua trilha sonora e um ator tradicional como Othon Bastos em seu papel principal.

O que mais nos chama a atenção analisando estes filmes hoje, décadas depois de seus respectivos lançamentos, é a maneira como eles continuam relevantes e incrivelmente atuais, tanto por suas discussões temáticas quanto por suas narrativas sofisticadas e desafiadoras, que dialogam com diversas correntes cinematográficas enquanto tentam encontrar uma expressão única, tipicamente brasileira.

Vimos que em *S. Bernardo* a representação da ditadura é mais oculta, em parte até subjetiva, como uma ameaça que vem das sombras e um medo constante, mas também presente nas diversas violências físicas e psicológicas a que são submetidos os personagens coadjuvantes. Já em *Eles Não Usam Black-tie* a ditadura é mais explícita, vista diversas vezes na figura de policiais e até mesmo em diálogos verbais entre os personagens.

Com isso podemos perceber claramente a diferença de períodos históricos em que cada produção foi realizada, uma vez que seria impossível sequer usar a palavra “ditadura” para se referir ao governo brasileiro em um filme de 1972, por exemplo. Compreender seu momento presente e suas possibilidades sempre foi um forte de Leon Hirszman.

Em termos interpretativos, chegamos à conclusão de que em *S. Bernardo* podemos ler várias alegorias, tais como a figura de Paulo Honório como uma representação do exército brasileiro, ou mesmo do próprio Brasil, e a figura de Madalena como uma expressão das esperanças destruídas pelo golpe e pela ditadura. Em *Eles Não Usam Black-tie* a reflexão é mais literal, já que vemos duas gerações que encaram o mundo e as lutas políticas de forma

distinta: o pai, militante de esquerda que viveu a experiência democrática anterior ao golpe de 1964 e presenciou a construção da ditadura, e o filho, crescido no novo regime sob forte propaganda de progresso econômico e mérito individual. Podemos ver ali dois Brasis distintos não apenas nos personagens, mas também na própria narrativa, já que ao modificar elementos da peça escrita nos anos 1950, vemos uma reinterpretação de seus temas - é como se o filme pegasse uma ideia de um momento anterior ao golpe e a narrasse com um ponto de vista que só poderia existir depois de anos de ditadura. Isso explica as mortes presentes no filme e ausentes na peça, bem como os conflitos internos dentro do sindicato e da militância de esquerda.

Existem em ambos os filmes diversos diálogos com outras formas de arte e correntes de pensamento, o que os faz serem obras multifacetadas e que para compreendê-las precisamos compreender todo um contexto histórico e artístico brasileiro ao longo das décadas. É impossível entendermos o Cinema Novo dos anos 1960 sem entender o neorealismo italiano, por exemplo, assim como é impossível discutirmos sobre o filme *Eles Não Usam Black-tie* sem discutirmos sobre o teatro e a arte nacional-popular dos anos 1950.

Essas intertextualidades foram fortes motivações para nosso trabalho de pesquisa, e ao longo do texto tentamos abrir outras possibilidades de interpretações e diálogos. Só o fato de Hirszman estar inspirando tantos trabalhos acadêmicos nos últimos anos nos mostra sua relevância e como sua obra continua provocativa e fascinante, além de significativa de um ponto de vista político. Seus filmes serão sempre documentos de uma época, e sempre terão muito a nos ensinar sobre o passado, mas também nos inspira a olhar para o futuro.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Carolina Amaral de, et al. **Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética**. Editora Sulina, 2017

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil: (1964-1985)**. 2ª ed. Bauru: Edusc, 2005

AMANCIO, Tunico. **Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme**. Revista Alceu v.8 n.15 p.173-184, 2007

AUMONT, Jacques; et al. **A estética do filme**. Coleção Ofício de Arte e Forma. Campinas, SP. Papyrus, 1995

_____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Ubu Editora LTDA-ME, 2018

BERNARDET, J. C. **Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro**. Paz e Terra, 1977

_____. **Cinema e história do Brasil**. Edições Verona, 2017

_____. **O que é cinema**. Brasiliense, 2017

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema: Uma Introdução**. Campinas: Editora Unicamp/Edusp, 2013

_____. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora Unicamp, 2013

BOURDIEU, Pierre. **An invitation to reflexive sociology**. University of Chicago press, 1992

CARDENUTO, Reinaldo. **Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência**. Ateliê Editorial, 2021

CARDOSO, Maurício. **História e cinema: um estudo de São Bernardo (Leon Hirszman, 1972)**. Dissertação de Mestrado em História, Universidade de São Paulo (USP), 2002

CLARO, Silene Ferreira. **Eles Não Usam Black-tie: uma análise historiográfica**. Augusto Guzzo Revista Acadêmica, v. 10, p. 127 - 138, 2012

CORDEIRO, Janaína Martins. **A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento**. Editora FGV, 2015

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão popular, 2016

_____. **Teatro na luta de classes**. Rebento, n.1, 2010

COUSINS, Marc. **História do Cinema - Dos clássicos mudos ao cinema moderno**. São Paulo. Martin Fontes, 2013

DE SA MOTTA, Mirian Hermeto. **“Olha a gota que falta”**: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese de Doutorado em História, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2010

DENKER, A. D. F. M.; DA VIÁ, S. C. **Pesquisa empírica em ciências humanas: com ênfase em comunicação**. Futura, 2001

EISENSTEIN, Serguei. **A Forma do Filme**. Editora Schwarcz - Companhia das Letras, 2017

_____. **O Sentido do Filme**. Editora Schwarcz - Companhia das Letras, 2007

FABRIS, Mariarosaria. **A questão realista no cinema brasileiro: aportes neorrealistas**. Alceu v.8, n.15, p. 82-84, 2007

FIGUERÔA, Alexandre. **Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França**. Papirus Editora, 2004

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010

GARCIA, Miliandre. **A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)**. Revista Brasileira de História 24 p. 127-162, 2004

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. Editora Intrínseca, 2014

_____. **A ditadura escancarada**. Editora Intrínseca, 2014

_____. **A ditadura derrotada**. Editora Intrínseca, 2014

_____. **A ditadura acabada**. Editora Intrínseca, 2016

_____. **A ditadura encurralada**. Editora Intrínseca, 2017

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. Editora José Olympio, 2010

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. Boitempo Editorial, 2015

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil**. Editora Companhia das Letras, 2012

MARSON, Melina Izar. **Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine**. Escrituras Editora, 2009

MORAIS, Fernando. **Lula, volume 1: Biografia**. Companhia das Letras, 2021

MORETTIN, Eduardo. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. IN: CAPELATO, Maria Helena (org.). **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. Editora Contexto, 2014

_____. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)**. São Paulo: Intermeios, 2017

NUNES, Ivanildo Araujo. **A memória como violadora do tempo na obra fílmica: São Bernardo, de Leon Hirszman**. 2018

PATRIOTA, Rosangela. **A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo**. História (São Paulo), v. 22, p. 135-163, 2003

PEREZ, Pedro Vaz. As materialidades no cinema e as possibilidades de construção do sentido: um estudo a partir de São Bernardo, de Leon Hirszman. **Revista Mediação**, v. 20, n. 26. 2018

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. **Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca na década de 1960**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH. São Paulo, 2011

PRESTES, Anita Leocádia. **Luiz Carlos Prestes: um comunista brasileiro**. Boitempo Editorial, 2015

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. Editora Record, 2020

_____. **São Bernardo**. Editora Record, 2019

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70**. Paz e Terra, 1983

RAMOS, Paulo Roberto. **Cinema, literatura e pintura em São Bernardo, de Leon Hirszman**. Itinerários - Revista de Literatura, 2019

REIS, Lucas. **Do nacional-popular à dramaturgia de avaliação: a arte política de Leon Hirszman**. DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário, n. 30, p. 170-182, 2021

REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Zahar, 2014

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Record, 2000

ROSELL, Mariana Rodrigues. **“Ator sem consciência é bobo da corte”**: frentismo cultural e realismo crítico na dramaturgia brasileira de matriz comunista, 1973-1979. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo (USP), 2018

SALEM, Helena. **Leon Hirszman: o navegador de estrelas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

SCHWARZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloísa Murgel. **Brasil: uma biografia**. Companhia das Letras, 2015

SCHWARZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. Companhia das Letras, 2019

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política, 1964-1969**. Paz & Terra, 2007

SILVA, Josiane Soares, **Cantos de Trabalho: Etnografando o filme Cana de açúcar de Leon Hirszman**, 2022

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, n. 51, p. 19-53, 2006

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. Unesp, 2001

VALIM, Alexandre Busko. **História e Cinema**. IN: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs). **Novos Domínios do História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012

VILLA, Marco Antonio. **Ditadura à brasileira: 1964-1985 a democracia golpeada à esquerda e à direita**. Leya, 2014

VILLELA, L. B. R.; AMÉRICO, G. A. **Circuito Comunicacional: uma reflexão dialética do cinema na perspectiva da história social**. Revista de Teoria da História, v. 5, p. 241, 2013

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal**. Editora Cosac Naify, 2014

_____. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006

_____. **O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência**. São Paulo: Paz e Terra, v. 3, 2005

_____. **O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo**. Literatura e Sociedade, v. 2, p. 126 - 138, 1997

_____. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome**. Editora Cosac Naify, 2007