



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS**

JOÃO VITOR GOMES DE FREITAS

**CINEMA E EMANCIPAÇÃO HUMANA:
AS VIAS ESPECÍFICAS DA DESFETICHIZAÇÃO
NO FILME-DOCUMENTÁRIO E NO FILME-FICÇÃO**

MARIANA – MG

2019

JOÃO VITOR GOMES DE FREITAS

**CINEMA E EMANCIPAÇÃO HUMANA:
AS VIAS ESPECÍFICAS DA DESFETICHIZAÇÃO
NO FILME-DOCUMENTÁRIO E NO FILME-FICÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Bacharel em Serviço Social pela
Universidade Federal de Ouro Preto.
Orientador: Prof. Dr. Marlon Garcia da Silva

MARIANA – MG

2019

F866c

Freitas, João Vitor Gomes.

Cinema e Emancipação Humana [manuscrito]: as vias específicas da desfeticização no filme-documentário e no filme-ficção / João Vitor Gomes Freitas. - 2019.

114f.: il.: color; imagens.

Orientador: Prof. Dr. Marlon Garcia Silva.

Monografia (Graduação). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Departamento de Ciências Sociais, Jornalismo e Serviço Social.

1. Realismo estético - Teses. 2. Cinema - Teses. 3. Usos e costumes - Teses. 4. Serviço social - Teses. 5. Liberdade - Teses. I. Silva, Marlon Garcia. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 791.43

Catálogo: ficha.sisbin@ufop.edu.br



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E APLICADAS
DEPARTAMENTO DE SERVIÇO SOCIAL

**FOLHA DE APROVAÇÃO****João Vitor Gomes de Freitas****Cinema e emancipação humana: as vias específicas da desfeticização no filme-documentário e no filme-ficção**

Membros da banca

Marlon Garcia da Silva - Doutor - Universidade Federal de Ouro Preto
Kathiuça Bertollo - Doutora - Universidade Federal de Ouro Preto
Rafaela Bezerra Fernandes - Mestre - Universidade Federal de Ouro Preto

Versão final

Aprovado em 05 de dezembro de 2020.

De acordo

Professor Orientador: Marlon Garcia da Silva



Documento assinado eletronicamente por **Marlon Garcia da Silva, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 18/12/2019, às 19:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0029429** e o código CRC **6533B26D**.

Referência: Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.204141/2019-13

SEI nº 0029429

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35400-000
Telefone: - www.ufop.br

*À memória de Alberto Ponciano Gomes
e Maria Lúcia Ponciano Gomes.*

*Preso à minha classe e a algumas roupas, vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias, espreitam-me.
Devo seguir até o enjôo?
Posso, sem armas, revoltar-me?*

*Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse.*

*Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.*

*Vomitam este tédio sobre a cidade.
Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado.
Nenhuma carta escrita nem recebida.
Todos os homens voltam para casa.
Estão menos livres mas levam jornais
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.*

*Crimes da terra, como perdoá-los?
Tomei parte em muitos, outros escondi.
Alguns achei belos, foram publicados.
Crimes suaves, que ajudam a viver.
Ração diária de erro, distribuída em casa.
Os ferozes padeiros do mal.
Os ferozes leiteiros do mal.*

*Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
Porém meu ódio é o melhor de mim.
Com ele me salvo
e dou a poucos uma esperança mínima.*

*Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralisem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.*

*Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.*

É feia. Mas é realmente uma flor.

*Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.*

Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.

Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.

É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

A flor e a náusea

Carlos Drummond de Andrade

AGRADECIMENTOS

Expresso aqui meus profundos agradecimentos a todos e todas que de alguma forma ou de outra influenciaram de maneira decisiva no meu processo de formação. Em especial aos meus pais Maria Aparecida Ponciano Gomes de Freitas e Geraldo José de Freitas, à minha irmã Carolina Ponciano, às minhas tias Maria Inês e Maria de Lourdes. Ao meu avô Alberto e à minha madrinha Lúcia *in memoriam*. Gratidão eterna ao professor Marlon Garcia e à professora Kathiúça Bertollo, que foram decisivos na minha trajetória acadêmica e na minha formação profissional e pessoal, pois me passaram ensinamentos que levarei por toda a vida. E por fim agradeço aos amigos do Programa de Extensão “Mineração do Outro” por terem feito parte da melhor experiência acadêmica que vivi nestes últimos quatro anos na Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP.

RESUMO

O presente trabalho é fruto da trajetória do autor na graduação e nas experiências extensionistas do curso de Serviço Social da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, trazendo à tona o debate sobre a arte, mais especificamente sobre o cinema e questionando as possibilidades e a potência dessa expressão artística específica em incidir sobre a vida. Para tanto propõe uma aproximação inicial a categorias da obra *A peculiaridade do estético* desenvolvida pelo teórico marxista György Lukács. Iniciaremos o debate trazendo categorias fundamentais para introduzir o debate acerca da arte cinematográfica, começando pela categoria da particularidade, tratando depois das categorias da consciência e autoconsciência e finalizando com as categorias da antropomorfização e a desantropomorfização. Num segundo momento adentraremos no complexo categorial específico do cinema, tratando diretamente a respeito da peculiaridade da cinematografia. E por fim, abordaremos o caráter desfetichizador e emancipatório do cinema, pelas vias do filme-documentário e do filme-ficção, especificamente nas obras *ABC da greve* e *Eles não usam black-tie* do importante cineasta brasileiro Leon Hirszman.

Palavras-chave: Estética; Cinema; Desfetichização; Serviço Social; Emancipação humana.

ABSTRACT

The present work is the result of the author's trajectory in the undergraduate course and in the extension experiences of the Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP Social Work course, bringing up the debate about art, more specifically about cinema and questioning the possibilities and power of this specific artistic expression. To focus on life. To this end, it proposes an initial approximation to the categories of the book *The peculiarity of aesthetics* developed by the Marxist theorist György Lukács. We will begin the debate by introducing fundamental categories to introduce the debate about cinematic art, starting with the category of particularity, then dealing with the categories of consciousness and self-awareness and ending with the categories of anthropomorphization and deanthropomorphization. In a second moment we will go into the specific categorical complex of cinema, dealing directly with the peculiarity of cinematography. And finally, we will approach the defetichizing and emancipatory character of cinema, through the documentary and fiction films, specifically in the ABC works of the strike and *They do not use black-tie* by the important Brazilian filmmaker Leon Hirszman.

Keywords: Aesthetics; Movie theater; Defetichization; Social Work; Human emancipation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 CATEGORIAS FUNDAMENTAIS DO ESTÉTICO	
2.1 Para pensar a particularidade como categoria central do Estético.....	15
2.2 Questões a respeito da arte como autoconsciência.....	18
2.3 Antropomorfização e desantropomorfização: reflexões gerais.....	20
3 APROXIMAÇÃO À ESTRUTURA CATEGORIAL PECULIAR DO CINEMA	
3.1 Reflexões gerais acerca da gênese e da peculiaridade do cinema pelas contribuições de Gyögy Lukács.....	25
3.2 Elementos componentes e determinantes do cinema: uma reflexão de Francisco de Almeida Salles.....	33
3.3 Uma breve retomada histórica acerca do nascimento e do desenvolvimento do cinema e do filme documentário no Brasil de acordo com as ideias defendidas por Jean-Claude Bernadet.....	41
4 AS VIAS ESPECÍFICAS DA DESFETICHIZAÇÃO NO FILME-DOCUMENTÁRIO E NO FILME-FICÇÃO: ABC DA GREVE E ELES NÃO USAM BLACK-TIE	
4.1 Uma análise das obras de Leon Hirszman, <i>ABC da greve</i> e <i>Eles não usam black-tie</i>	48
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	56
7 ANEXOS	
7.1 Transcrição do filme: <i>ABC da Greve</i> de Leon Hirszman.....	57
7.2 Transcrição do filme: <i>Eles não usam black-tie</i> de Leon Hirszman.....	79
7.3 Banner do projeto: Cine Faísca apresentado no Encontro de Saberes 2019 – UFOP.....	115
7.4 Banner da “Mostra Silvio Tendler de Cinema 2019” apresentado no Encontro de Saberes 2019 – UFOP.....	116

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho, à luz do materialismo histórico-dialético realiza um estudo a respeito da peculiaridade do cinema, investigando a função e a potência dessa forma artística específica de incidir sobre a vida, como um instrumento que potencializa o pensamento e a reflexão crítica da realidade.

Um dos objetivos principais do estudo é examinar as vias específicas da desfetichização no filme documentário e no filme ficção através da análise de duas elaborações artísticas de um mesmo cineasta; as obras *ABC da Greve* e *Eles Não Usam Black-tie*, ambas do diretor de cinema brasileiro Leon Hirszman¹. Para alcançar esta finalidade, o trabalho busca apreender e apresentar a particularidade como categoria central na organização do estético, pensar e discutir a arte como autoconsciência e apresentar as categorias da antropomorfização e desantropomorfização, bem como a potência dessas categorias nos processos de desfetichização da realidade.

A escolha destas obras se dá principalmente pelo fato de tanto o documentário como a ficção abordarem fortemente o tema da greve. A greve é um instrumento de luta histórico importante na organização da classe trabalhadora, que tem por sua vez, o sentido fortemente econômico de parar a produção, ou seja, tensionar o centro nervoso de interesses do capital e do trabalho. Portanto as obras de Hirszman vão tratar impreterivelmente das relações de produção e das contradições que surgem do modo de produção capitalista no Brasil.

A motivação para a realização deste trabalho surge a partir das minhas vivências, enquanto bolsista do Programa de Extensão “Mineração do Outro: programa de cultura e crítica social”. Mais especificamente da ação do “Cine Falsca” que vem exibindo desde 2016 filmes marcantes do cinema mundial, latino-americano e brasileiro, e que exibiu no ano de 2019 a “Mostra Silvio Tendler de cinema”, com o objetivo de proporcionar o acesso da população marianense a filmes e debates com uma perspectiva crítica da realidade. O

¹ Hirszman, diretor, produtor e roteirista foi um dos expoentes do Cinema novo e autor de obras importantes como *São Bernardo* (1972), *ABC da greve* (1990), *Eles Não Usam Black-tie* (1981) e *Imagens do Inconsciente* (1985).

programa demarca firmemente seu caráter popular e o forte posicionamento em consonância aos interesses da classe trabalhadora.

Esta foi a experiência acadêmica mais importante que vivi dentro da Universidade Federal de Ouro Preto durante os quatro anos de formação em Serviço Social. Participar da construção dos projetos “Cine Faísca” e da “Mostra Silvio Tendler de Cinema 2019” me permitiu visualizar em cada ação do programa a importância e a potência da arte, em específico do cinema, de incidir sobre a vida dos sujeitos e evocar sentimentos e emoções de resistência e de luta. Este foi o ponto de partida para a realização deste estudo. A partir da minha experiência enquanto extensionista pude notar em cada exibição realizada pelo “Cine Faísca” e pela “Mostra Silvio Tendler de cinema 2019”, a potência dos filmes exibidos de promoverem debates coletivos, ricos em reflexões críticas a respeito da realidade em que vivemos.

É importante ressaltar que a discussão realizada por este trabalho também se faz relevante na medida em que resgata a discussão da *Estética* lukacsiana que é uma reflexão filosófica historicamente lateralizada e pouco discutida dentro do Serviço Social, das ciências humanas e da filosofia. Certamente, um assistente social precisa saber sobre os fundamentos da profissão, sobre política, sobre teoria social crítica, e porque não sobre arte? A arte possui um papel importante na potencialização da subjetividade, neste sentido também nos processos da emancipação humana, podendo até mesmo vir a assumir um papel protagonista. Se a profissão de Serviço Social defende em seus princípios fundamentais contidos no Código de Ética do/a Assistente Social lei 8662/93 “a opção por um projeto profissional vinculado ao processo de construção de uma nova ordem societária, sem dominação, sem exploração de classe, etnia e gênero”, para o assistente social entender sobre arte, é crucial. Pois a arte é um elemento indispensável, fundamental e determinante na construção de uma sociedade que vai para além da sociedade capitalista.

A metodologia adotada para a realização deste estudo é a pesquisa bibliográfica. Adentraremos inicialmente tanto capítulos e categorias da obra *A peculiaridade do estético*, de György Lukács, como também da obra *Introdução a uma Estética Marxista* e posteriormente na leitura de textos que vão tratar diretamente da peculiaridade do cinema, que são o “Capítulo 14 da Estética”, tópico “V El Film” do Lukács, e dois textos do livro “Ensaio Fundamentais:

Cinema”, “Cinema: técnica ou arte?” do Francisco de Almeida Salles² e “O documentário” de Jean-Claude Bernardet³.

² Almeida Salles foi um importante crítico e ensaísta cinematográfico brasileiro. Salles escreveu diariamente nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Diário de S. Paulo* durante as décadas de 1950 e 1960. Durante 50 anos foi presidente da Cinemateca Brasileira, desde sua origem como Clube de Cinema de São Paulo e posteriormente presidente de honra do atual conselho da instituição.

³ Jean-Claude Bernardet é crítico e importante teórico de cinema, além de cineasta e escritor brasileiro. Interessou-se por cinema a partir do movimento cineclubista. Convidado por Paulo Emilio Salles Gomes começou a escrever críticas em *O Estado de S. Paulo*. Tornou-se grande interlocutor do grupo de cineastas do Cinema novo. Foi um dos fundadores do curso de cinema da universidade de Brasília, e atuou como docente de “História do Cinema Brasileiro” na Escola de Comunicações e Artes até o ano de 2004.

2 CATEGORIAS FUNDAMENTAIS DO ESTÉTICO

2.1 Para pensar o particular como categoria central do Estético

Para de fato adentrar na discussão da peculiaridade do cinema trataremos inicialmente de algumas questões preliminares importantes a respeito das categorias do singular, do universal e do particular.

Partimos do pressuposto fundamental que as categorias – singularidade, universalidade e particularidade – estão na realidade, ao resgatar o enunciado ontológico do Marx (2011), de uma ontologia histórico materialista: *as categorias são formas de ser, determinações da existência*. Identifica-se aqui uma primazia da realidade objetiva sobre a subjetividade humana. Portanto, tanto os processos naturais como os processos sociais, humanamente construídos, correspondem a fenômenos que existem na realidade, para além da subjetividade ou consciência dos homens.

O conhecimento científico e a criação artística se constituem e se diferenciam como capacidades, como potências subjetivas no campo da atuação humana, durante o longo curso do desenvolvimento da humanidade, na qual os sujeitos históricos – condicionados a relações sociais determinadas por um modo de produção e reprodução material da vida específico – vão criando formas específicas de apreender o mundo. E a partir dessa apreensão da realidade, orientados pela consciência desenvolvem capacidade de produzir o “novo”.

Já o conhecimento próprio da vida cotidiana está necessariamente ligado à dimensão fenomênica, à superfície da vida, ao que é singular. A partir do trabalho, dos processos de humanização, ciência e arte se constituem como formas superiores do reflexo, pois abarcam um campo maior de mediações e de apreensão de processos, para além da aparência.

Portanto a dimensão fenomênica – via primária para acessar a realidade – é característica central do singular. Podemos dizer então que a singularidade está no campo do irrepetível e se expressa no “Isto”, no “Este”, no “Aqui” e “Agora”.

Antes de avançar na exposição dessas categorias, demarcaremos aqui um ponto importante: a objetiva relação dialética que se estabelece entre o

singular, o particular e o universal na realidade. No capítulo V: *O Particular como Categoria Central da Estética* do livro *Introdução a uma Estética Marxista*, Lukács faz uma afirmação importante:

No interior da comunidade de conteúdo e forma, são também comuns como vimos, as categorias de singularidade, particularidade e universalidade. E não apenas em sua homogeneidade, em sua sucessão em série, mas também – para dizê-lo em forma bastante geral – no fato de que estas categorias estão entre si, objetivamente, o movimento ininterrupto no processo do reflexo da realidade conduz de um extremo a outro. Neste caso, portanto, existe um movimento da particularidade a universalidade (e vice-versa), bem como da particularidade à singularidade (e ainda vice-versa) e em ambos os casos o movimento para a particularidade é conclusivo. (LUKÁCS, 1978; p. 161).

Este movimento dialético estabelece uma relação de superação e conservação entre a particularidade e a singularidade; há um deslocamento estrutural e contínuo de elevação do singular ao particular, no qual a singularidade se conserva no mesmo momento em que é superada.

Para uma maior compreensão da particularidade, tomemos a universalidade e a singularidade como pontos extremos que realizam um movimento de distanciamento constante um do outro, e o particular como um campo intermediário, uma mediação necessária entre estes extremos. Não há, por assim dizer, um ponto central exato; as formas artísticas podem se fixar em qualquer ponto dessa extensão, estabelecendo uma proximidade maior tanto do universal quanto do singular.

Na estética, a particularidade situada tanto acima ou abaixo do ponto central, é certamente capaz de se converter – a partir deste ponto – tanto no universal quanto no singular, em outras palavras, estabelece um movimento de passagem para a universalidade ou para a singularidade.

A escolha do ponto central no campo da singularidade perpassa o fato histórico da multiplicidade das artes e dos estilos. Lukács ilustra este argumento com alguns exemplos:

Pense-se na diferença entre drama e épica (notadamente em suas formas romanescas modernas). É imediatamente evidente que o drama concebe muito mais universalmente, com relação à épica suas figuras e suas situações; que traços da singularidade aparecem nêlo em muito menos número, muito menos detalhadamente; todo detalhe individual tem no drama um acento simbólico-sintomático que só

pode e só deve ocorrer na épica em medida muito menor. (LUKÁCS, 1978; p. 169).

Portanto identifica-se, nos diferentes gêneros, uma direção tendencial no movimento no campo do particular – histórico e socialmente condicionada –. A épica geralmente tende a fixar mais próximo à singularidade o ponto central de consolidação do particular, ao passo que este ponto no drama geralmente fixa-se em direção à universalidade.

Lukács (1978) aponta ainda o fato de que,

“... o mesmo escritor, no mesmo gênero, pode fixar diversamente em suas obras singulares o ponto central, (agora não somente no âmbito de tendências históricas gerais, mas também no âmbito do seu modo individual de tratar um gênero); basta comparar, de Goethe, a Efigência com a Filha Natural, para não citar contrastes estridentes como Gutz von Berlichingen”. (LUKÁCS, 1978, p.170).

Ou seja, há, portanto além das leis universais da estética e das diferentes tendências da teoria dos gêneros, uma configuração individual da obra de arte, o que não pode ser confundido com a visão irracionalista de um relativismo individualista.

É importante estabelecer algumas abstrações simplificadoras e provisórias que Lukács faz para que possamos entender a importância da particularidade como categoria e ponto central de organização do estético. Dizer que o particular no reflexo científico é um campo de mediações e no reflexo estético se torna um ponto central organizador, é uma forma preparatória para compreender que nas palavras de Lukács (1978) “... não se trata tanto de um ponto central em sentido estrito, mas antes de um ponto central de um campo em movimento”.

Para que fique claro estamos tratando neste tópico a respeito de movimentos dentro do campo da particularidade, que pode ir como já dito anteriormente, tanto em direção do universal quanto do singular. A extensão deste campo pode variar ser maior ou menor dentre diferentes obras artísticas, mas ela existe mesmo nas obras que seguem um único tom.

As obras de arte criadas pelo homem a partir da própria realidade são, por conseguinte a realidade em sua forma “sensível”, mais precisamente, uma refiguração da realidade que plasma formas sensíveis intensificadas, que reúne

e condensa no “típico”, muitos singulares, atravessados também por determinações universais. A singularidade ao se elevar no particular e ser superada não se opõem a singularidade, e também não se perde, mas se conserva, assim como o universal está presente na singularidade imediata; estas questões são determinantes no para o reflexo estético.

Os elementos que apresentamos neste tópico acerca da categoria da particularidade constituem parte fundamental em nossa análise futura das obras de Leon Hirszman, que está presente no terceiro capítulo deste trabalho. Seguimos adiante com as categorias da consciência e autoconsciência.

2.2 Questões a respeito da arte como autoconsciência

Ao tratar da consciência e autoconsciência, Lukács faz reflexões acerca de como se dá e se diferencia ao longo do curso do desenvolvimento da humanidade o reflexo científico e o reflexo estético. Estamos falando aqui, da relação homem e humanidade, nas diferentes fases do desenvolvimento histórico da humanidade, que aparece de diferentes formas na realidade refletida.

Esta é uma questão histórico-materialista, ora, qualquer obra que se concretize como arte, parte de um chão material, real e objetivo e se torna um reflexo estético. Porém, devemos sublinhar que esta realidade refletida é determinada por questões nacionais, de classe, relações de produção e de reprodução material da vida. Lukács (1978), ao fazer uma reflexão deste ponto, vai nos atentar ao fato de que:

“Uma arte que pretendesse ultrapassar objetivamente as suas bases nacionais, a estrutura classista de sua sociedade, a fase da luta de classe que é nela presente, bem como, subjetivamente a tomada de posição do autor em face de todas estas questões destruir-se-ia como arte”. (LUKÁCS, 1978, p.286).

Lukács nos chama atenção para um problema que surge de uma interpretação vulgar deste ponto da estética marxista: a superação de determinantes históricos e sociais de uma sociedade de classes faria com que as obras de arte elaboradas nesta sociedade, deixassem de fazer sentido e de serem compreendidas pelos homens e mulheres em uma sociedade

emancipada e livre da luta de classes. Este é um pensamento equivocado; pois, nos termos de Lukács (1978), “a determinação social da gênese, a necessária tomada de posição de toda representação, podem realmente se efetivar apenas sobre o terreno de uma tal universalidade do mundo reproduzido e dos meios de produção”. Portanto, discordando da interpretação vulgar acerca da estética marxista, podemos dizer que elaborações artísticas, de organizações sociais mais recuadas, constituídas a partir de um determinado grau de desenvolvimento humano e social são capazes de serem compreendidas pela humanidade no tempo presente e são capazes de causar em nós, nas palavras do Marx um “prazer estético”.

Lukács faz uma reflexão importante para pensarmos a respeito da validade artística e da potência dessas elaborações de incidirem sobre a vida. Nas palavras do autor, “é necessário, pelo contrário, recordar sempre o valor evocativo imediato da forma artística”. Ou seja, esta potência das obras, está diretamente ligada à força evocativa da arte, que desperta emoções e faz com que o espectador reviva eventos do desenvolvimento da humanidade, tanto do presente quanto do passado. Lukács explicita:

Esta identificação com o sujeito representado, contudo, deve ser melhor concretizada. Quando a juventude soviética comparece às representações de Casa de Bonecas ou Romeu e Julieta e revive apaixonadamente as suas figuras e os seus eventos, é claro que cada espectador sabe que eventos concretos daquela espécie estão completamente fora de sua vida, que eles pertencem inapelavelmente ao passado. Mas de onde deriva a força evocativa destes dramas? Acreditamos que ela reside no fato de que neles é revivido e feito presente precisamente o próprio passado, e este passado não como sendo a vida anterior pessoal de cada indivíduo, mas sim como a sua vida anterior enquanto pertence à humanidade. O espectador revive os eventos do mesmo modo, tanto no caso em que assista as obras que representam o presente, como no caso em que a forçada arte oferece à sua experiência fatos que lhe são distantes no tempo ou no espaço, de uma outra nação ou de uma outra classe. Um fato igualmente inegável é o de que massas de proletariados leram Tólstoi com entusiasmo, do mesmo modo como massas de burgueses leram Górkí com entusiasmo. (LUKÁCS, 1978; p. 289).

Estamos tratando aqui da eficácia da arte em proporcionar ao sujeito a possibilidade de vivenciar experiências de realidades sociais distintas e distantes a ele, que de outro modo não poderiam ser vivenciadas e que o fazem sentir e pensar sua individualidade, sua vida e sua própria existência na

sociedade de classes, abrindo para a dimensão da genericidade humana e tomando consciência do mundo.

Esta forma de apreender o mundo, a partir do reflexo estético, se dá de forma diferente do reflexo científico. Lukács faz esta diferenciação:

“... o reflexo científico transforma em algo para nós, com a máxima aproximação possível, o que é em si na realidade, na sua objetividade, na sua essência, nas suas leis; a sua eficácia sobre a subjetividade humana, portanto, consiste sobretudo na ampliação intensiva e extensiva, no alargamento e no aprofundamento da consciência, do saber consciente sobre a natureza, a sociedade e os homens. O reflexo estético cria, por um lado, reproduções da realidade nas quais o ser em si da objetividade é transformado em um ser para nós do mundo representado na individualidade da obra de arte; por outro lado, na eficácia exercida por tais obras, desperta e eleva a autoconsciência humana: quando o sujeito receptivo experimenta – da maneira acima referida – uma tal realidade em si, nasce nele um para si do sujeito, uma autoconsciência, a qual não está separada de uma maneira hostil do mundo exterior, mas antes significa uma relação mais rica e mais profunda de um mundo externo concebido com e riqueza e profundidade, do homem enquanto membro da sociedade, da classe, da nação, enquanto microcosmos autoconsciente no macrocosmo do desenvolvimento da humanidade”. (LUKÁCS, 1978; p. 296).

O reflexo científico, portanto, desenvolve na subjetividade humana uma aproximação da realidade e aprofunda o saber consciente dos homens a respeito do mundo objetivo que os cercam. Por outro lado, o reflexo estético, tomando para si a vida social cria um mundo representado que eleva a consciência do sujeito a respeito da realidade “em si”, uma realidade na qual ele está presente, caracterizando o processo subjetivo da autoconsciência.

As categorias da consciência e da autoconsciência serão retomadas em breve, na análise das obras de Leon Hirszman. Partiremos agora para as categorias da antropomorfização e da desantropomorfização.

2.3 Antropomorfização e desantropomorfização: reflexões gerais

Agora que já tratamos das questões de princípio acerca da arte como autoconsciência, avançaremos na exposição neste ponto a respeito de

algumas questões gerais acerca das categorias da antropomorfização e da desantropomorfização do reflexo⁴.

Sublinhemos que o humano nos seus processos autoconstitutivos no longo curso do desenvolvimento da humanidade em relação direta com o mundo e com a natureza, viu a necessidade de conhecer a realidade para além da mera relação imediata com o mundo.

Na *Estética* de Lukács vemos que o mundo reproduzido e os conteúdos assimilados subjetivamente pelo homem estão a priori no mundo externo, ou seja, existem já na realidade antes de existirem no imaginário humano. Neste sentido, ao realizar trabalho o homem assimila e apreende os conteúdos do mundo num fluxo de movimento que vai “de fora para dentro”, do mundo para o homem. Por outro lado, o trabalho também permite ao homem projetar um mundo próprio com as características dele, estabelecendo uma segunda via de interlocução entre a subjetividade e a objetividade, num movimento que agora vai “de dentro para fora”, do sujeito para o mundo.

O último movimento citado acima possui caráter antropomórfico, ou seja, na produção do novo o homem transfere ao mundo externo atributos, figurações e experiências próprias do mundo humano. Assim como ocorre, segundo Lukács, nas elaborações estéticas e nas obras de arte, a “projeção das experiências internas do homem sobre a realidade objetiva”⁵ (LUKÁCS, 1966, p. 226). Ao tratar das primeiras experiências de antropomorfização, vemos em todas as partes do mundo, em organizações sociais mais recuadas, a tendência universal e antropomorfizadora do homem primitivo de criar personificações – Deuses e religiões – para explicar a existência de forças misteriosas, superiores e alheias a ele.

Tais processos podem ser observados de maneira geral e embrionária e ainda assim fundamental na vida cotidiana. Decerto, para se orientar no cotidiano da vida, o homem precisa conhecer a materialidade das coisas, reconhecer e assimilar os processos objetivos que os cercam, reproduzir de

⁴ O debate proposto neste tópico acerca das categorias da “antropomorfização” e “desantropomorfização” do reflexo foi teoricamente referenciado pela obra da *Estética* de György Lukács, capítulo 2 e pela tese de doutorado: SILVA, A filosofia como complexo ideológico na obra tardia de György Lukács, Florianópolis, 2018.

⁵ As citações referidas à *Estética* do autor György Lukács neste trabalho são originalmente encontradas na língua espanhola e foram traduzidas para a língua portuguesa pelo autor do presente trabalho.

maneira ideal, mesmo que de forma imediata e pragmática os conteúdos da realidade. Resgatando a exemplificação de Lukács (1966, p.48), para ilustrar este pensamento, ao atravessar a rua, o sujeito - dentro de certo nível de imediatividade demandado pelo próprio cotidiano - precisa assimilar e reconhecer a realidade objetiva de um automóvel. Este exemplo ilustra a dinâmica da desantropomorfização na vida cotidiana.

No entanto, esta relação entre homem e mundo externo dentro da dinâmica da vida cotidiana tende a demandar do sujeito respostas práticas, imediatas e com pouco grau de reflexão. Ou seja, neste movimento não há apreensão profunda da realidade, de seus processos e nem de seus conteúdos próprios mais essenciais. Há uma compreensão constituída de impressões, e constatações subjetivas, que muitas vezes deformam o real.

A ciência por sua vez, é um instrumento de desantropomorfização mais apurado, que eleva e ao mesmo tempo aprofunda o grau de conhecimento do homem sobre a realidade objetiva. O reflexo científico aproxima o homem da realidade objetiva, da essência das coisas e da materialidade do mundo. Instrumento que surge e se aprimora no ritmo e na marcha do desenvolvimento da humanidade, durante o processo de aperfeiçoamento do trabalho e da criação do novo. Torna o homem mais humano e lhe dá o domínio do mundo.

Não somente o trabalho via capacidade teleológica do homem de transformar a matéria a fim de satisfazer suas necessidades básicas, mas também conhecimentos ainda mais elaborados que constituem o terreno científico e filosófico de caráter desantropomorfizador coexistem desde a pré-história da humanidade com generalizações antropomórficas, fortemente associadas à religiosidade.

O nível e o grau de impacto do desenvolvimento do trabalho e da ciência sobre a vida das mulheres e dos homens em sociedade é o que vai determinar, de acordo com Lukács, o quanto os processos de desantropomorfização e antropomorfização do reflexo da realidade vão avançar ou recuar ao longo da história da humanidade.

Portanto, o desenvolvimento das forças produtivas junto ao aprimoramento científico no decorrer da história da humanidade – processo tendencialmente desantropomorfizador – permitiu ao homem aumentar o seu conhecimento acerca da realidade objetiva do mundo e distanciar-se das

barreiras e dos constrangimentos da natureza. Neste sentido, sociedades com um grau de desenvolvimento tecnológico e científico maior eram por sua vez tendencialmente menos ameaçadas por estes constrangimentos e fenômenos naturais, portanto menos marcadas pelas tendências antropomorfizadoras.

Avançando um pouco mais na nossa reflexão, Lukács identificou um movimento de avanço contraditório da desantropomorfização do reflexo da realidade na sociedade burguesa, certamente, como já aludido anteriormente, o desenvolvimento das forças produtivas eleva a desantropomorfização do reflexo da realidade. Este desenvolvimento das capacidades produtivas no capitalismo possui uma aparência ilimitada, porém a sua limitação esta justamente ao colidir com os limites das relações da propriedade privada dos meios de produção e da riqueza socialmente produzida.

A acumulação capitalista implica em escalas de produção e reprodução de capital cada vez maiores, no incremento crescente de meios de produção, ou seja, de um maquinário cada vez melhor e mais potente em seu processo produtivo, em detrimento do trabalho humano. A burguesia necessita expandir cada vez mais o seu domínio sobre as forças da natureza usando o conhecimento científico e tecnológico tendencialmente desantropomorfizador a seu serviço com a finalidade de satisfazer interesses econômicos privados. Podemos dizer que o capitalismo com a indústria avança numa direção desantropomorfizadora de tal maneira como nenhuma sociedade antecedente o fez; este avanço acelerado e desgovernado, certamente acarreta na destruição das riquezas naturais do planeta e conseqüentemente na destruição do próprio modo de produção capitalista.

Os processos de desantropomorfização, num sentido mais geral, viabilizariam o processo de humanização do homem. Mas no capitalismo o desenvolvimento das forças produtivas acaba por distanciar a figura humana do produto de seu trabalho, e provoca por sua vez um processo inverso, o de desumanização da humanidade.

Já sabemos que os processos desantropomorfizadores avançam conjuntamente com o desenvolvimento do trabalho e da ciência, racionalização da prática e com o desenvolvimento das forças produtivas, e por estes movimentos os homens vão construindo um mundo próprio e crescentemente social. Este mundo vai engendrando também formas antropomorfizadoras que

não são religiosas, formas dessacralizadas, a necessidade humana de projetar um mundo próprio de dentro para fora, para se expressar, como ocorre nas elaborações artísticas.

Desfechamos aqui esse esboço mais geral das categorias da antropomorfização e da desantropomorfização, retornaremos a elas futuramente. No próximo capítulo nos aproximaremos da estrutura categorial específica do cinema.

3 APROXIMAÇÃO A ESTRUTURA CATEGORIAL PECULIAR DO CINEMA

3.1 Reflexões gerais acerca da gênese e da peculiaridade do cinema pelas contribuições de Gyögy Lukács

Agora que já realizamos uma primeira aproximação às categorias fundamentais no debate da *Estética* lukacsiana, neste segundo momento do trabalho, iniciaremos um processo de aproximação da estrutura categorial peculiar do cinema. Tendo como fundamento teórico norteador três autores que trouxeram contribuições importantes para a compreensão da peculiaridade da arte cinematográfica. Iniciando por György Lukács e posteriormente Francisco de Almeida Salles e Jean-Claude Bernadet, dois importantes autores brasileiros para os estudos de cinema.

Neste movimento, nos atentaremos para algumas questões importantes acerca da arte cinematográfica. Já de início dando ênfase ao que Lukács vai denominar de “peculiar caso de reflexo duplo”, que se dá na medida em que a elaboração do reflexo estético da realidade no campo do cinema pressupõe um reflexo primário, de base técnica/tecnológica, num primeiro momento a fotografia, num segundo a imagem em movimento.

É interessante observar, que Lukács ao longo do seu trabalho faz algumas comparações entre o que há de comum no cinema em relação a outras elaborações artísticas para determinar o específico da arte cinematográfica.

De acordo com autor da *Estética*, é possível observar que no cinema assim como na arquitetura, por exemplo, o ponto de partida se constitui por um reflexo desantropomorfizador, aqui se estabelece uma forte relação entre cinema e técnica. A técnica do filme, já desde um primeiro momento direciona-se ao reflexo simples e unitário de uma realidade objetiva. Segundo Lukács (1966), “Seu produto é sempre uma refiguração da realidade, mas não a realidade em si”.

Esta técnica da qual estamos tratando que, se refere a um momento inicial, do surgimento da técnica cinematográfica, mas que é fundamental para a produção fílmica em todos os tempos históricos nos quais se produziu cinema.

Essa técnica cinematográfica, da qual estamos falando, surge da fotografia, e nas palavras do autor da *Estética* (1966), “A fotografia como ponto de partida é em si mesma desantropomorfizadora. A técnica cinematográfica supera essa desantropomorfização e aproxima o refigurado a visualidade normal da vida cotidiana”. Portanto, essa técnica por si própria não contém características do estético, é apenas um reflexo da realidade que existe em si.

Para compreender ainda melhor, este caráter desantropomorfizador da técnica cinematográfica; no momento em que tiramos uma fotografia, seu resultado (a foto) vai expressar necessariamente a impressão de que o objeto refigurado possui o mesmo aspecto do que aparece na fotografia, um processo que é tendencialmente desantropomorfizador. Nos termos de Lukács (1966) “a lente é impessoal e infalível”. O autor explica:

A fotografia é, naturalmente um reflexo da realidade, e não a realidade mesma: mas como a refigura de um modo mecanicamente fiel, originalmente desantropomorfizador, o que ela fixa tem que conservar, também como mimeses, essa autenticidade de realidade. E como os procedimentos estéticos de organização e de ordenação utilizados pelo filme, ainda que em seu efeito total exceda em muitos pontos a cotidianidade imediata, porém, não suprimem essa refiguração fotográfica da realidade, senão que a colocam em conexões completamente novas (mediante a eleição dos momentos, sua organização, seu tempo e seus ritmo, o tipo de encadeamento, etc), a autenticidade tem que se conservar e constituir um elemento essencial do meio homogêneo da arte cinematográfica. Mas a fonte dessa autenticidade é a realidade mesma: o fotografado não pode fazer sensível, senão o ser real objetivamente presente, especificamente visual e seu objeto, cuja qualidade real está determinada pela estrutura da coisa mesma. E então é claro que uma película de desenhos animados, por exemplo, não pode dar autenticidade mais que o eixo do desenho, sem que apresente nunca como realidades os desenho mesmos. Tão pouco o cenário fotografado pode conseguir uma autenticidade da realidade superior à que tem efetivamente seu modo visual de aparição. (LUKÁCS, 1966, p180).

Neste momento embrionário da arte cinematográfica, era habitual, os filmes reproduzirem representações teatrais, neste caso é importante nos atentarmos para o fato de que, ainda que o objeto retratado (peça teatral) fosse de caráter estético, a reprodução (o filme) nas palavras de Lukács (1966) “carecia de princípio estético autônomo”. Ou seja, o cinema possuía ainda neste momento um caráter meramente técnico.

Sinalizando este momento embrionário da arte cinematográfica do qual estamos tratando aqui, Lukács (1966, p.173) faz uma reflexão fundamental, o

autor da *Estética* aponta um aspecto histórico-materialista do problema: “A técnica cinematográfica não poderia se constituir se não sobre a base de um capitalismo altamente desenvolvido”. Este é um fato que vai ser determinante para que haja tendencialmente uma maior predominância da evolução técnica sobre a artística no cinema do que em qualquer outra arte. Diante desta questão é imprescindível que toda a produção cinematográfica seja subordinada aos interesses do capital. É notável que a difusão e a generalização do modo de produção capitalista em todo o globo influenciam todos os tipos de artes, mas é decisivamente mais influente sobre o filme. Segundo Lukács (1966, p.176) “O cinema, já desde um primeiro momento é intelectual e tecnicamente, um produto do capitalismo”.

A evolução econômica produz determinadas possibilidades tecnológicas que delimitam o campo dentro do qual as artes como, arquitetura e cinema vão ser capazes de cumprir com sua missão social. A duplicação da mimese e seu passo ao estético não se dá apenas sobre as possibilidades técnicas, é necessário que cumpra com a missão social da arte, mais especificamente a missão desfetichizadora da arte. Neste processo produz-se o meio homogêneo do artístico do cinema.

Neste processo ainda embrionário do cinema, a cinematografia se torna um campo fértil de experimentações com a câmera, aos poucos vão surgindo novas técnicas cinematográficas que impulsionam o desenvolvimento de um novo mundo de visualidade, *sui generis*, visível, sensível e significativo. A tentativa de fazer movimentos de *close-up* com a câmera, ainda que muito timidamente, provocava efeitos de alteração da distância entre espectador e imagem, mudança de perspectiva, num plano mais aberto ou mais fechado, mostrando detalhes, além de experimentações iniciais das técnicas autenticamente e especificamente cinematográficas de corte e a montagem.

Neste mesmo movimento de identificar o específico do cinema, Lukács aponta algumas pistas. O autor faz algumas comparações acerca da atuação dos atores do teatro e do cinema. É facilmente observável a ausência do contato pessoal entre ator e público no cinema, um momento essencial das peças teatrais, o que faz criar uma relação nova entre público e ator. A falta deste contato pessoal, identificado no cinema – assim como na pintura e na escultura -, não expressa de nenhuma maneira a falta de evocação estética,

portanto a perda do contato pessoal não diminuiu as possibilidades de eficácia estética do ator, nem mesmo compromete a potência artística do conteúdo fílmico. Nos termos do autor da Estética: “O ator cinematográfico não é uma realidade humana, imediatamente presente como é o ator teatral. O ator cinematográfico é uma figura mimética, é uma refiguração artística de um homem em ação”. (LUKÁCS, 1966, 177)

A título de compreender um pouco mais a peculiaridade do duplo reflexo cinematográfico, Lukács desenvolve também algumas comparações do cinema com as demais artes visuais. Nas demais artes visuais a autenticidade da obra pode ser atingida somente no final do processo “mimético-artístico” na medida em que vai se constituindo enquanto uma refiguração da realidade, ela constitui mediante princípios puramente estéticos. Por outro lado, a pior fotografia possui já autenticidade. Esta autenticidade fotográfica cria um meio homogêneo que aproxima o filme e a cotidianidade da vida de forma muito mais intensa do que em qualquer outra elaboração artística.

Esta aproximação à cotidianidade se expressa também na medida em que a totalidade visual do conteúdo fílmico não é estática, inerte, mas permanentemente móvel; no cinema a visualidade e a defluência concreta do tempo andam categoricamente juntas. Vejamos:

Em efeito: quando a refiguração visível da realidade é fixa, vista imediatamente, de um modo estático e estável, o momento presente que, imediatamente, é o único representável, deve ser tal que nele se faça sensivelmente visível o presente inteiro como transição vivencial do passado para o futuro. Essa necessidade força os artistas a representar o presente de um modo tão intensamente concentrado que não pode se dar nunca na cotidianidade. No cinema, pelo contrário, o momento do presente é, como sempre ocorre no decurso temporal real, um momento real de transição entre o passado e o futuro; normalmente, já vivemos como presentes momentos passados, os quais se fazem para nós como passado diante nossos olhos, e o presente vivenciado em cada caso foi, ainda um segundo antes, um futuro ameaçador ou promissor. Desta forma, os diversos momentos correspondem perfeitamente à proximidade da vida cotidiana; somente a sua vinculação de conteúdo e, conseqüentemente, formal, pode dar-lhes uma significação superior em relação à cotidiana. Como é natural, os vários momentos podem e devem superar amplamente o termino médio da cotidianidade em relação à intensidade anímica. Mas isso não altera em nada a estrutura categorial que acabamos de mostrar. (LUKÁCS, 1966, p.181)

Avançando um pouco adiante no estudo da especificidade cinematográfica; ainda seguindo com a metodologia de apresentar as comparações feitas por Lukács envolvendo a cinematografia e na medida em exploramos progressivamente a estrutura categorial do cinema, chegamos a um momento decisivo. O autor da Estética vai nos atentar para um importante salto técnico e artístico da cinematografia; a transição do cinema mudo para o cinema sonoro. O cinema mudo utilizava meios técnicos de comunicação distantes à arte; "... como os rótulos e os textos de ensaio e recorria ademais, como temos recordado, a um acompanhamento musical contínuo com o objetivo de concretizar o conteúdo tonal das sequencias. (É claro que em nenhuma arte visual há a mais remota analogia disso)". (LUKÁCS 1966).

O cinema sonoro por sua vez, procurou desenvolver meios e técnicas que pudessem lhe dar maior imanência estética. Ao atribuir um conjunto maior de detalhes a obra, na reprodução do mundo aparente não só visualmente, mas agora também auditivamente, promove uma maior aproximação à realidade da vida, a autenticidade desta refiguração se dá de maneira muito mais rica e clara do que em outrora. O aparato auditivo no filme passar a cumprir num primeiro momento nada mais que um o papel de acompanhamento da visualidade fílmica. Ou seja, a orientação estética da cena e as emoções despertadas por ela é uma tarefa da composição visual, porém a momentos que se tornam primariamente auditivos em que o som assume uma função decisiva na cena. Há uma necessidade crescente no cinema de utilizar a música como um agente emocional que potencializa a cena, dá vivacidade, enriquece e eleva o poder evocativo da arte cinematográfica.

Ao fazer este movimento de estudo, de nos aproximar da estrutura categorial peculiar do cinema, nos deparamos também com a necessidade indispensável de pensar na possibilidade do cinema como arte popular Essa reflexão mais profunda, retoma uma questão histórico-materialista do problema já apontada em parágrafos anteriores: "A técnica cinematográfica não poderia se constituir se não sobre a base de um capitalismo altamente desenvolvido" (LUKÁCS 1966). Ou seja, esta reflexão passa ideia indispensável de que o cinema, desde o seu primeiro instante está intimamente relacionado com a base econômica do grande capitalismo. Ao mesmo tempo em que o cinema

pode ser um instrumento utilizado para satisfazer necessidades privadas, oferecer produções grotescas, burlescas que bestializam a classe trabalhadora - como são as elaborações hollywoodianas -, também por negação deste, possui o potencial de ser uma arte popular autêntica e grandiosa, que se converter em uma expressão compreensível para a classe trabalhadora, que abarca e potencializa na forma sensível da arte cinematográfica sentimentos populares, que podem despertar na grande massa o grande anseio coletivo de luta e de resistência à opressões do capital. Lukács cita como grandes referências do cinema enquanto arte popular, os filmes de Pudovkin e Eisenstein, que reproduziram com intensidade os acontecimentos da revolução do povo russo, e os tornaram importantes expressões de luta do povo oprimido pela liberdade. Assim como os filmes de Chaplin, que numa expressão de humor conseguem retratar muito bem a sensação do trabalhador de estar sempre perdido diante o surgimento acelerado das novas estruturas do capitalismo, da maquinaria e da agitação do meio urbano.

Lukács ao fazer uma nova diferenciação entre o ator teatral e o ator cinematográfico sinaliza uma novidade – uma especificidade – trazida pela atuação cinematográfica e a partir disso aponta outro aspecto acerca do caráter popular do cinema. O ator teatral realiza interpretações literalmente já existentes e encarna as grandes criações da dramaturgia. Em contraponto:

O cinema representa, nesse ponto, algo radicalmente novo: a conquista do ator é aqui algo definitivo, não mais a interpretação de um tipo literalmente preexistente, mas a criação autônoma em cada caso de um tipo revelado sensivelmente pela personalidade do ator. Nisso se manifesta, segundo outro aspecto, o caráter popular do cinema: a arte popular já conhecia, de fato, esse poder transbordante do ator, criador direto de tipos. Mas seria um erro muito fácil aduzir aqui mecanicamente uma analogia com a *commedia dell'arte*. Pois, nesta havia tipos fixos prévios encarnados pelos atores, enquanto que o característico do cinema é que certos atores individuais se convertem eles mesmos em tipos, e em escala mundial. A duplicidade do filme como arte popular aparece aqui com muita clareza. No nível mais baixo encontraremos atores e atrizes que expressem sensivelmente, já por seu próprio físico, os sonhos e desejos mais difundidos do termo médio cotidiano. Esses tipos oferecem um material interessante para a sociologia; esteticamente, basta registrar sem mais comentário sua existência. Algo muito mais importante ocorre quando um ator bom, ou mesmo excelente, é capaz de pegar um complexo de propriedades e transformá-lo em uma tal tipicidade de vigência social, vinculada à sua própria pessoa; assim, ideais populares de beleza aparecem em Greta Garbo, da tragédia da condição feminina de Asta Nielsen, da valor e a agilidade moral em Gérard Philippe, do humor que tudo o abarca em Buster

Keaton; o papel que tem em cada filme não é mais do que uma ocasião, geralmente apenas um pretexto, para fazer intuitiva uma tal tipicidade próxima ao povo. (LUKÁCS, 1966, p.196)

Esta tendência apontada por Lukács expressa certamente um aspecto peculiar do cinema, uma característica autenticamente cinematográfica, que possui caráter estético e artístico. Um exemplo marcante desta tendência na história do cinema são as atuações de Chaplin. Lukács (1966) ainda afirma que: “Chaplin é sem dúvida uma das personalidades de ator maiores de todos os tempos”. Justamente pelo fato do ator adotar em suas interpretações, a fisionomia, os gestos, os semblantes que expressam a forma sensível do homem trabalhador e oprimido diante a dinâmica capitalista.

Agora voltando às comparações de Lukács acerca da arte cinematográfica, nos deparamos com o problema do roteiro cinematográfico. O autor faz uma primeira comparação de diferenciação estética do roteiro cinematográfico com o drama representado no teatro. Este é um ponto de partida para compreender que, nas palavras de Lukács há “no teatro domínio absoluto do diálogo; e no cinema, domínio absoluto do modo aparential sensível imediato”. (LUKÁCS 1966).

O cinema possui uma maior afinidade literária com as “narrações curtas”, existem bons filmes que se adequam a este tipo de narração, mas existe também uma infinidade de bons filmes que não se relacionam com nenhuma forma literária. Mas isso não torna o roteiro cinematográfico um gênero literário específico. O drama aparece como um reflexo autônomo da realidade, já o roteiro cinematográfico funciona como um “trampolim” para a realização da dupla mimese no filme. “O roteirista, o ator, o diretor, o operador, etc., produzem em íntima colaboração a confirmação definitiva do filme, que é a única relevante esteticamente” (LUKÁCS 1966). Portanto, um bom roteiro cinematográfico pode alavancar as capacidades cênicas do ator, de criação do diretor e dos demais envolvidos de colaboração na elaboração do filme, mas isso não é suficiente para tornar o roteiro cinematográfico um gênero próprio. O roteiro cinematográfico é sem dúvida um momento importante no conjunto da obra fílmica, mas é um momento superado na totalidade desta obra.

No processo de identificar a especificidade da arte cinematográfica, é inevitável discutir sobre a “unidade tonal emocional”. As imagens, ou o conjunto

de imagens de um filme, por reproduzir uma realidade tal qual, portanto, constituir a sua autenticidade de maneira que não se vê nas demais artes, como já exposto anteriormente, emite uma unidade tonal determinada e intensa. O processo de eleição das imagens, montagem, edição, etc... Uma tarefa do diretor, de montar a película em uma determinada sequência de imagens, é um meio de guiar o receptor de uma tonalidade à outra dentro da totalidade tonal do filme, que pode estar acompanhado por algum aparato auditivo, mas que é predominantemente visual.

Há uma última questão de princípio para se levantar acerca da arte cinematográfica: a do papel e da função da linguagem no filme. É imprescindível que para tratar desta última questão, voltemos o olhar para o cinema mudo, que como já colocado anteriormente, tinha que recorrer a letreiros para explicar e transmitir ao receptor o que estava sendo dito na cena. Para expressar o salto que há entre o cinema mudo e o cinema sonoro no que diz respeito à função da linguagem, sinalizaremos três momentos do uso da linguagem no cinema. Em primeiro lugar a linguagem se constitui no cinema como uma forma totalmente nova de comunicar ao receptor os eixos das cenas indispensáveis para a compreensão da totalidade da obra. Em segundo, a palavra falada agora compõe o conjunto completo de sons que fazem parte do acompanhamento auditivo da cena visual. E em terceiro, a linguagem em forma de monólogo, diálogo ou discurso, como elemento dramático da cena que enriquece a trama.

Toda a discussão acerca da cinematografia trazida ao longo deste tópico, as comparações e diferenciações da arte cinematográfica e das demais artes nos aproximam do complexo categorial do cinema e são peça chave para identificarmos o que é específico desta expressão artística; que por sua vez surge como técnica de captura da realidade objetiva que é refletida na tela pelas imagens em movimento.

Esta técnica nasce e se desenvolve nas engrenagens do capitalismo sobre o crescente desenvolvimento das forças produtivas e que com o passar dos anos vai se aperfeiçoando até se desdobrar em arte.

3.2 Elementos componentes e determinantes do cinema: uma reflexão de Francisco de Almeida Salles

Dando continuidade ao movimento proposto no capítulo de realizar uma aproximação à estrutura categorial do cinema, tendo como referência teórica norteadora os autores previamente delimitados, a proposta a ser desenvolvida a seguir consiste numa exposição breve das importantes contribuições de Francisco Almeida Salles para os estudos de cinema.

Salles faz algumas reflexões para pensar acerca do momento em que o filme ao longo da trajetória histórica da cinematografia passa a se torna uma expressão artística.

Já neste processo, realiza algumas comparações iniciais para introduzir a ideia de que o cinema antes de ser qualquer outra coisa é primeiramente uma técnica. Por exemplo, ao se comparar a fita com o rádio e com o jornal nota-se que a fita é - assim como o rádio é para a palavra falada e o jornal é para a palavra escrita - um instrumento de difusão, sobretudo, difusão da imagem, antes capitada imóvel pela fotografia e agora em movimento pela cinematografia. Assim como a fita, tanto o rádio quanto a imprensa são veículos de difusão de obras de arte, mas não arte em si. Salles é preciso em sua afirmação:

É inegável a importância para o homem da descoberta da imprensa e da descoberta do rádio. Com relação à imprensa, temos que proclamar que ela influiu, poderosamente por meio do livro e do jornal de quatro séculos para cá, sobre o conhecimento e a maneira de pensar dos homens. Mas a impressão dos textos, se foi uma espantosa descoberta, não passou de veículo de difusão. Os livros existiam e existem antes de serem difundidos. O que importa e deve ser objeto de valorização é a obra e não a maneira como foi difundida. O livro impresso nasce da obra realizada pela mera aplicação da invenção genial de uma técnica: a "técnica das cópias" e nada mais do que isso. Como o rádio dá-se o mesmo: trata-se de outra invenção genial, a possibilidade da captação e da transmissão de sons através do espaço. Mas continuamos diante de um mero veículo de difusão, que se dirige agora ao nosso ouvido e além de nos transmitir a palavra, que já era a matéria prima de imprensa nos fornece uma forma de arte, a música, como livro ou jornal já nos transmitam outras formas de arte, as artes literárias. [...] Todas as outras artes que até hoje criamos nasceram de nós mesmos, são obras das nossas mãos e do nosso espírito. Seria possível uma arte nascida da máquina, o resultado de uma engenharia sutil, de mecanismo que se interpõe entre nós e o objeto de criação? E não é isso o cinema? Como então chama-lo de arte, colocando-o no mesmo nível das outras artes que nós mesmos criamos manipulando a

palavra na poesia e na literatura, as cores e os volumes na pintura, na escultura e na arquitetura, os sons na música, os movimentos do corpo na dança? (SALLES, 2010, p.111-112).

As questões levantadas por Salles são comuns no debate que envolve a arte cinematográfica. E servem para nos guiar no caminho que o autor decide percorrer em sua análise sobre o cinema.

Na tentativa de enriquecer este processo, faremos uma breve alusão histórica. Retornaremos ao ano de 1895, em Paris, mais especificamente no Grand Café, Boulevard des Capucines, 14, onde os irmãos Lumière apresentaram uma estranha invenção denominada de “cinematógrafo”, que segundo Salles,

Esse aparelho era o término de uma série infindável de experiências realizadas pelo homem visando captar as formas nos seus movimentos naturais. Desde as sombras chinesas, passando pela lanterna mágica do século XVII e pelos aparatos da física prática e da física recreativa, vinha o homem se empenhando no esforço de captar os meios técnicos de representação do movimento e depois nos frisos em série dos monumentos e túmulos da antiguidade. O touro das cavernas de Altamira é também, um antepassado do cinema, pois o homem não se apaziguou na fixação estática do movimento. (SALLES, 2010 p.112).

A apresentação daquele “estranho aparelho” tinha segundo Salles (2010) a seguinte descrição: “recolher por meio de uma série de tomadas instantâneas todos os movimentos que, num determinado período de tempo, se sucedem diante da objetiva, e de reproduzir em seguida esses movimentos projetando, em tamanho natural, diante de uma sala inteira, suas imagens sobre a tela”.

Neste dia, os irmãos Lumière apresentaram para 33 pessoas, chegada de um trem à estação de Lion, a saída de operários de uma usina, e uma película cômica, o episódio de um jardineiro que acaba se molhando com a mangueira que regava o jardim.

O aparelho apresentado pelos irmãos Lumière era uma invenção mecânica que fazia o registro da realidade em movimento e depois a reproduzia, ou seja, tinha a finalidade de captar e reproduzir uma realidade tal qual. Realizava um processo mecânico e técnico, portanto era um instrumento tendencialmente desantropomorfizador de documentação da realidade, neste

momento ainda não se podia falar de forma alguma em arte. Salles é preciso ao afirmar:

Tudo se reduzia a exploração de uma descoberta físico-química, o registro das aparências da realidade sobre uma película sensível, que dera nascimento à fotografia, combinada com um a propriedade fisiológica, observada no homem, a retenção pelo olho humano, durante algum tempo, da imagem fixada na retina, e que permitia a ilusão do movimento. As imagens que impressionam o olhar humano não se desvanecem imediatamente, permanecem retidas durante uma certa fração de tempo. Quando vemos a chuva cair não vemos gotas, mas fios líquidos; quando fixamos por um instante o Sol ou a lâmpada acesa, o clarão permanece na retina depois de desviado o olhar do foco luminoso. São experiências diárias, que cada um de nós já realizou. Em consequência, uma série de fotogramas, que constituem a unidade material da película de cinema, reproduzindo vários momentos de um movimento dá-nos a ilusão do movimento, por que o primeiro retângulo da fita continuará presente na retina, quando o novo retângulo surgir para impressioná-la. (SALLES, 2010, p.113).

Portanto nos termos do autor: “Não encontramos aí qualquer vislumbre de arte, mas mero registro curioso de imagens em movimento. [...]. As fitas dos irmãos Lumière eram meros documentários. A câmera parada registrava o movimento das pessoas e das coisas que se achavam no campo da objetiva”. O cinema poderia também registrar situações imaginárias. Com o “O Regador Regado”, uns dos filmes exibidos no café de Paris, a película de ficção nasce simultaneamente ao documentário, aqui já se identifica uma via que se encaminha para o estético.

Salles faz aqui uma observação similar a de Lukács ao tratar das películas que reproduziam representações teatrais, ele diz:

Podemos imaginar o interesse que esse caminho despertava, pois através dele poder-se-ia dar eternidade às representações do palco, que eram de duração efêmera, feitas para um público relativamente reduzido e assim fixar para sempre a interpretação dos grandes mestres da cena. Isto levou o cinema um plano artístico, mas artístico quanto a conteúdo e não quanto a forma. Nada de uma arte nova, mas única e exclusivamente o emprego de um instrumento técnico a serviço de uma arte já existente: a arte do teatro. A câmera continua parada e agora diante de um palco, como se fosse um espectador comum, fotografando, como diz Pudovkin, a “arte dos atores”. (SALLES, 2010, p.114).

Esta retomada histórica do início do cinema é fundamental para nos ajudar a compreender como o cinema vem a se tornar com o passar dos anos

uma expressão de um processo autêntico de criação artística. E neste processo, podemos identificar alguns nomes importantes para o cinema e que tiveram papéis cruciais neste processo, como por exemplo, o cineasta norte-americano David Griffith que desejava libertar o cinema de algumas limitações técnicas, das quais não via sentido o cinema estar preso.

Em 1903, Griffith entra para produtora de cinema norte-americana Biograph e inicia uma série de testes cinematográficos, a fim de desprender o cinema dessas limitações que eram basicamente: o ponto fixo correspondente ao do espectador de teatro que a câmera sempre se encontrava e ao fato de que uma cena deveria ser inteiramente representada antes de se dar o início a filmagem da outra. Salles vai dizer:

Quando nessa fase do cinema era preciso mostrar o que pensava os atores recorria-se ao processo da double-exposure, que tinha o nome de dreams ballons, balão dos sonhos. Aparecia num canto da tela uma outra tomada simultânea, em forma esférica, em que se via o mesmo ator traduzido em ação o que pensava. Griffith, ao cinegrafar, ainda em 1903, a primeira película do segundo lote para a Biograph – tratava-se de uma fita baseada numa história de Jack London, *Just Meat*, que recebeu o título de *For Love of Gold* – Griffith moveu a câmera aproximando a do ator. “Nunca até então”, diz Jacobs, “tinhas-se pensado em mover a câmera no meio de uma cena”. Isto, que hoje nos aparece o ovo de Colombo, teve como consequência, duas coisas importantíssimas: “o início da exploração da modalidade da câmera e a iniciativa de dividir uma cena, sempre cinematografada num único plano, em tomadas separadas”. Em suma, o que se obteve, foi a libertação do cinema da cena teatral, isto é, da câmera como um espectador passivo e o início da exploração da linguagem própria do cinema, através de processos de expressão incontáveis nas outras artes. (SALLES, 2010, p.115)

Portanto a nova técnica experimentada por Griffith de aproximar a câmera do ator, dando “closes” em partes do corpo capitando expressões, os detalhes da fisionomia, do semblante e do olhar deu início a um novo processo cinematográfico que permitiu que os cineastas daquela época comesçassem a explorar uma linguagem própria e específica do cinema. Posteriormente, uma invenção ainda mais poderosa para o cinema, Griffith incorporou na produção de seus filmes o corte de cenas, neste processo, o cineasta norte-americano cortava uma cena e a sobrepunha a outra, cenas em lugares diferentes, distantes, segundo Salles (2010) o corte vai ser um elemento determinante para a “estruturação da fita como criação artística independente”.

Antes de Griffith o cinema se reduzia a fotografias animadas que retratavam determinadas sequências, naturais ou teatrais, tal qual elas eram. O objeto reproduzido pela câmera não passava por nenhuma transformação ou edição antes de ser reproduzido na tela. Com Griffith, o que vemos na tela é o que o diretor quer que nós vejamos. Para exemplificar este momento Salles dá o exemplo claro de uma procissão:

A nossa visão particular da procissão seria sempre limitada, nós nos colocaríamos num ponto qualquer da cidade e veríamos a procissão passar. Poderíamos vê-la, também, da janela de um edifício; teríamos uma perspectiva maior, mas sempre uma única perspectiva. Teríamos que escolher nós mesmos estre ou aquele pormenor do conjunto para deter a atenção, com sacrifício aos demais. A nossa visão estaria sempre delimitada de um determinado ângulo de visão. O cinema começou assim, tomando o lugar do espectador e vendo o que o espectador veria de um determinado ponto no espaço. Depois de Griffith, entretanto, o cinema adquiriu um poder de visão superior às nossas possibilidades normais de observação. Poderemos ver a procissão de todas as maneiras: do alto de um edifício a fim de contemplá-la no seu conjunto; de uma esquina de rua, para observar a marcha das figuras; podemos entrar pela procissão adentro e surpreender o rosto expressivo de um padre, fundir esse rosto com a visão de uma imagem sobre o andor, ver de perto as mãos das pessoas segurando, com esforço, as vigas de madeira do andor, fundir tudo isso a visão de conjunto já num outro trecho de rua abandonar a procissão e fixar a igreja aberta e vazia para onde a procissão se dirige; podemos fixar as fisionomias das pessoas postadas à beira das calçadas assistindo à procissão, passar uma mulher se ajoelhando e assim indefinidamente. Todas essas tomadas serão trechos do filme, apanhados desordenadamente e constituirão o material com que a película se constituirá. Teremos assim uma visão completa da procissão, em tida a sua riqueza de aspectos selecionados e concentrados pelo diretor, e se este, na ligação dos fragmentos, explorar certos contrastes, certos princípios rítmicos, certo gosto do pitoresco, então a procissão que poderia parecer neutra e inexpressiva, observada por nós mesmos, conseguirá imantar-se de uma certa dramaticidade, adquirir um relevo patético ou transmitir-nos emoção das coisas simples e ingênuas. (SALLES, 2010, p.117).

Estamos diante de processos e de elementos de criação no cinema, que amplia as possibilidades técnicas do cinema, na medida em que vão surgindo novas técnicas que são ao longo do desenvolvimento do cinema progressivamente aperfeiçoadas.

A partir de agora avançaremos um pouco mais nos estudos de Salles. Trataremos de duas expressões fundamentais que o autor usa para determinar o que ele denomina de “elementos de criação no cinema”.

Salles vai nos chamar a atenção para dois tipos de elementos presentes na produção cinematográfica, que são fundamentais para compreender o momento específico da elaboração fílmica que o autor identifica, no qual o cinema deixa ser meramente técnica para se tornar arte.

Para Salles o processo de elaboração cinematográfica é constituído tanto por “elementos componentes” quanto por “elementos determinantes”. Os elementos componentes são os atores, a fotografia, o *décor*, o “cenário”. Os atores constituem um elemento componente, pois, o trabalho desenvolvido por eles não é específico do cinema, pois é também do teatro. Nos termos de Salles (2010), “... Verificamos que o trabalho dos atores não tem no cinema a importância essencial que se reveste o teatro, onde a encarnação do papel se faz diante do público e o êxito ou não da peça se acha essencialmente apoiado no jogo dos atores”. A fotográfica também se constitui como mero elemento componente, na medida em que a qualidade fotográfica de um filme não determina a sua qualidade cinematográfica. Salles explica em detalhes:

Poderá um filme ter uma fotografia comum e ser um grande filme e outro possuir uma fotografia requintada e perfeita e ser um mau filme. Há até o perigo de uma excelente fotografia comprometer um filme, como é o caso de *Domínio dos bárbaros* (*The Fugitive*) de John Ford, em que a excelência das tomadas fotográficas de Emílio Fernandez obrigou o diretor a conceder demais à fotografia e o filme perdeu em unidade estrutural e ritmo. Poderíamos até afirmar, repetindo considerações feitas em artigo, que quando mais fotográfico menos cinematográfico ele será, neste sentido em que a fotografia é uma explicação do objeto pelo objeto mesmo e o cinema é uma explicação do objeto por todos os elementos metafóricos e correlativos que o traduzem. No cinema um mesmo tema pode ser explicado através de inúmeras representações diferentes, pelo jogo de alternâncias e comparações de todos os elementos que tenham afinidade com o tema a exprimir. Explicar as coisas por si mesmas, eis a pobreza e, talvez, a falsidade da fotografia, pois nunca as coisas se explicam por se mesmas, num universo de correlações expressionais. Arrancar o objeto da duração, imobilizando-o num momento expressivo, eis a lei do grande cinema. A fotografia, por isso, é a revelação do objeto pelos elementos visuais que o sugerem. O cinema, pois, assimila o objeto, não visualiza. A fotografia é sempre uma visualização dos elementos que configuram os objetos no espaço. O cinema é uma participação no próprio objeto, configuração no espaço e inserido na duração, é a integração no seu ritmo essencial de existência na sua pulsação cósmica, no seu infinito parentesco ecumênico. (SALLES, 2010, p.119).

Portanto, a fotografia é para o cinema um momento importante, mas quanto menos o filme subordinado à fotografia for, mais cinematográfico ele é. O cinema não é um elemento fotográfico isolado, mas sim, uma expressão do

conjunto desses elementos e do conjunto de representações que seguem uma determinada alternância rítmica e tonal constituindo a cena.

O *décor*, ou seja, a preparação do local onde se passará a cena, também, como já dito anteriormente, é um elemento componente. O *décor* pode assumir em uma elaboração cinematográfica, um papel importante, certamente, a ambientação da cena pode servir como um instrumento à própria compreensão do tema do filme, mas mesmo tendo este importante papel, não deixa de ser um mero elemento componente, que complementa a totalidade fílmica da obra.

Por último o “cenário”, em outras palavras “o filme escrito”. O “cenário” indica o plano e a duração de cada tomada, descreve as cenas, norteia o trabalho do diretor, ou seja, é um importante instrumento auxiliar na elaboração do filme. Mas, é muito similar à questão da fotografia, pois um bom cenário nas mãos de um mau diretor pode resultar em um mau filme, portanto o cenário não é determinante na elaboração fílmica, é por sua vez complementar e componente. Salles afirma:

O cenário é um roteiro auxiliar, que pode ser de grande importância, mas será sempre um roteiro, mas será sempre auxiliar. Em caso contrário, se o cenário bastasse, isto é, se o essencial da arte cinematográfica fosse o “cenário”, então a realização de um filme poderia ser obra de um diretor de elenco e de um bom fotógrafo, que iriam automaticamente fazendo as figuras desempenhar as suas funções diante da câmera e fotografando-as no ângulo, no plano e na duração indicados. O “cenarista”, isto é o criador do filme. Ora, o cenarista não é o único criador, o cenarista é colaborador, colaborador destacado, mas sempre, e apenas, colaborador. (SALLES, 2010, p.120).

Tendo em vista ainda que, um filme não é necessariamente filmado na ordem em que seguem as cenas no “cenário”, principalmente nos dias de hoje, é de costume que as cenas sejam gravadas numa ordem diferente da que serão futuramente exibidas. Neste sentido, o “cenário” ainda se constitui como um momento importante na elaboração do filme. Neste momento o trabalho realizado pelo diretor ganha protagonismo e cresce em significado.

E para Salles, é exatamente a figura do diretor o “elemento determinante” do filme e seu processo de criação a “montagem”. Como apontado em parágrafos anteriores, Lukács também faz em sua análise da arte cinematográfica algumas referências à montagem do filme. Os dois autores

não trazem os mesmos apontamentos, eles possuem pontos de reflexão convergentes e também divergentes. Mas certamente todos os três autores, que estamos trabalhando neste tópico, tanto Lukács, quanto o Salles e o Bernadet trazem contribuições muito importantes para o movimento de aproximação à estrutura categorial peculiar do cinema.

Enfim, seguindo a linha de pensamento do Salles, quando se entende a montagem como o processo essencial da arte do cinema, portanto um processo determinante e específico percebe-se a evolução técnica cinematográfica que por sua vez distancia os filmes “montados” daqueles feitos nos momentos iniciais do cinema, no qual a película reproduzia na tela apenas um “tal qual” da realidade, cenas passadas exatamente na ordem em que foram filmadas, sem nenhum tipo de edição ou montagem. Este momento nos remete às primeiras elaborações dos irmãos Lumière, na França, das quais tratamos aqui anteriormente.

Em Salles (2010), o cinema é arte por ser fruto de uma “construção” de vários fatores, nas palavras do autor “... Fatores rítmicos, fatores plásticos, conflito de volumes, conflito de luz, conflito de massas, duração das tomadas, contraponto entre as várias durações, progressão do tema”. O autor afirma:

Todos esses fatores, de importância fundamental para o resultado a ser obtido terão que ser resolvidos pelo diretor no instante da filmagem e no instante da montagem. Já se disse que “o diretor em cada tomada deve ter presente o filme inteiro”, e não poderia ser de outra maneira, pois a montagem vai jogar para a construção do filme com as tomadas visionadas pelo diretor na hora da filmagem e quanto mais expressivas e dotadas de unidade em relação ao conjunto forem suas tomadas, mais criadora poderá ser a própria montagem. O filme, pois, não é “rodado”, como bem assinala Pudovkin, o filme é construído e está aqui o fundamento e a justificação da arte do cinema. “Construir” um filme com os fragmentos obtidos na filmagem, a tendendo a todos aqueles fatores acima enumerados, os quais, não são obedecidos, podem comprometer o resultado final, é obra de criação e, portanto, obra de arte. A justaposição de duas tomadas separadas, diz Eisenstein, não dá como resultado uma mera soma das tomadas componentes, pois o resultado da justaposição é qualitativamente diferente de cada uma das tomadas isoladas. Estamos, pois, diante de um processo criador e o responsável por este processo é o “diretor”, e seu método de criação é a “montagem”. E o dinamismo da montagem que arrasa o filme para a frente, como uma série de explosões de um motor, de combustão interna, põe em movimento um automóvel, como bem exemplificou Eisenstein. (SALLES, 2010, p.121).

Estas são algumas reflexões acerca da arte cinematográfica norteadas pelas importantes considerações do autor brasileiro Francisco de Almeida Salles. Neste momento do trabalho, entramos em contato com algumas questões trazidas tanto por Lukács quanto por Salles que vem nos auxiliando na tarefa de identificar a peculiaridade do cinema. Num momento futuro do trabalho vamos ter a tarefa de tratar mais especificamente acerca da natureza do filme ficção e o filme documentário. Estamos nos aproximando dessa estrutura e já apontando algumas pistas.

Para alcançar mais elementos e enriquecer este momento nos aproximaremos adiante de algumas observações importantes que dizem respeito aos estudos de cinema levantadas pelo autor brasileiro Jean-Claude Bernadet, mais especificamente observações acerca do documentário.

3.3 Uma breve retomada histórica acerca do nascimento e do desenvolvimento do cinema e do filme documentário no Brasil de acordo com as ideias defendidas por Jean-Claude Bernadet

Neste ponto, vamos tratar mais diretamente de questões voltadas ao documentário. A proposta aqui é de também abordar o nosso tema mais fortemente relacionado à particularidade brasileira, trazer esta historicidade, portanto o nosso enfoque vai estar sobre o início e o desdobrar do cinema no Brasil, falar de sua gênese, este momento inicial do cinema brasileiro, que era por sua vez exclusivamente documentário.

No início do século XX, os historiadores do cinema brasileiro influenciados pela concepção de cinema desenvolvida principalmente na Europa colocaram o documentário em um segundo plano. Carregado por essa influência estrangeira, o ideal cinematográfico que se observava na época eram os filmes de ficção, mas, em contraponto desta tendência até o início dos anos trinta o que os cineastas brasileiros produziam em sua maioria, foram documentários.

A partir de 1910, o mercado brasileiro foi quase que totalmente tomado por produções importadas. Os cineastas brasileiros se viram impedidos de comercializar seus filmes, ficaram totalmente afastados do público e das salas de cinema. A única alternativa que os cineastas brasileiros encontraram para

conseguirem lidar com o problema, era de começar a produzir filmes sobre um setor que não interessava aos estrangeiros, o setor que Jean-Claude Bernadet (2010) vai denominar de “os tipos regionais”:

Assim se desenvolve nas primeiras décadas do século uma produção relativamente intensa de filmes que tratam de competições esportivas, futebol principalmente, inaugurações, posses de governadores e presidentes, paradas militares, cerimônias cívicas, episódios tais como as enchentes de São Paulo ou então as ressacas em Santos ou do Rio de Janeiro. Foi essa produção que durante muitos anos alimentou os cineastas brasileiros que podiam concorrer entre si, e que não estava limitada pelo filme importado; foi este o cinema que lhes permitiu manter seus laboratórios em atividade, manter relações com os empresários e ao público. Este cinema foi a espinha dorsal da produção cinematográfica no Brasil dessas primeiras décadas. E é preciso lembrar que, ainda, que assim que o assunto de interesse ultrapassava as fronteiras, imediatamente cineastas estrangeiros se lhe apoderavam. Portanto, foi Pathá quem produziu *Viagem de S.E Paul Doumer* (1907) e outros documentários relativos à visita do presidente francês ao Brasil, contratando para a circunstância o brasileiro Júlio Ferraz para filmar. Foi o mesmo quando da visita dos soberanos belgas em 1920, por exemplo, ou quando da passagem dirigível Graf Zeppelin em 1930. (BERNADET, 2010, p.123)

É importante dizer que toda essa produção cinematográfica no Brasil, voltada para o documentário, diferente de países com grau de capitalismo mais avançado, espalhou-se por todo território nacional e não ficou presa somente aos dois grandes polos industriais brasileiros, São Paulo e Rio de Janeiro. Essa produção adotou predominantemente o formato de “jornal cinematográfico”, pois, por ter uma organização em série, dava ao documentário um caráter institucional o que acabou consolidando os cineastas brasileiros neste ramo de produção, além de estreitar o contato com o público.

Portanto quem acabou sendo responsável por formar a “imagem cinematográfica da sociedade brasileira” nessas primeiras décadas do século foi o documentário, e não a ficção. Bernadet (2010) é certo ao afirmar que, “quando o público encontra algo de si nas telas, é propriamente no documentário”. Essa afirmação diz muito sobre qual vai ser o caráter adotado pelo documentário no Brasil e quais temas ele vai abordar.

Veremos adiante duas expressões criadas pelo historiador Paulo Emílio Sales Gomes, para definir a produção documentária da época, o “esplêndido berço” e o “ritual do poder”. Esta segunda expressão, diz respeito ao fato de que no início, o documentário reproduzia fatos e circunstâncias da vida da

classe dominante, retratava a elite em seu cotidiano, nos eventos, cerimônias oficiais, nas ruas, exposições, etc. Nos termos de Bernadet,

Tudo leva a crer que estes filmes eram bem recebidos por um público que se via representado na tela como uma burguesia elegante e feliz que se vestia na moda parisiense. O narcisismo desta elite mundana, financeira, política, militar e eclesiástica é confirmado pelo anúncio publicado pelos jornais antes da estreia de *Os três dias do carnaval paulista* (1915), onde são citados os nomes de nada menos que 69 famílias cujos carros alegóricos aparecerão nas telas. Quanto ao *O carnaval de 1917: o curso da Avenida* (a avenida Paulista, bairro residencial da aristocracia cafeeira), foi necessário suspender as vendas das entradas devido ao excesso de movimento. E as representações se multiplicavam. Esta característica de crônica de certa vida mundana subsiste até hoje nos filmes de Primo Carbonari, quando nos mostra senhoras sabiamente penteadas e cobertas de cetim azul-claro, esbanjando sorrisos amarelos por ocasião de uma cerimônia de entrega de medalha a algum comendador. (BERNADET, 2010, p.125).

O “esplêndido berço”, surge de outra parte do imaginário brasileiro, romantizado, que diz respeito às abundâncias da natureza brasileira, “infundável” nos termos de Bernadet (2010), “o da natureza virgem, poderosa”. Os filmes que marcam essa tendência retratam principalmente os rios, as florestas e as paisagens do Brasil, engrandecem a fauna e flora brasileira, tida como “intocável”. Foram lançados na década de 1920, incontáveis filmes que abordavam esta temática e que conseguiram atingir um público considerável e uma repercussão significativa para época.

É importante dizer que, estes filmes não mostravam apenas essa visão romantizada do Brasil, das paisagens, da natureza, enfim. Eles colocavam em foco também a figura dos índios, dos sertanejos e retratavam nas telas as tradições do povo brasileiro, seus costumes, exibiam um Brasil autêntico, de interior, tradicional e de raiz. Por conta disso, estes documentários não tinham uma boa receptividade do público, pois na concepção de alguns brasileiros o filme descortinava e amostrava nas telas um Brasil “atrasado”, que não deveria ser mostrado, pois envergonhava o povo brasileiro diante do mundo.

Os cineastas, que desenvolviam estes documentários revelavam a realidade do povo brasileiro para o mundo. Os filmes serviam como instrumento de denúncia da miséria, da fome e da desigualdade econômica do país. As cenas expunham um lado do Brasil que não “poderia”, segundo as pessoas da época, ser mostrado. Os cineastas já de antemão tinham que sair

em defesa de seus filmes, pois a crítica negativa seria certa. Bernadet exemplifica:

O conflito entre o Brasil rural e tradicional e o Brasil urbano transparece na publicidade de alguns desses filmes. Cónpelio Pires afirma que no seu *Brasil Pitoresco*, filmou cenas típicas, danças tradicionais, trabalhos de boiadeiros e imagens dos cangaceiros, mas não para negar a existência de um outro Brasil, e se defende antecipadamente dos que o acusariam e denegrir a imagem do Brasil. Assim conclui finalmente que, se o outro Brasil está ausente no seu filme, não é que ele não exista, mas simplesmente que seu objetivo não foi filmar “a beleza das praças e dos jardins, a riqueza das residências ou das cenas da alta sociedade”, não foi de revelar o evidente progresso materializado pelas ruas e avenidas asfaltadas, pelas numerosas construções e pelos salões da elegância ociosa”. E a publicidade do filme conclui: “os espectadores da República não vão ver um filme sobre a cidade, nem sobre as coisas do estrangeiro, mas um filme sobre nossa vida real de brasileiros obscuros, que trabalham para a riqueza do país. (BERNADET, 2010 p.126).

O que podemos notar é que esses dois elementos da cinegrafia brasileira “o ritual do poder” e o “esplendido berço” definem a produção cinematográfica brasileiras nos seus primeiros anos e estão a todo o momento se encontrando nos filmes. É importante dizer que os filmes que relatavam e denunciavam a miséria brasileira causavam um certo incômodo na elite brasileira, que se espantava das imagens.

Podemos dizer que nas primeiras décadas do cinema brasileiro havia uma tendência majoritária de documentar a vida e o cotidiano da elite brasileira, mas alguns cineastas decidiam fazer o caminho inverso, iam na contramão deste movimento, relatavam em seus filmes a realidade empobrecida do Brasil, davam ao cinema brasileiro um caráter cada vez mais popular. Um dos principais nomes que iniciaram essa contra corrente foi Affonso Segreto, que produziu obras importantes como, *Círculo operário italiano em São Paulo* e *Passagem do círculo operário italiano no largo de São Francisco*. São documentários que se preocupam em mostrar a vida dos trabalhadores, de quem realmente produz a riqueza que é mostrada nos documentários do “ritual do poder”, sendo desfrutada pela elite do país. Os documentários de Affonso Segreto são os primeiros do século XX a realmente adotar de maneira substancial, um posicionamento politicamente popular.

Demarcaremos aqui brevemente alguns acontecimentos históricos, para que possamos nos aproximar da situação do cinema brasileiro perante os

acontecimentos políticos da década de 1930 no Brasil. Sendo assim, no início da década de 1930, nos deparamos com o mercado cinematográfico brasileiro no que se refere aos filmes de ficção, totalmente tomado por produções estrangeiras, em detrimento das produções nacionais. Os cineastas brasileiros pressionaram Getúlio Vargas para que o presidente desse alguma resposta ao problema. Então no ano de 1932, Vargas lançou um decreto que deu início à política de proteção à produção cinematográfica brasileira. Nos termos de Bernadet (2010), “Este decreto impõe a presença de um curta-metragem de produção brasileira em todas as sessões de cinema. Queiram ou não os empresários, os cineastas brasileiros conquistaram uma ‘reserva de mercado’”. A partir daí nota-se que houve um salto quantitativo nas estreias de curtas-metragens nacionais dentro das salas de cinema do país.

Alguns anos mais tarde, o governo inaugura sua própria produtora cinematográfica, o Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE, com o objetivo de “fornecer às escolas filmes didáticos que tratam essencialmente de assuntos científicos, sem excluir alguns temas literários ou patrióticos”, pontua Bernadet (2010). Anos adiante, em 1939, o Estado desenvolve um novo organismo, o Departamento de Imprensa e Propaganda, que tinha finalidade de produzir documentários, um cinejornal com objetivo de homenagear Vargas e enaltecer o governo, uma vez que as produções do DIP não passavam pela censura.

Após esta breve retomada histórica dos anos 30, avancemos para 1950 com a chegada do “Cinema Novo”, pois é a partir daqui que o documentário no Brasil vai nos termos de Bernadet (2010) “... Se afirmar como um gênero que quer participar da vida sociocultural do país e da renovação cinematográfica proposta pelo Cinema Novo”. Com nomes como o de Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Paulo César Saraceni, o Cinema Novo vai promover uma verdadeira transformação estética e ideológica do cinema brasileiro. Neste momento o documentário passa a ser um modelo de formação para os novos cineastas, por ser segundo Bernadet (2010) “... Por um lado, escola de realismo – o documentário como expressão da realidade – e por ensinar, por outro lado, a trabalhar com uma produção econômica”. Portanto “o documentário, mesmo que de qualidade, passou a servir de trampolim ao longa-metragem de ficção, raros sendo os cineastas – como Geraldo Sarno ou

Vladimir de Carvalho – cuja obra seja essencialmente ou exclusivamente documentária”. Ou seja, fazer documentário era tido como um momento necessário e preparatório para fazer ficção.

A característica forte do Cinema Novo é que toda aquela miséria representada na cena toma conta também da materialidade do filme. Este “padrão estético” do Cinema Novo está presente no manifesto de Glauber Rocha *Estética da Fome* e é possível observá-lo com muita clareza em filmes como *Aruanda* de Linuarte Noronha e *Deus e o diabo na terra do sol* de G. Rocha.

Anos à frente, na década de 1960 surgem grandes representações caracterizadas por escancarar a miséria brasileira, como uma espécie de denúncia da situação econômica e social do país e por vezes sugerir soluções. Um filme marcante deste período é *Maioria absoluta* de Leon Hirszman; o filme expõe o problema do analfabetismo no Nordeste brasileiro ligando-o as estruturas agrárias da época. Quanto a solução proposta pelo documentário, Bernadet faz a seguinte reflexão,

O filme propõe uma solução que se inscreve no sistema da democracia representativa e se articula nas proposições do Governo João Goulart (...que estava lançando uma campanha pela sindicalização rural), enquanto é ignorada uma outra forma de mobilização, as Ligas Camponesas, organizações espontâneas dos camponeses nordestinos, independentes do governo. É sintomático também que o melhor documentário da época trate do campo, respeitando assim a escolha clara desta temática por parte do cinema novo, em detrimento da problemática urbana. Não que não houvesse movimentos operários: contamos 152 greves em 1962, mas não foram de interesse do cinema documentário. (BERNADET, p.132, 2010).

E no período que sucede o golpe militar de 1964, podemos citar contribuições importantes para o cinema nacional como *Memória do cangaço* de Paulo Gil Soares, *Os subterrâneos do futebol* de Maurice Capovilla e *Viramundo* de Geraldo Sarno. *Viramundo* apresenta a vida de trabalhadores nordestinos que migram para São Paulo, na busca por emprego. As imagens e as entrevistas contidas no documentário retratam bem a condição de miséria vivida por estes trabalhadores.

Finalizando com os anos de 1970 surge na cidade de São Paulo, em meio ao caos do período ditatorial militar brasileiro, um movimento denominado

de Cinema de Rua, eram filmes produzidos em condições muito precárias que pretendiam retratar a vida cotidiana do proletariado paulista; um filme que marca este movimento é sem dúvida, *Migrantes* de João Batista, outro filme que pauta a vida de migrantes nordestinos diante o caos urbano dos grandes centros industriais.

Apresentamos nos parágrafos anteriores, um pouco da formação do cinema brasileiro ao longo de sua história com a análise concentrada na produção de documentários, seus primeiros passos no começo do século XX até meados da década de 1970. O objetivo de trazer está historicidade é justamente para que possamos entender aproximadamente como nasce e se constitui o cinema no Brasil, antes de adentrarmos nas obras do Leon Hirszman, *ABC da greve* e *Eles não usam black-tie*, obras chave para nossa análise no que diz respeito ao filme-documentário e ao filme-ficção.

4 AS VIAS ESPECÍFICAS DA DESFETICHIZAÇÃO NO FILME-DOCUMENTÁRIO E NO FILME-FICÇÃO: ABC DA GREVE E ELES NÃO USAM BLACK-TIE

4.1 Uma análise das obras de Leon Hirszman, *ABC da greve* e *Eles não usam black-tie*

Neste último capítulo do trabalho, adentraremos nas especificidades do filme documentário e do filme-ficção. O objetivo agora é analisar as obras do cineasta brasileiro Leon Hirszman, *ABC da greve* e *Eles não usam black-tie* trazendo para a reflexão as categorias da Estética lukacsiana previamente demarcadas nos capítulos anteriores. Portanto retomaremos neste tópico as categorias da particularidade, consciência e autoconsciência, antropomorfização e desantropomorfização, com o olhar sobre as produções cinematográficas de Hirszman, buscando também indicar as vias específicas da desfetichização no filme-documentário e no filme-ficção.

Contextualizando a produção dessas obras, destacamos que no final dos anos de 1970, diante da conjuntura política e econômica brasileira, e da efervescência dos movimentos operários no país, Hirszman decidiu se aproximar do desenrolar das greves metalúrgicas do ABC paulista e documentar os fatos, a vida e o cotidiano daqueles trabalhadores. O *ABC da greve*, portanto, pode ser considerado um laboratório, para a realização de *Eles não usam black-tie*. Hirszman mostrou-se preocupado em se aproximar do cotidiano do movimento grevista da época antes de filmar e dirigir *Eles não usam black-tie*.

Nos dois casos o tema forte é a greve, e falar de greve é falar de relações de produção, das contradições que emergem do modo de produção capitalista no Brasil, mais precisamente do capitalismo dependente. A greve é um movimento de organização histórico da classe trabalhadora, que tem por sua vez, o sentido fortemente econômico de parar a produção, tensionar o centro nervoso de interesses do capital e do trabalho. A greve tem já um sentido político embrionário, o foco principal é a disputa de interesses

econômicos contraditórios em torno de categorias⁶ como lucro e salário, bem como das questões que a partir dessas bases se desdobram para a totalidade da vida.

O *ABC Da Greve* se inicia com uma imagem panorâmica do pátio da fábrica de automóveis da VolksWagen, cheio de fuscas, a imagem seguinte mostra a linha de produção parada e logo em seguida há um corte de cena que vai direto para o estádio de Vila Euclides onde acontece uma assembleia do sindicato dos trabalhadores, onde mais de 60 mil operários ocupando o gramado e as arquibancadas do estádio discutiam e decidiam os desdobramentos da greve.

É perceptível, nesta obra de Hirszman que existe uma determinada sequência de imagens que vão reconstituindo os processos da realidade da greve numa sequência de cenas intencionalmente construídas no processo de montagem do diretor. A greve vai sendo mostrada por dentro, aos poucos o filme vai buscando determinações do fenômeno, encontrando mediações na procura de compreender o que está para além da aparência. Este movimento é sem dúvida uma das vias fortes do processo desfeticizador, que se expressa inequivocamente na busca constante e também muito cuidadosa de Hirszman de a cada tomada adentrar no fenômeno da greve em suas determinações.

Toda a linguagem cinematográfica, a fotografia, a imagem em movimento, o *décor*, o cenário, o jogo das câmeras, os tipos e os ângulos das tomadas, a montagem, o corte, a edição, ou seja, todos os “elementos componentes” e os “elementos determinantes” estão à disposição do diretor e à serviço do processo desfeticizador.

É um processo similar ao que ocorre na ciência, mas que neste caso – do ABC da greve – está sendo feito pelo caminho particular do cinema, do filme documentário. Na medida em que as imagens vão documentando a greve e a vida dos trabalhadores e, portanto, promovendo a apreensão daquela realidade o documentário de Hirszman vai se constituindo, para empregar as categorias da *Estética* Lukács, numa dinâmica desantropomorfizadora. Este é um ponto crucial, pois o diretor do documentário não está instaurando uma realidade própria, por mais que existam processos de apreensão, de delimitação, de

⁶ Categorias aqui entendidas no sentido estabelecido por Marx: “Formas de ser”, “determinações da existência”. (MARX, 2011).

escolha, de seleção de cena e de tomada, não se trata de uma projeção de “dentro a fora”, como é o caso da ficção, e sim da reprodução subjetiva e da documentação de uma realidade concreta.

Em determinado momento do documentário, Hirszman se distancia da greve e vai mostrar as casas da cidade, a periferia, o bairro, vai tematizar a urbanidade burguesa e suas contradições. Esse é um momento importante, pois ele expande os elementos de compreensão daquela realidade. Em uma das entrevistas, uma moradora de uma das favelas faz o seguinte relato: “Quando nós chegamos aqui, nós sofremos muito, até hoje estamos sofrendo por que a gente não tem uma casa pra morar, é muito apertadinho, os meninos não tem onde dormir, só é uma cama pra 8 pessoas. Então eu trabalho a noite, meu marido também e eles ficam em casa, dormem numa cama só, só tem uma cama. Só é um ‘vagãozinho’ só e é muito pequenininho. É eu, meu marido e 6 filhos”.

Portanto, nesta obra, Hirszman parte do singular, do cotidiano, das situações concretas e singulares da vida e vai buscando determinações, alcançando mediações, entendendo a particularidade dessa classe, desse modo de vida, sobretudo desse humano, que é também um universal.

A vivência de Hirszman em *ABC da greve*, de acompanhar de perto o cotidiano da greve, a situação dos trabalhadores, as assembleias, a repressão da polícia, as negociações com os patrões, a realidade dos bairros; é uma vivência muito rica e sensível na apreensão dessa realidade. Há toda uma dinâmica de reflexão, de absorção que vem do cotidiano, são processos de consciência do mundo, são formas primárias de formação da subjetividade do artista.

Quando Hirszman vai filmar *Eles Não usam black-tie* ele tem a sua disposição um rico e amplo material constituído a partir de suas experiências de documentação da greve, portanto a reflexão tomando por objeto a própria realidade social se inscreve no campo do que Lukács chama de autoconsciência. De modo que pode-se entender que, o documentário está muito mais próximo da “consciência do mundo”, tanto pela sua proximidade com o a esfera da vida cotidiana quanto pela sua proximidade com o campo da ciência, portanto a “consciência do mundo” prevalece nesse processo. No caso do filme-ficção o que prevalece é a autoconsciência, o que vai ser refletido são

as nossas próprias vivências, é o próprio humano e o social no seu cotidiano e nas relações que se desdobram do metabolismo primário, então é a autoconsciência do mundo.

O documentário (*ABC da Greve*) foi sem dúvida uma matéria prima de formação da obra de arte (*Eles Não Usam Black-tie*), das antropomorfizações, da criação dos personagens, e, portanto, da criação das situações típicas e representativas do filme. Neste sentido o documentário percorre um caminho do fenômeno para a essência, que vai saturando determinações de uma totalidade, vai depurando e tornando mais claro o que é a greve por dentro. Enquanto que o filme-ficção vai trabalhar com outros processos; processos de antropomorfização, de tipificação, e também de condensação desses caracteres, e assim vai se formando a potência sensível, intensificada e evocativa da obra situada assim no campo da particularidade.

A categoria da evocação está presente tanto em *ABC da Greve*, quanto em *Eles não usam black-tie*. Mas observe-se que no documentário a evocação é um elemento de acompanhamento do real, é constitutivo da realidade. Por outro lado, na ficção a evocação deixa de ser um mero elemento de acompanhamento, “secundário” e se torna *télos*, se torna fim, ganha um primeiro plano, o objetivo do artista é, sobretudo de evocar. Assim, quando Leon Hirszman filma o *ABC da Greve*, ele encontra limites que a própria realidade inscreve para trazer na evocação, limites que são transpostos no caso da criação de *Eles não usam black-tie*.

Neste sentido em *Eles não usam black-tie*, o particular está no centro, os personagens são tipos, situações típicas representativas de muitos singulares e atravessadas pelo universal, como se verifica no caso da composição dos personagens Otávio⁷ e Tião⁸. Hirszman tem o importante saldo de se aproximar do cotidiano, e a partir daí, das mediações e da realidade dos trabalhadores em *ABC da greve*, reunindo os elementos para a criação dos personagens de *Eles não usam black-tie*, que representam os muitos operários do ABC.

⁷ Otávio é pai de Tião; metalúrgico, sindicalista, sonhador e revolucionário. Figura presente e importante no movimento grevista. Assumiu a liderança na movimentação grevista, várias vezes, foi preso e quando solto continuou presente na luta operária.

⁸ Tião é filho de Otávio, foi criado pelos padrinhos, longe dos pais. Por conta disso acabou desenvolvendo ideias diferentes de seu pai, furou a greve, pois não acreditava no movimento grevista. Sonhava em sair de casa e ir junto com a companheira Maria, construindo sua vida longe da periferia, seguindo um modelo burguês de família.

Hirszman cria dois tipos muito fortes e contrapostos – mais precisamente as figuras de Otávio e Tião – que entram na discussão acerca da consciência de classe, a posição da classe diante das contradições do capitalismo, as possibilidades de projetos de vida na sociabilidade burguesa. Enquanto um opta pela saída individual seguindo uma tendência privatista comum da sociabilidade capitalista, burguesa, o outro procura encontrar uma saída coletiva que passa pelas articulações e organizações da classe trabalhadora numa direção de abertura para a perspectiva humano genérica.

Para articular as análises mais concretas e próximas dos filmes com as categorias teóricas mais gerais que estão sendo tratadas no presente estudo, pode se considerar que tanto ciência quanto arte realizam uma função desfetichizadora, o que implica um duplo movimento subjetivo: primeiramente o de superar a aparência, buscar os processos e restituir subjetivamente na cabeça as mediações, portanto elaborar, articular e sintetizar um conjunto de ideias que correspondem à realidade. E um segundo movimento, juntamente deste primeiro, de restituir o papel protagônico dos homens na história, despertar e desenvolver no sujeito um sentimento de protagonismo. Na produção do mundo social e de si o fetichismo tira esse papel protagônico, a ciência e arte ajudam a retoma-lo.

A técnica cinematográfica, os “elementos componentes” e “determinantes” do cinema, estão tanto em *ABC da greve* quanto em *Eles não usam black-tie* a serviço desta função desfetichizadora, tanto no documentário, pelas vias desantropomorfizadoras, quanto na ficção, pelas vias da antropomorfização.

Este caráter desfetichizador, tanto do documentário quanto da ficção aparece com muita clareza quando identificamos nas duas obras de Hirszman o caráter evocativo dos filmes, cada um em sua particularidade. Tanto *ABC da greve* quanto *Eles não usam black-tie*, possuem uma capacidade evocativa que provoca e estimula ideias e sentimentos de resistência e de coletividade na classe trabalhadora e, neste sentido, *tonificam* a subjetividade das mulheres e dos homens. Contudo pode-se precisar que enquanto a evocação no caso do documentário tende a acompanhar e se articular mais fortemente com elementos próximos das mediações estabelecidas racionalmente, no caso da ficção, a evocação, como fim e *télos* tende a assumir um primeiro plano e se

articular mais fortemente com elementos de carácter emocional e da sensibilidade intensificada.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou aguçar a discussão da estética lukacsiana no Serviço Social, compreendendo a necessidade de estimular o debate da arte no interior da profissão. Mais especificamente, o intuito foi desenvolver uma discussão a respeito da peculiaridade do cinema, sua função e potência de incidir sobre a vida.

Partimos de uma aproximação geral às categorias fundamentais da *Estética*, particularidade, consciência e autoconsciência, antropomorfização e desantropomorfização, como um momento preparatório, mas também fundamental para posteriormente realizar a análise das obras do cineasta brasileiro Leon Hirszman, *ABC da greve* e *Eles não usam black-tie* e a partir daí buscar identificar as vias específicas da desfetichização no filme documentário e no filme-ficção.

Num segundo momento do trabalho, propôs-se uma aproximação ao complexo categorial peculiar do cinema, com base nas contribuições teóricas de György Lukács, Francisco de Almeida Salles e Jean-Claude Bernadet. Adentramos pelas reflexões filosóficas acerca de Lukács sobre cinema, buscando identificar a especificidade desta expressão artística, apresentamos posteriormente os “elementos componentes” e “determinantes” da arte-cinematográfica, pelas contribuições de Salles, e por fim trouxemos em termos breves e aproximativos a historicidade do cinema brasileiro, a fim de compreender melhor o chão no qual nascem, no interior da cinematografia brasileira, as obras de Leon Hirszman.

No terceiro momento do trabalho, analisamos *ABC da greve* e *Eles não usam black-tie*, retomando as categorias da *Estética* lukácsiana tratadas nos primeiros capítulos do trabalho, buscando assim identificar as vias específicas da desfetichização no filme documentário e no filme-ficção.

Este trabalho é sem dúvida, fruto de um acúmulo de experiências vivenciadas pelo autor na graduação de Serviço Social, principalmente na extensão universitária, nas quais foi possível uma importante aproximação do cinema, da reflexão e do debate da *Estética* lukacsiana.

Reforço aqui a necessidade de estimular cada vez mais o debate acerca da arte no interior da profissão dos assistentes sociais. Pois, certamente a arte

é um elemento importante para a atuação profissional dos assistentes sociais, pois não somente é capaz de potencializar, ampliar e expandir – através da poesia, do cinema, da pintura, do teatro, etc – a compreensão dos assistentes sociais acerca da realidade, das mazelas e violências vividas pelos trabalhadores que demandam este serviço, mas por potencializar também a compreensão expandida da realidade pelos próprios usuários que demandam o serviço, diariamente nos CRAS, CREAS, e demais espaços de atuação dos assistentes sociais.

Certamente o trabalho desenvolvido aqui tem um caráter aproximativo do tema e é um ponto de partida para a realização de estudos posteriores, mais detalhados e minuciosos acerca da arte cinematográfica.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

_____. 2. Problemas de la mínesis. In: _____. *Estética I: la peculiaridad de lo estetico*. Barcelona; México: Grijalbo, 1967. p. 7-544. Vol. 2.

_____. 3. Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético. In: _____. *Estética I: la peculiaridad de lo estetico*. Barcelona; México: Grijalbo, 1967. p. 7-343. Vol. 3.

_____. 4: Cuestiones liminares de lo estetico. In: _____. *Estética I: la peculiaridad de lo estetico*. Barcelona; México: Grijalbo, 1967. p. 7-296. Vol. 4.

_____. *Conversando com Lukács*. São Paulo: Paz e Terra, 1969.

_____. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Livro I. São Paulo: DIFEL, 1982.

_____. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

SILVA, Marlon Garcia. *A filosofia como complexo ideológico na obra tardia de György Lukács*. Tese de doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Sócio-Econômico, Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, Florianópolis, 2018.

_____. SALLES, Francisco de Almeida. “Cinema: técnica ou arte?”. In: _____. COHN, Sergio (org). *Ensaio fundamentais de cinema*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

_____. BERNADET, Jean Claude. O documentário. In: _____. COHN, Sergio (org). *Ensaio fundamentais de cinema*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

_____. VIANY, Alex. O cinema e a cultura brasileira. In: _____. COHN, Sergio (org). *Ensaio fundamentais de cinema*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. Aproximação às particularidades do cinema brasileiro.

7 ANEXOS

7.1 Transcrição do filme: *ABC da greve* de Leon Hirszman

ABC DA GREVE

Ano de produção: 1990

Dirigido por: Leon Hirszman

Estreia: 1990

Duração: 86 minutos

Gênero: Documentário

País de origem: Brasil

ASSEMBLEIA DOS TRABALHADORES

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA: O que está havendo na verdade, e isso eu quero deixar claro aqui, é que os empregadores não querem negociar com os metalúrgicos de São Bernardo, Santo André e São Caetano, exatamente por que é aonde está a maior convulsão trabalhista brasileira. E é aonde está o exemplo da greve de 1978.

NARRADOR: No dia 14 de março de 1979, véspera da posse do general Figueiredo na presidência da República, 150 mil metalúrgicos de Santo André, São Bernardo e São Caetano entraram em greve. O ABC paulista, maior centro industrial da América Latina parou. Pela segunda vez em dois anos, os operários metalúrgicos do ABC manifestavam o seu descontentamento, mas agora a greve assume uma amplitude jamais vista em pleno coração industrial do país.

SINDICATO

OPERÁRIO: Um quilo de feijão, um quilo de açúcar pra mim, meio quilo de sal...

NARRADOR: Os empresários representados pela Federação das Indústrias do Estado de São Paulo ofereceram um percentual bem abaixo do aumento real do custo de vida. Mas os operários rejeitaram a proposta patronal, propuseram

um aumento de 70% e reivindicaram a legalização dos delegados sindicais nas empresas.

RUA DA FÁBRICA

POLICIAL: Pode manter a greve, contanto que nós vamos sair daqui! Quem não quer trabalhar fica em casa, não vem aqui bagunçar! Quem quer trabalhar entra quem não quer trabalhar vamos dispersar, não pode ficar este amontoado de gente aqui. Certo? Vamos sair todo mundo aí. Vamos em bora!

SINDICATO

OPERÁRIO: Vamos conversar com eles, pra não irem para a porta das fábricas, vir para o sindicato se informar. Então está claro que haverá três bloqueios para evitar os fura greve, um nos bairros, conversando, e esse é um trabalho de cada um. Cada um de vocês tem que ter esse trabalho. Certo? Quer falar companheiro? Pode falar.

OPERÁRIO: Pessoal, pra vocês melhor entenderem, a partir de sexta-feira passada, lá no parque São Rafael, alguém deve conhecer, a agente começou um bloqueio lá. Começamos às quatro horas da manhã parando todos os ônibus da Volks Vagem, Mercedes e Ford. Conseguimos com quatro pessoas no início, quando foi lá pras sete horas paramos mais de mil pessoas.

RUA

Parando os ônibus

TRABALHADORES: Vamos descer, vamos descer companheiros! Vamos descendo!

SINDICALISTA: Eles estão com medo!

CORONEL: Não tem razão de ter medo.

LIDER SINDICAL: Seu comandante é seguinte, a gente tá com medo de represália mesmo entende? Eu sou um diretor do sindicato, entende? Então se o pessoal dispersar, a nossa briga é justa, entende Seu Comandante? E o senhor sabe disso, entende? Sem baderna, sem confusão, entende? Mas o nosso medo é ir preso, por que nós somos pais de família, entende? Temos medo realmente de ser presos. Não tenha a menor dúvida, por que não somos marginais, entende?

CORONEL: Eu não quero prender ninguém.

LIDER SINDICAL: Então, tá ok!

SINDICALISTA: Então está a palavra do Coronel, que eu acho que é o suficiente para garanti-los.

CORONEL: Se eles dispersarem, acabou.

LIDER SINDICAL: Agora, o pessoal vai ficar uma meia dúzia distribuindo folhetim. Aí, sem problemas?

CORONEL: Se interferirem nos ônibus...

SINDICALISTA: Não, não vai haver interferência não.

LIDER SINDICAL: É pacífico.

CORONEL: Tudo bem! Até logo!

SINDICALISTA: Até logo!

LIDER SINDICAL: Até logo! Obrigado!

LIDER SINDICAL: Olha, não pode interferir nos ônibus, meia dúzia vai ficar distribuindo os folhetins...

SINDICALISTA: Não vai ter problema nenhum viu? Ninguém vai... Não vai haver represália, ninguém vai ser preso. Agora, vocês dispersam, fica meia dúzia, permitido para distribuir folhetim, etc, aquela conversa, mas sem interferir inclusive nos ônibus.

OPERÁRIO: E a diretoria do sindicato vai acompanhar aí o pessoal...

OPERÁRIO: Vamos dispersando gente, vamos indo, vamos indo!

TRABALHADORA: Vamos continuar firmes gente, não vamos nos submeter...

Nós ficamos dentro de uma fábrica, enfrentando calor, horrores, comida azeda e nós estamos aí! O prato andando de late às nossas custas, comendo do bom e do melhor, nossos filhos pedem um brinquedo e nós não temos dinheiro pra dar, por quê? Por que ninguém coopera com a gente, os patrão...

NARRADOR: A massa de trabalhadores mobilizada pelo movimento grevista é tão grande que não há possibilidade de reuni-la dentro do sindicato, ela transborda para a rua, a solução é fazer as assembleias no estádio de Vila Euclides em São Bernardo. Dia após dia de sessenta a noventa mil trabalhadores metalúrgicos reúnem se ali para ouvir os seus líderes e tomar decisões.

LUÍZ INÁCIO LULA DA SILVA: Posso garantir a vocês, de que a intervenção... Ela está pronta me parece que desde o dia 14 ou da quarta-feira que nós

entramos em greve. Por que algumas pessoas de má fé entenderam que a nossa greve é uma greve de desafio a um governo. Se os companheiros decidirem continuar a greve é pra decidir com muita coragem! Companheiros se vocês decidirem é preciso decidir com muita coragem e eu vou explicar o por que. Por que de nada adianta, de nada adianta a gente decidir aqui e segunda-feira vocês terem terminado. Se for decidido aqui, manter a greve a gente vai continuar da mesma forma até...até... até... Ou que a gente ganhe ou que eles venham e acabem com a nossa greve. Tenham a consciência, se nós continuarmos unidos do jeito que estamos aqui, eu não tenho dúvida nenhuma de que com Lula ou sem Lula, com diretoria ou sem diretoria, sem comissão ou sem comissão vocês saíram vencedores dessa luta!

Por favor, por favor, companheiros, por favor, companheiros, companheiros, companheiros... Eu volto a chamar a atenção de vocês para uma coisa, não aceitem provocações, não façam nenhuma bagunça, continuem com o movimento ordeiro que vocês tiveram até agora!

TRABALHADORES: Trabalhador unido jamais será vencido! Trabalhador unido jamais será vencido! Trabalhador unido jamais será vencido! Trabalhador unido jamais será vencido!

NARRADOR: o Tribunal Regional do Trabalho declara ilegal a greve.

Musica: Pode guardar as panelas – Pulinho da Viola

LEITOR DA CARTA DE MURILO MACEDO: Não sendo possível permitir o prolongamento da situação esdruxula de flagrante desigualdade que conspira contra a paz pública e a segurança nacional, decido com base no Artigo 528 da consolidação das Leis do Trabalho determinar: a) intervenção no sindicato dos trabalhadores nas indústrias metalúrgicas e mecânicas e de material elétrico de Santo André, b) a intervenção no sindicato dos trabalhadores nas indústrias metalúrgicas e mecânicas e de material elétrico de São Caetano do Sul, c) a intervenção no sindicato dos trabalhadores nas indústrias metalúrgicas e mecânicas e de material elétrico São Bernardo do Campo. Brasília, 23 de março de 1979, Murilo Macedo.

Musica: Pode guardar as panelas – Pulinho da Viola

REPÓRTER: Por que vocês estão prendendo este homem?

Policial: Vai em bora! Vai em bora!

REPÓRTER: Por que vocês estão prendendo?

TRABALHADORA: E vem entrar no quintal da gente sem mais nem menos! Aqui não tem ladrão, não tem assassino nenhum não!

REPÓRTER: Não tem ninguém escondido aí dentro?

TRABALHADORA: Ninguém, minha casa tem ninguém! Acha que não estou sozinha aí? Não tem ninguém! Acha que minha casa vai esconder algum? Eu não estou achando isso aí certo não viu! Eles não têm nada que se envolver com greve, greve é de trabalhador e de dono de firma, não é de polícia nenhuma não!

PREFEITO: Major... Major... Major eu queria saber uma informação. Eu sou o prefeito da cidade.

MAJOR: Não pode entrar aí não!

PREFEITO: Enquanto eu mantive o Estádio a disposição dos trabalhadores nós tivemos tranquilidade, agora como o Estádio foi vedado ao acesso dos trabalhadores sem darem conhecimento ao Prefeito, eu vou agora imediatamente entrar em contato com o Secretário da Segurança para saber de onde veio a ordem e saber o que está acontecendo.

REPÓRTER: E a invasão das Forças aí na prefeitura?

PREFEITO: É o que eu vou saber, é o que eu vou saber agora.

POLICIAL: Mais quietos! Quietos para que nós possamos conversar!

POLICIAL: Vamos sentar para falar! Vamos sentar assim todo mundo ouve e todo mundo vê!

POLICIAL: Desde que os senhores se mantenham dentro da legalidade, dentro do respeito, dentro da brasilidade, o comandante da Polícia Militar me autorizou que eu deixe os senhores permanecerem nesta praça e esta praça será o lugar dos senhores!

Os trabalhadores comemoram e cantam o Hino Nacional brasileiro

TRABALHADORES: O sindicato é nosso! O sindicato é nosso! O sindicato é nosso! O sindicato é nosso... A greve continua! A greve continua! A greve continua! A greve continua...

NARRADOR: Iniciada às três da manhã daquela sexta-feira, a ação policial se completou antes de terminado o dia. A polícia mobilizou praticamente toda a sua tropa de choque, dividida em duas turmas de mil homens. Foram utilizados vinte caminhões de transporte, dez carros blindados, além de cavalaria, cães

pastores e armamento sofisticado. Trezentos e cinquenta operários foram presos e cinquenta saíram feridos.

Os trabalhadores reúnem-se no Passo Municipal de São Bernardo O. Lula não está presente.

OPERÁRIOS: Trabalhador unido jamais será vencido! Trabalhador unido jamais será vencido! Trabalhador unido jamais será vencido! Trabalhador unido jamais será vencido! Trabalhador unido jamais será vencido... A outra reunião! A outra reunião! A outra reunião! A outra reunião... Deixa falar! Deixa falar! Deixa falar! Deixa falar...

OPERÁRIO: Os companheiros de São Bernador! Nós só iremos trabalhar na hora que o aumento chegar! A nossa luta continua! O ABC unido jamais será vencido!

OPERÁRIOS: Trabalhador unido jamais será vencido! Trabalhador unido jamais será vencido! Trabalhador unido jamais será vencido! Trabalhador unido jamais será vencido! Trabalhador unido jamais será vencido... Lula! Lula..,

IGREJA

PADRE: Por todos os metalúrgicos do ABC, por suas famílias que estão em dificuldade e com fome, por todos aqueles que de modo especial tem sofrido nesses dias, às diretorias dos sindicatos, para que Deus seja para eles e nós todos também, uma força e um apoio.

FIÉIS: Senhor escutai a nossa prece.

PADRE: Vamos dar a mão ao nosso vizinho, aquele que está aí ao nosso lado. Vamos dizer a ele dando-lhe a mão: A paz esteja contigo!

RUA

SINDICALISTA: Trazer aqui o nosso apoio e a solidariedade na continuidade da nossa luta em termos de ABC companheiros! Nós estamos também com nosso sindicato sob intervenção, estamos lá sofrendo uma pressão terrível, o nosso sindicato cercado por brucutus, por cavalarias, cães, enfim... Vários militares lá tomaram conta do nosso sindicato.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA: Todo mundo sabe o que fazer da sua vida, no ponto de ônibus aonde ele vai trabalhar, sabe que não pode voltar a trabalhar

agora, por que se a gente voltar a trabalhar agora a gente nunca mais vai levantar a cabeça!

OPERÁRIOS: A greve continua! A greve continua! A greve continua! A greve continua...

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA: Outra coisa companheiros, outra coisa! Comanheiros outra coisa, é o seguinte, mesmo a gente estando caçado, mesmo a gente estando caçado a diretoria vai assumir o comando desse movimento pra fazer o que a gente vinha fazendo até quinta-feira, não podemos deixar que muitas pessoas deem orientação por que o que a gente percebe é que começa a haver confusão na cabeça de cada um, então a gente volta a assumir o comando desse movimento para que não aconteça as pauladas que aconteceram ontem em cima de trabalhador e até de mulher de trabalhadores.

PRAÇA

NARRADOR: Casado, pai de três filhos, Luiz Inácio da Silva, o Lula nasceu em Garanhuns, estado de Pernambuco. Em 1966, como torneiro mecânico entrava para a Villares, foi na qualidade de suplente quem 1969 integrou pela primeira vez a diretoria do sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Em 1972 era primeiro secretario e em 1975 assumia a presidência, três anos depois como candidato único foi novamente eleito presidente com 98% dos votos.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA: Companheiros, agora companheiros... companheiros, depois de dois dias de ausência nós voltamos aqui, a diretoria do sindicato volta para assumir a greve que nós começamos no dia 13, todos vocês sabem o que fazer amanhã de manha. Todos! Todos vocês sabem o que fazer, nó fizemos dez dias consecutivos, dez dias! Ninguém pode ter esquecido isso. Existe um trabalho, existe um trabalho a ser feito nos bairros, existe um trabalho a ser feito nos pontos dos ônibus e o que é mais importante, ninguém ir à porta da fábrica. Agora é um pedido que eu faço, não saiam em passeata! Não saiam em passeata! Saiam daqui direto para suas casas!

SINDICALISTA: Fala um de cada vez, deixa ele falar. Pessoal, pessoal. A diretoria do sindicato vai na igreja amanhã, nós vamos continuar o trabalho que o Lula pediu!

OPERARIO: Ô Lula! Ô Lula! Tá lembrado de mim?

SINDICALISTA: Lá em Santo André companheiro! Lá em Santo André!

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA: Santo André na Matriz amanhã às 5 horas.

SINDICALISTA: Às 7 horas. Sete horas da noite

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA: Sete horas! Pessoal, em Santo André às sete horas da noite.

OPERARIO: Aonde?

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA: Na igreja Matriz de Santo André, 7 horas! Tem que continuar a greve em?!

SEQUÊNCIA DE ENTREVISTAS

NÃO IDENTIFICADO: A última informação que nós temos é que no setor metalúrgico em geral, exceto o automobilístico, teriam voltado ao trabalho, hoje segunda-feira, cerca de 90%, ou seja, uma ausência de 10%. E quanto ao setor automobilístico teriam voltado cerca de 30%, ou seja, uma ausência de 70%.

NÃO IDENTIFICADO: As informações que eu tenho são de que as indústrias automobilísticas e de autopeças continuam paralisadas. Nas demais empresas e em Santo André e São Caetano eu ignoro.

NÃO IDENTIFICADO: Nós estamos apenas observando o que está acontecendo no ABC, mas o certo é que a greve esvaziou-se muito hoje, em Santo André e São Caetano o trabalho foi normal e eu tenho impressão que amanhã em São Bernardo pelo menos mais de 50% dos trabalhadores irão trabalhar amanhã.

ESTÁDIO

NARRADOR: A verdade é que apesar da opinião dos representantes dos empresários e do governo a greve continua. Com o impasse criado e a massa operaria fora das fábricas a situação se torna tensa e seu desdobramento imprevisível. É quando as autoridades admitem devolver o estádio aos trabalhadores para que eles se reúnam e decidam.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA: Companheiros... Companheiros... Companheiros, vocês sabem perfeitamente bem de que a regra do jogo se inverteu de quinta-feira pra cá, vocês sabem de que eu fiquei praticamente dois

dias sem manter nenhum contato com os trabalhadores por que o nosso sindicato sofreu uma intervenção federal e foi lamentável a intervenção federal. Vocês sabem de que a diretoria do sindicato e a comissão de salário estão com vocês e eu volto a repetir até as ultimas consequências. Estão dizendo de que nós trabalhadores somos radicais, de que há de nossa parte insensibilidade e de que nós não estamos querendo negociar. Primeiro lugar, nós queremos negociar! E eu acho... E aí é um voto de confiança que eu peço pra vocês trabalhadores, é um voto de confiança que eu peço a vocês, pra não dizer que nós somos radicais, nós vamos aceitar ao pedido do governo, nós vamos voltar a trabalhar! E se não for cumprido o pedido nós paramos outra vez! E eu assumo... E eu assumo o compromisso aqui com vocês, eu mesmo decreto a greve outra vez! Eu disse desde o primeiro dia, e eu faço questão de dizer pra vocês o seguinte: pra mim a maior consagração pessoal seria o Lula ser preso e ser torturado e pra vocês trabalhadores?

OPERÁRIOS: Nãaaaao!

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA: Então eu peço, peço a todos os companheiros, eu peço a todos os companheiros, me deem apenas um voto de confiança e nós teremos o nosso sindicato de volta, teremos o nosso aumento de salário.

OPERÁRIOS: Lula! Lula! Lula!

TELEJORNAL

APRESENTADOR CELSO FREITAS: A decisão foi tomada hoje, a greve dos metalúrgicos do ABC em São Paulo esta terminada. Agora a indústria automobilística começa a calcular os prejuízos.

MÁRIO GARNERO, PRESIDENTE DA ANFAVEA: Os cálculos são um pouco difíceis de serem feitos, eu acredito que você imaginar que deixamos de produzir cerca de 50 mil veículos que corresponde a um volume bastante razoável de recurso.

APRESENTADOR: Em Brasília o Ministro do Trabalho elogiou a decisão dos metalúrgicos do ABC.

MURILO MACEDO. MINISTRO DO TRABALHO: É uma mostra magnífica do retorno à legalidade e isso pesará sempre. A força da solução esteve sempre no dialogo e eu... Não foi preciso a chegar até exaustão, ainda tinha muito preparo atlético.

FÁBRICA DA VOLKSWAGEN

LEON HIRSZMAN: O senhor está a muito tempo aqui em São Bernardo? O senhor mora aqui?

TRABALHADOR: Faz uns vinte dias então.

LEON HIRSZMAN: Vinte dias? Chegou de onde?

TRABALHADOR: Cheguei do Norte.

LEON HIRSZMAN: Você morava onde?

TRABALHADOR: Morava no Piauí

LEON HIRSZMAN: E lá o senhor fazia o que?

TRABALHADOR: Ah... Trabalhava na roça lá.

LEON HIRSZMAN: Na roça?

TRABALHADOR: É...

LEON HIRSZMAN: A terra era sua?

TRABALHADOR: A terra era do governo, terra do Estado, estadual.

LEON HIRSZMAN: E dava pro seu sustento lá não?

TRABALHADOR: É muito fraco pra gente sustentar a família lá. No tempo mais necessário não chove, é igual mês de... Agora pelo mês de março não esta chovendo né. Os legumes... O tempo de pegar o legume é agora e não tá chovendo, então fazer o que né? A gente tem que se virar a procurar serviço pra trabalhar.

LEON HIRSZMAN: E aqui o senhor acha que pode fazer o que?

TRABALHADOR: Ah... Aqui, depois que eu entrar na fábrica é que a gente vai ver né o que a gente pode fazer, por que profissão eu não tenho, só se a gente aprender depois então. Depois se eu aprender então, a gente pode conseguir qualquer coisa. Mas é, ultimamente eu não tenho profissão nenhuma.

RUA

TRABALHADOR: Eu estou parado a três meses, certo? Vim de Guarulhos procurar emprego hoje aqui, por que com três meses e tô desempregado assim e minha patroa, minha família tá sem mantimento até em casa, entendido? Estou aqui até chateado por que a gente vem aqui e enfrenta uma fila dessa, sai quatro, três e meia de casa pra chegar aqui cinco horas, certo?

NARRADOR: A diferença entre o aumento salarial proposto pela Federação das Indústrias e o percentual reivindicado pelos sindicatos do ABC não é suficiente para explicar a greve. Deve se levar em conta o fato de que cerca de 20% da população de São Bernardo do Campo mora em favelas e que as demissões em massa que periodicamente atingem grande parte dos operários submetem-nos a uma média de dois a três meses de desemprego por aí no. Os recursos de que dispõem para alimentar-se são escassos, sobretudo se se leva em conta a energia despendida não apenas nas fabricas, mas também para atender as necessidades mínimas de funcionamento da própria casa, sem água encanada e sem luz elétrica. Como os salários são baixos, as crianças são obrigadas a procurarem emprego na idade em que deveriam estar apenas estudando. Desse modo, aos 13 ou 14 anos já enfrentam uma jornada de trabalho exaustiva em ambientes poluídos com graves riscos para sua saúde e embora realizem o mesmo trabalho que os homens adultos e muitas vezes em piores condições de salubridade, as crianças e as mulheres ganham salário inferior.

TRABALHADORA: Cada dia que passa tem mais serviço aí. É muito serviço e pouco dinheiro. Por isso que a gente faz greve, quer dinheiro, mas só dão serviço. Aumento de serviço aqui sabe? A gente pede aumento, aumento de serviço por que dinheiro nada.

TRABALHADORA: Olha, o problema do pessoal aí é que eles têm medo de fazer... De fazer a greve. O medo de ser mandado em bora, tudo. Como já teve a maioria, dia 45 se for pra parar, a maioria vamos parar, a maioria vamos parar, por que eles estão querendo já a produção antes do aumento e a nós queremos o aumento e depois a gente dá produção. Por enquanto é isso, a turma aí dentro tem medo.

LEON HIRSZMAN: Vocês todas participaram da greve?

TRABALHADORA: Participamos! Eu participei, graças a Deus!

LEON HIRSZMAN: E o que vocês acharam em?

TRABALHADORA: Eu achei uma boa!

LEON HIRSZMAN: Boa né?!

TRABALHADORA: Éee!

LEON HIRSZMAN: Se precisar vocês fazem de novo?

TRABALHADORA: É! Se precisar eu tô dentro da greve!

TRABALHADORA: Eu também! Se Deus quiser!

POLIMATIC

NÃO IDENTIFICADO: Tem autorização de alguém para filmar o prédio? Vocês são de que jornais?

LEON HIRSZMAN: Nós somos da produtora cinematográfica Leon Hirszman produções, estamos fazendo um vídeo documentário sobre a região e sobre a greve, o senhor queria dar uma entrevista pra gente? Alguma coisa a declarar?

NÃO IDENTIFICADO: Não, não tenho nada a declarar.

LEON HIRSZMAN: Não sei por que o senhor veio.

NÃO IDENTIFICADO: Não, eu só sei que pra filmar a propriedades assim, no momento precisa conversar.

LEON HIRSZMAN: Nós estamos numa via publica né.

NÃO IDENTIFICADO: Não, mas prédios...

LEON HIRSZMAN: Se o senhor pudesse autorizar a gente a filmar dentro da fábrica seria genial.

NÃO IDENTIFICADO: Não, absolutamente não.

LEON HIRSZMAN: Não teria condição de agente fazer algumas tomadas dentro da fábrica?

NÃO IDENTIFICADO: Absolutamente.

LEON HIRSZMAN: Uma pena. Nós estamos documentando aí, entrevistando, se o senhor pudesse dar uma entrevista também, como é que o senhor sentiu a greve...

NÃO IDENTIFICADO: Não me compete fazer este tipo de declaração. Vocês teriam que entrar em contato a direção da empresa e falar com eles

LEON HIRSZMAN: O senhor aqui na empresa tem função de...?

NÃO IDENTIFICADO: Trabalho em Relações Industriais.

LEON HIRSZMAN: Relações?

NÃO IDENTIFICADO: Trabalho em Relações Industriais. Mas...

LEON HIRSZMAN: O senhor é engenheiro?

NÃO IDENTIFICADO: Não... Não sou engenheiro.

LEON HIRSZMAN: Tá legal, obrigado, a gente vai interromper aqui...

NÃO IDENTIFICADO: Mas eu acho que pra fazer tomadas assim de prédios, etc. É interessante conversar por que eu não sei se é possível ou se não é possível.

LEON HIRSZMAN: Não, mas no exterior, não tem. Nós estamos no exercício da nossa profissão jornalística. No interior sim evidente, seria... Mas o exterior, numa via pública não temos essa restrição, graças a Deus né!

FÁBRICA

PATRÃO: Eu permito que qualquer empregado da minha Indústria entre na minha sala e exponha seu problema. Desde que a gente possa ajudar, nós vamos ajudar, isso é democracia. Por que digamos, em países da área comunista nós não vamos encontrar um diálogo franco e aberto entre o industrial e o empregado, de jeito nenhum, por que as castas são totalmente diferentes. Nós aqui não temos distinção, tanto empregado como chofer, como o motorista, como o torneiro como o prensista, ele tem toda a liberdade de dialogar. Então eu acho que a abertura que o governo deu em parte ela é boa, mas nós vamos convir de uma coisa, que ainda eu creio que o nosso povo não está preparado para uma abertura total, eu acho que o povo brasileiro ainda teria que amadurecer mais um pouquinho para ele entender um pouco melhor o que é democracia.

RUA

NÃO IDENTIFICADO: Éh, aqui praticamente a gente saiu dentro de um setor, o que se chama vulgarmente de favela. É praticamente o empregado menos remunerado que cria sua próprias condições de morar perto do local de trabalho e constrói a sua casa a maneira que el achar e as disponibilizardes que ele tem né. Muito bem...

E se vocês forem lá... Migrações do Passo Municipal nós temos bairros bastante elegantes né, que é um nível de vida totalmente diferente desse aqui. Então nós entramos numa área de casas muito boas, já um tipo de vida fechada, aqui mora um diretor da Volks, alguns executivos da Mercedes, da Krause, da Ford, altos funcionários, mas moram aqui perto da fabrica. Essa casa que eu moro, eu moro aqui. Mas essa casa não é minha é alugada né, praticamente eu estou tomando conta da casa, por que é de um medico antigo,

então, eu tomo conta eu conservo a casa, tudo. Praticamente o aluguel que eu pago é muito pequeno ao valor da casa.

Olha essa casa aqui, olha a estrutura dessa casa em, essa aqui é a garagem em, a garagem da casa, isso aqui parece um pedaço de uns pais europeu, você olhando assim, pra quem conhece a Europa.

MISSA NA PERIFERIA

PADRE: Senhor Nosso Deus, hoje nos convidastes a participar da sua festa, faz com que possamos conseguir mais união, mais justiça e um mundo mais feliz. Na véspera de sua paixão e morte, estando ele reunido em torno da mesa com seus apóstolos e amigos, enquanto tomavam a refeição ele pegou o pão agradeceu ao pai, partiu o pão deu aos seus apóstolos e amigos dizendo: pegai, comi, dele todos, pois isto é o meu corpo que é entregue a vós.

PERIFERIA

PADRE: Esta aqui é a favela mais antiga de Santo André, tem 14 anos de existência, todas as outras que vocês veem por ai são mais recentes né. Olha aí, essa favela é imensa, aqui já não há mais possibilidades de construir, por que tomaram completamente, tudo né. Duas vezes por ano esse pessoal passa pelas enchentes normalmente, por que o rio transborda em baixo e chega até aqui em cima. E se você vai perguntar pra eles, são trabalhadores. Aqui é diversão deles, o bilhar. Você vê o numero de crianças... Sem quintal sem nada, de que maneira eles apertaram tudo isso?

MORADORA: Quando nos chegamos aqui, nós sofremos muito, ate hoje estamos sofrendo por que a gente não tem uma casa pra morar, é muito apertadinho, os meninos não tem onde dormir, só é uma cama pra 8 pessoas. Então eu trabalho a noite, meu marido também e eles ficam em casa, dormem numa cama só, só tem uma cama. Só é um “vagãozinho” só e é muito pequenininho. É eu, meu marido e 6 filhos.

Depois que eles chegaram aqui ficaram tudo doentes, essas duas aqui passaram dois meses internadas com pneumonia, eu queria voltar, mas não teve condições de voltar, por que não tinha dinheiro de passagem mais e agora sim que não tem mesmo, por que a passagem está cara né, não da pra mim voltar. Ficar aqui até... melhorar a vida. Seis crianças pra dar o que vestir, de

comer, roupa, remédio, a gente passa uma vida, só Deus sabe. Nunca vivi nessa vida não, mas o pessoal dizia: ah, São Paulo é bom, é bom, vamos pra lá melhorar a vida, mas cadê? Chegou aqui piorou, não tem água, a gente quer água vai pedir pras casas, o povo xingando pra lavar a roupa do mesmo jeito, mas cadê?

LEON HIRSZMAN: Não tem água?

MORADORA: Não tem, a encanação passa aqui, mas não pode puxar por que é da prefeitura, luz também não tem.

NARRADOR: São Bernardo se orgulha de se apresentar como a cidade mais rica do país, no entanto proporcionalmente é a cidade que mais favelas tem no país. Santo André, com todo o poderio de Santo André, esse numero imenso de favelas. E tudo isso a gente queira ou não queira a gente é obrigado a botar a culpa naquilo que aconteceu no Brasil de 64 pra cá, que em 64 nós tínhamos em Santo André uma favela, tínhamos quatro em São Bernardo, total de favelas no ABC era seis, hoje nós temos cento e cinquenta e cinco que a gente conseguiu descobrir, cento e cinquenta e cinco favelas no ABC e principalmente de 68 pra cá quando a situação ainda apertou mais, ainda a maior parte das favelas e as grandes favelas estão localizadas nos arredores das grandes indústrias metalúrgicas.

MISSA NA RUA

PADRE: Cristo, os trabalhadores do ABC foram obrigados a fazer greve para procurar um pequeno aumento em seu salário enquanto as grandes firmas multinacionais têm lucros enormes. Cristo ajude-nos a corrigir as injustiças!

Jesus Cristo libertou todos os homens com o trabalho de seu sacrifício, do mesmo modo toda a classe trabalhadora só será livre oferecendo a Deus o sacrifício de sua luta por melhores condições de vida, para que o trabalhador não fique esperando cair do céu essa libertação, mas que permaneça unido para conseguir esse dom de Deus rezemos ao Senhor.

FIÉIS: Senhor escutai a nossa prece.

PADRE: Senhor especialmente vos pedimos, que deis a todo esse povo a possibilidade de ter as suas organizações em que eles podem defender os seus direitos e lembramos especialmente os três sindicatos dos metalúrgicos aqui do ABC para que eles voltem aos trabalhadores e que eles tenham de

volta também os seus legítimos dirigentes, isso vos pedimos por Jesus Cristo Vosso Filho na unidade do Espírito Santo.

Eu queria saudar também a presença do grande brasileiro, o poeta Vinicius de Moraes, que também esta aqui conosco, queria saudar também de modo particular o Lula que está aqui.

PASSEATA PELAS RUAS

OPERÁRIO: Jornal operário, jornal socialista companheiro! Cinco cruzeiros.

NARRADOR: Um primeiro de maio unitário. Dele participam os mais diversos setores políticos e categorias profissionais de todo o Estado de São Paulo.

PREFEITO: Ao sustentar a luta contra o arrocho salarial, pela liberdade e autonomia sindical, pelo direito de greve e pela estabilidade no emprego o movimento sindical se coloca na vanguarda da luta pela democratização do nosso país. O MDS que representa a ampla frente democrática de oposição ao regime vigente identifica-se hoje mais do que nunca com os anseios dos trabalhadores, por um Estado democrático, onde todos os setores possam se organizar e se expressar livremente. O abraço do prefeito aos trabalhadores reunidos na capital social do Brasil que é São Bernardo do Campo.

SINDICALISTA: A luta por anistia chega neste estádio de futebol comemorando o primeiro de maio, nós vamos conseguir libertar os presos políticos, voltar os exilados, responsabilizar aqueles que assassinaram os patriotas deste país e colocar de novo as diretorias dos seus sindicatos, essa é uma conquista, não há derrotas definitivas para a classe operaria.

SINDICALISTA: Não aceitamos de forma alguma a estrutura sindical tutelada ao Estado, aonde o Ministério do Trabalho é o maior líder sindical que intervêm no sindicato, afasta dirigentes, caçando dirigentes e intervendo nos largos sindicais que devem ser por direito e pertence por direito à classe trabalhadora. Não há outra solução companheiros, é a unidade dos trabalhadores nas fábricas, nas sociedades amigos de bairros e dentro dos sindicatos.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA: Pensaram que iam acabar com o movimento do ABC intervindo no sindicato e se esqueceram de que sindicato não é o prédio, mas sindicato é o trabalhador dentro das fábricas, é o trabalhador na fábrica. Os trabalhadores metalúrgicos do ABC... Os trabalhadores metalúrgicos do ABC sabem que nós demos uma trégua até o dia 13, domingo dia 13 nós

temos uma assembleia, e queremos ter aqui no campo o mesmo tanto de gente que tem hoje aqui. Por que se não vier o nosso aumento no dia 14 às zero horas o ABC estará em greve outra vez.

Andaram... Andaram falando em confronto, andaram falando que se nós votássemos a greve iriam colocar canhão em São Bernardo do Campo.

METALÚRGICOS: É mentira!

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA: Para enfrentar os tanques que serão colocados em São Bernardo, cada um dos trabalhadores deverá colocar como arma a sua esposa e o seus filhos na rua.

NÃO IDENTIFICADO: Trabalhadores e trabalhadoras nem sei quantas promessas já vos foram feitas, e quantas não puderam ser concretizadas em fatos e realizações. De mim, direi apenas que falo com franqueza e ajo com determinação, sou homem da ponderação e da prudência, mas não hesitarei em aplicar as leis existentes diante de situações que ameacem a tranquilidade da família brasileira ou possam conduzir à desordem social.

SHOW DE MÚSICA

BETE MENDES (A Maria de Eles não usam black-tie): Os operários do ABC não são apenas motores que produzem que as divisas nacionais, também, são a mola que atira adiante o nosso trabalho de artistas.

LÉLIA ABRAMO (Mãe de Maria em Eles não usam black-tie) Para que os nossos companheiros do ABC possam continuar na sua justa, legítima razão de greve, para que eles possam tornar as suas reivindicações uma realidade, vocês com a vossa presença estarão ajudando para que eles concretizem os seus propósitos. Muito obrigada.

RUA

NARRADOR: Antes de vencido o prazo de 45 de trégua a Ford começa a descontar do salário dos operários os dias parados, isso contraria o acordo segundo o qual nenhum desconto seria feito nesse período.

OPERÁRIO: Tá tudo parado aí, não tem bronca não. Se não vier o triplo não tem jeito.

LEON HIRSZMAN: O que aconteceu hoje? O que aconteceu em?

OPERÁRIO: É por que descontaram 20% além daqueles dos dias parados.

LEON HIRSZMAN: O que vocês vão fazer?

OPERÁRIO: Continua parado! Vamos continuar parado até segunda ou terça-feira.

OPERÁRIO: Agora o negocio é o seguinte, o governo devia intervir contra os empresários, agora certo? Pelo seguinte, quando foi pra descontar o negócio das negociações, os empresários aí caíram em cima né, tão descontando agora, o prazo de negociação não foi terminado, deveria ser descontado no próximo mês certo? Os caras descontam aí, cadê o Governo para intervir agora contra os empresários? Não tem ninguém?

A sociedade dispõe para penalizar os envolvidos nos movimentos grevistas ilegais ou proibidos dos seguintes instrumentos legais: A lei 4330 prescreve para as entidades classistas, que as mesmas poderão ter suas diretorias destituídas, sofrendo intervenção, dissolução dos sindicatos e até a cassação da carta de reconhecimento. Temos procurado transigir até o máximo possível, sem desprezar o cumprimento da Lei, e vamos atender aos trabalhadores até o máximo possível, sem comprometer o combate à inflação e, sobretudo sem atingir a ordem do trabalho e a paz da família brasileira.

Empresário: Ontem depois de 40 horas de negociações conseguimos um acordo neste momento em nome da ANFAVEA, mas que nos estamos aqui agora discutindo com os demais integrantes do grupo 14 para que cada um tome as posições que achar mais interessante para ver se conseguimos um ponto final a este processo que se arrasta por tempo demasiadamente longo prejudicando extraordinariamente as nossas atividades produtoras e o esforço que todos nós deveremos desenvolver para ajudar na contenção e na melhoria do país neste momento.

NARRADOR: Um empresário risca a metralhadora que desenhara, o resultado da reunião tornava desnecessário o uso das armas. No dia anterior os representantes dos metalúrgicos do ABC tinham chegado a um acordo com a ANFAVEA, Associação Nacional dos Fabricantes de Veículos automotores. Agora acordo era aceito pelo grupo 14 da FIESP que representa as indústrias metalúrgicas mecânicas e de material elétrico do ABC.

EMPRESÁRIO: O que, que aconteceu? O que vamos fazer agora?

PORTA DA FÁBRICA

OPERÁRIO: Todo mundo na assembleia às 10 horas no domingo. Não vamos entrar no jogo do patrão não!

OPERÁRIO: Não pode esquecer da assembleia de domingo, todo mundo às 10 horas da manhã lá no estádio da Vila Euclides vamos fazer uma mobilização completa para a parada de segunda feira, vamos lá minha gente vamos lá! Tem que animar negrão, tem que tá animado pô!

OPERÁRIO: Como é que tá esse negócio aê?

OPERÁRIO: A Volkswagen tá querendo descontar 20% das horas do mês pra pagar o aumento dos 15 dias. Mas não vamos entrar nessa aí não.

OPERÁRIO: A Ford parou hoje às 9 horas em. Veio a papeleta com desconto e já parou. Tá tudo parado, tranquilo. E pediram pra direção da firma resolver o problema, que depois pode trabalhar. E acontece a mesma coisa com vocês, qualquer desconto, tudo parado!

OPERÁRIO: E não assinar!

OPERÁRIO: Avisa aí que agora vai vim dinheiro dentro do envelope em.

OPERÁRIO: Olha mais uma vez importante, eu estou recebendo agora em! Diz que tá vindo um envelope de pagamento com dinheiro dentro já, preste bem atenção entendeu? Um envelope de pagamento já com o dinheiro dentro. Então isso é bom que vocês olhem direitinho, agora que vocês entram lá dentro prestem bem atenção nisso aí e qualquer um que pegue qualquer coisa imediatamente transfere a todos dentro da sessão, pra não ficar individual.

OPERÁRIO: Volkswagen sempre pagou dia 7, 8 e 9. Por que, que ela tá deixando no dia 10 pra pagar? É um dia a mais então. Qualquer desconto já está esclarecendo, se chamar um por um, não vai! Só vai perante todos os trabalhadores!

TELEJORNAL

O impasse entre os trabalhadores metalúrgicos do ABC e os seus patrões começou no dia 13 de março deste ano, quando os três sindicatos do ABC não concordaram em assinar um acordo feito com os sindicatos patronais e os outros trinta sindicatos metalúrgicos do estado de São Paulo. O ABC queria aumento de 68%, o aumento não foi dado, houve uma greve que durou quinze dias, e depois foram cassados os líderes sindicais do ABC e houve a decretação de uma trégua, uma trégua que está terminando exatamente hoje.

Então o que se busca nesta reunião aqui no hotel Merak é uma solução definitiva, para que segunda-feira não recomesse uma segunda greve, uma vez que terminou essa trégua. E pelas declarações que deram tanto patrões quanto empregados quando entraram para essa reunião deve-se chegar certamente a um final feliz.

NEGOCIAÇÃO

Várias entrevistas acontecendo simultaneamente.

EMPRESÁRIO: Lula se você pudesse mandar um recado pro Ministro Murilo Macedo, o que você gostaria de dizer?

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA: Olha é difícil mandar recado, primeiro que eu não sou muito de mandar recado, eu sou de ir e falar. Mas primeiro...

EMPRESÁRIO: Para todos os empregados entre um e dez salários mínimos em março de 1979.

EMPRESÁRIO: Em relação ao salário, isso não atende aos termos ideais que os operários pretendiam, mas acreditamos que o que foi concedido aqui...

APÓS A NEGOCIAÇÃO

EMPRESÁRIO: Você vai se complicar com esse canhão aí em.

EMPRESÁRIO: Muito obrigado pela colaboração.

EMPRESÁRIO: Obrigado. Espero que nossas divergências sejam compreendidas

EMPRESÁRIO: E sempre construtivas. E elas serão pode ter certeza.

EMPRESÁRIO: E vamos continuar na eterna luta entre o capital e o trabalho.

EMPRESÁRIO: Não é uma luta. É uma associação de interesses nem sempre divergente e nem sempre convergentes.

EMPRESÁRIO: Não falemos em convergência aqui.

EMPRESÁRIO: Parabéns a todos acho que no final valeu a pena o sacrifício.

EMPRESÁRIO: Até a próxima!

EMPRESÁRIO: Até logo!

RUA

OPERÁRIO: Um funcionário da Ford no Brasil, eu senti a pressão deles, por que os 63 que foi assinado uma acordo ontem... Uma proposta ontem pra ser

divulgada na assembleia no domingo, eles acham que não é conveniente para eles.

OPERÁRIO: Desgraçadamente mais uma vez, a classe patronal demonstrou toda a sua intransigência, era isso que eu tinha a dizer. Mas os metalúrgicos saberão dar a resposta amanhã lá no campo da Vila Euclides, eu estou decepcionado mais uma vez, que não veio atender as reivindicações da nossa classe.

OPERÁRIO: Eu acho que tem algumas coisas que a gente tem que considerar para o acordo, quer dizer, a gente não aceita o acordo e sai pra greve outra vez. Eu acho que a gente vai enfrentar uma situação muito difícil, realente vai enfrentar uma situação num outro nível. Os trabalhador não esta disposto mais a levar tapa da policia virar as costas e ir em bora, então a gente já viu um monte de companheiros que estão se preparando, se armando realmente para enfrentar a policia. Eu acho que outra greve vai ser uma situação de confronto, que eu acho difícil, por que vai ser uma situação de confronto localizada numa cidade, localizada em São Bernardo que não vai conduzir a nada a não ser mais um monte de vitima para a história aí de movimento dos trabalhadores, amis um monte de morte, coisa desse tipo.

ASSEMBLEIA

SINDICALISTA: Pra começar a nossa assembleia, vai fazer o uso da palavra um companheiro nosso, bateu o recorde de prisão nesses piquetes feitos por aí. É o nosso companheiro que traz uma mensagem para vocês, é o companheiro Enício Simões de Moura, é o alemão conhecido por vocês.

ENÍCIO: Companheiros, um minuto antes de começar a assembleia eu estava correndo todo o campo e o que eu pude ver mais uma vez estampada na ideia e no rosto de cada trabalhador, amis uma vez o sentimento de revolta contra a situação de miséria que nos foi imposta todo esse tempo, uma coisa tem que ficar bem clara para todos nós, depois de quinze anos que estamos em silencio sofrendo a mais cruel exploração e a mais cruel injustiça é o primeiro momento que erguemos a voz contra essa injustiça e essa exploração e quantos de nós aqui apanhou da policia nas portas das fábricas? E quantos de nós aqui foram diversas vezes parar na cadeia, por que erguemos a nossa voz contra a injustiça e a exploração. Mas nós vamos saber entender que quinze dias de

greve não derruba quinze anos de exploração. E eu acho que é uma atitude precipitada nossa vai fazer que de uma vez por todas os reacionários que estão no governo, uma vez por todas que os patrões que não tem sensibilidade para entender a nossa vontade e que a nossa vontade tem que ser soberana vão eliminar o Lula da luta sindical do país, nós não podemos permitir isso.

SINDICALISTA: Precisamos ter tática, por que não se faz um movimento se não tivermos locais de organização e meios para seguirmos, por que estamos vendo um pouquinho mais a frente de que a luta da classe operaria se faz por etapas e em nenhuns país do mundo se resolve tudo de uma vez. Pedir a vocês que deem esse voto de confiança pela unidade sindical do ABC, pela unidade dos trabalhadores do ABC esse voto de confiança às direções cassadas.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA: Uma greve amanhã representa e eu vou explicar o porquê, uma derrota da classe trabalhadora, e eu vou explicar o porquê, vai exatamente, exatamente pelo seguinte: nós não vamos ter mais campo pra nos reunir, não vamos ter mais sindicato e não vamos ter mais igreja. Nós vamos fazer uma greve de dois dias e depois de dois dias nós voltamos a trabalhar de cabeça baixa e eu gostaria de chamar vocês à responsabilidade por uma coisa, eu gostaria que cada um na hora de votar pensasse no amanhã, pensasse no filho, na esposa e pensasse em si mesmo. É que em primeiro lugar o problema do nosso aumento de salário, nós conseguimos ganhar ele amanhã dentro da fábrica, a volta da diretoria nós vamos ter que ganhar agindo politicamente. Então a minha proposta, mesmo sendo a mais antipática e mesmo tendo algumas macacas do auditório do Silvio Santos assobiando, é o seguinte: é que os companheiros aceitem uma coisa, o alemão foi claro, nós vamos ganhar o nosso aumento a partir da nossa luta nas fábricas, não tenham dúvida disso que nós vamos ganhar, a Ford deu um exemplo disso semana passada, essa semana. Então o que nós precisamos é não jogar o trabalhador numa luta inglória, e eu que invoquei vocês a fazerem greve, nós que brigamos aqui durante quinze dias consecutivos, nós que brigamos durante quarenta e cinco dias, eu quero dizer a vocês que a greve de segunda-feira não é importante. Politicamente não é importante a greve de segunda-feira, ela será importante qualquer outro dia, e qualquer outro dia nós estaremos dispostos a fazer uma greve. Então eu gostaria de pedir aos

trabalhadores que quisessem me dar em voto de confiança, e a minha diretoria do sindicato, e que aprovassem o acordo que é péssimo, mas que nos precisamos lutar pela volta da diretoria do sindicato, companheiros que forem favoráveis e que quiserem dar este voto de confiança levantem a mão!

OPERÁRIOS: Lula! Lula! Lula! Lula!

NARRADOR: Os trabalhadores deram o voto de confiança pedido por seus líderes. Sessenta dias depois de seu início, o maior movimento de trabalhadores desde 1964 chega ao seu final

O aumento de 70% que motivou a greve não foi conseguido, o máximo que os patrões concederam foi 63%, mas naquela altura o mais importante era recuperar os sindicatos e salvar os líderes e isso foi conseguido e indicou um recuo do governo na aplicação da Lei anti-greve, pela primeira vez, dirigentes cassados retornavam aos seus cargos nos sindicatos. Quanto aos patrões tiveram seus prejuízos cobertos pelo Governo Federal, só a Volkswagen e a Mercedes bens receberam seis bilhões e setecentos milhões de cruzeiros pagos pelo tesouro nacional.

7.2 Transcrição do filme: *Eles não usam black-tie* de Leon Hirszman

ELES NÃO USAM BLACK-TIE

Ano de produção: 1981

Dirigido por: Leon Hirszman

Estreia: 1981

Duração: 134 minutos

Gênero: Drama, nacional.

País de origem: Brasil

RUA

TIÃO - Ih... Espera aí. Vai, vai. Diz pra mim, vai.

MARIA - Não. Agora não.

TIÃO - Ora, o que é isso, dengosa? Conta pra mim, vai!

MARIA - Agora não. Pronto!

TIÃO - Está bom. Conta, vai...

MARIA - Não.

TIÃO - Não conta...

VIOLEIRO - Não! Não! Não! A minha viola não!

ALÍPIO (DONO DO BAR) - Espera aí. É gente boa, companheiro. É trabalhador, eu respondo por ele.

POLICIAL 1- Documento!

ALÍPIO (DONO DO BAR) - Eu moro aqui ao lado. Estou falando, eu respondo por ele!

TIÃO - Corre não que é pior. Esse pessoal não pensa, atira.

POLICIAL 1 - Não pode andar sem documento não. Viu, ô panaca? Lugar de violeiro é no nordeste. Vai se mandando, vai!

TIÃO - Vou dar uma paradinha em casa.

MARIA - Está tarde, Tião.

TIÃO - Está nada. Amanhã é domingo. Vamos esperar acalmar.

CASA DO TIÃO

MARIA - Pronto, lá se foi minha sandália.

TIÃO - E minha calça então? Olha aí.

MARIA - Fala baixo, que vai acordar o pessoal.

TIÃO - Acorda não.

MARIA - É melhor a gente ir andando. Me leva pra casa, vai.

TIÃO - Pra ficar enterrada na lama? Não, senhora.

MARIA - A Dona Romana vai achar ruim.

TIÃO - Vamos esperar estiar. Não sei por que vai achar ruim. Então... Agora vai contar esse segredo ou não vai?

MARIA - Você gosta mesmo de mim? De verdade?

TIÃO - Ô dengosa, sem você eu não sou nada.

MARIA - Fala baixo que ele vai acordar.

TIÃO - O Chiquinho? Nem com uma bomba. Vai! Fala pra mim. Fala aí. Qual é esse segredo?

MARIA - É coisa séria, Tião. E eu quero que você seja muito sincero comigo. Você me ama mesmo, assim, de querer viver junto?

TIÃO - Eu te adoro, Maria. Eu nunca senti isso. Palavra. Eu fico com você na cabeça o dia todo.

MARIA - Eu também te amo muito, Tião. Muito mesmo.

TIÃO - Fala, fala, fala tudo, meu anjo.

MARIA - Tião... Olha, eu... Eu... É que... Nos... Sabe...

TIÃO - Está grávida?!

MARIA - Psiu, seu louco! Um garoto.

TIÃO - Pô, não brinca comigo. Não, fala sério. Não brinca.

MARIA - É sim.

TIÃO - Não, mas está certo, certo?

MARIA - Está sim. Eu vi o resultado do exame.

TIÃO - Pôxa, você ficou o dia inteiro sem me falar? Você tinha que ficar o dia inteiro quieta?

MARIA - Tive medo. Não queria que você pensasse que eu estava querendo te forçar a casar comigo. Eu não quero te obrigar a nada, Tião.

TIÃO - Ô bobona! Marco o casamento amanhã mesmo! Senão vai começar a aparecer e depois dá bolo na tua casa.

MARIA - Aparece logo não. E bolo também vai dar se a gente casar sem noivar.

TIÃO - Então é marcar o noivado logo.

MARIA - Espera, Tião. Você quer mesmo? Veio porque tinha de vir, viu? A gente pode dar outro jeito.

TIÃO - Quieta. Nem pensa nisso. Só estava esperando me ajeitar melhor na fábrica. Mas o que eu queria é poder ficar com você num lugar melhor pra gente. Mas sendo assim, tudo bem. Tudo bem, a gente apressa. Tudo bem, a gente apressa. Não tem problema.

MARIA - Você está contente mesmo? Eu quero que você não se preocupe, tá? Eu só queria era viver contigo.

Tião - E vai viver! Festa de noivado daqui aduas semanas, tá?

CHIQUINHO - Gol! Não, não chora.

Maria - Eu não disse que ele acordava?

TIÃO - Dorme aí, Chiquinho. Não foi nada.

CHIQUINHO - Vocês estão aí, é?

Tião - Fala baixo, senão vai acordar sua mãe!

CHIQUINHO - Estava sonhando com o nosso jogo dos office-boys. Precisa ir um dia lá ver, Tião. Marquei dois gols!

TIÃO - Dorme aí, dorme aí, senão a velha acorda e tu sabe o que acontece.

MARIA - Chiquinho, nós vamos ficar noivos daqui a duas semanas.

CHIQUINHO - Boa! E quando casa?

TIÃO - Logo, logo.

CHIQUINHO - Eu também vou casar com a Tezinha, Tião.

TIÃO - Deixa de onda, moleque.

CHIQUINHO - Vou casar sim. Deixa só eu entrar pra fábrica.

TIÃO - Fábrica não dá sustento pra ninguém. Dá pra tu, dá pro pai, por que não vai dar pra mim?

TIÃO - Dorme aí, ô panacão. Deita.

MARIA - Está tarde, amor, vamos indo?

TIÃO - Vamos esperar estiar.

CHIQUINHO - Pô, a mãe não deixa nada pra gente comer, mas nem pra remédio. Ô Tião... Ô Tião! A mãe é gozada pra burro, né? Sabe? Ela dá as broncas dela, mas tem esportiva. Hoje ela quis me bater com a colher de pau. Aí me abaixei e zapt! A colher quebrou na pia! A mãe xingava e ria, xingava e ria.

TIÃO - Vai. É melhor tu ir dormir senão vai levar paulada e é agora.

OTÁVIO - Ué? Mas o que é isso?

TIÃO - Esperando a chuva passar, pai.

MARIA - Boa noite, Seu Otávio.

OTÁVIO - Salve moça.

OTÁVIO - Como é que é, pegaram muita chuva?

MARIA - Eu enterrei meu pé na lama.

OTÁVIO - É pouca vergonha dessa Regional aí. Calçamento, não é? Guia, esgoto, que é bom, encanamento, né?

OTÁVIO - Eles só pensam, sabe? Só pensam, porque, no mais, é só promessa. Cambada de sem vergonha. Epa...

TIÃO - Pensei que estivesse dormindo. Na farra, hein, pai?

OTÁVIO - Farra?! Farra vão ver eles lá na fábrica. Olha, e querendo, podem aproveitar o guarda-chuva. Está furado, mas serve. Mas é que eu acho graça nesses caras. Eles contrariam a lei numa porção de coisa, mas, na hora de pagar o aumento, eles querem se apoiar na lei, pô. Vai se preparando, hein, Tião. Se eles continuam assim, eu não dou duas semanas e vai estourar uma

bruta de uma greve que... Aí eu quero ver se eles vão dar o aumento ou não, né? Se não pagar, greve! Hã? Assim é que tem que ser.

TIÃO - Vamos indo, Maria?

MARIA – Sabe Seu Otávio? O Tião resolveu uma coisa.

TIÃO - Ah! Resolvemos sim, pai. Nós vamos ficar noivo.

CHIQUINHO - E é daqui a duas semanas.

OTÁVIO - Não está meio apressado não?

Tião - Bom... É o que a gente quer. Vamos fazer logo, né?

OTÁVIO - É uma teoria, né? Só que nós, olha. Dinheiro nenhum.

ROMANA - Ah, tem festa e eu não sabia! Depois não vem se queixar de reumatismo não, viu Otávio? Olha aí! Andando na chuva, procurando encrenca, não é? Quanto mais o tempo passa mais bobo fica.

Como é que vai, Maria? Acho bom você ir andando, hein? Daqui a pouco sua mãe vem aí te procurar.

OTÁVIO – Calma mulher. Calma.

ROMANA - Calma? Mas que calma? Que calma?! Quem levanta daqui a pouco sou eu! QUEM faz café sou eu! Quem chama vocês sou eu! Mas que gandaia é essa?

Tião - A chuva, mãe. Paramos aqui por causa da chuva. O pai chegou e estamos aqui conversando.

OTÁVIO - Vão ficar noivos daqui a duas semanas.

Romana - Mas está tudo louco. E você não podia esperar até amanhã para me dizer essa besteira. Perdão viu Maria, não é nada contigo não. Mas esses dois não pensam em nada. Eles chegam berrando, e a doida aqui, que se dane. Sem dormir, cozinhando, trabalhando, acordando antes para acordar eles.

Mas que noivado é esse?

TIÃO - Pois é, nós resolvemos ficar noivos.

OTÁVIO - Daqui a duas semanas.

ROMANA - Otávio, isso é hora de marcar noivado? Hein? Eu ouvi bem que tu, há pouco, estava falando em greve. Pelo amor de Deus, Otávio, pelo amor de Deus, não se meta em confusão de novo, Otávio.

Noivado...

Greve... E a burra aqui que se dane.

CHIQUINHO - Mãe! Eu também vou casar com a...

ROMANA - Deitado aí que não é da tua conta! Acho bom cada um ir pra sua cama. Amanhã a gente conversa. Não é nada contigo não, viu Maria? É que esses dois são de amargar...

Para com essa porcaria, dessa pinga nojenta que amanhã tu tem que levantar cedo pra consertar o poço.

OTÁVIO – Ê, ê, furacão. Mas ela está certa, coitada. Amanhã a gente conversa melhor. Daqui a duas semanas, é? Vamos lá, é a vida. Bronca, noivado, greve. Até amanhã, moça. Levem o guarda-chuva, hein?

MARIA - Você não disse nada o caminho todo. Preocupado por causa da criança? Palavra, Tião, eu sou capaz de entender. Eu só não quero que você case por obrigação.

TIÃO - Não, não é nada disso não. É essa questão lá da fábrica, esse negócio de greve, né. É fogo, sempre dá bolo.

MARIA - Vai dar tudo certo.

TIÃO - Tchau.

MARIA - Tchau.

MARIA - Bié?

MARIA - Bié!

BIÉ - Oque que é Maria?

MARIA - Abre aí. Sou eu.

BIÉ - Tu enche hein, Maria? Eu estava quase dormindo, pô.

MARIA - Abre aí, me ajuda que o pai está na sala.

BIÉ - Ê saco! Amanhã vou querer mais cinco mangos, falou? Falou.

MARIA - Tá, tá, pode me largar. Obrigada. Dorme aí, irmãozinho, está tarde.

BIÉ - Cinco mangos amanhã, hein?

MARIA - Está combinado.

BIÉ - Você vai me desculpar, viu, Maria, mas você está ficando muito boa.

MARIA - Eu te arrebento, safadinho. Ainda bem que eu vou me mandar daqui.

Como é que é, mãe?

MÃE DE MARIA - Melhor. Demorou filha.

MARIA - Por causa da chuva. Tomou o remédio? Ah, Maria, não sei o que eu faço. Não pensa mãe, não pensa. Dorme, a senhora está precisando. Até amanhã. Fica com Deus, filha.

JURANDIR - Chegou, não é? Pensa que eu não te vi? Como é? Cansou de se esfregar por aí? Hum?! Deu muito por aí, deu?! Vocês precisam é de pancada. Não sei onde é que eu estou, que eu não arrebento. Não aguento mais essa vida.

MÃE DE MARIA - Vem pra cama, Jurandir, desliga essa televisão.

BIÉ - Vai-te à merda! Hoje ainda sai porrada.

MARIA - Dorme aí, Bié.

BAR

TIÃO - Precisando de ajuda, mãe?

ROMANA - Não, meu filho. Vai... Olha, não chega atrasado pro almoço.

CHIQUINHO - Ô Tião, vamos numa aí, mano a mano?

TIÃO - Toma jeito, ô calhorda. Vai cuidar da namorada, vai.

VIOLEIRO – Alípio, me dá uma 51. Pra bater a tremedeira

JESUÍNO - Solidão, companheiro?

TIÃO - Vá te catar! Vai bater na mãe!

JESUÍNO - Tão delicada ela hoje...

TIÃO - Vá á merda.

JESUÍNO - Está irritadinha assim por quê?

TIÃO - Não estou a fim de brincadeira, tá?

JESUÍNO - Está bom. Está certo. Não está mais aqui quem brincou.

JESUÍNO - Agora, pode se saber a razão do mau humor, pode?

TIÃO - Preocupação, cuca quente.

JESUÍNO - Ah, mas não adianta esquentar, velho. Vai levando, vai levando.

TIÃO - Pensa que é fácil.

JESUÍNO - Esquentar é que não adianta tá? Dá-lhe, garoto!

TIÃO - Vai nessa.

JESUÍNO - Obrigado.

TIÃO - Está sabendo dos bochichos de greve?

JESUÍNO - Claro.

JESUÍNO - Agorinha mesmo estava o teu velho lá na praça fazendo comício, ele e o Bráulio distribuindo os panfletinhos deles.

TIÃO - Enquanto não pegar mais uns de cana, o velho não sossega.

JESUÍNO - Está na dele, né, Tião?

TIÃO – É, e eu que me dano, né? Aguentar a barra do Seu Otávio é dose.

ALÍPIO (DONO DO BAR) - Olha aí o tira-gosto pra forrar o estômago.

TIÃO - É, falou.

ALÍPIO (DONO DO BAR) - Mais uma cerveja?

TIÃO - Vai bem.

JESUÍNO - E duas manguaça a mais, viu, Alípio?

ALÍPIO (DONO DO BAR) - Devagar com o andor, hein, cara?

JESUÍNO - Vai te catar vai, Alípio.

TIÃO - Fala sério.

Tião, bati um papão com os caras. A proposta é batata, não tem talvez não. Se a gente não conseguir emprego na gerência, vai pra encarregado. É sempre umas milhas a mais, falou? E a condição é só essa: ficar do lado deles, vigiar o movimento do pessoal antes que estoure. Você me entendeu ou não?

TIÃO - Espião, né?

JESUÍNO - Espião? Auxiliar de gerência.

TIÃO - Não me agrada não.

JESUÍNO - Ô Tião, esse pessoal parece que não enxerga. A turma não fez greve ano passado? E agora está precisando de outra. E vai precisar de mais outra, e mais outra, e nunca vai se acabar. A gente vive com a corda no pescoço, velho. Então, qual é o jeito? O jeito é ficar do lado de quem manda. Esses é que estão sabendo. Tião, não tem saída.

TIÃO - Sabe, Zino? Maria vai ter um filho meu.

JESUÍNO - Vai ter um filho, Tião? Está brincando.

TIÃO - Eu lá ia brincar? Maria vai ter um filho meu. Preciso casar daqui a um mês. Te juro que caso com a Maria e não faço ela passar necessidade.

JESUÍNO - Porra, Alípio! Como é que é?! Traz a cerveja, vai.

ALÍPIO - Segura aí que eu estou atendendo aqui os distintos.

JESUÍNO - Olha velho, sabe? Mas tem um “porém”, sabe?

Tião - Hã?

JESUÍNO - Eu vou ser franco contigo, viu, Tião? É que o desprezo aí da turma me mete medo, sabe? Eles chamam logo a gente de traidor, de pelego, sabe como é que é, né?

TIÃO - Ora, greve é a defesa de um direito. Se você não quer usar esse direito, ninguém tem nada a ver com isso.

JESUÍNO – Éh, eu acho que é isso aí. Que cada um quebre os seus galhos do jeito que pode né, Tião? Ah, é isso aí. Mas tu vai ser pai mesmo é, Tião? Gozado, hein.

TIÃO - Gozado, gozado é a mãe. Porra, até que enfim, né, Alípio?

JESUÍNO - Está aí, seus pingüços.

JESUÍNO - Olha aí. O palmeirense aí não sabe nem servir. Olha aí.

ALÍPIO (DONO DO BAR) - Agora eu quero ver.

TIÃO - Vamos lá.

PRAIA

TIÃO - Agora acabou a poesia, hein, dengosa. As coisas não caem do céu não.

MARIA - Também não precisa ficar emburrado por causa disso.

TIÃO - Não estou emburrado, estou só preocupado, né. Tem que arrumar lugar pra morar, dinheiro pra comprar as coisas.

MARIA - Têm os Fundos de Garantia.

TIÃO - Grande Fundo que a gente tem, né? Mas deixa comigo, eu me arrumo. Arrumo uma nota emprestada aí. Que mulher minha vai ter filho numa boa. Quarto particular, muita flor e sapatinho azul pendurado na porta, porque vai ser homem e parecido comigo, que é pra poder vencer na vida.

MARIA - Shi... Baixou o santo! Vamos dar uma passadinha na casa da Silene?

TIÃO - Ih, está meio tarde agora.

MARIA - Não quer não, é?

TIÃO - Assanhada!

CASA DA SILENE

MARIA - Te amo, Tião, meu querido. Mais um pouquinho e a gente vai poder ficar junto, junto, junto. Ô Tião, eu estou falando, falando, e você aí "hum-hum", é...

TIÃO - Não enche, Maria. Estou aqui numa boa.

MARIA - Está não, está diferente.

TIÃO - O que é isso, dengosa? Eu te amo muito.

MARIA - Gosta?Gosta? Vai aproveitando porque daqui uns tempos, olha.

RUA, SAINDO DA REUNIÃO

BRÁULIO - Reuniãozinha difícil!

OTÁVIO - Mas a turma entendeu. Todo mundo quer resolver a questão lá no sindicato. É o que está certo.

BRÁULIO - O Santini e a turma dele são de morte. Querem sempre ganhar no grito.

OTÁVIO - Querem ensinar a greve no golpe. Que mania! Parece que não aprenderam nada com o tempo!

SANTINI - Vocês vão atrás desses bunda-moles? Nunca vão conseguir nada!

TRABALHADOR 1 - Qual é a tua, Santini? Não temos condições de parar nem a Santa Marta, quem dirá então toda a categoria?

SANTINI - O sindicato está na mão de pelego! O que interessa é que os preços vão subindo, o salário verdadeiro diminuindo. O trabalhador está na miséria.

TRABALHADOR 1 - Pois é velho. Está todo mundo na miséria. O povo está na miséria.

SANTINI - Então, porra! Vamos ficar nessa de papo, nessa de negociação? Negociação é com máquina parada, o único argumento que patrão entende. Produção parada!

OTÁVIO - Fazendo aí o seu comício, Santini?

SANTINI - E não é para fazer? Vocês afrouxaram, estão contra a greve.

OTÁVIO - Estamos contra a porra-louquice. Queremos a greve sim, mas quando a categoria quiser.

SANTINI - Vai me dizer que a categoria não quer.

OTÁVIO - Não.

SANTINI - Está todo mundo na pior. Comida na mesa, que é bom, não tem. A inflação comendo.

OTÁVIO - Chega Santini, chega. Estamos sabendo, né?

RUA, PROXIMO A CASA DE MARIA.

MARIA - Amanhã a gente desce junto, tá?

TIÃO - Tá. Passo aqui pra te pegar. Tchau.

MARIA - Tchau.

Que susto, pai! O que o senhor está fazendo aí no escuro?

JURANDIR - Pensando, filha...

MARIA - Melhor o senhor ir deitar. Boa noite.

JURANDIR- Espera filha. Parabéns viu? Você vai se casar com um bom moço.

MARIA - Eu sei.

JURANDIR - É nisso que eu estava pensando. Faz tempo que a gente não se entende, né? Deixa pra lá, pai.

MARIA - A gente vai acabar se entendendo.

JURANDIR - É o que eu mais quero. Estou aproveitando não estar bêbado pra poder pensar. Passei a tarde e a noite inteira sem beber!

MARIA - Salve!

JURANDIR - O Crisóstemo esteve aqui. Me arrumou emprego. Começo na semana que vem.

MARIA - Isso é bom. Assim o senhor não fica tão desesperado.

JURANDIR - Éh, agora com esse emprego, estou mais sossegado. Quem sabe a gente melhora. A bebida também atrapalhava um pouco. Parei filha. Parei.

MARIA - Estou contente, pai.

JURANDIR - Dá um abraço aqui no teu velho, anda. Perdoa filha. Nem sempre a gente acerta, mesmo querendo.

MARIA - Shi... Não fica xarope, não. Vai deitar, vai.

JURANDIR - Vou ficar mais um pouco. É bom pensar de cabeça limpa.

RUA, PRÓXIMO A CASA DE TIÃO

TIÃO - O quê que foi pai? Te expulsaram de casa, é?

OTÁVIO - Pois é. Eles estão dormindo e eu estou sem sono. Hum, mas eu queria mesmo é falar com você. É assim... é coisa á toa. Vamos tomar uma lá no Alípio, vamos?

TIÃO - Ô, amanhã é dia de trampo, né, pai.

OTÁVIO - Mas que trampo, que trampo. Uminha só pra calibrar, hein?

OTÁVIO - Dá ainda pra sair um aí, Alípio?

ALÍPIO (DONO DO BAR) - Está bom, está bom, vamos entrar.

TIÃO - Boa noite.

ALÍPIO (DONO DO BAR)- O quê que vai?

OTÁVIO - O quê que vai?

TIÃO - Cerveja.

OTÁVIO - Não, não. Encharca. Pra mim dá uma caninha, viu, Alípio?

TIÃO - Como é que é? Fez muita subversão hoje?

OTÁVIO - Fizemos uma boa reunião, viu? Eu falei até em você.

TIÃO - Ué! A troco de quê?

OTÁVIO - De eu ter sido obrigado a deixar você aquele tempão todo vivendo com os teus padrinhos. Acho que foi uma experiência que virou a tua cabeça, viu Tião? Quem muda de casa, muda as ideias. O que eu podia fazer também, né? Eu em cana, teu irmão pequeno, não dava, né? Não dava não. Quando casei com a tua mãe, eu estava numa situação muito pior que a tua. Perseguido, desempregado, mas nós resolvemos enfrentar, brigar.

TIÃO - Também sou de briga, pai.

OTÁVIO - Não, eu sei. Mas eu tenho a impressão de que você está um pouco perdido, Tião. Se a gente papeasse mais, eu, talvez, pudesse te ajudar.

TIÃO - Obrigado, pai, mas eu acho que quem pode me ajudar sou eu mesmo, né?

OTÁVIO - Olha. Às vezes a gente tem um problema e a gente só vê o problema, não vê mais adiante.

TIÃO - Sei onde me aperta o sapato e por que.

OTÁVIO - Sabe mesmo?

TIÃO - Quer apostar?

TIÃO - Daqui uns anos a gente conversa, tá? Bom, vamos dormir pai.

OTÁVIO - Não, a saideira. Ô Alípio...

ASSALTANTE - Ninguém se mexe! Se mexer eu mato! Alípio me esconde! É que os homens estão atrás de mim!

ALÍPIO (DONO DO BAR)- Te esconder onde, ô, cara?!

ASSALTANTE - Me esconde porra! Desta vez não! Morremos tudo aqui, mas desta vez eles não me levam!

ALÍPIO (DONO DO BAR)- Vai pelo fundo, desgraçado, pula o muro.

TIÃO - Vamos embora, pai. Isso aqui vai esquentar.

Fica aí que os homens vêm com tudo!

POLICIAL 2 - Cadê aquele filho da puta?

ALÍPIO (DONO DO BAR)- Sei lá. Ele ameaçou a gente com arma e desembestou aí pro fundo.

POLICIAL 2 - Parado aí, seu puto!

ASSALTANTE - Não vem não, hein! Não vem não! Não pensa que vão me machucar de novo não! Já chega, filhos da puta! Vocês me marcaram, seus veados! Não pode fazer isso comigo não! Eu sou “de menor”!

(POLICIAIS ARTIRAM E MATAM O ASSALTANTE)

ALÍPIO (DONO DO BAR)- Agora é melhor sair. Vou fechar.

PORTÃO DA FÁBRICA

BRÁULIO - Chamaram cinco pro Departamento Pessoal. Estão falando em demissão.

OTÁVIO - Quais foram? Não sei bem, mas o Onofre, o Maфра e o Tito estão no meio do bolo.

SANTINI - Vamos organizar, vamos organizar. Do jeito que vai não vamos organizar nada, estão despedindo meio mundo!

OTÁVIO - Vai, Santini...

PORTÃO DA FÁBRICA

SILENE - Oi, Maria.

MARIA - Oi.

SILENE - Como é que é? Pegou todo o enxoval ou nem deu tempo pra ver?

MARIA - Depois a gente conversa.

TRABALHADORA 1 - Despediram três da montagem. Estão dizendo que vão mandar muitos embora.

MARIA - Três?!

VESTIÁRIO DA FÁBRICA

TRABALHADOR 2 - Nem deixaram bater o cartão.

TRABALHADOR 3 - Mandaram pro DP. Acertaram as contas e estamos conversados.

OTÁVIOS - Estão despedindo os caras mais conscientes das seções mais fracas. Está na cara, estão querendo acabar com a liderança.

SANTINI - Não pode Otávio, não pode, não pode despedir desse jeito, porra! Vamos parar a fábrica e é agora!

BRÁULIO - Sossega italiano! Não é bem assim!

SANTINI - E daí, Bráulio? Vai ficar por isso mesmo?

BRÁULIO - Vai não. Mas calma! Olha aí, todo mundo pro trabalho, hein? Todo mundo pro trabalho. Eles estão querendo que perca a cabeça.

TRABALHADOR 3 - O que sei é que tem dedo-duro na parada.

SANTINI - É, também.

TRABALHADOR 3 - Só pode ter.

JESUÍNO - Que safadeza, hein, gente?

OTÁVIO - É, Jesuíno, despediram oito.

JESUÍNO - Oito?! Puta que pariu!

LINHA DE MONTAGEM

TRABALHADOR 4- Tião, estão te chamando no Departamento. Vai lá, viu?

CANTINA DA FÁBRICA

JESUÍNO - Como é que é, Russo?

TIÃO - Como é que é?

JESUÍNO - Ah, "como é que é" pergunto eu. Por que te chamaram no Departamento Pessoal, hein?

TIÃO - Não foi nada não. Fui lá pedir um dia de folga pra cuidar das minhas coisas.

JESUÍNO - Te deram?

TIÃO - Amanhã, o dia inteiro.

JESUÍNO - Ô Tião... Não estou te falando? Os homens vão com a tua cara. Não te disse? Aproveita agora e dá uma mãozinha pra eles.

TIÃO - Que mãozinha é essa?

JESUÍNO - Tião...Eu, por exemplo, bom, eu. Eles estavam querendo saber uns nomes aí. Aí eu falei. Falei Tião. Senão eles ficavam me cobrando.

TIÃO - Puta sacanagem Zino!

JESUÍNO - Não, Tião, eu, eu. Vai inventando uns nomes porque eles vão te cobrar também. Têm uns nomes bons: Bráulio, Otávio...

TIÃO - Vai-te á merda, porra.

JESUÍNO - Calma garoto. A vida não é assim como a gente quer, não. É a nossa chance, companheiro. É preciso levar vantagem em tudo. Com um jeito aqui, outro ali, pronto. Você está com escritório, secretária. E ninguém vai te perguntar como você conseguiu. Você pode matar roubar que ninguém vai te

perguntar. E tu ainda diz: "Aproveitei a chance, companheiro". Uns e outros aí chegaram até a presidente.

TIÃO - Tá, seu presidente, come aí.

SANTINI - Olha aí, ó. Dá uma olhada. Tudo agachado, tudo quietinho. Bando de carneiro, bando de bunda-mole. Quer dizer, está tudo bem, né? Faz de conta que está tudo bem. Não está acontecendo nada. A gente perde companheiros por lutarem por eles e ninguém faz nada. Fica tudo quietinho enchendo a barriga!

TRABALHADOR 5 - Calma, Santini, a barra já está pesada, rapaz.

JESUÍNO - Eu não engulo esse italiano.

TIÃO - Nem eu. Só tem garganta.

JESUÍNO - Pra mim seria um favor se ele fosse despedido. Tu não acha?

CASA DE TIÃO

OTÁVIO - Outra vez sopa?!

ROMANA - Ah! E olhe lá.

TEZINHA - Eu não vou querer não, Dona Romana.

ROMANA - Que não vai querer menina. Deixa de besteira. Onde comem quatro, comem cinco.

TEZINHA - A minha mãe disse para não abusar da senhora.

ROMANA - Diz pra sua mãe deixar de ser besta. Com aquele barrigão, coitada, cuidando de tudo. Vai, vai jantar, vai. Parece um caniço de magra, e ainda fica aí sem comer?

OTÁVIO - Mas, viu, Romana...

ROMANA - O quê?

OTÁVIO - despediram oito lá na fábrica.

ROMANA - Por causa de quê?

OTÁVIO - Eram os mais combativos, né? Escolheram a dedo. Os melhores de cada seção.

ROMANA - Vê se te cuida, viu Otávio? Dá aqui.

OTÁVIO - Não. Pra cima de mim eles não vêm não. Te garanto. Sabem que tenho o apoio da turma.

TIÃO - Não sei não, hein, pai. Achava bom o senhor tomar cuidado.

OTÁVIO - Eu sei o que faço.

TIÃO - É, se o senhor perder esse emprego, não vai ser fácil arrumar um outro, né?

OTÁVIO - Vai com calma, né, Tião. Eu também não sou nenhum bagaço.

TIÃO - Só estou falando pro senhor tomar cuidado. Ainda mais agora. Não vai ser fácil pra mim, sozinho, sustentar duas famílias.

OTÁVIO - E quem está falando nisso? Olha, de minha profissão eu entendo.

Eu sou um bom operário. Por isso que, apesar da minha exposição, eu sempre tive emprego. Só não trabalhei quando eu estava na cadeia. Minha capacidade todo mundo reconhece.

TIÃO - Não estou falando da sua capacidade.

OTÁVIO - Tião, você está se borrando de medo. Esse seu casamento às pressas. E não vou perguntar por que você resolveu assim tão de repente, está deixando você mais medroso ainda. Mas não precisa se preocupar não. Eu estou aqui. E você não vai ter que cuidar de duas famílias. Cuide da sua, se conseguir.

ROMANA – Calma, chega Otávio!

OTÁVIO - Eu não estou nervoso. Mas é que fico chateado de ver um moço desse, com a vida pela frente, mas com medo da própria sombra, olhando pra ponta do pé. Mas levanta a cabeça, moço! Os tempos já são outros. Você cresceu na ditadura, está certo. Mas para e pensa pô.

ROMANA - Chega Otávio! Vamos comer em paz.

OTÁVIO - Eu estou falando justamente pra gente poder fazer tudo em paz. Os tempos são outros. Mais ânimo, pombas! Os trabalhadores estão aí, se organizando. O quê? Está difícil, mas estão. Estão sim. Não é hora de pensar em perder ou não perder emprego. É hora de batalhar. Vai lá, Tião. Aparece nas reuniões, na assembleia do sindicato. Coloca as tuas opiniões! Vive mais com os teus companheiros. Olha, você acaba perdendo essa, essa agonia que a gente vê aí nos teus olhos.

TIÃO - Que agonia o quê, pai. Ah, me deixa. Nem sei por que eu falei.

OTÁVIO - Falou porque tem medo que eu vá em cana, que eu perca o emprego... e atrapalhe a tua vida, teu casamento. Por isso falou.

TIÃO - Não é nada disso, pô!

ROMANA - Ih, meu Deus. Lá vem você de novo, Otávio. Não vai começar tudo outra vez, Otávio. Eu sei o que eu passei. Não estou aí pra começar de novo!

OTÁVIO - Mas que de novo, Romana? Olha, eu sei, pô. 15 anos de ditadura é fogo. Marca a gente. Mas as coisas mudam. E você pensa sempre como se nada mudasse. Pra você parece que não existe água corrente, é sempre poça d'água. Precisa enxergar a água correndo!

TIÃO - Água correndo? Poça d'água? Fala que nem louco pai. Porra! Desde que eu me conheço por gente que ouço esse papinho, mas é a mesma merda! E eu é que não sei enxergar direito? O senhor vê o que o senhor quer ver! No dia que o senhor enxergar mesmo a verdade das coisas o senhor vai querer dar um tiro na cabeça, porque o senhor é honesto e vai perceber o mal que o senhor fez pra nós todos aqui nesta casa com essa alegria aí de "precisa organizar", "a classe operária", e não sei o que lá de história... Sempre na merda! Na cadeia, meio morto de porrada, dando um duro naquela bosta de fábrica, em futuro, isso se não morre em cima daquele torno!

OTÁVIO - Você está mal, hein, Tião.

TIÃO - Mal uma porra. Mal uma porra, está sabendo? Eu estou melhor que o senhor. Eu vejo a bosta em que a gente está. Mas o senhor diz que ela é bosta corrente, que passa! Olha!

ROMANA - Precisa reforçar essa porta, senão ela não aguenta.

CASA DE TIÃO

ROMANA - Ué?! Você está doente?

TIÃO - Doente? Por quê?

ROMANA - Não foi trabalhar!

TIÃO - Me deram o dia pra cuidar das minhas coisas.

ROMANA - Tião? Vê se fala com o teu pai. Você ofendeu muito ele ontem.

TIÃO - Não. O pai também irrita né, mãe? Vê tudo bonito. Não se cuida, vai entrar pelo maior cano. E nós junto.

ROMANA - Você não está sendo justo com ele.

TIÃO - Vai ver não estou.

ROMANA - Pois é.

TIÃO - Liga não. Depois eu peço desculpa pra ele.

ROMANA - É, assim é que é, meu filho. Coisa mais feia rixa de filho com o pai. Não quero isso não, tá? Cuidado, viu, Tião? Não complica aí o que já está mais do que complicado.

TIÃO - Deixa de cisma, velha.

ROAMANA - Cisma?! Eu é que sei. Coração de mãe não se engana.

PORTA DA FÁBRICA

TRABALHADOR 6 - O que em três dias vai conseguir? Olha lá o Bráulio.

SANTINI - Diálogo com patrão, é isso aí, é máquina parada, produção parada.

Aí que eles entendem a linguagem da gente. Fica nessa de arrego.

OTÁVIO - Que merda, hein, Santini?

BRÁULIO - Pois é. Dessa vez foi com você, né?

SANTINI - Eu e mais dois. Que me mandem em bora, até entendo. Mas aqueles dois coitados... Não têm nada a ver.

OTÁVIO - Está na cara, eles querem mostrar que não estão despedindo só gente nossa.

SANTINI - Não me deixaram entrar. Nem pra pegar as minhas coisas me deixaram entrar. Filhos da puta!

BRÁULIO - Não esquentá Santini. Você arranja emprego fácil. Tá, fica nessa de mais-mais. Tá? Daqui a pouco vocês dois também estão na rua, viu? Todo mundo na rua. Aí é que eu quero ver.

PORTA DA CASA DE MARIA

JURANDIR - Boa noite.

TIÃO - Boa noite, Seu Jurandir.

JURANDIR - Há quanto tempo não vejo isso! Namoradina de portão, a moda antiga. É bonito, meus filhos. Bom, fiquem aí namorando que vou descansar pra amanhã acordar novo. Hum? Sabe filha. Amanhã vou me sentir um cabra útil. Cedinho começarei na obra.

TIÃO - Legal, Seu Jurandir. Felicidades pro senhor.

JURANDIR - Obrigado. Bom, até amanhã.

TIÃO - Até amanhã.

JURANDIR - Demora não, filha. Você tem dormido muito pouco. Me dá um cheiro.

CASA DE TIÃO

TIÃO - Bom dia, pai.

OTÁVIO - Bom dia.

TIÃO - Não vi o senhor ontem. Estava vendo um negócio aí de casa, dinheiro. Me deram folga lá na fábrica. Vou repor as horas depois.

OTÁVIO - Estou sabendo.

TIÃO - Sabe pai? Não liga pro que eu disse não. O senhor está certo, eu estou meio perdidão mesmo. Muita responsabilidade, assim de repente, pra mim, a gente acaba dizendo o que não pensa, falando demais, o que não quer. Que nem de porre.

OTÁVIO - Não se preocupa não. Esquece. Eu já esqueci.

TIÃO - Eu respeito e admiro muito o senhor.

OTÁVIO - Ôpa... Faz tempo que não eu ouvia uma declaração dessas.

TIÃO - Está ouvindo agora.

OTÁVIO - Você é um bom moço. Cabeça quente, mas... Um bom moço. Maria está grávida, não está?

TIÃO - Está sim.

OTÁVIO - Eu tinha certeza, viu? Desce comigo?

TIÃO - Desço.

OTÁVIO - Legal ser avô, viu?

OBRA

JURANDIR - O dia foi bom, mas fiquei muito tempo parado. A gente perde o costume. Estou moído.

MESTRE DE OBRA - Seu Jurandir, dá para recuperar a viga?

JURANDIR - Mas não tem dúvida. Não abalou nada. A rachadura foi coisinha pouca. Recupera sim. Amanhã o senhor me dá um jeito nela, tá? Num instantinho. Escute, sem querer abusar logo no primeiro dia, não dá pra me ver uns duzentão de adiantamento? É só pra pagar umas dívidas, tornar abrir umas portas. O que eu devo, eu pago.

MESTRE DE OBRA - Duzentos eu consigo. Pega comigo na saída, tá?

JURANDIR - Obrigado.

CASA DE MARIA

MÃE DA MARIA - E esse seu pai que não vem, hein? Olha, eu vou deitar um pouco, viu? Assim que ele chegar, você me chama pra servir a janta.

MARIA - Chamo coisa nenhuma. Vai dormir, eu apronto pra ele. Nada disso.

MÃE DA MARIA - Me chama, sim senhora.

MARIA - Está bom, mãe. Vai deitar, vai.

Mas, por que Durval?

TIÃO - É... É legal. Por que Roberto, Antônio...

Espera aí. Só pra gente se entender direito. Você está... Gostando desse filho, mas, ao mesmo tempo, não está. Não é isso?

TIÃO - Dengosa, meu amor... Vamos acertar de vez esse assunto? Olha, eu estou muito feliz com o Durval. Eu adoro a mãe do Durval. Só que o Durval, para mim, era daqui uns dois, três anos, mas ele veio antes. Quer dizer, o Durval está meio fora de hora. Mas tudo bem. Tudo bem. Já que ele está aqui... Tudo bem. E viva o Durval!

MARIA - Olha, Tião, está em tempo. Se é para te deixar do jeito que você está, o melhor que temos a fazer é mandar esse Durval de volta e esperar outro.

TIÃO - Se você vier com essa conversa de aborto de novo, brigo com você. E brigo sério. Quem está aí é filho meu. E sou muito homem pra aguentar essa parada. Não me vem com essa de tirar. Está falado?

MARIA - Está falado. Marido durão você vai ser, hein?

RUA, PROXIMO A CASA DE MARIA

ASSALTANTE 2 - Parado aí! É assalto!

JURANDIR - O que foi, compadre?

ASSALTANTE 2 - Estou falando que é assalto. Mão na nuca anda, senão te queimo. Está achando graça de quê, em otário? Deita aí no chão, anda, de barriga pra baixo.

JURANDIR - Ah, besteira, compadre. Está errando o pulo. Eu não tenho nadinha. Foi-se tudo em cachaça, posso lhe garantir.

ASSALTANTE 2 - Deixa de bancar o vivo. No chão!

JURANDIR - Olha aqui, companheiro, de mim tu só tira a roupa... Que está mais podre que o dono. O resto é tempo perdido.

ASSALTANTE 2 - Está querendo tirar sarro da minha cara, é? Isso aqui não é brinquedo! Eu te queimo.

JURANDIR - Olha, estou lhe avisando, tu está errando o bote. Procure coisa melhor.

ASSALTANTE 2 - Quer morrer, filho da puta?

JURANDOR - Ah, vamos... Esquece. Vamos mais é dormir, rapaz.

O assaltante dispara dois tiros e mata Seu Jurandir.

CASA DE MARIA

MARIA - Tião, agora tudo ficou diferente.

TIÃO - É, eu sei. Depois a gente fala, tá?

MARIA - Eu quero falar agora. Nós não podemos largar minha mãe e o Bié. Se a gente casar, vai ser pra vir morar aqui. Até minha mãe morrer também. Eu sei que ela não vai aguentar muito. Depois é cuidar do Bié. Fiquei com ele no colo desde quando o pai pegou ele pra criar.

TIÃO - Eu sei, eu sei. Ô meu anjo, não te preocupa não. A gente casa e vem morar aqui, tá? Eu não consegui casa pra nós mesmo. A gente fica aqui e cuida deles.

MARIA - Vamos voltar?

TIÃO - Claro.

OTÁVIO - Oi, moça... Vai com o Tião até lá em casa. Você precisa descansar um pouco. Não. Eu quero ver o pai. Nunca vi direito o pai.

CASA DE TIÃO

ROMANA- Coisa mais besta, meu Deus, morrer desse jeito tão estúpido. O Tião me preocupa.

OTÁVIO - O Tião se vira. Todos nós já passamos por coisa parecida, né?

ROMANA - Sabe Otávio? Eu não queria te contar... Mas não acho certo você não saber.

OTÁVIO - - O quê? A Maria... Ela me contou... Eu não devia te falar. Mas ela me contou...

OTÁVIO - Que está grávida do Tião.

ROMANA - Ué... Como é que você sabe?

OTÁVIO - Você vai indo, eu já venho vindo. Eu sei de tudo, velha.

ROMANA - E nem pra me contar?!

OTÁVIO - Você acabou sabendo, né?

ROMANA - Por mim, mas eu ia te dizer. E você sabendo de tudo, e aí quietinho, quietinho...? Você não presta Otávio.

OTÁVIO - Mas calma vovó. Cuidado com o coração.

ROMANA - Vamos ser avós, Otávio. Está ficando velho, Otávio.

OTÁVIO - Eu? Você pode estar...

ROMANA- Eu?

OTÁVIO - Porque eu estou muito é em forma.

Alguém bate na porta

OTAVIO - Lá vem complicação... Levanta não.

Mas calma, pô, calma. Estou aqui. Está cinza, velho. O que houve?

BRÁULIO - A turminha do berro ganhou. Aprovaram greve geral pra segunda-feira.

OTÁVIO - Mas não pode Bráulio, vai ser uma derrota.

BRÁULIO – A gente bem que tentou, mas não adiantou. O presidente do sindicato tirou a dele numa boa. Jogou a responsabilidade da greve pra oposição. Lavou as mãos! A assembleia aprovou. Segunda-feira, greve geral.

OTÁVIO - Mas que besteira, que besteira. Agora vão nos pegar de calça curta, não tem nada preparado lá, nada. Eles fazem a burrada, e a gente que se "funfi", né?! Merda! Ah, companheiro, vá pra casa. Vai descansar. Amanhã conversamos direito. Vai.

BRÁULIO - É... Ô Otávio, como estão indo as coisas aí?

OTÁVIO - O Tião foi passar a noite lá na casa da Maria, com a mãe dela. A velha está um caco.

BRÁULIO - É... é fogo, né?

OTÁVIO - Põe fogo nisso.

BRÁULIO - Boa noite, Otávio.

OTÁVIO - Tchau. Puta que o pariu!

CAMPO DE FUTEBOL

OTÁVIO - Ô Santini, onde é que tu te meteu ontem o dia inteiro, rapaz?

SANTINI - Vem não, em. Foi decisão da assembleia. Vem com essa não. É vontade da classe.

OTÁVIO - Olha, vontade da classe uma porra, tá bom?

SANTINI - Agora a Inês é morta. Adianta ficar aí de papo? O que adianta é parar todo mundo!

BRÁULIO - E você acha que com essa greve arrancada no golpe vamos conseguir alguma coisa?!

OTÁVIO - Companheiro vai baixar repressão. Não estamos preparados. Vai ser uma derrota. E quem vai lucrar é o patrão.

SANTINI - Repressão? E vamos ficar a vida inteira se borrando de medo por causa da repressão? Vamos é se preparar pro pau. Organizar piquete na porta das fábricas.

OTÁVIO - Mas que piquete, rapaz? Que piquete? Está pensando que um piquetezinho desse teu você vai paralisar uma categoria inteira?! Está pensando o quê, Santini? Que estamos em São Bernardo?! Nós não temos organização pra isso ainda não, rapaz! Vocês precipitaram tudo e vocês confundem tudo. Vocês estão pensando que meia dúzia de companheiros de uma fabriquinha como a Santa Marta vai conseguir resolver os problemas dos operários de 17 mil empresas?! Deixa de ser besta, Santini. Tu está irritado porque tu foi despedido. Só por isso.

SANTINI - Espera Otávio. Não é nada disso. Estou revoltado é com as demissões. Uso calça e não vou aguentar essa sacanagem. Não sou de pano quente. Agora, essa sua atitude, Otávio, de, de repente, ficar do lado da turma do deixa-disso é que me espanta, viu? Só espero que esses buchichos de que foi o teu filho Tião que andou me dedando não esteja influenciando na sua atitude.

OTÁVIO - Olha, tu deixa de ser calhorda!

OTÁVIO - Companheiros! Companheiros! Todo mundo está sabendo que a própria direção da empresa é que espalha esses boatos pra dividir e desmoralizar a gente. E não é por causa de um calhorda...

BRAÚLIO - Espera aí! Espera aí! Questão pessoal não vale! Vamos tomar aí um negocinho pra esfriar a cabeça. E vamos discutir com calma. Isso não é questão pessoal. É política! É política!

CASA DE MARIA

MÃE DA MARIA - Eu vou deitar, viu gente? Fecha tudo direitinho, Maria.

MARIA - Está bom, mãe.

MÃE DA MARIA - Precisa dormir aqui hoje não, Tião. Obrigada, mas não precisa. Você aqui dorme mal. E amanhã é dia de trabalho. Vá descansar em sua casa.

TIÃO - Por mim não tem problema não.

MARIA - Melhor, Tião. Hoje você acordou todo torto.

MÃE DA MARIA - Vá deitar você também, Bié. Está tarde.

BIÉ - Eh...

MARIA - Obedece a mãe, vai, menino.

TIÃO - O quê que vai fazer amanhã?

MARIA - Dar uma mãozinha lá pro pessoal. A gente sempre pode ajudar.

TIÃO - Amanhã você não vai sair de casa, Maria. Está me ouvindo? Não estou pedindo não, estou mandando. Não se mete em greve não. Sei que trabalhar você não vai. Não quero mulher minha metida em rolo, tá? Eles vão baixar o pau.

MARIA - O que é isso, Tião? Que negócio é esse de mandar?! Vou ajudar o pessoal sim, vou mesmo.

TIÃO - Faz o que eu estou dizendo, Maria. Senão me aborreço com você.

MARIA - Não. Quem se aborrece sou eu. Sem esse negócio de mandar, viu? Faço o que eu achar certo. Não estou fazendo nada errado.

TIÃO - Pô, eu já falei. No mais, o problema é teu, está legal?

MARIA - Meu sim. O que é, arrumando pé pra brigar?

TIÃO - Que brigar? Que brigar? Pô, merda! O quê que é? Está todo mundo ficando louco, é? Todo mundo perdeu a cabeça?! Não me cria mais problema, está legal, Maria? Pelo amor de Deus!

MARIA - Vai pra casa, vai, Tião. Conversa com o teu pai. E vê se não me faz besteira amanhã.

CASA DE TIÃO

ROMANA - Ué, o quê que há? Acordou cedo.

TIÃO - A senhora também madrugou, né?

ROMANA - É... Serviço, meu filho. Não vai esperar seu pai?

TIÃO - Não.

ROMANA - Por quê?

TIÃO - Ele fica muito nervoso quando tem greve. Não quero discussão. Você vai fazer piquete?

TIÃO - O quê?

ROMANA - Piquete, de greve. Você vai fazer?

TIÃO - Tem bastante gente já, acho.

ROMANA - Chegou a polícia, você se manda. Não vá bancar o valente lá, hein?

TIÃO - Parou. Eu sei o que faço mãe. Não se preocupa.

ROMANA - Está com o endereço aí?

TIÃO - Que endereço?

ROMANA - Daqui! Se te acontece alguma coisa, a gente sabe logo!

TIÃO - Que bobagem.

ROMANA - Está com o endereço?

TIÃO - Tá está aqui, na carteira.

ROMANA - Vai com Deus, meu filho.

TIÃO - Volto logo, mãe.

CASA DE TIÃO

OTÁVIO - Romana! Ô Romana!

ROMANA - O que é?!

OTÁVIO - Cadê cueca limpa?

ROMANA - Debaixo da pilha de roupa, aí no canto!

OTÁVIO - Tu vive enfurnando as coisas, hein?

ROMANA - Sorte tua de eu ter lavado. Ô moleque, vai, levanta.

CHIQUINHO - Não, mãe...

ROMANA - Está na hora, vai, levanta.

CHIQUINHO - Não... Ah, mãe, estou acordando. Estou acordando. Calma, vai, pô!

OTÁVIO - Puxa vida, dormi demais, viu?

ROMANA - É cedo ainda.

OTÁVIO - Cedo nada Já devia estar lá na fábrica. Está pronto o café?

ROMANA - Estáquentinho.

OTÁVIO - Não deixa o Chiquinho chegar atrasado no escritório. Já foi descontado três vezes, hein?

ROMANA - Já chamei. Mas é muito cedo ainda. Acho que vou deixar ele dormir um pouco mais.

OTÁVIO E o Tião?

ROMANA - Já foi.

OTÁVIO - Não me esperou não, é? Tião ainda vai me dar dor de cabeça, viu? Não quero pão não. Hum, está ruim o café, hein, Romana?

ROMANA - Deixa de luxo.

OTÁVIO - Sorte é que está quente. A gente não sente bem o gosto.

ROMANA - Polícia chegou você sai de perto, viu Otávio? Não vá bancar o valente lá não.

OTÁVIO - Não precisa se preocupar não.

ROMANA - Está com o endereço aí?

OTÁVIO - Que endereço?

ROMANA - Que endereço, Otávio? O daqui. Se te acontece alguma coisa, a gente sabe logo.

OTÁVIO - O que é isso, Romana?!

ROMANA - Está aí com o endereço ou não está?

OTÁVIO - Estou, estou sim, estou. Mas deixa de pensar em bobagem, Romana. Tchau.

ROMANA - Vai com Deus.

OTÁVIO - Não deixa ele chegar atrasado, hein? Tchau.

ROMANA - Chiquinho... Chiquinho, levanta, está na hora.

CHIQUINHO - Ah, mãe...

ROMANA - Vai, menino!

CHIQUINHO - Já fui mãe, já fui.

ROMANA - Menino! Sai daí!

CHIQUINHO - Porcaria, viu? Qualquer dia desse eu faço uma greve também!

ROMANA - Eu não gosto desse dois de espada.

CHIQUINHO - O que foi mãe?

ROMANA - Ainda não foi se arrumar, menino? Se chegar atrasado nesse escritório, te arrebento o couro.

CHIQUINHO - Você está botando carta, é?

ROMANA - Você não está vendo?

CHIQUINHO - Então está cismada com alguma coisa.

ROMANA - Vai te lavar, vai!

CHIQUINHO - É por causa da greve, não é?

ROMANA - Não te mete onde não é chamado!

CHIQUINHO - O que diz aí, hein?

ROMANA - Que se tu não for se arrumar logo, eu te arrebento essa cabeça!
Seja o que Deus quiser.

PORTÃO DA FÁBRICA

POLICIAIS - Circulando aí. Circulando, pessoal. Circulando. Aí, vamos embora, aí. Circulando, minha gente, vamos ver. Circulando. Vocês aí também, por favor. Circulando.

TRABALHADORES - Companheiros... Não entrem na fábrica. Todo mundo pro estádio. Patrão só entende quando a gente para. Vamos pro estádio, pra assembleia, companheiro. Todo mundo se unindo, todo mundo unido. Ninguém vai trabalhar. Vamos pro estádio. É greve, companheiro. É greve, companheiro. É greve. É greve, companheiro. Vamos lá pra assembleia.

Trabalhador unido jamais será vencido!

Trabalhador unido jamais será vencido!

Trabalhador unido jamais será vencido!

Trabalhador unido jamais será vencido!

SANTINI - Já pararam mais da metade das fábricas! E não vamos ser nós que vamos bancar os fura-greve não! É greve geral, rapaz. Espera aí, é greve geral. Geral, pô. Espera aí, rapaz! Vamos parar essa merda, porra!

BRÁULIO - Santini, calma, Santini. Porra! Está parecendo polícia, rapaz! Na marra não dá, tem que ser no papo!

SANTINI - Olha aí, Otávio. São uns bostas! Carneirada! É greve geral, porra! Todo mundo pro estádio! Vamos lá!

TRABALHADORES - A polícia! A polícia!

SANTINI - Todo mundo pro estádio! Ninguém entra! Vamos lá, Otávio, vem cá. Todo mundo pro estádio!

OTÁVIO - Todo mundo pro estádio! Ninguém entra na fábrica não, hein?

PORTÃO DA FÁBRICA

TRABALHADOR 6 - Ô Tião, onde é que você vai? Tião, Tião. Espera lá. Tu é filho de Otávio. Tu não vai dar essa mancada não, né?

TIÃO - Greve é defesa de um direito. Não estou a fim de defender esse direito e pronto!

TRABALHADOR 6 - Calma Tião.

TIÃO - Quem quiser trabalhar que trabalhe! Seu guarda! Dá uma mão aqui! Seu guarda! Estou querendo trabalhar!

SANTINI - Olha lá, Otávio! Vai ver foi aquele puto que me dedou!

OTÁVIO - Fecha essa boca de merda! Tião! Tião!

TIÃO - Quem quiser entrar que entre! É democracia ou não é?! Vão entrando, vão entrando. Fica com medo deles não. Não quer fazer greve, não faz. Vão entrando. Vão entrando. Essa greve gorou antes de começar!

OTÁVIO - Olha companheiros. A greve é a nossa arma de luta. É de nossas mãos que sai a riqueza desses poucos que estão aí. E nós, que produzimos essa riqueza, nós vivemos na miséria, porra! Companheiros, a greve é o direito sagrado do trabalhador! Não, não entra não. Não vai entrar não, companheiro.

Os policiais agarram Otávio.

BRÁULIO - Larga dele. Larga dele. Larga!

OTÁVIO - Se manda, Bráulio! Se manda, Bráulio! Se manda, Bráulio! Vai embora!

OTÁVIO - Pra que violência, porra? Olha, gente, é assim que tratam o proletário brasileiro!

POLICAL 2 - Vamos lá! Vai preso aí!

RUA DA FÁBRICA

MARIA - Calma, Silene, calma. Eles não podem obrigar a gente a entrar. Eles estão querendo intimidar a gente. Nós vamos tomar essa luta de frente. Defender os nossos direitos.

SILENE - Ai, Maria. Eu estou apavorada. Olha aí, eu me mijeí toda!

MARIA - Vai no bar se enxugar.

SILENE - Eu estou morrendo de medo.

MARIA - E quem é que não está?

Silene vai ao bar.

MARIA - Se enxugou?

SILENE - Que vexame, menina.

MARIA - Vexame nada, a barra está mais do que pesada. Vamos embora. Gente, o que estão fazendo aí? Vão pro estádio, vai ter assembleia!

HOMEM - Ou entra pra trabalhar ou vão embora! Vamos! Vamos! Vai trabalhar sua putinha! O quê?! Que filha da puta!

SILENE - Maria?

MARIA - Eu estou sangrando, Silene. A criança... Eu estou sangrando.

LINHA DE PRODUÇÃO

TRABALHADOR 4 - Tião? Tião? Telefone, Tião. É urgente...

RUA DA FÁBRICA

TRABALHADORES - Corre traidor, filho da puta! Dedo-duro! Pega! Pega! Pega o filho da puta! Pega! Pega! Pega! Segura ele!

BRÁULIO - Larga! Deixa! Deixa! Ele não é nosso inimigo! Ele não é o nosso inimigo! Nosso inimigo é quem explora a gente! O nosso inimigo é a repressão que arreventa com a gente. Deixa! Deixa o rapaz! Levanta Tião, vai. Deixa!

TRABALHADORES - Filho da puta!

BRÁULIO - Deixa! Vai, Tião, vai! Vai, Tião, vai! E agora? O que vocês vão fazer? Vão bater em todo mundo que furar a greve?! Vai, vai cuidar da sua vida! A gente tem muita coisa pra fazer! Reunião no sindicato A reunião lá no estádio Isto é uma arruaça, porra! Não foram vocês mesmos que precipitaram essa porra dessa greve?! E vão descontar nesse bunda-mole que não enxerga ninguém a não ser ele mesmo?

TRABALHADOR 6 - Pô, lá vem a polícia. Calma aí, Bráulio. Vamos. Vamos embora.

BRÁULIO - Vamos!

CASA DE TIÃO

Alguém bate na porta

ROMANA - Estou indo. Já estou indo! Ué! O quê que houve?

MARIA - Tudo bem, Dona Romana. Podia ter sido pior. Mais foi o susto.

ROMANA - O que houve?

SILENE - Pesou a barra lá na fábrica. Agrediram ela. Mas o médico do Pronto Socorro disse que está tudo bem.

ROMANA - Vem, vem pra cama.

MARIA - Desculpa eu ter vindo para cá. Eu não queria assustar minha mãe. Ela ia ficar feito barata tonta.

ROMANA - Claro que ia. Você fez bem. Vem pra cama. Te apoia em mim.

PRONTO SOCORRO

TIÃO - Quero saber de uma moça que veio pra cá, estava ferida, lá da fábrica.

Parece que... Perda de sangue.

ENFERMEIRA - É, eu estou sabendo.

TIÃO - A criança... Parece que perdeu.

ENFERMEIRA - Maria?

TIÃO - Maria.

ENFERMEIRA - Mas ela já foi. Faz 15 minutos.

TIÃO - Como... Então não foi grave?

ENFERMEIRA – Isso eu não sei, eu não posso informar né.

TIÃO - E para onde é que ela foi?

ENFERMEIRA - Como é que eu vou saber?

TIÃO - Mas... Tinha alguém com ela?

ENFERMEIRA - Tinha. Um homem e duas moças. Trouxeram ela para cá.

TIÃO - Obrigado...

ENFERMEIRA - Ei! Ei, moço! Quem está precisando de cuidados é você, né?
Oi!

CASA DE TIÃO

ROMANA - Prenderam o Otávio? E só agora que você vem me falar?!

SILENE - Pois é. Mandaram avisar a senhora.

ROMANA - Mas onde é que ele está?

SILENE - Não precisa ficar aflita, dona. Tem advogado cuidando. O pessoal organizou direitinho. Ele sai logo, logo.

ROMANA- Logo, logo uma pinóia! Meu marido preso e eu vou ficar aqui, de conversa? Onde é que ele está?!

SILENE - Eu não sei. Acho que está no DOPS.

ROMANA - No DOPS? Ai, minha Mãe Santíssima...

Meu Deus, minha Mãe... Meu Cristo... No DOPS...

ROMANA - Eu vou lá.

SILENE - Não vai adiantar. A turma vai tratar de soltar ele.

ROMANA- Turma? Que turma? Sou a mulher dele ou não sou a mulher dele? Eu vou lá. Meu marido preso e quem é que cuida disso aqui? Já passou três anos naquela cadeia. Dessa vez não. Faço um escândalo, mas tiro ele de lá.

TEZINHA - Dona Romana! Dona Romana!

ROMANA - Que é?

TEZINHA - Os meninos do 28 pularam o muro pra pegar a bola, pisaram na roupa estendida e sujaram tudo.

ROMANA - Se eu pego esse desgraçado, juro, eu torço o pescoço dele. Minha filha me ajuda. Você cuida dessa roupa? Dá uma enxaguada nela. Põe o feijão e o arroz no fogo. Eu vou até a polícia.

TEZINHA - Polícia?!

ROMANA - É... Prenderam o Otávio. Você me ajuda tudo? Vou lá na Cândida e digo que você está aqui. Depois te dou um dinheirinho pra você sair com o Chiquinho. Vamos embora, minha filha. Ainda temos que encontrar o Bráulio. Você fica aqui tomando conta da Maria. DOPS... Vai ver que já moeram ele de pancada.

TEZINHA - Vivem prendendo o Seu Otávio.

MARIA - Eu estou bem, Silene. Se quiser pode ir. Eu estou bem.

SILENE - Eu vou ficar com você. Ai... Mas eu estou com uma dor de cabeça...!

MARIA - Deita aqui. Deita.

TIÃO - Maria!

TEZINHA - Que escândalo! Nossa! O que aconteceu com você?!

TIÃO - Cadê a Maria?

TEZINHA - Está descansando no quarto da sua mãe. Ela também se machucou, viu?

MARIA - Você está aí, é?

TIÃO - O que aconteceu, Maria?

MARIA - Ele está perguntando o que aconteceu!

SILENE - Deixa eu ir embora. Eu não tenho estômago não.

TIÃO - Olha aqui, ô menina... Vai-te á merda, vai! Não te mete não que tu não sabe de nada.

MARIA - Olha cara, estou na tua casa porque tua mãe aceitou. Agora, não fala assim com a Silene não. Está me ouvindo?

TIÃO - Não, espera aí, espera aí. Espera aí. Vamos ter calma? Vamos ter calma todo mundo, tá? Desculpa, Silene.

SILENE - Estou lá dentro, Maria.

TIÃO - Pô, o que aconteceu, meu anjo?

MARIA - Tira a mão de mim! Anjo o caralho! Arrebentada, fodida, levando murro na barriga. Isso é o que eu sou! Não tenho nada de anjo não.

TIÃO - Pô, o que te aconteceu, Maria?

MARIA - O que aconteceu pra todo mundo. Você é um grande filho da puta, Tião. Estava um massacre na porta daquela fábrica. Nós somos merda pra eles. E tu lá dentro, de bom moço, vendo teu pai levando cacetada... Sem sangue pra reclamar, pra reagir, porra! Eu não queria que tu fosse herói. Eu queria tu fosse gente! Qual é o teu ideal na vida, hein? É uma mulherzinha fazendo comidinha gostosa?! É um filhinho estudando num coleginho legal, tudo limpo? Eu também quero limpo e gostoso. Eu também quero uma vida decente, mas não a esse preço. Eles estão fodendo a gente e tu ajudando a foder. Que vergonha, Tião. Que vergonha. Vai-te embora. Teu filho quase não existe mais por causa... de porrada da polícia, viu, garoto besta. O médico disse que não foi nada de mais. Só sangrou, não mexeu com o feto. Se esse filho nascer, ele vai ser só neto do Otávio. Eu vou ter vergonha de dizer que ele é filho do Tião.

TIÃO - Está nervosa, menina. Tudo isso é nervo. Está meio maluca aí, como todo mundo. Não é nada disso. Vocês não vêem direito. Vocês se entregam porra! Fazem besteira. Quem leva vantagem é quem percebe a merda que é isso aí... E sabe se virar.

MARIA - Vai embora, Tião. Olha, sem mais nada, tá? Sem noivado, sem casamento, sem porcaria nenhuma. Que você fizesse besteira, tudo bem. Eu estava até sabendo. Mas teu estômago... Aguentar tudo aquilo de cabeça baixa... Tião, você ficou sendo merda, percebeu?

Bate! Bate em mim também! Bate no teu pai, na tua mãe, nos teus companheiros! Em nós você quer bater. Deles você aceita gorjeta! Bate mais! Bate mais! Fizeram escola esses filhos da puta! Tira mais sangue!

TIÃO - Eu? Eu é que tiro sangue é?

ROMANA - Otávio, olha a testa aí, arrebentada.

TEZINHA - Soltaram o Seu Otávio! Soltaram o Seu Otávio! Soltaram o Seu Otávio! Soltaram o Seu Otávio!

ROMANA - Como não te bateram? Te bateram muito!

OTÁVIO - Estou dizendo que não. Eu não senti nada não.

ROMANA - Vem sentar. Olha aí, todo rasgado.

BRÁULIO - Também a Dona Romana fez uma revolução na Polícia, hein?

ROMANA - E não era pra fazer? Prender o homem da gente á toa?

OTÁVIO - Bráulio, o que você está fazendo aí? Viu como o Santini saiu de lá? Ele está muito mais louco do que de costume. Então vá, pelo amor de Deus, se gruda com ele e não deixa o Santini fazer besteira. Vai lá, vai.

BRÁULIO - Falou! Até logo! Até logo, Dona Romana. Você vai ou fica?

TRABALHADOR 7 - Vou ficar mais um pouco.

BRÁULIO - Não se preocupem não. Qualquer coisa eu venho aqui e aviso. Eu dou notícia em.

OTÁVIO - Corre!

ROMANA - Vem cá. Senta aqui, Otávio.

OTÁVIO - Mas que sentar... Preciso é mais é tomar um banho, né? Como é que é, moça? Primeira greve que você participa, né?

SILENE - É, e tem muita coisa que a gente precisa aprender, Seu Otávio. A gente fica assistindo novela e vai ver, tem mais emoção na rua!

OTÁVIO - É, vai ver, tem mais. Tem café aí, ô Romana?

ROMANA - Vou lá ver.

OTÁVIO - Quieta, quieta, quieta. Fica fazendo sala aí pro pessoal. Quieta, tá? Quieta.

CASA DE TIÃO

OTÁVIO - Adianta se esconder no quintal?

TIÃO - Eu estava esperando. Eu quero mesmo falar com o senhor.

OTÁVIO - Escuta moço. Acho que temos pouco a conversar. De minha parte, eu quero dizer que estou muito surpreso, que me enganei. E quero que você tome o seu rumo. O rumo que você escolheu. Porque esta não é, nunca foi e nunca vai ser a casa de um fura-greve.

TIÃO - Eu só queria dizer que não foi por covardia.

OTÁVIO - Vai ver que não, não é? Você até que teve peito... Você furou a greve fazendo comício. Não fez segredo, né? Não fez como o Jesuíno que... Tentou acender uma vela a Deus e outra ao diabo. Você é ainda mais filho da mãe. Você não é um traidor por covardia, você é um traidor por convicção.

TIÃO - Olha aqui... Olha aqui, não sou nenhum filho da mãe. Eu gosto do meu pessoal.

Mas prefiro ter o desprezo deles a estar me arriscando a ver minha mulher sofrer como minha mãe sofre como todo mundo sofre aqui, porra!

OTÁVIO - Está certo. No fundo, a culpa não é só tua não. Eu tive culpa. Culpa nenhuma, pai. Eu tive culpa. Culpa de quê, porra! E deixa eu acreditar nisso? Senão eu vou sofrer muito mais. Eu vou achar que o meu filho caiu na merda sozinho. Eu vou achar que meu filho é um safado de nascença. Olha rapaz... Nós não temos mais nada a dizer. Essa casa não é tua mais. Você escolheu. E está no seu direito. Boa sorte.

TIÃO - Não foi por covardia. Não me arrependo de nada.

OTÁVIO - Tua mãe talvez queira falar contigo. Ô! Até um dia.

ROMANA - Vocês estão todos com a cabeça virada, meu filho.

TIÃO - Não foi por covardia. Não me arrependo de nada.

ROMANA - Eu sei, você não é covarde não. Você é teimoso, não é? Você vai pra onde?

TIÃO - Pra casa de um amigo aí. Mora lá em Diadema.

ROMANA - Você vai ficar lá? Ele também furou a greve? Sei lá.

TIÃO - Sei que é meu amigo. Mora só ele e a mãe. Vou ver se pego o meu Fundo de Garantia. Não sei se pode pegar. Vou ver. Arranjo outro emprego. Eu tenho minha profissão. Me arrumo na vida e venho buscar a Maria.

ROMANA - Você acha que valeu a pena, Tião?

TIÃO - O que está feito, está feito.

ROMANA - Tá... Tem uma roupa tua sendo lavada. Outro dia aí você manda apanhar.

TIÃO - Mando sim. Você é demais, mãe.

ROMANA - Sabe meu filho? Você vai ver que é melhor passar fome entre os amigos... Do que passar fome entre os estranhos.

TIÃO - Pode ser. Precisa tentar. Sabe mãe? Ainda ganho essa parada.

ROMANA - Dá cá um abraço, meu filho. Deus te acompanhe...

Está com o nosso endereço aí no bolso? Se te acontece alguma coisa, a gente sabe logo.

TIÃO - Se não fosse a senhora, eu ia dizer que estava agourando. Cuida da Maria.

MARIA - Nós todos vamos cuidar, viu? E do teu filho também.

RUA DA FÁBRICA

SANTINI - Está vendo? Está vendo? Eu não te falei?

BRÁULIO - Pois é, aumentaram o policiamento.

SANTINI - E vai ficar nisso? Filhos da puta!

BRÁULIO - Como você vai querer enfrentar bomba com pedaço de pau?

SANTINI - Bráulio, a turma da noite não entra!

BRÁULIO - Cabeça fria, Santini.

TRABALHADORES - Trabalhador unido jamais será vencido!

Trabalhador unido jamais será vencido!

Trabalhador unido jamais será vencido!

A greve continua!

A greve continua!

A greve continua!

A greve continua!

SANTINI- Espera aí! Espera aí! Vamos lá, gente! Não vamos deixar ninguém entrar nessa fábrica hoje, não.

BRÁULIO – Pera aí Santini!

- É greve geral, porra!

BRÁULIO – Pera aí!

SANTINI - Não tem essa de ter medo de repressão não! Vamos lá fazer um cordão lá na fábrica.

BRÁULIO - Devagar, Santini! Devagar, Santini!

SANTINI - Que devagar! Não tem nada de devagar!

BRÁULIO - Nada de violência Santini. Vamos dispersar gente.

SANTINI - Cabeça fria nada! Vamos fazer um cordão lá na porta. Todo mundo de mão dada.

BRÁULIO - Nada de violência!

SANTINI - Ninguém entra nessa fábrica hoje!

BRÁULIO - Devagar!

SANTINI - Não vamos deixar ninguém entrar!

BRÁULIO - Calma, minha gente! Não precisa violência. Vamos dispersar!
Vamos embora, gente!

SANTINI - Vamos dispersar nada.

Um policial dispara um tiro

BRÁULIO - Vamos dispersar! Vamos embora! Vamos embora, gente! Em bora!
Santini, em bora! Vamos dispersar. Calma, gente. Nada de confronto,
companheiro. Não aceita provocação.

HOMEM 2 - O crioulo. O crioulo.

BRÁULIO - Vamos embora pra casa!

Não vamos aceitar provocação! Não vamos aceitar!

Um homem dispara dois tiros contra Bráulio.

BRÁULIO - Santini...

SANTINI - Bráulio. Bráulio!

IGREJA

OTÁVIO - Nunca que um companheiro maravilhoso como esse... la pensar que
tinha tanta gente importante no enterro dele, né? É só o Bráulio mesmo. Viu
Chiquinho?

Um dia... O teu filho vai estudar o Bráulio na História do Brasil.

TRABALHADORES - A greve continua! A greve continua!

A greve continua!

A greve continua!



A greve continua!

A greve continua!

A greve continua!

A greve continua!

7.3 Banner do projeto: Cine Faísca apresentado no Encontro de Saberes 2019 – UFOP

PROJETO CINE FAÍSCA


Palavras-chave: Cinema; Classe Trabalhadora; Assistência Social; Emancipação Humana.


Orientadores: Marlon Garcia da Silva Kathiuça Bertollo	Autor: João Vitor Gomes de Freitas	Coautores: Iago Evangelista Marcos Felipe de Souza Oliveira Erika Danielle Pereira
---	--	--


O Cine Faísca é um projeto vinculado ao Programa de Extensão Mineração do Outro: Programa de Cultura e Crítica Social que também é composto pelas ações: Curso de Extensão Ontologia e Estética-Arte e Sociedade, Lavras de Versos Bairro Santo Antônio e Lavras de Versos Bairro Cabanas e Mostra Silvio Tendler de Cinema. São exibidos filmes clássicos do cinema universal, latino-americano e brasileiro cujo objetivo é potencializar a apropriação e entendimento sobre temas do nosso tempo e das questões que perpassam a existência do gênero humano. As exibições são gratuitas e acontecem no Cine Teatro Mariana. A equipe do Cine Faísca atua nas seguintes frentes: A) Produção: que implica pesquisa, estudo, debate e seleção dos filmes exibidos; elaboração de sinopse e texto de apresentação de cada filme; B) Divulgação: cada filme é amplamente divulgado junto à comunidade, nas escolas (bairros), praças e universidade; C) Exibição: que implica em procedimentos técnicos e de organização da estrutura material; D) Organização e desenvolvimento do debate. Desenvolveu em 2019 em articulação com a Mostra Silvio Tendler de Cinema a exibição de documentários do cineasta e lançamento de documentário inédito. Proporcionando, assim, o acesso e o debate de filmes que refletem e repõem na forma estética, sensível, intensificada, a realidade do século XX, os dramas, as resistências, as contradições, as potências e os sonhos da nossa humanidade – nas suas diversas particularidades – plasmada nas imagens e sons em movimento nas telas. Evidencia-se, assim, um dos sentidos fortes do projeto: constituir a faísca que desperta, dispara e articula a consciência crítica e expandida da realidade, favorecendo a compreensão dos processos históricos, humano-genéricos, da vida presente, das perspectivas de futuro. O público em cada exibição é de cerca de 70 pessoas, sendo que em algumas o público foi de 150 pessoas. Conta com 1 bolsista remunerado e 3 voluntários.

Cine Faísca

50


PROEX
 Pró-Reitoria
 de Extensão


 MINERAÇÃO
 DO OUTRO


PREFEITURA DE
MARIANA
DE MÃOS DADAS COM A NOSSA GENTE

7.4 Banner da “Mostra Silvio Tandler de Cinema 2019” apresentado no Encontro de Saberes 2019 – UFOP



**MOSTRA SILVIO TANDLER
DE CINEMA**

Palavras-chave: Arte, Sociedade, Questão Social, Serviço Social, Emancipação Humana

Orientadores: Marlon Garcia da Silva Kathiuça Bertollo	Autora: Vitória Latorre de Carvalho	Drielle Trindade Gomes Iago Evangelista Marcos
	Coautores: Lara Silva do Espírito Santo	Isabela Fernandes Rezende Felipe de Souza Oliveira

O projeto exhibe e debate filmes de Silvio Tandler, cineasta brasileiro que desde o final da década de 1960 já dirigiu mais de 70 documentários. Sua produção constitui hoje uma referência para o debate sobre a linguagem cinematográfica, o que justifica tanto o estudo de sua filmografia, como a divulgação de sua obra. A mostra acontece de abril a novembro de 2019, em espaços públicos, praças e no Cine Teatro Mariana, e é constituída pela exibição de 15 filmes, 12 deles dirigidos por Silvio Tandler, e 3 filmes que influenciaram a carreira do cineasta. Os filmes estão agrupados em 3 painéis: 1º painel: sonhos interrompidos; 2º painel: capital e barbárie; 3º painel: coração de estudante. A organização dos filmes em painéis temáticos indica o esforço para garantir essa perspectiva panorâmica sobre a obra do cineasta. A proposta de curadoria e seleção dos filmes é criar uma imagem representativa do conjunto da obra de Silvio, identificando relações que definem identidades, linguagens específicas, temas candentes e lutas contemporâneas. A preparação de cada exibição envolve a frequência da obra em conjunto, debates prévios, análise dos pontos que serão destacados na apresentação, orientações para a discussão, produção de material informativo e de divulgação, etc. Levando em consideração a perspectiva sobre a singularidade das temáticas abordadas na obra de Tandler, as atividades de produção e apresentação são realizadas com parceiros convidados para debater os filmes. Conforme previsto no projeto, a Mostra contou com a presença de Silvio Tandler em Mariana e Ouro Preto, quando o mesmo discutiu seus filmes, ministrou uma oficina sobre documentário, lançou o documentário inédito “O fio da meada” e recebeu da UFOP o título de Professor Honoris Causa. A curadoria da mostra é feita pela equipe do “Programa de Extensão Mineração do Outro”, coletivo que já possui experiência com a realização de atividades cineclubistas no contexto do projeto “Cine-Faísca”.

CALIBAN
PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS

50
UFOP

PROEX
Pró-Reitoria
de Extensão

MINERAÇÃO
DO OUTRO

PREFEITURA DE
MARIANA
DE MÃOS DADAS COM A NOSSA GENTE