

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

MARIA CAROLINA GRANATO DA SILVA

O CINEMA NA GREVE
E
A GREVE NO CINEMA:
MEMÓRIAS DOS METALÚRGICOS DO ABC
(1979-1991)

Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do Grau de Doutor em História.

ORIENTADORA:
Profa. Dra. LAURA ANTUNES MACIEL

Niterói-RJ
Setembro de 2008

MARIA CAROLINA GRANATO DA SILVA

O CINEMA NA GREVE
E
A GREVE NO CINEMA:
MEMÓRIAS DOS METALÚRGICOS DO ABC
(1979-1991)

Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do Grau de Doutor em de História

Banca Examinadora

Profa. Dra. REGINA ILKA VASCONCELOS
Universidade Federal de Uberlândia

Profa. Dra. HELOISA FARIA CRUZ
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Profa. Dra. ANGELA MARIA DE CASTRO GOMES
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Ana Maria Mauad
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Laura Antunes Maciel - Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Niterói
Setembro de 2008

Resumo

Este trabalho discute o embate entre visões fílmicas e memórias elaboradas sobre a primeira greve geral metalúrgica do ABC, em março de 1979, que atingiu o setor automotivo, central na economia brasileira naqueles anos e símbolo da atividade industrial do século XX, tentando relacionar a construção da história na tela ao movimento. Três cineastas: o militante da Ala Vermelha Renato Tapajós e os comunistas Leon Hirszman e João Batista de Andrade, cada qual com sua equipe, realizaram seis filmes de curta e longa-metragem, documentários e de ficção, cinco finalizados e lançados entre 1979 e 1982, enquanto a liderança daquela greve emergia na arena política com a fundação do PT (Partido dos Trabalhadores) em 1980, em oposição do PCB (Partido Comunista Brasileiro). Com suas imagens censuradas pela TV, os grevistas “fabulam” (DELEUZE, 1985) sobre aquela greve nos documentários. Tapajós e Batista através dos curtas-metragens *Greve de março* e *Greve!*, lançados no calor da hora, dialogaram com os desdobramentos da greve. Batista e Leon, dirigentes de associações de cineastas, financiados pela Embrafilme (1969-1990), rodaram e lançaram respectivamente *O homem que virou suco* (1980), cuja referência àquela greve é direta, pontual e breve com a inserção de planos do curta-metragem, e *Eles não usam black-tie* (1981), a história de uma greve que, todavia, renega o exemplo de São Bernardo; ambos foram exibidos em salas paulistas, cariocas, de outras capitais e, também para os operários do ABC. Tapajós, cuja experiência com os metalúrgicos antecedia à greve de 1979, continuou a filmá-los até 1981 e realizou o longa-metragem *Linha de montagem* (1982), exibido para os protagonistas. Leon, por sua vez, diretor de *Black-tie*, maior sucesso comercial sobre o tema no cinema brasileiro, não concluiu o documentário *ABC da greve* que, finalizado pelo fotógrafo Adrian Cooper, estreou em 1991 sem qualquer vínculo com os protagonistas.

Palavras-chave: Cinema – Greve – Cineastas - Metalúrgicos

Abstract

[Cinema in Strike and Strike on Cinema: ABC Metallurgists' Memories]

This work discusses the dispute between film points of view and memories elaborated about the first metallurgic general strike, on March 1979, which reached the motor-cars plants the Brazilian Economy main one in those years, symbol of Twenty Century Industrialization, trying to relate the history on screen to the movement. Three cineastes: the Red "Ala" militant Renato Tapajós and the communists Leon Hirszman and João Batista de Andrade, each one with their own team, filmed shorts and longs, documentaries and movie pictures, five of them ended and showed between 1979 to 1982, while the strike leadership emerged on public arena by foundation of the Labour Party (PT) in 1980, opposing to Brazilian Communist Party (PCB). Censured by TV, the strikers "fable" (DELEUZE, 1985) up throughout the documentaries. Tapajós's *Greve de março* (1979) and Batista's *Greve!* (1979), shorts showed at the eleventh hour, dialogued to the movement development. After film the 1979 ABC strike, ahead their professional associations, supported by Embrafilme, Batista and Leon achieved to make and showed, respectively, *O homem que virou suco* (1980), in which the reference of that strike short but direct includes plans of *Greve!* (1979), and *Eles não usam black-tie* (1981), the history of a strike which denied São Bernardo example; both showed in paulista, carioca and others capitals movie theatres and also to ABC workers. Tapajós who filmed the metallurgists before the 1979's strike, continued to film them up to 1981 to the long movie documentary *Linha de montagem* (1982) also showed to them. Leon who did the theme great success on Brazilian Cinema, did not end the documentary *ABC da greve*, ended by the photographer Adrian Cooper and showed in 1991 without any relation to the protagonists.

Key-words- STRIKE – CINEMA – METALLURGISTS – CINEASTES

Résumé

[Le cinema dans la grève et la grève au cinéma: mémoires des métallos du ABC]

Ce travail discute les disputes parmi des pointes de vue filmiques et des mémoires élaborées sur la première grève générale métallurgique du ABC, en mars 1979, qui blessait les intérêts du secteur automobile, clé dand l'économie nationale dans ces années-là et symbole de l'activité industrielle du vingtième siècle, en cherchant de faire des rapports entre la construction de l'histoire à l'écran et le mouvement. Trois cinéastes: le militant de l'« Ala » Rouge Renato Tapajós et les communistes Leon Hirszman et João Batista de Andrade ont réalisé des courts et longs métrages, documentaires et oeuvres de fiction, chacun avec leur équipe, cinc desquels sorties entre 1979 et 1982, pendant de leader de cette grève émergeait dans l'arène politique avec la fondation du Part des Travailleurs (PT), en opposition au Parti Communiste Brésilien (PCB). Puisque la TV a censuré leur images, les grévistes se mettent à «légender» (DELEUZE, 1985) sur cette grève aux documentaires. Des courts métrages *Greve de março*, de Tapajós et *Greve!*, Batista, sorties à la chaude, ont dialogué avec le déroulement de la grève. Dirigeants des associations professionnelles, avec l'appui de l'Embrafilme (1969-1990), Batista et Leon ont tournée et présenté *O homem que virou suco* (1980), dont le rapport à cette greve est direct, ponctuel et bref avec l'insertion des plans du court métrage, et *Eles não usam black-tie* (1981), l'histoire d'une grève cependant nie l'exemple de São Bernardo ; tous les deux sorties dans des salles paulistes, cariocas, des autres capitales et, aussi, chez les ouvriers du ABC. Tapajós, dont l'expérience chez les metallos précédait la grève de 1979, suivait à en filmer jusqu' à 1981, et a realizé le documentaire de long métrage *Linha de montagem* (1982), encore chez eux. Leon, à son tour, metteur en scène de *Black-tie*, le plus grand succès commercial sur le thème dans le Cinéma Brésilien, n'avait pas fini le documentaire *ABC da greve* que, fini par le photographe Adrian Cooper, a été sorti en 1991 sans rapport aux protagonistes.

Mots-clé – GRÈVE – CINÉMA – METALLOS – CINÉASTES

SUMÁRIO

Introdução	1
Primeira Parte – O cinema na greve	44
Capítulo 1	
Entre o cinema militante e autoral	45
Leon Hirszman	46
A “dramaturgia da intervenção” de João Batista de Andrade	59
O documentário militante de Renato Tapajós	66
Disputas no campo cinematográfico: produtores, cineastas, artistas e técnicos	70
Capítulo 2	
“Um novo produto: o cinema sindical”	77
O embate de imagens – Os metalúrgicos do ABC e a TV	98
Capítulo 3	
A greve em curta-metragem, São Bernardo do Campo, março de 1979	105
“Pra manter a chama acesa” – A greve do ABC pela equipe de Renato Tapajós	105
<i>Greve!</i> A “intervenção” de João Batista de Andrade	140
Bernardet: a “intervenção” de Batista e a “transparência” de Tapajós	165
Capítulo 4	
“A greve já chegou nas telas” – Curtas-metragens no calor da hora	168
<i>Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores</i>	169
A “intervenção” de <i>Greve!</i> de João Batista de Andrade	191
Segunda Parte – A greve no cinema	205
Capítulo 5	
Documentários de longa-metragem: <i>ABC da greve</i> (março-maio 1979) e <i>Linha de montagem</i> (março 1979 – julho 1981)	206
<i>ABC da greve</i>	208
<i>Linha de montagem</i>	246
Capítulo 6	
A greve metalúrgica de São Bernardo de 1979, do documentário à ficção	295
<i>O silêncio das máquinas</i> : um roteiro que não virou filme	300
Tentativas de greve em <i>O homem que virou suco</i>	305
<i>Eles não usam black-tie</i> : “Aqui não é São Bernardo!”	319

Capítulo 7	
A greve chegou aos cinemas	340
<i>O homem que virou suco</i>	346
<i>Eles não usam black-tie</i>	365
<i>Linha de montagem</i>	390
<i>ABC da greve</i>	413
Considerações Finais	423
Anexo	430
Referências – Fontes e Bibliografia	432

Primeira Parte
O cinema na greve

Segunda Parte
A greve no cinema

UFF (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE)
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA

Maria Carolina Granato da Silva

O CINEMA NA GREVE
E
A GREVE NO CINEMA:
MEMÓRIAS DOS METALÚRGICOS DO ABC
(1979-1991)

Niterói
Setembro de 2008

Introdução

A convergência entre cultura e política marcou a história e a memória dos anos 1960¹, entretanto, no que diz respeito à aproximação entre o cinema brasileiro e os trabalhadores operários até hoje nenhum momento superou a virada da década de 1970 para a de 1980. Em texto produzido nesse momento o Grupo Memória Popular (*Popular Memory Group*) realizou “a crítica à memória dominante nos meios de comunicação”, e chamou atenção para os “debates franceses [que enfocavam] questões como a representação da história no cinema” e sua importância para a “possibilidade de uma prática cultural radical de cunho ‘histórico’, fora da escrita de livros de história”. Histórias fílmicas construídas a serviço de lutas contra a ordem dominante, completaram: “Inovações nesta área são intrínsecas à memória popular tanto como estudo, quanto como prática política.”² Propondo-se como um instrumento da luta popular, ao dialogar com os protagonistas e contribuir para a compreensão de sua luta e visibilidade na cena pública, o cinema se transformou não só na produção do documentário mas também na ficção.

Três cineastas com alguns objetivos em comum e muitas divergências em torno de concepções e ações no campo do cinema e da esquerda – o militante da Ala Vermelha **Renato Tapajós** e os comunistas **Leon Hirszman** e **João Batista de Andrade** –, cada qual com sua equipe, em março de 1979, filmaram a primeira greve geral metalúrgica do ABC que atingiu o setor automotivo, o centro da economia brasileira naqueles anos e símbolo da atividade industrial do século XX. Realizaram seis filmes de curta e longa-metragem, documentários e de ficção, cinco finalizados e lançados entre 1979 e 1982, enquanto a liderança daquela greve emergia na arena política com a fundação do PT (Partido dos Trabalhadores) em 1980, em oposição do PCB (Partido Comunista Brasileiro)³. Com suas

¹ Ver entre outros, SIRINELLI, Jean-François. “Este século tinha sessenta anos: a França dos *sixties* revisitada”. *Tempo 16. Revista do Departamento de História da UFF*. Rio de Janeiro/Niterói: 7Letras/UFF, jan.jun., 2004, p. 13-33 e HOLANDA, Heloisa Buarque de GONÇALVES, Marcos Antonio. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982 (Tudo é História 41).

² JOHNSON, Richard e DAWSON, Graham (Grupo Memória Popular). “Memória Popular: Teoria, Política, Método”. In: FENELON, Déa, MACIEL, Laura Antunes *et al* (orgs.) *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho d’Água, 2000, p. 292-293. Este ensaio foi produzido com base no trabalho coletivo desenvolvido entre 1979-1980 pelo Popular Memory Group (Grupo Memória Popular).

³ PANDOLFI, Dulce. *Camaradas e companheiros: memória e história do PCB*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Fundação Roberto Marinho, 1995, p. 226.

imagens censuradas pela TV, os grevistas “fabulam”⁴ sobre aquela greve nos documentários. Tapajós e Batista cineastas exemplares de uma forma de “fazer história” “com interesse popular real, mas geralmente negligenciado pelos historiadores”⁵, através dos curtas-metragens *Greve de março* e *Greve!* lançados no calor da hora, dialogaram, cada qual à sua maneira, com os desdobramentos da greve. Batista e Leon, dirigentes de associações de cineastas, financiados pela Embrafilme (1969-1990), rodaram e lançaram respectivamente *O homem que virou suco* (1980), cuja referência àquela greve é direta, pontual e breve com a inserção de planos do curta-metragem, e *Eles não usam black-tie* (1981), a história de uma greve que, todavia, renega o exemplo de São Bernardo; ambos foram exibidos em salas paulistas, cariocas, de outras capitais e, também para os operários do ABC. Tapajós, cuja experiência com os metalúrgicos antecedia à greve de 1979, continuou a filmá-los até 1981 e realizou o longa-metragem *Linha de montagem* (1982), junto com os protagonistas da greve. Leon, por sua vez, diretor de *Black-tie*, maior sucesso comercial sobre o tema no cinema brasileiro, não concluiu o documentário *ABC da greve*⁶ que, finalizado pelo fotógrafo **Adrian Cooper**, estreou em **1991** sem qualquer vínculo com os protagonistas.

Chegar a estes filmes para discutir os embates entre visões fílmicas e memórias que elaboraram sobre a primeira greve geral metalúrgica do ABC, buscar suas articulações aos projetos dos cineastas e também dos metalúrgicos, tentando relacionar a construção da história na tela ao movimento da produção e exibições dos filmes, não foi tarefa fácil, e resultou de um longo e tortuoso caminho orientado com paciência e determinação por Laura Maciel. Antes de definir o projeto de doutorado, com a bagagem sobre a “Era Vargas” acumulada no mestrado⁷, cogitei discutir a construção da imagem do operário no cinema, entre 1939 e 1945, através das produções do Departamento de Imprensa e

⁴ DELEUZE, Gilles. *L'image temps*. Cinéma 2. Paris: Minuit, 1985, p. 196. Segundo Consuelo Lins, Deleuze retomou o conceito de fabulação formulado por Henry Begson no texto *Les deux sources de la morale et de la religion apud* LINS, Consuelo. “O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente”: In TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004, p. 194.

⁵ JOHNSON e DAWSON (Grupo Memória Popular), “Memória Popular: Teoria, Política, Método”, op. cit., p. 293.

⁶ *ABC da greve* (1991) de Leon Hirszman. Caixa de DVD, *Leon Hirszman 01-02*, Rio de Janeiro: VídeoFilmes, 2007, Disco 02. VHS na Cinemateca Brasileira-SP.

⁷ SILVA, Maria Carolina Granato. *A greve dos tecelões cariocas: Partidos e Sindicatos no Segundo Governo Vargas*. Dissertação de Mestrado em História, orientada pela professora Angela de Castro Gomes. Niterói, Programa de Pós-Graduação em História, UFF, agosto de 1995.

Propaganda (DIP), seguindo a formulação de Angela de Castro Gomes, segundo a qual entre 1942 e 1945 “a ‘palavra’ não está com os trabalhadores e sim com o Estado”⁸, ao passo que na Primeira República, estaria “com lideranças vinculadas à classe trabalhadora (intelectuais ou não) que, indiscutivelmente assumem a construção de propostas sobre sua identidade.” Por outro lado, o artigo “Operário, personagem emergente” do crítico, historiador e cineasta belga-brasileiro Jean-Claude Bernardet, publicado na virada da década de 1970 para a de 80, apresentava os cenários onde se concentravam o personagem e a extensão de sua presença nos diversos estilos e formatos cinematográficos:

De fábrica, em geral ligado a setores avançados da indústria no Brasil, como os metalúrgicos, ou trabalhadores na construção civil que na década, constituiu um setor de grande investimento (...) principalmente a partir do governo Geisel, irrompe uma série de filmes de curta ou longa metragem, de ficção ou documentários, que se referem a operários, ou mesmo tratam diretamente da temática do proletariado urbano.⁹

Algumas questões propostas por Bernardet como a refutação da “tese de que a realidade social pressiona a produção artística”, e sua advertência em obra posterior: “Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes”¹⁰, sugeriam pistas a serem aprofundadas. Exemplificando com os anos 1950 quando a ocorrência de grandes greves não teria repercutido na tela, ele explica essa ausência pela aliança entre cineastas comunistas e a burguesia nacional: “os devidos cuidados [seriam tomados] para que ela [a burguesia] não seja posta em questão nos filmes, e para que tampouco apareçam os operários, que não podiam deixar de ser relacionados com a burguesia”¹¹, representada cinematograficamente através dos estereótipos do *snob café-society*. Ainda segundo Bernardet, até pelo menos o golpe de 1964 se manteve o “pacto com uma suposta burguesia nacionalista (pacto que a meu ver foi um dos suportes ideológicos do Cinema Novo e [que] o encaminhou para a temática rural, distanciando-o do proletariado urbano)”¹². Em consonância com a orientação do PCB, expoentes do Cinema Novo elegeram o camponês, na versão brasileira, o sertanejo, como o protagonista da luta contra o latifúndio feudal, naquela etapa da História do Brasil. Os típicos personagens

⁸ GOMES, Ângela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: Vértice/IUPERJ, 1988, p. 24-25.

⁹ BERNARDET, Jean-Claude. “Operário, personagem emergente”: *In Anos 70 – Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1979-1980, p. 29 e 31.

¹⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. [1985] 2ª. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 9.

¹¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. Ensaios sobre cinema brasileiro. [1967] 3a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 36.

¹² BERNARDET, “Operário, personagem emergente”, op. cit., p. 31.

urbanos do segmento popular eram o vagabundo, o malandro e o sambista; operários, só em filmes publicitários para exaltar o espetáculo da indústria.

Mas o compromisso comunista não bastava para explicar esta ausência, pois as duas exceções apontadas por Bernardet foram realizadas por cineastas ligados ao PCB. Primeiro, na ficção: “Talvez somente o episódio de Leon Hirszman para *Cinco vezes favela, Pedreira de São Diogo* (1962) tenha abordado o operário urbano” e *Viramundo* (1965) que marcou “a tímida aparição da classe operária em oposição à burguesia.” Antes do golpe, tomando como referência a realidade histórica paulista, segundo Bernardet:

“a greve dos 300 mil” em 1953, a “greve dos 700 mil” em 1957, as mobilizações da [sic, do, Comando Geral dos Trabalhadores] CGT no fim dos anos 50 e início dos anos 60, não se tornaram temas cinematográficos, inclusive em filmes voltados para uma temática popular urbana como *Rio quarenta graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Rio Zona Norte* (N.P. dos Santos, 1957), *O grande momento* (Roberto Santos, 1958) e outros.¹³

Talvez por desconhecer o movimento operário carioca, Bernardet não atentou para as referências às péssimas condições de trabalho numa tecelagem e, sobretudo, a uma greve¹⁴ em *Rio 40 graus* (1956) do também comunista Nelson Pereira dos Santos, abordada nos diálogos dos personagens Alice (Cláudia Moreno) e Waldomiro (Jece Valadão), tecelões, moradores do morro e sambistas. Numa das cenas finais, Miro abraça Alberto, com quem disputava o amor de Alice, e lembra: “*Se não fosse por você eu não passava os quarenta dias de greve.*”¹⁵ Comentários pontuais que não invalidam a afirmação de Bernardet sobre a presença do povo brasileiro no cinema dos anos 1950 e 1960 ou, em outras palavras, ao modo como cineastas se aproximaram da experiência do povo.

Até 1979, ou seja, antes dos filmes sobre a greve do ABC e de *Braços cruzados, máquinas paradas*, para Bernardet, o curta-metragem *Viramundo* de Geraldo Sarno “constituía o principal documentário sobre o proletariado”. Ao aprofundar a análise sobre *Viramundo*, Bernardet formulou uma interpretação sobre as mudanças no documentário brasileiro, no início dos anos 1960, quando cineastas e técnicos brasileiros passaram a

¹³ Idem, p. 30 e 32.

¹⁴ Justamente a greve que estudei no mestrado que se estendeu de 4 de dezembro de 1952 a 24 de janeiro de 1953; mais uma semelhança, a personagem Alice, rainha da Escola de Samba, me lembrou Edith Silva, moradora do Morro da Mangueira, operária do Lanifício Alto da Boa Vista, localizado no pé do morro e Rainha dos Tecelões de 1952. SILVA, M.C. *A greve dos tecelões cariocas*, op. cit., p. 94.

¹⁵ SANTOS, Nelson Pereira. *Três vezes Rio. Rio 40 graus, Rio Zona Norte, O Amuleto de Ogum*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 134.

utilizar o Nagra¹⁶ [primeiro gravador profissional a captar o som direto],¹⁷ no que ficaria conhecido como o “modelo sociológico ou a voz do dono”¹⁸. Com o Nagra, cineastas se propuseram a registrar gestos e palavras de sujeitos populares reais em som e imagem sincronizados, assimilando propostas do “Cinema Direto”, como Tapajós, outros, como Batista, mais próximo do “Cinema Verdade”. No primeiro, de acordo com a formulação de Henri Breitose, a câmera é a “mosca na parede” e tornou-se o “estilo dominante de realizar documentário nos Estados Unidos desde o começo dos anos 60”¹⁹; nele a câmera “observa sem ser percebida”, o cineasta procura não se envolver “na ação e tem como uma de suas características a ausência de narração”. Na proposta do *Cinéma Vérité*, a “mosca na sopa”, colocava o cinema no centro da cena; equipe enxuta e a presença do cineasta e do aparato fílmico.”

No caso de *Viramundo* e o “documentário sociológico” brasileiro, para Bernardet, a autoridade da Sociologia, a “voz do saber” orientava a câmera. Nesse sentido, havia uma hierarquia na apresentação das falas e gestos dos sujeitos-personagens do real a quem o filme se propunha a “dar voz”: “A prosódia dos entrevistados e seus sotaques são diversos, a expressão é ora entrecortada, ora fluente, quase um recitativo cantante”, serviam de amostras, editados de modo a confirmar as teses do filme (ou do cineasta) que, por sua vez, apareciam na participação de dois personagens típicos deste estilo de fazer documentário: o narrador ou locutor em *off*, que sem aparecer na tela, portanto situava-se fora do cenário e da história; “sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta” e o narrador auxiliar que, presente na tela, desempenha a mesma função como personagem da história contada pelo filme.²⁰

O que explicaria então a presença operária nas telas em meados dos anos 70, em “filmes envolvidos na ação [que] posicionam-se, e as posições assumidas não parecem resultar apenas de uma opção individual do cineasta, mas sim de um vínculo com tendências existentes no meio operário ou suas lideranças”? Para Bernardet, ao fazer filmes

¹⁶ “Nagra significa, ‘ele gravará’, em polonês” BRESCHAND, Jean. *Le Documentaire: l’autre face du cinema*. Farigliano (Itália): Cahiers du Cinéma, 2002, p. 26.

¹⁷ LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006, p. 50.

¹⁸ BERNARDET, Jean-Claude. “O modelo sociológico ou a voz do dono (*Viramundo*)”. In: *Cineastas e imagens do povo*. [1985] 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 14-39.

¹⁹ WISTON, Brian, “A maldição do ‘jornalístico’ na era digital”. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Almir (orgs) *O cinema do real*, São Paulo: Cosacnaif, 2005, p. 16.

²⁰ BERNARDET, Jean-Claude. “O modelo sociológico ou a voz do dono”, op. cit., p. 15-39, grifos do autor.

com ou *sobre* operários os cineastas expressavam posições assumidas diante do movimento de trabalhadores originadas em questões específicas do mundo do cinema: “A tese que estou sugerindo é que a visão que os cineastas elaboram da sociedade e a temática que elegem”, “o grupo produtor de arte, sua consciência, sua inserção na sociedade, e a evolução da estrutura social como um todo” se explicavam pela “própria evolução do meio profissional dos cineastas [que] lhes permite e talvez os leve a considerar a sociedade brasileira sob o ângulo da evolução do capitalismo e, nesse sentido, os aproxime da classe operária.”²¹ Se a experiência de cineastas, atores profissionais, equipe técnica, exibidores e espectadores é determinada pelas relações de produção em que os homens nasceram ou entraram, segundo o cânone clássico do marxismo, isso não exclui as possibilidades de escolhas individuais, de nuances entre indivíduos que vivem em condições semelhantes. Mas, para Bernardet, a atração dos cineastas pelo personagem operário se devia à introdução de relações capitalistas na produção de filmes.

Corroborando sua tese, afirmava que o aumento do número de filmes sobre operários, teria resultado menos de inovações técnicas e mais da exploração dos trabalhadores, da equipe técnica: “Em parte por causa de alguns acidentes graves (ou mortais) provocados por más condições de trabalho, por causa da inflação da produção, das verbas cada vez maiores de que dispõem os produtores e de seus lucros também cada vez maiores”²². De acordo com Bernardet, os conflitos trabalhistas emergiram nos *sets* de filmagem opondo interesses de diretores e produtores aos do técnico que “vê-se cada vez mais como um trabalhador remunerado e cada vez menos como auxiliar privilegiado de um artista.” Com esta percepção, em maio de 1978, estes trabalhadores do cinema, junto com o segmento organizado dos artistas, conquistaram direitos na Justiça do Trabalho, a partir da regulamentação da profissão de artista e técnico em espetáculos de diversão. Assim, o advento da luta de classes no mundo do cinema, segundo Bernardet, explicaria a destacada presença de operários na tela. Mas, o próprio Bernardet forneceu elementos para confrontar sua tese ao excluir do centro do conflito “grande parte dos ‘produtores independentes’ e suas associações profissionais [que] tendiam a se manifestar favoravelmente aos

²¹ Idem, p. 36 e 34.

²² BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história* [1978] 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 94.

técnicos”.²³ Entretanto, para embasar sua análise ele faz alusão ao caso ocorrido com João Batista de Andrade, produtor independente, dirigente de associação de cineastas, que tornou público um conflito de trabalho ocorrido durante as filmagens de *Doramundo* (1978)²⁴ e, posteriormente, realizou projetos sobre operários. Esse único caso encontrado seria suficiente para explicar a ampliação da presença operária nas telas neste momento de emergência do personagem na cena pública?

No entanto, acompanhando a quantidade significativa de filmes produzidos sobre operários, em geral, e sobre greves no ABC, em particular, reunidos no Quadro 1 – Anexo, articulada à presença dos protagonistas entre seus espectadores, é possível indicar que o tempo forte da greve no cinema brasileiro foi encontrado na confluência da emergência dos metalúrgicos do ABC na cena pública, através das grandes greves de massa de 1979 e 1980, com o crescimento do cinema comercial e com o apoio da estatal de cinema, a Embrafilme.

Enquanto no Brasil, operários e greves apareciam cada vez mais nas telas, a França assistiu o movimento oposto após a ascensão do Partido Socialista ao poder, em 1981, quando autores como André Gorz e Denis Berger anunciaram o “fim da classe”²⁵ e o escassear da presença do personagem operário nas telas. Com atenção centrada no personagem operário do final do século XIX ao século XX, e pesquisando um universo de 8000 longas-metragens o historiador Michel Cadé encontrou 143 títulos numa “proporção que por pouco excede 1,5%”.²⁶ Excluída a publicidade sobre a indústria e os filmes militantes de organizações operárias, contando apenas “obras de ficção em geral e uns poucos *documentários* cuja vocação é alcançar um vasto público através da cadeia de salas, por vezes, reduzido às salas de arte ou alternativas”, segundo a pesquisa de Cadé, a greve se destacou no cinema francês em três momentos: “O início do século, os anos pós 1968, os últimos anos do século XX. Neste conjunto, os anos 1980, com um pequeno ponto entre 1980 e 1984, tomam um lugar que por ser modesto faz de certo modo a ligação entre o

²³ BERNARDET, Jean-Claude. “Operário personagem emergente”, op. cit., p. 34.

²⁴ ANDADRADE, João Batista de “Cinema Brasileiro: situação atual (se melhorar, piora?)”. Biblioteca Jenny Klabin Segall, pasta n.24, doc. 3, mimeo, Abril de 1978.

²⁵ Entre outros, GORZ, *Adeus ao proletariado* (Para além do socialismo). Rio de Janeiro: Forense, 1982; BERGER, Denis. “Mouvement ouvrier: la fin d’une ère” in *L’homme et société* 98. Paris: L’Harmattan, 1990, p. 59-75.

²⁶ CADÉ, Michel. *L’écran bleu*. La représentation des ouvriers dans le cinéma français. Perpignan: Press Universitaires de Perpignan, 2000, p. 43-44.

cinema da crise política e aquele da crise econômica”.²⁷ Dessa maneira, segundo Cadé, a presença dos operários nas telas francesas acompanharia a visibilidade de sua mobilização na cena pública. Tese refutada por Elizabeth Boyer²⁸ que advertiu, tal recorte invalidava a hipótese do autor na medida em que a vitória eleitoral da esquerda, em 1981, não alterou significativamente este quadro.

Retomando a história deste estudo, no projeto originalmente apresentado para o doutorado a fim de compreender como o cinema brasileiro contribuiu para a visibilidade dos operários na cena pública selecionei dez filmes documentários e de ficção, organizados em três séries, para acompanhar seu circuito social²⁹, da produção à exibição, voltada para operários e não operários. Na primeira, agrupei cinco documentários realizados pela equipe de Renato Tapajós para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo³⁰ com sessões especiais para a categoria; na segunda, os quatro documentários sobre a greve de 1979, e por fim, filmes de ficção – um anterior³¹ e dois posteriores à greve de 1979 – que, exibidos no circuito comercial, alcançaram o grande público.

A ausência de uma problemática que justificasse o recorte proposto e a seleção dos filmes objeto da análise sugeria a inclusão de outros filmes cuja temática tratasse de operários. Por exemplo, por que não incluir o documentário de longa-metragem *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979), de Roberto Gervitz e Sérgio Segall, sobre a greve dos metalúrgicos de São Paulo? Seguindo as propostas de Bernardet, a pesquisa se encaminhava para a análise de um repertório de representações na direção da crítica de Elizabeth Boyer a *L'écran bleu. La représentation des ouvriers dans le cinéma français* do historiador francês Michel Cadé citado acima: “puramente descritivo, temático e taxionômico (...) possui as vantagens de um dicionário temático.”³² A proposta foi então avançar além da descrição e apreender os embates envolvidos na relação do cinema com a

²⁷ Idem, p. 52 e 60.

²⁸ BOYER, Elisabeth. “La figure ouvrière...”. In: *L'Art du Cinéma 32/33/34. La figure ouvrière*. Paris: Cinéma Art Nouveau, 2001, p. 13.

²⁹ MAUAD, Ana Maria. “Através das imagens: fotografia e história – Interfaces”. *Tempo*, 2. *Revista do Departamento de História da UFF*. Rio de Janeiro/Niterói: Relume-Dumará, 1996, p. 73-98.

³⁰ Além de *Greve de março* (1979) e *Linha de montagem* (1982), *Acidente de trabalho* (1977), *Trabalhadoras metalúrgicas* (1978) e *Teatro Operário* (1979), comentados no segundo capítulo.

³¹ Com a ficção *A Queda* (1978) de Ruy Guerra e Nelson Xavier, pretendia discutir a representação do operário na ficção antes da greve de março de 1979 e, conseqüentemente, realçar a importância daquela paralisação na visibilidade dos metalúrgicos.

³² BOYER, Elisabeth. “La figure ouvrière...”, op. cit., p. 14.

ação de sujeitos operários reais. Reconhecendo a centralidade do cinema na construção de uma imagem pública dos metalúrgicos e, particularmente, do movimento grevista de 1979 em São Bernardo do Campo, a pesquisa foi avançando em outras direções.

Peões (2004)³³ de Eduardo Coutinho confirmou a importância dos documentários selecionados para a história e memória dos metalúrgicos do ABC e do cinema brasileiro, conforme observou Consuelo Lins:

As imagens que entremeiam os letreiros pertencem aos filmes *ABC da greve* (1979-90), de Leon Hirszman, e *Linha de montagem* (1982) de Renato Tapajós. Essa dimensão faz com que o documentário de Eduardo Coutinho dialogue não apenas com a memória pessoal e coletiva de um grupo de trabalhadores. Ele interage também com uma certa memória do documentário brasileiro, voltado no final dos anos 70 para as lutas operárias do ABC, que expressavam um momento importante da luta de classes no Brasil.³⁴

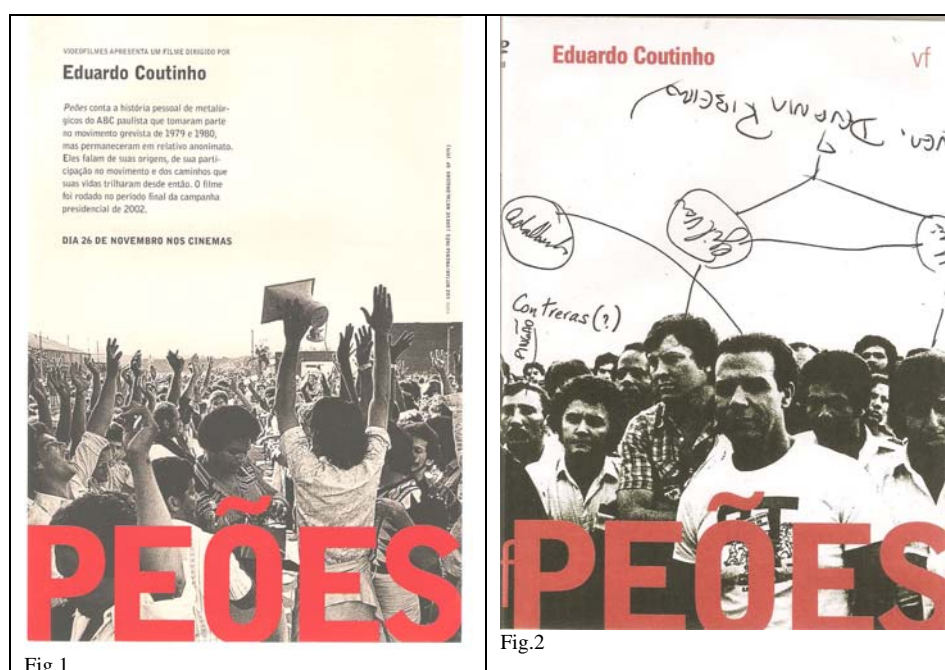


Figura 1 – Filipeta (21 x 15 cm) de *Peões*, de Eduardo Coutinho, anuncia o lançamento em 26 de novembro (de 2004); Foto de Luiz Bittar/Prensa Três (Greve dos metalúrgicos, São Bernardo do Campo, 1979) no verso *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles, protagonizado por Lula no segundo turno de sua primeira campanha vitoriosa à presidência da República de 2002; **Figura 2** – Capa do DVD; plano da assembléia em Vila Euclides, identifica Adalberto, Contreras (?), Pingão, Gilvan e Devanir Ribeiro. *Peões* e *Entreatos* foram lançados em DVD após as eleições, em novembro de 2006.

Entre as cenas que dialogam com a memória do documentário, *Peões* inclui ainda *Greve!* (1979) de João Batista de Andrade, completando a trilogia dos cineastas envolvidos com a recriação cinematográfica da greve metalúrgica no ABC, em março de 1979. O filme apresenta três momentos da história desta greve no cinema brasileiro: *Greve!* (1979), *Linha*

³³ *Peões* (2004) de Eduardo Coutinho. DVD, Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2006

³⁴ LINS, Consuelo. “*Peões*: adeus à classe operária”. In: *O Documentário de Eduardo Coutinho*: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 176.

de montagem (1982) e *ABC da greve* (1991). Documento para o presente trabalho, *Peões* informa tanto sobre a seleção das imagens da greve por Coutinho, referência do documentário brasileiro, quanto sobre sua repercussão entre sujeitos que se tornaram personagens daqueles filmes.

Projeto articulado a *Peões, Entreatos* de João Moreira Sales acompanhou os bastidores da campanha eleitoral vitoriosa. Segundo os diretores, ao ser apresentado aos dois projetos, Lula reconheceu a relação entre *Peões* e *Entreatos*: “Ganhando ou perdendo minha campanha é histórica; eu só existo e sou o Lula porque existiram as greves do ABC.”³⁵ No Brasil, a partir de 1979, falada, escrita, fotografada e filmada, o rosto de Luís Inácio da Silva, o Lula, emoldurado por um sujeito coletivo, os metalúrgicos de São Bernardo do Campo reunidos no estádio de Vila Euclides, formava a imagem dominante da greve. A partir dessa associação de imagens, foram construídas diferentes visões da greve que atribuíam a estes sujeitos papéis variados conforme os projetos dos cineastas no momento das filmagens e montagens. Projetos estes que se completavam nas exibições, quando cumpriram ou não seus propósitos no momento da filmagem.

Realizar a pesquisa convivendo com Lula na presidência da República redobrou a atenção quanto às tentações teleológicas de escrever a história pelo fim, sem conseguir apreender as “causas perdidas”³⁶ das utopias que mantiveram “a chama acesa” no passado, as razões da derrota e o papel dos projetos vencidos na conformação dos vencedores. Conforme advertiram Carlos Alberto Vezentini e Edgar de Decca em “A revolução do vencedor”³⁷, é preciso questionar os termos propostos pelos vitoriosos e buscar as memórias históricas excluídas pelo e no exercício da dominação. No que diz respeito especialmente à greve, tanto contra quanto a favor dos grevistas, observou com precisão Michelle Perrot em seu estudo clássico:

A greve é um acontecimento que fala e do qual se fala. Por causa dela, em torno dela, as observações se multiplicam, as penas correm; não só dos guardiões da ordem, mas a dos cronistas, contistas e jornalistas que a greve leva aos subúrbios, como atrai também romancistas e artistas. A greve prende a atenção, mantém a inquietação, obriga a investigação. O material documental é abundante.”³⁸

³⁵ Idem, p. 169.

³⁶ THOMPSON, E-P. “Prefácio”. In: *A formação da classe operária inglesa I – A árvore da liberdade*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 13.

³⁷ VEZENTINI, Carlos Alberto e DECCA, Edgar Salvatore de “A Revolução do Vencedor”: In, p. 60-71.

³⁸ PERROT, Michèle. *Jeunesse de la grève*. France 1871-1890. Paris: Seuil, 1984, p. 13-14.

Tapajós e sua parceira Olga Fudemma, Batista, Roberto Gervitz e Sérgio Segall se reuniram “na gelada noite de 2 de junho de 1979, numa sala da antiga sede da Livraria Escrita, na rua Homem de Melo, 446, em São Paulo”, em torno de seu interesse comum: filmar “o evoluir das lutas operárias em São Paulo, em seus vários momentos e circunstâncias: greves, congressos, intervenções, formas de organização, etc.”³⁹ Quais as versões que ficaram sobre a greve de 1979, além dos documentários de Renato Tapajós, João Batista de Andrade e Leon Hirszman-Adrian Cooper? Outros textos publicados na *Escrita* permitem avaliar as visões da greve no campo da esquerda que conquistavam visibilidade naquele momento. Vendida em livrarias e bancas de jornal, a revista *Escrita*, lançada em 1975, se apresentava como “uma alternativa para os descontentes com a enxurrada de informações, nem sempre corretas ou bem depuradas, que chegam através dos outros meios de comunicação...”⁴⁰ A venda em bancas de jornal, atingindo um número maior de leitores, visava se contrapor aos pontos de vista dominantes. Conforme observou o Grupo Memória Popular, entre 1979 e 1980, “a maioria das pessoas da classe trabalhadora também está privada dos acessos aos meios de publicidade e também não está acostumada ao hábito masculino de classe média de atribuir um sentido universal ou ‘histórico’ a uma experiência extremamente parcial.”⁴¹ Criada em 1977, com a proposta de “‘suprir o vazio’ de publicações existentes na área das ciências humanas, publicando textos que revelem a ‘realidade brasileira’”, a *Escrita/Ensaio*, suspensa em 1978, voltou a circular em 1979. Evidência do interesse pelo tema em 1980, o número anterior à publicação do debate sobre a greve no cinema foi inteiramente dedicado à transcrição de outro debate com representantes de diferentes gerações de trabalhadores metalúrgicos com filiações políticas e experiências históricas distintas, intitulado *Movimento Operário: Novas e Velhas Lutas*, “coordenado pela equipe da revista [que] prolongou-se por três sessões durante o mês de julho de 1979”. Os editores sublinharam a importância daquelas memórias para a história que então se desenrolava:

³⁹ “A greve no cinema”. *Escrita/Ensaio* Ano III, v. 4, n. 7, março de 1980, p. 89-106. A transcrição do debate ocupou 17 páginas desse número da revista.

⁴⁰ “Apresentação”, *Escrita n. 1. Apud* VALDETI, Nilcéia. “*Escrita: uma história descontínua*” www.cce.ufsc.br/~nelic/Boletim-de-pesquisa3/texto_nilceia.htm. Acesso 28 de junho de 2008.

⁴¹ JOHNSON e DAWSON, “Memória Popular: Teoria, Política, Método”, op. cit., p. 285.

Trazer à tona a posição de personagens que atuaram no passado, recuperando dessa forma parte da história do movimento operário, e ao mesmo tempo mostrar o cotidiano de suas lutas e de seus problemas de organização, é o objetivo desse número da *Escrita/Ensaio*.⁴²

Duas gerações e uma categoria profissional representavam o movimento: a vanguarda por Affonso Delellis, ex-presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo (1963/64); José Ibrahim, ex-presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco (1967/68); Marcelo Gato, ex-presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de Santos e Cubatão (1968/74), deputado eleito pelo MDB em 1974 e cassado em 1976; Antônio Flores de Oliveira que “milita no movimento sindical desde 1957 (...) em 1978 colaborou na formação da Chapa 3 – do Oposição Sindical – que concorreu às eleições para a diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo”; e o representante da nova geração, Cândido Hilário de Araújo, o Bigode, que concorreu pela chapa 2 – Renovação Sindical, à presidência do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, sobre a nova geração, a introdução mencionou ainda os ausentes:

Foram ainda convidados e não puderam comparecer: Luis Inácio da Silva (Lula), presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema; Arnaldo Gonçalves, presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de Santos e Cubatão e José Pedro da Silva, da oposição sindical metalúrgica de Osasco.⁴³

Ausente do debate, Lula apareceu na fala dos debatedores. Com experiência no movimento sindical anterior ao golpe militar, Delellis diferenciou os dois momentos e procurou redimensionar a visão corrente sobre os marcos do presente, a greve de maio de 1978 e o “fenômeno Lula”:

Ultimamente, quando se fala em greve, existe uma tendência a diminuir a coisa, quer dizer, greve de maio, metalúrgicos, fenômeno Lula. Eu também vejo isso, mas vejo um pouco mais que isso, vejo uma diferença entre as greves de maio e aquelas que nós vivemos. Parece-me que hoje há um conteúdo novo. Em 64, greve era coisa exclusivamente de operário, hoje ela é fruto de uma conjuntura, não é só a classe operária que está nisso, mas toda a sociedade brasileira. O ponto de referência é a ditadura, a situação econômica, a perda do poder aquisitivo, que não é só da classe operária.⁴⁴

Afinado com a visão comunista da greve, para o veterano Delellis, na frente contra a ditadura a novidade eram o maio de 1978 e Lula. Para corroborar a avaliação do velho ativista sindical sobre o envolvimento de segmentos da sociedade na luta operária e sua

⁴² *Movimento Operário: Novas e Velhas Lutas. Escrita/Ensaio* Ano III n.6. São Paulo: Escrita, [s/d; 1980], p. 6 e 4.

⁴³ *Escrita/Ensaio* n.6, op. cit., p. 6.

⁴⁴ *Idem*, p. 47-48.

articulação ao processo político, no número seguinte além da edição do debate “A greve no cinema”, a revista incluiu o artigo “As máquinas param, germina a democracia” do sociólogo marxista J. Chasin.⁴⁵

Valorizada e acompanhada de perto pelo cinema, a greve metalúrgica do ABC de março de 1979, é objeto de intensas controvérsias que permaneceram nas memórias dos metalúrgicos e na literatura produzida por autores ligados à categoria, e contemporâneos do movimento grevista. Por outro lado, ao analisar esta documentação e a literatura acadêmica, é possível observar que a greve no ABC em 1979 não mereceu dos intelectuais acadêmicos o mesmo esforço de compreensão e análise dedicado pelos próprios metalúrgicos e cineastas. Ou seja, de um lado há um esforço significativo dos envolvidos naqueles acontecimentos em produzir a sua versão dos acontecimentos e, por meio dela, intervir nos rumos daquela história. De outro, um processo de progressivo silêncio sobre a greve de março de 1979 se comparado ao número de estudos realizados sobre outras paralisações dos próprios metalúrgicos.

12 de maio de 2008, os noticiários da TV do final da noite apresentaram o presidente da República Luís Inácio Lula da Silva no Sindicato de São Bernardo nas comemorações dos 30 anos da greve de 1978. No ano anterior, em meio à solenidade do cinquentenário de instalação da montadora sueca em São Bernardo, o presidente da República introduziu a efeméride operária. Segundo reportagem de *O Estado de São Paulo*, Lula lembrou: “Foi aqui, na Scania, nesse pátio, que nós começamos a reconquistar a democratização do país.”⁴⁶ No segundo número de *História Imediata, A greve na voz dos trabalhadores*. Da Scania a Itu, uma publicação da Oboré, “empresa especializada em produção de imprensa sindical”⁴⁷, lançada no contexto da campanha salarial de 1979, reunindo entrevistas com trabalhadores realizadas entre maio e julho de 1978, Lula, presidente do Sindicato, atribuiu a deflagração daquela greve ao súbito aviltamento da situação salarial privilegiada dos ferramenteiros, operários metalúrgicos especializados. Neste depoimento, Lula enfatizou a disposição de luta da categoria, o saldo daquela experiência, a descoberta da greve:

⁴⁵ CHASIN, J. “As máquinas param: germina a democracia” *Escrita/Ensaio* v. 4, n. 7, março de 1980.

⁴⁶ “Problema do câmbio é culpa dos EUA, diz Lula”. *O Estado de São Paulo*, 3/7/07, p. B-10.

⁴⁷ MARKUN, Paulo. *O sapo e o príncipe: Personagens, fatos e fábulas do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004, p. 132.

Hoje nós entendemos que o trabalhador aprendeu que a greve não é uma coisa proibida de se fazer. A greve pode ser cerceada por uma lei injusta, mas a paralisação deve ser feita, mesmo que exista essa lei que impeça. Com a condição que ela seja feita quando necessária e sempre dentro das possibilidades de vencê-la.⁴⁸

No final do volume, a síntese das lições e perspectivas de desdobramento do movimento: “Desorganização e derrota”, “A vitória da resistência”, com a conclusão que sinalizava para a disposição da liderança da categoria: “E a greve continua”. *A posteriori*, a idéia de derrota se afastou das paralisações de 1978 e passou a ser associada ao movimento de 1979, interregno entre dois momentos áureos: a surpresa de 1978 e a longa paralisação de 1980. Na primeira seção - “A surpresa” -, coube ao dirigente sindical Gilson Menezes iniciar a narrativa do movimento:

Todo mundo marcou o cartão, mas ninguém trabalhou. Das sete até às oito horas nós ficamos de braços cruzados do lado das máquinas sem fazer nada. Às oito horas chegou o gerente geral. Pelo que eu fiquei sabendo, ele olhou, viu que tinha luz, que os cartões estavam marcados, mas que ninguém estava trabalhando. Achou estranho, mas não pensou que era uma paralisação. Não entendeu nada, como também jamais poderia imaginar que ocorreria uma greve. Foi uma surpresa!⁴⁹

Se conforme observou Portelli: “contar uma história é tomar as armas contra a ameaça do tempo, resistir ao tempo ou controlar o tempo. O contar uma história preserva o narrador do esquecimento; a estória constrói a identidade do narrador e o legado que ela ou ele deixa para o futuro”⁵⁰, o relato de Gilson Menezes, consagrado por estudos sobre esta greve⁵¹, se repetiu na comemoração dos trinta anos da mesma. Com a popularidade confirmada como primeiro prefeito eleito pelo PT, em Diadema, em 1982, na reportagem dedicada à data da *Folha de São Paulo*, Gilson repetiu a história, os operários foram avisados no ônibus: “Primeiro, vai parar a ferramentaria. O resto vai parando na seqüência.” No mesmo dia, estava marcada uma reunião da diretoria do Sindicato, então mandou “avisar que a Scania está parada. A diretoria vibrou. Teve até quem chorasse.”⁵²

⁴⁸ Idem, p. 58.

⁴⁹ Idem, p. 7.

⁵⁰ PORTELLI, Alessandro. “‘O momento de minha vida’: funções do tempo na História Oral”. In: FENELON, Déa e MACIEL, Laura et al. (orgs.) *Muitas memórias, outras histórias*, op. cit., p. 296.

⁵¹ Entre outros, ANTUNES, Ricardo. *A Rebelião do Trabalho* (O confronto operário no ABC paulista: As greves de 1978/80). Campinas: Ensaio, 1988, p. 13; SADER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80*. [tese defendida em 1987, 1ª edição, 1988] 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 299; MATTOS, Marcelo Badaró. *O sindicalismo brasileiro após 1930*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 61.

⁵² “Milítantes questionam os rumos do sindicalismo 30 anos após a greve de 78”, *Folha de São Paulo*, 11/5/08, p. A-12.

A pequena brochura *41 dias de Resistência e Luta*, sobre a greve de 80, publicada pela ABCD Cultural do grupo *ABCD Jornal*, criado em março de 1976 por antigos militantes da Ala Vermelha que foram para São Bernardo, e o Grupo de Educação Popular da URPLAN, Instituto de Planejamento Regional e Urbano da PUC de São Paulo, com: “A intenção básica (...) de, numa linguagem simples e direta capaz de atingir um número bastante grande de pessoas, colaborar para a mobilização e reforço da capacidade de ação e organização dos trabalhadores”⁵³, entrevistou cerca de cinquenta grevistas. No prefácio, Luis Inácio da Silva reforçou seu caráter de história pública, viva: “para discutir com os companheiros os erros e acertos de nossa greve, lembrando sempre que a continuidade de nossa luta depende de nossa própria capacidade de nos mantermos unidos e organizados.” Um depoimento dividia dois tempos: “Depois da greve da Scania, em 78, e das outras greves, todos passaram pela escola. A greve foi uma escola que serviu para que todos tivessem a seguinte visão: se a gente não tomar o destino da gente na nossa mão, ninguém vai conseguir nada pra gente.” Sobre a primeira greve geral, mais próxima, as feridas não cicatrizaram, ficaram lições do que deveria ser feito e não foi: “Já no ano passado, na greve de 79, eu me lembro de ter discutido com o Lula a questão dos bairros. Eu coloquei a necessidade da gente ir aos bairros fazer a campanha salarial.”⁵⁴

Pouco depois, as seqüelas de 1979 apareceram de forma contundente na longa entrevista de Lula a Edmar Morel que originou o livro *Lula, o metalúrgico*. Anatomia de uma liderança, lançado em 1981. Explicitando o uso da entrevista como instrumento para dialogar com as bases metalúrgicas, Lula denunciou versões divulgadas sobre o desfecho daquele movimento que apontavam para um suposto conluio entre ele, o ministro do Trabalho e o patronato:

Um negócio que eu quero denunciar aí no livro são as promessas do Murilo Macedo em 1979. Ele me chamou para uma reunião na casa dele em Atibaia e mandou um helicóptero me buscar. Lá ele armou um esquema que era devolver o Sindicato de São Bernardo, mas não devolver nem Santo André, nem São Caetano. Eu tinha que ser o expoente máximo do sindicalismo brasileiro. Ele falou que não poderia massacrar o Argeu dos Santos [presidente da Federação dos Metalúrgicos de São Paulo], o Ari Campista [presidente da Confederação Nacional dos Trabalhadores nas Indústrias (CNTI)]. Mas ia fazer com que eu subisse sem derrubar os caras.⁵⁵

⁵³ *41 dias de Resistência e Luta*. São Bernardo/São Paulo: ABCD Sociedade Cultural e Grupo de Educação Popular da URPLAN- Instituto de Planejamento Regional e Urbano da PUC-SP, 1980, p. 6 e 7.

⁵⁴ Idem, p. 36 e 22.

⁵⁵ MOREL, Mário. *Lula, o metalúrgico*. Anatomia de uma liderança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 131 e 135. Este livro foi reeditado como *Lula, o início*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Neste texto é utilizada a primeira edição.

Questionando essas versões divulgadas pela imprensa com informações fornecidas pelo patronato e pelo ministro, Lula explicou como tal desgaste contagiou o ânimo dos trabalhadores e resultou na paralisação deflagrada em 1º de abril do ano seguinte:

A greve de 80 era inevitável. Porque os trabalhadores estavam sufocados de raiva por não terem conseguido o que queriam em 79. Foi aí que eu comecei a perceber que talvez eu tivesse cometido uma burrice. Porque em 79, quando eu parei a greve, muitos trabalhadores achavam que podiam avançar mais. E eu proibi o avanço. Então ficou sempre aquele negócio de “pô, a gente poderia conseguir mais se o Lula deixasse.”⁵⁶

Conforme apontou Alessandro Portelli: “nenhuma história será contada duas vezes de forma idêntica. Cada história que ouvimos é única.”⁵⁷ Ao considerar a possibilidade de ter “cometido uma burrice”, a história de 1979 ficou em aberto, sua conclusão remetia a 1980. Partidário da posição de Lula, o advogado do Sindicato Antonio Possidônio Sampaio considerou a questão solucionada em *Lula e a greve dos peões*, publicado pela Escrita em 1982, exceção na literatura sobre a greve de 1979. No prefácio, o jornalista Ricardo Kotscho sublinhou outra singularidade da obra:

A diferença entre *Lula e a greve dos peões* e a batelada de livros produzidos pelos bacharéis-doutores reside exatamente aí: Possidônio não deita falação. Como um correspondente de guerra, no melhor estilo dos repórteres de antigamente, ele se limita a deixar os peões falar. É a história contada pelos que fizeram a história, na linguagem deles. Mas não é só aí que reside o mérito deste trabalho ao mesmo tempo singelo e tocante: nele é possível encontrar a dimensão humana da original República de São Bernardo, palco de um movimento social que, com todas as suas seqüelas, cicatrizes e desgraças várias, teve esse dom de devolver a dignidade à classe operária brasileira, pisoteada por lideranças sindicais impostas pela ditadura velha (1937-45).⁵⁸

O atributo do “novo” da ditadura Vargas que criou a estrutura sindical oficial, resignificado, conferia identidade aos protagonistas do livro que reconquistaram para a classe operária brasileira a dignidade pisoteada por aquela estrutura. De acordo com o Grupo de Memória Popular, a transmutação de memórias em histórias, “forjada nas tradições da história social e do trabalho”, em obras como estas, de combate, que conferia aos protagonistas a autoria das

estórias e análises retrospectivas, às vezes citadas, às vezes parafraseadas, agrupadas em torno de [sua] cronologia (...) inúmeras narrativas de pessoas miúdas, a partir das quais é tecida uma história mais ampla, de proporções heróicas e complicação quase infinita (...) é a história através de autobiografia composta, a recriação da experiência na forma de mil pontos de vista parciais e em guerra.”⁵⁹

⁵⁶ Idem, p. 137.

⁵⁷ PORTELLI, Alessandro, “‘O momento da minha vida’: funções do tempo na história oral”. In: FENELON, Déa e MACIEL, Laura et al. (orgs.), *Muitas memórias, outras Histórias*, op. cit., p. 298

⁵⁸ SAMPAIO, *Lula e a greve dos peões*. São Paulo: Escrita: 1982, p. 3.

⁵⁹ JOHNSON e DAWSON, “Memória Popular: Teoria, Política, Método”, op. cit., p. 291.

As disputas de pontos de vista sobre a greve se intensificaram com a intervenção no sindicato, e como as divergências sobre o significado de 1979 permaneceram. A narrativa de *Lula e a greve dos peões* termina com a volta da liderança à direção do Sindicato

Lula, que nos últimos dias só pensava em “conversar muito com o pessoal para explicar direitinho o acordo e provar que não nos vendemos”, não pára de receber abraços e logo se convence de que superestimou o diz-que-diz de uns e outros insinuando comportamento diverso do seu feitio.⁶⁰

Conforme denunciou no livro de Mário Morel, Lula não assimilou nem se convenceu tanto quanto a obra do advogado do Sindicato fazia crer. Outro autor virou personagem de *Lula e a greve dos peões*, Luiz Flávio Rainho⁶¹. De acordo com o depoimento de um antigo metalúrgico, o “doutorzinho”, incorporou o personagem coletivo do romance-reportagem, virou peão:

um bacharel-doutor que durante muito tempo andou por aqui (...) O doutorzinho vivia repetindo essas sabedorias ao ser indagado como era possível viver dia e noite tentando descobrir o modo de viver da peãozada, nos mínimos detalhes, como que ser peão representasse a coisa mais importante do mundo! Ele também dizia que não foi a escola nem a universidade – o importante mesmo na vida dele foi o aprendizado que teve no meio da peãozada de São Bernardo. Com aquele corpinho magro, com aquelas mãos finas e aqueles modos quase grã-finos dele, mesmo assim desafiou os portões da Volks, se candidatou a uma vaga na produção, fez testes, sujeitou-se às exigências dos homens e logo estava enfrentando uma linha de montagem ao lado da peãozada. E não durou muito seus jeitos começaram a tomar os modos dos peões, no vestir, no andar, no falar, no conversar uns com os outros. Enfim, logo o Juiz de Fora, como a turma começou a chamá-lo, passou a gozar da estima de todos, ser gente como a gente. Um dia desapareceu e aí começaram os comentários, os companheiros perguntando se ele tinha se decepcionado com São Bernardo, se tinha sido vítima de facção e indagações assim que revelam a consideração que a peãozada tem aos companheiros que se vão (...) (...) No fim de vários meses fechado num quarto, ali estava o grande sonho de sua vida: um livro contando a vida da peãozada! E com ele enfrentou os sisudos mestres da USP para se doutorar em peão!⁶²

Em outubro de 1978, Rainho defendeu a tese *Os Peões do Grande ABC*. Estudo sobre as condições de vida e consciência de classe do operário metalúrgico (sem especialização e semi-especializado) ligado à indústria automobilística.⁶³ A fim de demonstrar proximidade com seu objeto de pesquisa: “A fala popular foi transcrita, na sua espontaneidade e autenticidade (...) na grafia das palavras como em grande número de

⁶⁰ SAMPAIO, *Lula e a greve dos peões*, op. cit., p. 134.

⁶¹ Professor aposentado da Universidade Federal de Juiz de Fora, em outubro de 2007, diretor regional da Fundacentro, órgão do Ministério do Trabalho. Sobre o autor, ver a dissertação *A subida do monte purgatório: estudo da experiência dos presos políticos da penitenciária regional de Linhares (1969-1972)* apresentada por Flávia Maria Franchini Ribeiro, na Universidade Federal de Juiz de Fora, em março de 2007.

⁶² SAMPAIO, *Lula e a greve dos peões*, op. cit., p. 15-17.

⁶³ RAINHO, L.F. *Os Peões do Grande ABC*. Estudo sobre as condições de vida e consciência de classe do operário metalúrgico (sem especialização e semi-especializado) ligado à indústria automobilística. Petrópolis: Vozes, 1980.

expressões, reproduzimos desvios, redução e simplificação (...) naturais da fala popular.”⁶⁴ Tal procedimento, além de dificultar a leitura, pode ser tomado como preconceituoso, na medida em que “desvios, redução e simplificação” são atributos da fala, o que não implica em transportá-los para o registro escrito, prejudicando a compreensão da palavra que, conforme esclareceu Bakhtin “é extraída pelo locutor de um estoque social de signos disponíveis, a própria realização deste signo social na enunciação concreta é inteiramente determinada pelas relações sociais”⁶⁵. Tal procedimento não se repetiu em *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo. 1977/79*, uma das primeiras publicações do Fundo de Greve dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, escrito em co-autoria com o ativista metalúrgico Osvaldo Martinez Bargas.⁶⁶ Os anexos incluídos ao final do volume atestam sua preocupação em documentar, sobretudo, as imprevisíveis paralisações. Segundo os autores, em 1978, “greves isoladas em seções ou em toda fábrica”, ficaram na memória dos participantes, “geralmente não divulgadas nem mesmo pela imprensa chamada ‘alternativa’”, tampouco pela própria entidade da categoria, como os autores reconheceram: “Também sempre faltou preocupação maior por parte do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo ou dos trabalhadores em documentar e registrar por escrito essas experiências.” O que poderia ser justificado pelo temor à repressão.

O que ficou do movimento de 1979 para os ativistas oriundos da base da categoria? Para uns, comunhão; para outros, desavenças, minimizadas pelas balizas “da memória total acessível ao grupo”⁶⁷, consolidada após a greve de 1980. Guiba destacou as reuniões: “sem ter diretor do Sindicato presente, não me lembro de diretor do Sindicato presente nessas reuniões” e, sobretudo, “as assembléias da Vila Euclides, (...) grande termômetro e a grande orientação”⁶⁸, por outro lado, nas lembranças de Vicentinho, as discordâncias foram as mesmas apontadas pelo próprio Lula, as lições e o tempo ajudaram a supera-las: “Em 79, nós ficamos muito *putos* com a Diretoria quando ela pediu um prazo de 45 dias e, depois desse prazo, pediu um voto de confiança, nós voltamos para a fábrica.” Foi na escola do

⁶⁴ Idem, p. 27.

⁶⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem* 12^a. ed. São Paulo: Hucitec, 2006, p. 117.

⁶⁶ RAINHO, L. F. e BARGAS, O. *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo. 1977/1979*, 1^o. Vol. São Bernardo: Fundo de Greve, 1983.

⁶⁷ PORTELLI, Alessandro. “‘O momento da minha vida’: funções do tempo na história oral”, op. cit., p. 310.

⁶⁸ Depoimento de Heguiberto Guiba Della Bella Navarro.

http://www.abcdeluta.org.br/Telas/Historia/Ifraame_Depoimentos.asp, p. 15-26.

Sindicato, seu primeiro contato com a entidade, onde reformulou sua concepção sobre o sindicalismo:

Então, na escola, o tema era esse: reclamação da Diretoria, o Lula não quis mais fazer a greve, não sei o quê. E o Mick [José Roberto Michellazzo] pegou a palavra e disse: “olha, toma cuidado porque o que vocês estão falando aqui, será que não são os patrões que estão querendo? Essa divisão, será que não interessa aos patrões?” Não esqueço nunca disso. Aí comecei a repensar: “opa, espera aí, acho que não é isso, deve ter outras razões”. Como eu, muita gente também foi adquirindo um grau, ali, de consciência.⁶⁹

Naquele momento em que já acumulava na bagagem às experiências da presidência do Sindicato e da CUT, Vicentinho fazia conjecturas sobre sua postulação à prefeitura de São Bernardo⁷⁰, entendia por que foi preciso se manterem unidos em torno da liderança de Lula.

As comemorações das duas décadas da greve de 1980 também ensinaram uma série de depoimentos na Fundação Perseu Abramo, entre os quais de Djalma Bom e Expedito Soares Batista. O último atribuiu o sucesso do movimento à sua organização:

Para chegarmos a essa greve foi necessário constituir uma comissão de salário (mobilização) com mais de 300 trabalhadores, escolhidos nas reuniões das fábricas. Desta comissão foi escolhido um pequeno grupo para assumir o comando da greve, caso a diretoria do Sindicato fosse cassada e presa pela polícia (DOPS). E foi exatamente o que veio a ocorrer: a partir de 17/04/80, parte dos dirigentes foi presa, entre os quais o companheiro Lula, porém, a greve continuou sendo comandada sem problemas enquanto, nas ruas do grande ABC, a violência policial predominava.⁷¹

No seu curto relato, Expedito não privilegiou suas atuações no teatro e no cinema, omissão, em parte compensada pelo companheiro Djalma Bom que destacou entre os instrumentos fundamentais para a organização e mobilização dos trabalhadores, após o “teatro de Tin Ubbinatti do grupo Forja” e da “rádio-peão”⁷² e antes da imprensa sindical, “o filme *Linha de montagem*: um dos mais importantes instrumentos de mobilização”. Filme no qual Djalma acumulou os papéis de narrador, entrevistador, dirigente, ativista e cantor, *Linha de montagem* dedica uma seqüência à cena considerada mais marcante pelo ex-tesoureiro do Sindicato e fundador do Fundo de Greve, o 1º de maio de 1980:

⁶⁹ Depoimento de Vicente Paulo da Silva, Vicentinho ao site ABC de Luta.

http://www.abcdeluta.org.br/Telas/Historia/Iframe_Depoimentos.asp, p. 18-29.

⁷⁰ Atualmente, 2008, deputado federal pelo PT-SP.

⁷¹ Depoimento Expedito Soares Batista. Portal da Fundação Perseu Abramo.

<http://www2fpa.org.br/portal/modules/news/article.phpstoryid=13110>

⁷² Segundo Djalma: “trabalhadores que por sua função na fábrica, se locomoviam, levando a discussão do Sindicato para dentro das empresas”. Depoimento de Djalma Bom ao Portal da Fundação Perseu Abramo. “Um pouco da nossa história para nossa memória”.

<http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php/storyid=1306>, p. 2-4. Acesso 20/5/2007.

(...) um dos fatos históricos mais importantes do movimento sindical do Brasil: mesmo quando cercados pela polícia, pelo exército, tanques de guerra, helicópteros, os trabalhadores mantiveram-se concentrados para reivindicar a liberdade dos sindicalistas presos e para exigir o cumprimento da pauta de reivindicações. Foram para o enfrentamento, obrigaram a Polícia a recuar. Apesar de acudados na Praça da Matriz, saíram em passeata pela Marechal, contornaram o Paço Municipal, entraram no estádio de Vila Euclides, e lá realizaram o 1º de maio.⁷³

Mais distanciado do contexto das greves lideradas por Lula, *Imagens da luta. 1905-1985* foi o primeiro resultado do programa “Memória e Acompanhamento do Movimento Operário no ABC”, parceria da entidade metalúrgica com o Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI). Edição de luxo (23 x 19,5 cm), mais um projeto coordenado por Luiz Flávio Rainho, este editado pelo Sindicato. Através das imagens, se propunha a cumprir uma dupla função, preservar a história da categoria do esquecimento e socializar seu conhecimento, segundo a equipe de editoração, quatro motivações orientaram o desenvolvimento do projeto:

Em primeiro lugar, porque o entendimento dessa nova proposta sindical exige a reconstrução de sua própria história. Em segundo, porque os novos militantes da categoria e de outras regiões do país praticamente não têm acesso a esta memória. Em terceiro porque um livro que reconstitua a história através de fotografia estimula a consulta e leitura. Por último, porque ao transmitir a história das lutas, e a evolução política dessa proposta sindical, ela própria se transformou num instrumento de formação política e sindical.⁷⁴

Ao investir nas imagens relacionando-as ao compromisso com a militância, segundo a equipe de editoração do CEDI: “a história do passado” foi reconstituída “com os olhos de quem quer olhar o futuro, na perspectiva de contribuir para o avanço da classe operária, enquanto sujeito político de sua própria história.” Tal comprometimento entre o sujeito político e a escrita de sua história que, segundo Hobsbawm, caracteriza a história militante, implica em alguns riscos: “a tendência a identificar ‘classes operárias’ com ‘movimento operário’, ou mesmo com organizações ideologias ou partidos específicos. A história operária tendeu a identificar-se com a história da ideologia desses movimentos”⁷⁵ e, ao “mergulhar no passado em busca de exemplos inspiradores de luta, ou coisa parecida”, corre o risco de “escrever a história ecleticamente e às avessas” e advertiu a esse respeito: “Não é uma boa maneira de escrever a história.” Para *Imagens da luta* só o PT representava os interesses dos trabalhadores, principalmente, operários, na arena político-partidária, não

⁷³ Idem, p. 3-4.

⁷⁴ RAINHO, Luiz Flávio e OLIVA, Aloísio Mercadante (orgs) *Imagens da luta. 1905-1985*. São Bernardo do Campo: Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo de Campo e Diadema, 1987, p. v.

⁷⁵ HOBBSAWM, Eric J. “História Operária e Ideologia” [1974]. In: *Mundos do Trabalho*. Novos estudos sobre história operária. [1984] 3ª ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000, p. 17 e 21.

havia alternativa. Desse modo, uma das seções do último capítulo – “Uma Nova Proposta Sindical” – foi dedicado à “Participação político-partidária: a vez e a voz do trabalhador”.

Embora retrocedesse às experiências do início do século, a importância da história da categoria continuava a ser pautada pela “novidade”. No capítulo “1979: a greve geral da categoria”, uma seção foi dedicada às “assembléias no Estádio de Vila Euclides”, principal cenário de manifestação da força da categoria:

O Estádio de Vila Euclides situa-se no centro da cidade de São Bernardo do Campo, no bairro que lhe deu o nome, localizado nas proximidades do Paço Municipal. Seu nome oficial era Estádio Costa e Silva, cuja estátua existia na entrada. Hoje, é o Estádio 1º de maio e passou a simbolizar a capacidade de organização e mobilização dos trabalhadores metalúrgicos de São Bernardo e Diadema.⁷⁶

Fotos do estádio confirmam sua centralidade nesta história, de acordo com *Imagens da luta*, a consolidação da “nova proposta sindical” inovava “nas formas de luta, criatividade e uma clara ruptura com toda experiência sindical do passado” e reconheceram “o primeiro grande movimento de massas da classe operária depois de 1964”:

No dia 13 de abril de 1979, a partir de zero hora, os metalúrgicos de São Bernardo e Diadema deflagraram a primeira greve geral de uma categoria trabalhista na história recente do sindicalismo. Esta greve foi o primeiro grande movimento de massas da classe operária depois de 1964, na forma de uma greve fora da fábrica, com piquetes, por tempo indeterminado e com a realização de grandes assembléias.⁷⁷

Assembléias que se tornaram os grandes acontecimentos da greve, a frase-desafio, pronunciada no dia 27 sintetizou e simbolizou a emergência na cena pública de seu principal personagem: “Que ninguém mais ouse duvidar da capacidade de luta da classe trabalhadora”, foi escolhida para o título da última seção, a conclusão da narrativa.

Muitas outras obras foram publicadas sobre as lutas metalúrgicas⁷⁸. Com a eleição de Lula à presidência de República o que mudou e o que permaneceu sobre as greves na memória do principal líder metalúrgico elevada ao estatuto de história nacional? Na seção do portal da presidência da República dedicada às crianças, o saber escolar, “lugar de memória”⁷⁹ por excelência, onde fatos e personagens são selecionados para compor o

⁷⁶ RAINHO e OLIVA, *Imagens da luta*, op. cit., p. 165.

⁷⁷ Idem, p. 162.

⁷⁸ *Bilhetes do João Ferrador*. São Paulo: Grafite, 1980; BRITO, José Carlos Aguiar. *A tomada da Ford*. O nascimento de um sindicato livre. Petrópolis: Vozes, 1983; VANUCHI, Paulo (org.) *A greve de 89 – 30 anos de luta*. São Bernardo do Campo: Gráfica e Editora FG, [1989]; ROCHA, Paulo César (Pecê) [Edição e texto]. *Tribuna Metalúrgica*. 20 anos ilustrada. São Bernardo do Campo: Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, 1998.

⁷⁹ NORA, Pierre. “Entre memória e história”: a problemática dos lugares” [1984]. *Projeto História*, 10. PUC-SP, dezembro de 1993, p. 7-28.

panteão da nação, “comunidade imaginada”⁸⁰, a história de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2007) começa a ser contada a partir do governo do general Ernesto Geisel. Entre a legislação de exceção – a Lei Falcão (1976), “criada (...) para impedir o aparecimento de candidatos ao vivo no rádio e na televisão”, “senadores biônicos”, “indicados pelo presidente”, e à ampliação do mandato presidencial para seis anos, ... “Enquanto isso, alguns sindicatos se organizavam e ganhavam força. Em maio de 1978, aconteceu a primeira greve de operários metalúrgicos desde 1964, em São Bernardo do Campo, sob a liderança de Luís Inácio da Silva, Lula.”⁸¹ Na página dedicada ao presidente Luiz Inácio Lula da Silva, de 1979, ficou a imagem da derrota não das grandes assembleias de Vila Euclides, por exemplo: “Na greve de 1979, o sindicato sofreu intervenção do governo federal, e Lula foi tirado da presidência.”⁸² Desse modo, a versão da derrota da greve de março passou a integrar a memória oficial.

Destaque na filmografia, dividida na memória dos protagonistas⁸³, a primeira greve geral liderada por Luiz Inácio da Silva, em março de 1979, não mereceu estudo exclusivo na literatura acadêmica, analisada entre a surpresa de maio de 1978 e os 41 dias de paralisação de 1º de abril a 12 de maio de 1980. Em diálogo com o movimento e com as contribuições de E.P. Thompson, um primeiro conjunto de textos interpretou a “novidade”. O primeiro estudo de maior profundidade foi a dissertação de mestrado de Anmériis Moroni, *A estratégia da recusa*, desenvolvida no Departamento de História da Unicamp, publicada em 1982, concluída sob o impacto das permanências e mudanças na conversão da imagem e do discurso do dirigente sindical Luiz Inácio da Silva no líder partidário Luiz Inácio Lula da Silva, em 1982, quando disputou as primeiras eleições diretas para governo do estado de São Paulo pelo PT após o AI-2⁸⁴. A fim de romper o silêncio imposto pela historiografia aos conflitos originados no chão de fábrica, Anmériis Moroni cotejou o

⁸⁰ ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

⁸¹ http://www.presidencia.gov.br/crianca/presidentes_brasil/ernestogeisel/geisel Acesso 17/12/2007.

⁸² http://www.presidencia.gov.br/crianca/presidentes_brasil/lula/Lula. Acesso 17/12/2007.

⁸³ PORTELLI, Alessandro. “O massacre de Civitella Vila de Chiana (Toscana, 29 de junho de 1994): mito e política, luto e senso comum”. In: FERREIRA, Marieta & AMADO, Janaína (orgs.) *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas (FGV), 1996, p. 103-130.

⁸⁴ “Meu nome completo é Luiz Inácio Lula da Silva. O Lula entrou depois de 82, quando eu fui candidato ao governo [de São Paulo]”. Depoimento de Luís Inácio Lula da Silva. In “Histórias de Vida”. Site ABC de Luta - Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, em 26/04/00, início do depoimento concedido no contexto das comemorações dos 20 anos da greve de 1980. As eleições estaduais de 1966 foram as últimas antes do AI 2, que extinguiu os partidos políticos e as eleições diretas para o governo dos estados.

movimento no ABC com aquele ocorrido na capital paulista na perspectiva de superar análises que valorizavam exclusivamente as dimensões política e sindical. Quais as semelhanças entre o discurso e a participação das comissões sindicais e das comissões de fábrica, as primeiras sintonizadas com a entidade oficial, como em São Bernardo, e as segundas que se constituíram em oposição à orientação do sindicato, o caso da capital, São Paulo. Comum ao ABC e à capital, Anmeris Moroni percebeu a formulação de um “discurso da ação”, surgido a partir de reivindicações de democratização no processo de produção, que se estendia das lideranças aos ativistas. De acordo com Moroni, a situação que surpreendeu, vista “de fora”, “era cuidadosamente estudada”, a surpresa era uma estratégia contra a repressão⁸⁵ pois não interessava à direção da entidade metalúrgica naquele momento aparecer publicamente à frente da deflagração do movimento.

Na mesma Escola de Sociologia da USP onde Leôncio Martins Rodrigues⁸⁶ e, mais tarde, Maria Hermínia Tavares de Almeida realizaram os estudos pioneiros sobre os metalúrgicos do ABC⁸⁷, mais uma dissertação e duas teses foram defendidas sobre aquelas greves. Até maio de 1978, para Leôncio e Hermínia, os trabalhadores da indústria automobilística formavam a “aristocracia operária” brasileira cujo ideal estaria “próximo ao ‘sindicalismo de negócios’ (*business union*) norte-americano: combativo ‘apolítico’, solidamente plantado na empresa, tecnicamente preparado para combater e resolver os problemas gerais e específicos de seus representados”⁸⁸, de acordo com a socióloga. Com a emergência do movimento, Leôncio e Maria Hermínia reformularam suas primeiras análises⁸⁹ participando de debates organizados pelos próprios metalúrgicos⁹⁰. As greves de

⁸⁵ MORONI, Anmeris. *A estratégia da recusa*, op. cit., p. 57.

⁸⁶ RODRIGUES, Leôncio Martins. *Conflito industrial e sindicalismo no Brasil*. São Paulo: Difel, 1966; *Industrialização e atitudes operárias*. São Paulo: Brasiliense, 1970; *Trabalhadores, sindicatos e industrialização*. São Paulo: Brasiliense, 1974.

⁸⁷ ALMEIDA, M. Hermínia Tavares de. “Sindicato no Brasil: novos problemas, velhas estruturas”. *Debate & Crítica* Revista Quadrimestral de Ciências Sociais n.6. São Paulo: Hucitec, julho 1975, p. 49-77.

⁸⁸ ALMEIDA, M. H. “Sindicato no Brasil:”, op. cit., p. 73.

⁸⁹ Ver entre outros RODRIGUES, L. M. “Trabalhadores de uma indústria automobilística: perfil social e participação sindical” in *Partidos e Sindicatos*. Escritos de Sociologia Política. São Paulo: Ática, 1990, p. 105-151 e ALMEIDA, M. Hermínia T. *Crise econômica e interesses organizados*. O sindicalismo brasileiro dos anos 80. São Paulo: USP, 1996.

⁹⁰ Antecedendo às discussões do III Congresso Metalúrgico em outubro de 1978 foi realizado um ciclo de palestras em setembro: Leôncio Martins Rodrigues - Sindicato europeu e norte-americano, Maria Hermínia Tavares de Almeida - Sindicalismo latino-americano, Francisco de Oliveira - Estrutura Econômica e Estrutura Sindical, Francisco Weffort - Comissões de Fábrica, Almir Pazzianotto Pinto [advogado do Sindicato]- Liberdade e Autonomia, entre outros, “Aqui metalúrgicos farão um congresso de verdade”. *Tribuna Metalúrgica* Ano VIII n. 47, setembro de 1978.

1978-80 evidenciaram inconsistências nestas formulações, sem desconsiderar suas contribuições para as pesquisas sobre os trabalhadores da indústria automobilística da região do ABC.

A “novidade” foi interpretada conforme o referencial teórico, documentação e abordagem dos diferentes autores. *As formas da greve – confronto operário no ABC paulista: 1978/80 tese de doutorado*⁹¹, de Ricardo Antunes, é uma das exceções que confirma a influência da concepção de história de E.P. Thompson⁹² nos primeiros estudos sobre as greves no ABC. *O resgate da dignidade. Greve metalúrgica e subjetividade operária*⁹³, de Laís Abramo, apresentado como dissertação de mestrado ao Departamento de Ciências Sociais da USP em 1986 e *Quando novos personagens entram em cena. Experiências e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-80)*⁹⁴, de Eder Sader, tese defendida “em fins de 1987”⁹⁵, são exemplares da influência daquele autor inglês na literatura sobre as greves do ABC. Moroni e Sader atribuíram o pioneirismo na proposição do tema ao jovem historiador Kazumi Munakata que em 1978 apresentou a comunicação “O lugar do movimento operário”. Contrariando os prognósticos dominantes sobre o processo de redemocratização, Munakata colocou o movimento do ABC no centro da arena política:

[O] acontecimento político mais importante do primeiro semestre deste ano não foi a indicação do general Figueiredo para a Presidência da República e a conseqüente crise no meio militar, nem o surgimento da candidatura dissidente do senador Magalhães Pinto, nem tampouco a articulação da Frente Nacional de Redemocratização. Foi, na realidade, a irrupção do movimento grevista que, iniciado em meio à região do ABC (SP), rapidamente se alastrou pelos grandes centros industriais e urbanos do Estado, envolvendo centenas de milhares de trabalhadores e estendendo-se até os dias de hoje.⁹⁶

Para Munakata, os metalúrgicos de São Bernardo capitaneavam o processo de redemocratização, ultrapassando os limites da “distensão” consentida pelo governo do

⁹¹ Originalmente sua tese de doutorado em Sociologia defendida na USP em 1986, foi publicada dois anos depois com o título: *A Rebelião do Trabalho* (O confronto operário no ABC paulista: As greves de 1978/80). Campinas: Ensaio, 1988.

⁹² Especialmente, THOMPSON, E.P. *Tradicion, revuelta y consciência de classe*. Critica: Barcelona, 1979 e *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

⁹³ ABRAMO, Laís Wendel. *O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária*. [1986] Campinas/São Paulo: Unicamp/Imprensa Oficial, 1999, p. 7.

⁹⁴ SADER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80*. [1988] 2^a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 29.

⁹⁵ Segundo Marco Aurélio Garcia, no “Posfácio”: “Ele defendeu-a em fins de 1987”, Idem, p. 317.

⁹⁶ MUNAKATA, Kazumi. “O lugar do movimento operário”. In: *Movimentos Sociais. Anais do IV Encontro Regional de História de São Paulo*. Araraquara. [setembro de 1978] ANPUH/Unesp, 1980 *apud* SADER, op. cit., p. 25 e PARANHOS, *Era uma vez em São Bernardo*, p. 22-23.

general Ernesto Geisel (1974-79). A partir da constatação da centralidade da greve dos trabalhadores do ABC, as interpretações sobre seu significado e antecedentes seguiram diferentes orientações. O próprio Munakata, porém, sem abandonar o sujeito histórico como objeto de pesquisa, se voltou para outros momentos.⁹⁷

Conforme observou Marco Aurélio Garcia⁹⁸, no prefácio do livro de Laís Abramo publicado em 1999, seu texto assim como o de Moroni, e as teses de Antunes e Sader, foi: “escrito no calor dos acontecimentos e, portanto, sem o distanciamento aconselhável, (...) revela, porém, rigor e lucidez e mantém uma extraordinária atualidade”.⁹⁹ A fim de compreender “Por que se moveram? Por que São Bernardo?”¹⁰⁰, a resposta “encerrava em si uma demanda muito mais ampla de recuperação da *dignidade dos trabalhadores*.” Devido à carência de documentação escrita do ponto de vista dos grevistas sobre maio de 1978, ouvir os protagonistas se tornou imperativo, através de entrevistas reconstituiu o movimento. Por trás da aparente espontaneidade da greve, Laís Abramo encontrou o Sindicato, centro de acúmulo de experiências na luta por direitos, respeito e merecimento, sintetizada no sentimento de dignidade perdida. Para Abramo, o movimento ocorrido em 1978 em São Bernardo não se encaixava nos tipos até então conhecidos de paralisação: “não foi nem uma somatória de greves por empresa nem uma greve de categoria”¹⁰¹. Além de “novidade”, os dirigentes sindicais consideraram o movimento vitorioso, segundo Laís Abramo, “apesar dos percentuais de reajuste obtido terem ficado abaixo do

⁹⁷ Conforme vimos na apresentação, pelas comunicações apresentadas nos anos seguintes em duas reuniões anuais da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), em Fortaleza e no Rio de Janeiro, em 1979 e 1980: MUNAKATA, K. “Origens do sindicalismo burocrático no Brasil”, op. cit. e “Violência e poder - Brasil século XX: O marxismo brasileiro” op. cit. Em publicação do início dos anos 1980, o autor “revelou com sinceridade incomum que ‘não estava desenvolvendo a dissertação sobre o movimento operário brasileiro nas décadas de 20 e 30.’” In MUNAKATA, K. *A legislação trabalhista no Brasil*. [1ª. ed., 1981] 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

⁹⁸ Primeiro diretor do Arquivo Edgar Leuenroth, à época que assinou o prefácio, outubro de 1999, professor do Departamento de História da Unicamp; assessor internacional de Lula na campanha de 2002, e chefe da Assessoria Especial da Presidência da República para Assuntos Internacionais dos dois governos de Luiz Inácio Lula da Silva e professor licenciado do Departamento de História da Unicamp (2003-2008). Conforme será visto no capítulo final, no calor da hora, portanto também “sem o distanciamento aconselhável”, à época das primeiras eleições disputadas pelo PT, Marco Aurélio Garcia publicou no primeiro número da *Revista Desvios* um artigo sobre o tema. GARCIA, M.A. “São Bernardo: A (auto) construção do movimento operário” *Revista Desvios* 1. São Paulo, novembro de 1982 In <http://www2.fpa.org.br/portal/modules/new/articles.php?storyid=1448>

⁹⁹ ABRAMO, *O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária*, op. cit., p. 18.

¹⁰⁰ Idem, p. 23.

¹⁰¹ Idem, p. 209.

reivindicado.”¹⁰² Entretanto, esta autora assinalou que a mudança de percepção por parte da liderança de seu lugar na arena política concretizada no ano seguinte, foi possível na medida em que havia em 1978:

uma certa confiança na posição do governo e a esperança de imparcialidade no tratamento das greves. Essa atitude se manterá no decorrer da greve de 1979 (quando já em outra conjuntura, por várias vezes Lula elogiou o comportamento de Murilo Macedo, o novo ministro do Trabalho do recém-empossado governo Figueiredo) até o momento da intervenção no sindicato.¹⁰³

Seguindo a interpretação de Rainho e Bargas, Laís Abramo atribuiu a ruptura à intervenção. Quando seu trabalho foi publicado, em 1999, “decorridos mais de 20 anos” da greve analisada, a autora se perguntou: O que permaneceu da “República de São Bernardo”, “símbolo da combatividade operária”? Por um lado a “projeção de Luís Inácio Lula da Silva como a principal liderança política popular do Brasil contemporâneo”¹⁰⁴, por outro, a retração dos investimentos na cidade, de acordo com Abramo: “os empresários argumentam que no ABC a mão-de-obra é muito cara e os sindicatos são muitos conflitivos.” Apesar disso, para esta autora, “o sindicalismo do ABC não envelhece”, prova da permanência dessa vitalidade seria o papel desempenhado por suas lideranças nas Câmaras Setoriais, no início dos anos 1990. Não se questiona a retração dos investimentos do ABC, entretanto não há unanimidade a respeito do papel dos representantes dos metalúrgicos de São Bernardo nas Câmaras Setoriais.¹⁰⁵

Assim como *O resgate da dignidade* de Laís Abramo, *Rebeldia do Trabalho* de Ricardo Antunes também começou a ser idealizado no decorrer do ciclo grevista. O autor se aproximou do movimento, primeiro como “espectador, em boa parte das inúmeras e memoráveis assembléias operárias [o que lhe] permitiu vivenciar, *in loco*, a dinâmica cotidiana das greves”; depois, na coordenação de debates sobre o tema com a participação de intelectuais e sindicalistas¹⁰⁶. Ao analisar o ciclo grevista de 1978, 79 e 80 orientado

¹⁰² Idem, p. 268.

¹⁰³ Idem, p. 260.

¹⁰⁴ Idem, p. 25.

¹⁰⁵ Segundo Marcelo B. Mattos: “As críticas ao acordo, por sua característica de renúncia fiscal, pela limitação de sua aplicabilidade a um setor específico da economia brasileira, ou pelo sentido de ‘conciliação de interesses de classe’ inerente à proposta, surgiram também em diferentes espaços.” in MATTOS, Marcelo Badaró. “Política nacionais e poder sindical em uma perspectiva comparada” in MENDONÇA, S. e MOTTA, M. *Nação e Poder: As Dimensões da História*. Niterói: EdUFF, 1998, p. 56.

¹⁰⁶ ANTUNES, R (org.) *Por um novo sindicalismo. Cadernos de Debates n.7*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

pela concepção da greve de Lênin¹⁰⁷ - econômica ou política; espontânea ou geral -, Antunes pretendia “responder à seguinte indagação: em que medida, no curso de um processo efetivo de greve, pode ou não ocorrer um avanço no plano da subjetividade do trabalho, da sua consciência de classe.”¹⁰⁸ Na avaliação dos resultados das paralisações de 1979 e 1980, Antunes discordou dos protagonistas. Para a liderança metalúrgica do ABC o desfecho de 1979 foi considerado um recuo, sentido por parte significativa da categoria como uma derrota, conforme foi visto, pois a volta ao trabalho aconteceu sem que houvesse qualquer avanço além do que fora apresentado pelos patrões antes da intervenção e antecedeu ao fim da intervenção e a volta da diretoria presidida por Lula ao Sindicato. Para Antunes, “um movimento *vitorioso*, na medida em que se apreende a sua concretude e o seu real significado, os desdobramentos no plano da consciência espontânea serão marcados pela positividade e pelo avanço”:

*Esboçou-se uma ação com elementos embrionários de direção consciente em que a liderança propôs uma alternativa politicamente correta e necessária e que, entretanto, descolava-se daquilo pretendido pela massa operária, desejosa da continuidade da greve até que fosse obtido um acordo mais favorável.*¹⁰⁹

Segundo Antunes, a avaliação equivocada de 1979 determinou o encaminhamento igualmente equivocado dos 41 dias entre abril e maio de 1980, jornada considerada vitoriosa pelos metalúrgicos e sua liderança, não para Antunes:

Se, entretanto, se visualiza o resultado da Greve Geral metalúrgica de 1979 como expressando uma *derrota*, dificilmente esta análise e entendimento deixará de obliterar e mesmo acarretar retrocessos no plano da consciência espontânea do proletariado metalúrgico. Neste caso, ao invés de um avanço qualitativo, tem-se uma situação onde uma avaliação equívoca gera repercussões bastante negativas. E (...) na teleologia presente na paralisação geral metalúrgica de 1980, esse segundo entendimento acabou prevalecendo no seio das lideranças da Greve.¹¹⁰

Seguindo a mesma lógica, ao avaliar a paralisação de 1980 como uma derrota, Antunes contrariou o ponto de vista da liderança do movimento e de análises que valorizavam diferentes dimensões da experiência operária, orientadas pela leitura de E. P. Thompson. Para Eder Sader¹¹¹, recém-chegado do exílio em 1979, o 1º de maio de 1980, em São Bernardo, em plena greve, “parecia condensar a história de todo movimento social

¹⁰⁷ LENIN, V.I. *Que fazer?* As questões palpitantes do nosso movimento. [1902] São Paulo: Hucitec, 1978, p. 23-34.

¹⁰⁸ ANTUNES, *A Rebelião do Trabalho*. op. cit., p. 8-9.

¹⁰⁹ Idem, p. 60.

¹¹⁰ Idem, p. 62, grifos do autor (RA).

¹¹¹ Em setembro de 1987, o cineasta Leon Hirszman, em maio de 1988, após ter defendido a tese em fins de 1987, Éder Sader, ambos hemofílicos, morreram devido a complicações causadas pela AIDS provocada por transfusão de sangue.

que naquele dia mostrava a cara ao sol”¹¹². No prefácio da tese de Sader publicada em 1988, Marilena Chauí distinguiu *Quando novos personagens entram em cena* pela crítica aos estudos que conferiam o protagonismo do processo de redemocratização ao governo – a “distensão” de Geisel [1974-1979], a “abertura” de Figueiredo [1979-1985] e a “transição” de Sarney [1985-1990]¹¹³ – sem negligenciar o risco da mitificação dos movimentos sociais dos anos 1970 e 80. Sader distinguiu uma dupla origem no “novo sindicalismo”¹¹⁴ na relação com a estrutura oficial: uma “transformação por dentro” capitaneada pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo; outra “por fora”, formada pelas Oposições Sindicais, em particular, aquela organizada contra a direção da entidade dos metalúrgicos da capital. Da mesma maneira que Laís Abramo, o Sindicato, para Sader, foi um verdadeiro “centro de elaboração de experiências”. De início, na eclosão das greves de maio de 1978, o presidente da entidade desconfiava da capacidade de luta dos trabalhadores, de acordo com Sader: “Lula apoiou, mas parecia não acreditar muito”.¹¹⁵ Ao final, na avaliação do saldo do movimento, a direção sindical capitalizou conquistas materiais e simbólicas, embora reconhecesse a primazia da iniciativa aos operários nas fábricas. Já em março de 1979, o Sindicato não apenas liderou a paralisação como, para Sader, “as reivindicações do movimento ganhavam a conotação de uma causa sagrada”¹¹⁶, traduzidas nas palavras de Lula: “o direito de andar de cabeça erguida.” Interessado nos ganhos políticos dos trabalhadores, Sader justificou a posição adotada pela liderança no acordo aceito ao final da trégua de 45 dias, em maio de 1979, sem ocultar, no entanto, a insatisfação provocada em setores importantes da categoria:

A decisão de não voltar à greve foi tomada com um sabor amargo de frustração e, principalmente, os setores mais organizados se manifestaram contrários e retiraram-se da assembléia criticando as lideranças. Mas estes consideravam que a retomada da greve implicaria um enfrentamento com o regime, para o qual não estavam preparados, e preferiram concluir o movimento “em alta” do que deixá-lo esvaziar.¹¹⁷

Assim, segundo Sader, acompanhando a visão da liderança sobre o movimento, não houve avanço na conquista de espaço na arena política em 1979, foi necessário o acúmulo de experiência do ano seguinte: “Com a greve de 1980, o movimento realmente extravasou

¹¹² SADER, *Quando novos personagens entram em cena*, op. cit., p. 27.

¹¹³ CHAUI, M. “Prefácio” in SADER, *Quando novos personagens entram em cena*, op. cit., p. 15.

¹¹⁴ Ver o Capítulo II da tese de Marcelo Badaró Mattos, defendida em 1996, “A construção do objeto: Sobre a construção da noção de Novo Sindicalismo” MATTOS, op. cit., p. 53-85.

¹¹⁵ SADER, *Quando novos personagens entram em cena*, op. cit., p. 300.

¹¹⁶ Idem, p. 306.

¹¹⁷ Idem, p. 307-8.

de seus objetivos econômicos. Ele enfrentou o regime esboçando uma alternativa dos trabalhadores para a transição em curso. Passaria a haver um outro sujeito no cenário político.” Utilizando basicamente a mesma documentação de *Rebelião do Trabalho*, em *Quando novos personagens entram em cena*, Eder Sader discordou das conclusões da tese de Ricardo Antunes no que diz respeito ao movimento de 1979 e 80. Valorizando os ganhos políticos, para Sader, a crescente repressão resultou no recrudescimento da disposição de resistência operária.

Mais de duas décadas após Amnérís Moroni, no mesmo Departamento de História da Unicamp, em 1995, Kátia Rodrigues Paranhos apresentou a dissertação *Era uma vez em São Bernardo*. O discurso sindical dos metalúrgicos – 1971/1982¹¹⁸ e, em 2002, a tese *Mentes que brilham* (Sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo)¹¹⁹, ambas relevantes para o presente trabalho pelo destaque conferido à produção cultural em torno dos metalúrgicos de São Bernardo, a dissertação sobre a imprensa regional, sindical e operária; a tese se estendeu sobre o conjunto das atividades educativas e culturais, sem priorizar, contemplou a produção e exibição de filmes.

Novidade a partir de maio de 1978, junto ao sindicato e à fábrica, a greve conformou a identidade da categoria. Além da ocupação dos espaços públicos: “A greve de 79, marcada pela intervenção no sindicato, acaba paradoxalmente produzindo um novo lugar de luta: o Fundo de Greve.”¹²⁰ Todos estes enunciados mobilizaram a categoria para a paralisação deflagrada em 1º de abril de 1980 e, sobretudo, contribuíram para sua sustentação ao longo de 41 dias. E mais, segundo esta autora, ao pleitearem, além da questão salarial, estabilidade por um ano, reconhecimento de delegados sindicais e redução da jornada, avançaram para além dos limites impostos pelo corporativismo e mobilizaram “também o conjunto dos assalariados interessados na redemocratização das relações de produção e organização política do país.”¹²¹ Nesse sentido, ao “resgatar o discurso sindical como um projeto”, entre a compreensão do resultado do movimento de 1980 como derrota

¹¹⁸ PARANHOS, Kátia. *Era uma vez em São Bernardo*. O discurso sindical dos metalúrgicos – 1971/1982. Campinas: Unicamp, 1999.

¹¹⁹ PARANHOS, K. *Mentes que brilham* (Sindicalismo e Práticas Culturais dos Metalúrgicos de São Bernardo). Campinas: Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002.

¹²⁰ PARANHOS, K. *Era uma vez em São Bernardo*. op. cit., p. 267

¹²¹ Idem, p. 208.

de Ricardo Antunes e o sucesso visto por Eder Sader, a autora pendeu para o segundo, conforme a conclusão do capítulo:

Não podemos esquecer que a questão de constituir um projeto político para a sociedade, feito pelos trabalhadores e que suas necessidades fossem contempladas, foi pensada pela diretoria do sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo juntamente com muitos outros trabalhadores manuais e intelectuais que criaram o Partido dos Trabalhadores.¹²²

A fim de compreender as disputas entre projetos no campo da esquerda travadas naquele momento em torno da articulação entre produção e exibição dos filmes sobre a greve metalúrgica de 1979, as reflexões de Antonio Candido, elaboradas em 1965, sobre as relações entre literatura e sociedade, indicam questões para pensar o cinema em toda a sua complexidade.

(...) não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que ele se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, seu efeito.¹²³

Os quatro elementos do processo de comunicação interessam também ao historiador, se por um lado, filmar “resulta de planejamento, do estabelecimento de um objeto e de imaginá-lo sendo realizado”¹²⁴, ou seja, de um projeto cuja realização, conforme observou o cineasta e crítico cubano Julio Garcia Espinosa, se desenvolve em razão do “desejo de todo artista de expressar o inexprimível não é nada mais do que o desejo de expressar a visão do tema em termos inexprimíveis por outras vias que não sejam artísticas”¹²⁵, por outro lado, como indicou Michel de Certeau, “resta ainda perguntar o que é que o consumidor *fabrica* com essas imagens e durante essas horas”.¹²⁶ Produção, distribuição, exibição, efeito ou impacto do filme, para o historiador inglês Eric Hobsbawm, no caso de “imagens planejadas para serem vistas e terem um impacto sobre um público amplo, por exemplo, de trabalhadores, a experiência que o público tem da

¹²² Idem, p. 222.

¹²³ MELLO E SOUZA, Antonio Cândido. *Literatura e Sociedade*. [1965] 8ª. ed. São Paulo: TA Queiroz/Publifolha, 2000 (Grandes nomes do pensamento brasileiro), p. 20.

¹²⁴ VELHO, Gilberto, “Memória, Identidade e Projeto”. In: *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 103.

¹²⁵ ESPINOSA, Julio García. *La dobre moral del cine*. Madri: Ollero & Ramos Editores, 1996, p. 15.

¹²⁶ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano* 1. As artes de fazer [1980] 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 93.

realidade coloca limites no grau em que as imagens possam divergir daquela experiência.”¹²⁷

Sobre a relação entre imagens na tela e experiência do público, quando ainda atuava apenas no teatro, o cineasta soviético Sergei Eisenstein se encantou com a “elegância do paradoxo” da fórmula de William James¹²⁸: “Não choramos porque estamos tristes – estamos tristes porque choramos” e propôs traduzir esse modelo para a arte, “o fato de ser possível fazer nascer, a partir da reprodução correta de uma expressão, a emoção correspondente.”¹²⁹ Ou seja, ao assistir um filme, a identificação com as imagens na tela afeta o estado de ânimo dos espectadores. Michel de Certeau indicou a necessidade de “estabelecer distinções entre as margens de manobra permitidas aos usuários pelas conjunturas nas quais exercem a sua ‘arte’”.¹³⁰

A fim de superar a concepção do público como um todo homogêneo e enfrentar o impasse inerente à fugacidade das experiências dos espectadores, procurei vestígios de relatos sobre as exibições dos filmes analisados além da imprensa, recorrendo às lembranças dos cineastas e sindicalistas, sem desconsiderar a “enorme distância temporal entre o fato narrado e o acontecido, experiência sempre difícil devido às transformações ocorridas, sobretudo nas mentalidades”¹³¹, conforme advertiu Ecléa Bosi. Atentos à recepção de seus trabalhos no sentido de avaliar o êxito e impasses do engajamento da obra à ação, a maior parte dos registros sobre exibições foram encontrados nos comentários dos próprios cineastas, localizados em entrevistas concedidas a jornalistas ou a estudiosos do cinema e em materiais de divulgação dos filmes. Através do mapeamento dos locais de exibição foi possível inferir a gama de possíveis espectadores alcançados pelo filme e os diferentes públicos que esses cineastas procuravam atingir.

Na compreensão do marxismo renovado de Thompson: “A consciência de classe é a forma como estas experiências são tratadas em termos culturais: encarnadas em tradições,

¹²⁷ HOBSBAWM, E.J. “Homem e mulher: imagens de esquerda”. [1978] In: *Mundos do Trabalho*. Novos estudos sobre história operária. 3a. ed.. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000, p. 123 e 124.

¹²⁸ Filósofo norte-americano (1842-1910) que criou um laboratório de psicologia, em Harvard, em 1876. *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*, São Paulo: Nova Cultural, 1998, p. 3301.

¹²⁹ EISENSTEIN, Sergei M. *Reflexões de um cineasta*. Apud: RAMOS, Jorge. *Sergei Eisenstein*. Lisboa: Horizonte, 1981, p. 17.

¹³⁰ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, op. cit., p. 44.

¹³¹ BOSI, Ecléa, *O tempo vivido da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 61.

sistemas de valores, idéias e formas institucionais”¹³², herdadas ou partilhadas. Resultado do “diálogo entre a consciência social e o ser social”¹³³, a consciência é um atributo inerente à natureza humana que “surge espontaneamente no ser social (...) porque homens e mulheres (e não apenas filósofos) são racionais e refletem sobre o que acontece a eles e a seu mundo”¹³⁴. Conforme a formulação de Antonio Gramsci: “não se pode separar o *homo faber* do *homo sapiens*.”¹³⁵ Embora todos sejam intelectuais, “nem todos desempenham na sociedade o papel de intelectuais. A definição dos papéis sociais depende da “direção sobre a qual incide o peso maior da atividade profissional específica, se na elaboração intelectual ou se no esforço muscular-nervoso”.¹³⁶ No caso, as singularidades a serem consideradas envolvem tanto os operários reais quanto os atores profissionais, técnicos e cineastas que controlam os meios de produção de filmes sobre as ações dos primeiros.

Sem desconsiderar o poder exercido pelos proprietários dos meios materiais de produção de filmes nem conferir às “audiências (...) as mesmas posições de poder daqueles que dão significado ao mundo para elas”, Stuart Hall apontou a possibilidade de coincidência, ou não, entre os pontos de vista de produtores e consumidores, no caso, cineastas e espectadores. As experiências partilhadas são, para ele, determinantes, por isso destacou como “um dos momentos políticos mais significativos” quando prevalece o chamado “código de oposição”: “ele ou ela destotaliza a mensagem no código preferencial [hegemônico] para retotalizá-la dentro de algum referencial alternativo”.¹³⁷ Ou seja, quando os espectadores compreendem as intenções dos produtores “a contradição interna ao discurso ideológico o [faz] explodir [através de] uma via pela qual a contradição ideológica se ponha em movimento e destrua a construção imaginária.”¹³⁸ De acordo com Hall: “Aqui se trava a ‘política da significação’ – a luta no discurso.”¹³⁹

¹³² THOMPSON, E.P. *A formação da classe operária inglesa*, op. cit., p.10.

¹³³ THOMPSON, E.P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 42.

¹³⁴ Idem, p. 16.

¹³⁵ GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 7.

¹³⁶ GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*, op. cit., p. 7. ibidem.

¹³⁷ HALL, Stuart. “Reflexões sobre o modelo de codificação/decodificação. Uma entrevista com S. Hall”. In: HALL, S. *Da diáspora*. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte/Brasília: UFMG/UNESCO, 2003, p. 366.

¹³⁸ CHAUI, Marilena. “Crítica e ideologia”. In: *Cultura e Democracia*. O discurso competente e outras falas. São Paulo: Moderna, 1980, p. 22.

¹³⁹ HALL op. cit. p. 402

O silêncio imposto pela censura oficial e os meios de comunicação de massa também explicava a atuação destes três cineastas na greve metalúrgica de março de 1979, em São Bernardo. Como apontou Beatriz Sarlo ao discutir a “necessidade” da realização de filmes sobre temas censurados, silenciados, sugerindo a “hipótese de que sempre se sabe muito pouco, de que o que se sabe tem a fragilidade de um discurso que pode ser esquecido e que, portanto, é preciso voltar a ele repetidas vezes”.¹⁴⁰ Com a censura da TV às imagens e ao discurso dos grevistas, cada um dos cineastas se propôs a elaborar e contrapor sua versão da greve e apresentá-las a diferentes públicos, de acordo com sua posição no campo político e do cinema.

As noções de projeto de Gilberto Velho e campo de Bordieu ajudaram na compreensão do processo de realização e exibição dos filmes. Como qualquer campo, o cinema está imerso em relações de força, monopólios, lutas, estratégias, interesses, lucros, disputas por reconhecimento social que viabilize a captação de recursos disponíveis, conforme apontou Bordieu.¹⁴¹ Segundo Gilberto Velho, “o projeto é o instrumento básico de *negociação da realidade* com outros atores, mais ou menos coletivos. Assim ele existe, fundamentalmente, como meio de comunicação, como maneira de articular interesses, objetivos, aspirações *para o mundo*.”¹⁴² Limitados por um *campo de possibilidades*, os indivíduos podem desenvolver um projeto principal e outros subordinados: “Por isso mesmo, o projeto é dinâmico e é permanentemente re-elaborado, reorganizando a memória do ator, dando novos sentidos e significados, provocando com isso repercussão em sua identidade.” Mas nem todos os projetos são levados a cabo, as possibilidades de êxito superam interesses individuais, conforme observou Raymond Williams:

Para as relações sociais efetivas, embora os projetos individuais estejam sendo empreendidos, aquilo a que se está recorrendo é transindividual, não só no sentido de formas e experiências (iniciais) partilhadas, mas no sentido especificamente criativo de novas reações e formação.¹⁴³

¹⁴⁰ SARLO, Beatriz. “A História contra o esquecimento”. In: *Paisagens imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*. [1997]. 2ª ed. São Paulo: EdUSP, 2005, p. 40. Essas reflexões da autora foram elaboradas a propósito da análise de *Shoah* (1985), documentário sobre o holocausto do diretor francês Claude Lanzmann.

¹⁴¹ BORDIEU, Pierre. “A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo”. In: *O campo simbólico* [1989] Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 59-73; “O campo científico” [1976]. In: ORTIZ, Renato (org.) *Pierre Bordieu – Sociologia*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1990, p. 122-155.

¹⁴² VELHO, Gilberto. “Memória, Identidade e Projeto”, op. cit., pp. 103-104. Grifos do autor.

¹⁴³ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 194.

Em filmes sobre greve, palavras de ordem e discursos inflamados tornam aquilo que é dito determinante na construção dos personagens e da história, em sintonia ou confronto com as imagens, para além dos gêneros. Segundo Deleuze: “a disjunção entre ver e falar, entre o visual e o sonoro, é uma idéia tão cinematográfica que isso responderia à questão de saber, em que consiste, por exemplo, uma idéia em cinema.”¹⁴⁴ Avançando sobre a construção de personagens cinematográficos que representam segmentos populares, Deleuze propôs afrouxar as fronteiras entre os gêneros, pois para ele:

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictício, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir do personagem real quando ele se põe a “ficcionalizar”, quando ele cai “em flagrante delito de legendar”, e contribui assim para a invenção de seu povo.¹⁴⁵

Na ficção, o encontro entre ator e personagem ficcional, como o caso de José Dumont em *O homem que virou suco*, entretanto é exceção; de modo geral, os profissionais reinventam cada gesto a fim de rejeitar o “espontaneísmo, a tendência de representar-se a si mesmo”.¹⁴⁶ Bakhtin explorou a diferença entre realidade e ficção, diferente da vida, processo contínuo, do qual nunca temos certeza sobre o que pode acontecer, na arte, possibilidade de lutas, vitórias e derrotas configuram um todo com princípio, meio e fim:

na vida não nos interessa o todo do homem mas apenas alguns de seus atos com os quais operamos na prática (...) Já na arte, a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseiam numa resposta única ao *todo* da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. É especificamente estética essa resposta ao todo da personagem¹⁴⁷.

Orientada por formulações de Gilles Deleuze e do cineasta Eduardo Coutinho, na pesquisa sobre trabalhadores rurais do interior do Ceará, Regina Ilka Vasconcelos encontrou a fonte para o aprendizado dos sujeitos transformados em personagens do real pelos documentários a partir dos anos 1970:

A difusão dos meios de comunicação de massa no interior do Brasil, a expansão das telecomunicações, a transformação de todos os brasileiros de todos os lugares em telespectadores precisa ser incorporada em nossos métodos de análise das falas e das “performances” (...). Aquilo que o entrevistado fala é determinado não mais apenas por sua interação com o pesquisador [ou o diretor, no caso do documentário], mas também por um

¹⁴⁴ DELEUZE, G. “O ato de criação”. *Folha de São Paulo*, Mais! 27/6/99, p. 5. Texto originalmente transcrito de palestra para estudantes de cinema em 1987.

¹⁴⁵ DELEUZE, G. *L'image temps*. Cinéma 2. Paris: Minuit, 1985, p. 196.

¹⁴⁶ CORRÊA, Ana Paula B. [Nikita Paula] *Vão cego do ator no cinema brasileiro: experiências e in experiências generalizadas* [1995]. Belo Horizonte/São Paulo: Fumec/Anablume, 2001, p. 109.

¹⁴⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4^a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 4 (grifos do autor, MK).

universo tão concreto quanto virtual que se constitui a partir de sua relação com aqueles meios de comunicação, com o que ele vê desenrolar-se nos programas jornalísticos da TV.¹⁴⁸

Assim, através da TV que os censurara e do contato com equipes de jornalistas e cineastas durante o desenrolar da greve, os grevistas aprenderam um repertório de gestos e palavras utilizados diante das câmeras para sua construção como “personagens do real”, na expressão de Renato Tapajós.¹⁴⁹ Diante de uma câmera, mesmo se tratando “de um fotógrafo desprezioso a pessoa tende a compor-se, tomar uma pose, tornar-se ‘personagem’; de certa forma passa a ser a cópia antecipada de sua própria cópia. Chega a fingir a alegria que deveras sente”¹⁵⁰, observou Antonio Cândido. Nos documentários, a condição fragmentada e inacabada inerente à natureza humana da experiência vivida, a coincidência entre ator e personagem, não significa transparência daquilo que é mostrado na tela, pois através da mediação do diretor, o sujeito serve à estrutura dramática do filme, somando à sua condição de sujeito, que justifica sua escolha pelo cineasta, a de personagem cinematográfico. No esforço para conseguir superar suas características pessoais, seguindo esta mesma lógica, de acordo com Gilles Deleuze:

Tudo poderia ser resumido dizendo que o falsário se tornou o personagem próprio do cinema; não mais o criminoso, o *cow-boy*, o homem psico-social, o herói histórico, o detentor do poder, etc., como na imagem-ação, mas o falsário puro e simples, em detrimento de qualquer ação.¹⁵¹

Para a criação dos “falsários”, com frequência, atores profissionais se inspiram em personagens do real. Naquele momento, de acordo com Eder Sader, os metalúrgicos emergiam para a vida pública em cenários como o Estádio de Vila Euclides. Nos filmes, na formação desta imagem, personagens reais individuais contracenam com outro coletivo que funciona como massa organizada e não apenas mera “vaga e dispersa agregação de indivíduos isolados”, ao expressar o movimento de formação da classe¹⁵². Conforme esclareceu Jesús Martin Barbero, a partir das formulações de Engels em *As condições da classe trabalhadora na Inglaterra*: [é na] massificação das condições de vida [que se dá] o processo de homogeneização da exploração a partir da qual se faz possível uma consciência

¹⁴⁸ VASCONCELOS, Regina Ilka. “Cultura e memória: notas sobre a construção da lógica histórica”. In: MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto e KHOURY, Yara Aun. (Orgs.). *Outras Histórias: Memórias e Linguagens*. São Paulo, Olho d’Água, 2006, p. 230.

¹⁴⁹ “A hora da reflexão”. Entrevista com Renato Tapajós. *Filme Cultura* 46, op. cit., p. 78.

¹⁵⁰ MELLO E SOUZA, Antonio Cândido. “Literatura e personagem”. In: *A personagem de ficção*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 18.

¹⁵¹ DELEUZE, Gilles. *L’image-temps*. Cinéma 2. Paris: Minuit, 1985, p. 173.

¹⁵² THOMPSON, E. P. “Prefácio”. In: *A formação da classe operária inglesa*, op. cit., p. 9-14.

coletiva da injustiça e da capacidade das massas trabalhadoras para gerar uma sociedade diferente.¹⁵³ Ora sujeitos peças individuais, formam um mosaico na tela. O clássico do cinema soviético sobre o tema é exemplar do personagem coletivo:

Em *Greve* (1924), do cineasta russo Eisenstein, as ações são praticadas por um conjunto de personagens que podem prevalecer em uma ou outra cena, mas a ação global que o filme desenvolve resulta das ações de múltiplos personagens, dos quais nenhum domina o filme.¹⁵⁴

Para além do protagonismo de Lula nos filmes sobre a greve no ABC em 1979, múltiplos personagens ora se apresentam simultaneamente ora se alternam, de acordo com as escolhas que orientavam os projetos dos cineastas, formando diferentes mosaicos da massa grevista. Pioneiro na incorporação da contribuição do cinema para o estudo da História, Marc Ferro afirmou: “A *greve*, de Eisenstein, é uma condensação, ‘um condensado’ daquelas grandes greves que *ilustram* a luta do proletariado na Rússia anterior a 1917. Mas será só isso?”¹⁵⁵ questionou. A ficção seria uma *ilustração* da luta real? Ferro respondeu no particular: “Veríamos facilmente aí um ‘modelo da sociedade industrial numa certa fase de seu desenvolvimento’”, antes, porém, generalizara: “O problema é metodológico; através da ficção e do imaginário, trata-se de assinalar os elementos da realidade. Tentamos isso em ‘O filme: uma contra-análise da sociedade?’” Neste artigo refutou a idéia do filme como *ilustração*: “Partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente *ilustração*, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o da tradição escrita.” Assim Ferro apresentou sua declaração de princípios ao perguntar e responder:

Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto à História.¹⁵⁶

As análises de Ferro avançavam na valorização dos elementos cognitivos das imagens fílmicas e as críticas à sua hipótese e postulados indicam o avanço na reflexão sobre as relações entre Cinema e História na França e no Brasil. Christian Delage e Vincent Guigueno apontaram a contradição entre a hipótese e as análises: “O cinema estava ao lado

¹⁵³ BARBERO, Jésus-Martin. *Dos meios à mediação: comunicação, cultura e hegemonia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, p. 58. Grifo do autor.

¹⁵⁴ BERNARDET, Jean Claude. *O que é cinema*. [1980] 12ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2000, pp. 82-83. (Coleção Primeiros Passos 9).

¹⁵⁵ FERRO, Marc. “Ficção e realidade no cinema: uma greve na antiga Rússia”. [1972]. In: *Cinema e História* [1977] Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 122. Grifos meus.

¹⁵⁶ FERRO, M. “Filme: uma contra-análise da sociedade”, Idem, p. 86.

da prova suplementar mais do que o enigma inicial”, desse modo para estes historiadores franceses, Ferro “não via no cinema senão a oportunidade de uma fonte de informação suplementar, passando ao largo daquilo que é, no cinema, *ontologicamente* histórico.”¹⁵⁷ Para Delage e Guigueno, Ferro priorizou quase que exclusivamente “a ordem do político, as relações de força entre visões oficiais e manifestações de contra-cultura, o postulado de partida sendo que o conjunto desses elementos pudesse facilmente se dar a ver e compreender.”¹⁵⁸ Ainda segundo eles: “é conveniente, sem dúvida, nuançar a idéia de que um cineasta trabalha a atualidade ou a matéria histórica a partir somente de uma intenção somente ‘crítica’ ou ‘glorificadora’ em relação ao poder dominante.” Na mesma linha da crítica dos seus pares franceses, Alcides Freire Ramos apontou os limites e avanços da obra pioneira de Ferro: “A principal diferença, portanto, entre as abordagens de inspiração ‘positivista’ e aquela aqui representada por M. Ferro não reside em outro lugar senão *no modo de incorporar os filmes ficcionais ao trabalho do historiador.*”¹⁵⁹ As ambigüidades entre os postulados e as análises de Ferro, de acordo com Eduardo Morettin são:

O voltar atrás, com o conhecimento do que já se “passou”, dentro de uma leitura da história teleológica permeia a crítica de Ferro. É sob a luz do saber oriundo da tradição escrita que o cinema será interpretado e feito prisioneiro. O filme é utilizado de forma *ilustrativa*, complementar, negando-o ou confirmando-o.¹⁶⁰

Professor de História do Audiovisual da USP, Morettin lembrou ainda “que essa noção de complementaridade está associada à interrogação sobre a autenticidade do documento.” Conforme propôs Ferro, a análise deve ir além da “pesquisa documental, elucidativa para entender a história de uma película”, segundo Morettin: “Trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto.” Desse modo, o objetivo da análise fílmica é compreender “o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambigüidades, incertezas e tensões”.¹⁶¹ Como toda obra de arte, o discurso sobre a sociedade construído pelo filme, por

¹⁵⁷ DELAGE, Christian e GUIGUENO, Vincent. *L’ historien et le film*. Paris: Gallimard, 2004, p. 20. Grifos dos autores.

¹⁵⁸ Idem, p. 21.

¹⁵⁹ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos – Cinema e História do Brasil*. Bauru (SP): EDUSCP, 2002, p. 25. Grifos do autor.

¹⁶⁰ MORENTTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: CAPELATO, Maria Helena *et al* (org.) *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 60. Grifo meu.

¹⁶¹ Idem, p. 61, 63-64.

sua vez, adquire expressão social ao ser devolvido a esta mesma sociedade. Portanto, voltando a proposição de Antonio Cândido, “não convém separar a repercussão da obra de sua feitura”

Desse modo, a fim de compreender a intervenção do cinema na greve e da greve no cinema o ponto de partida foi compreender o lugar dos projetos dos filmes sobre a greve metalúrgica de 1979 no ABC na trajetória de cada um dos cineastas, procurando identificar o capital acumulado no campo político e cinematográfico por cada um para a realização destes filmes e, em especial, a relação deles com o personagem operário e as lutas reais daqueles trabalhadores. Em quais circunstâncias a obra de arte pode expressar a existência do povo? Para Beatriz Sarlo, o artista, o intelectual se aproxima das demandas do povo não na perspectiva do velho “documentário sociológico” para lhe “dar voz”, mas sim com a intenção de desenvolver a sua própria capacidade de ver e escutar:

Um intelectual (talvez se devesse acrescentar: de esquerda) *empresta* seus olhos e seus ouvidos ao novo e se empenha em escutar os rumores diferenciados da sociedade no terreno da arte. Seus gostos, esse produto do seu passado, começam a trabalhar ativamente a favor desses rumores, desses esboços que podem ser a forma presente do futuro ou contra eles. Trata-se de atentar no menos visível, menos audível, em discursos e práticas que escapam, pelas fissuras, seja aos ditames do mercado, seja nos circuitos habituais. Mas trata-se também de diferenciar o que, no mercado, trabalha contra as suas regras, formula as perguntas imprevisíveis, imagina novos modelos de resposta.¹⁶²

O fato do intelectual emprestar seus olhos e ouvidos aos rumores da sociedade, Sarlo advertiu, não exclui o cuidado formal, muito pelo contrário, implica em adequar escolhas estéticas à causa; desse modo, em consonância com o projeto: “O olhar político tem várias possibilidades de foco, que, por sua vez, desencadeiam diversos tipos de preocupações e de discurso.”¹⁶³ Nessas circunstâncias, emerge o filme de “agitação” com o objetivo de “estimular a função criadora do homem. Pode operar como agente de excitação constante para adotar uma atitude de mudança diante da vida”¹⁶⁴, segundo o cineasta e crítico cubano Julio Garcia Espinosa. Em texto publicado em 1980, Bernardet sublinhou a novidade desta experiência no cinema brasileiro: “No Brasil, o cinema militante parece ser um fenômeno recente, mas atualmente importante: muitos filmes têm sido realizados no

¹⁶² SARLO, Beatriz. “Um olhar político”. In: *Paisagens imaginárias*, op. cit., p. 60. Grifos da autora.

¹⁶³ Idem, p. 62.

¹⁶⁴ ESPINOSA, Julio Garcia. “Por um cine imperfecto”. In: *La doble moral del cine*. Madri: Ollero & Ramos, 1996, p. 16.

bojo dos movimentos operários dos últimos anos, particularmente no ABC.”¹⁶⁵ E citou a parceria entre Renato Tapajós e o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e outras organizações populares como exemplar desse tipo de cinema no Brasil naquela época.

Para analisar os filmes, procurei estabelecer um diálogo com os cineastas e protagonistas buscando identificar o método de filmagem e os resultados a que chegaram cada um dos cineastas. Por isso optei em identificar os cenários onde atuam os protagonistas e demais personagens do real selecionados por cada um dos cineastas, selecionando as explicações para suas escolhas da produção à exibição dos filmes. A fim de apreender aproximações e embates entre as diferentes visões fílmicas da greve, optei por apresentar cenários, personagens e enredo de cada um dos filmes em separado, sem perder a dimensão do diálogo entre eles. Outra preocupação foi reconstituir as opções de cada cineasta em termos das escolhas sobre o que filmar, os procedimentos e opções nas gravações, as dúvidas e impasses durante a montagem dos filmes até as opções sobre locais de exibição e públicos que buscaram atingir, buscando compreender o método cinematográfico de cada um bem como o resultado final concretizado em cada filme.

Para percorrer o caminho proposto, além da transcrição áudio-visual dos filmes, reuni reportagens e entrevistas dos e sobre os cineastas que permitiram acompanhar impressões à época de realização e lançamento dos filmes – sobre os cineastas e os filmes –, além de roteiros, argumentos, sinopses, convites, material de divulgação e as críticas em periódicos. As transcrições dos filmes, no caso de *Greve de março* e *Greve!* tomaram como ponto de partida aquelas publicadas no número da revista da Embrafilme inteiramente dedicado ao tema, *Os operários e a fábrica Lumière*, que reuniu “parte da pesquisa [coordenada por Bernardet], *Movimentos sociais urbanos e o documentário em São Paulo – 1977-80*, realizada entre agosto de 1980 e setembro de 1981 pela Secretaria de Cultura do Município de São Paulo através da equipe de cinema do antigo IDART, atual Divisão de Pesquisas do Centro Cultural de São Paulo”¹⁶⁶, que inclui ainda entrevistas com Batista e Tapajós além de artigos de Bernardet e de outros autores sobre os filmes aqui analisados, corroborando a nossa proposta de diálogo entre documentário e ficção, entre as produções realizadas com um distanciamento cronológico da greve e aquelas produzidas no calor da

¹⁶⁵ BERNARDET, *O que é cinema*, op. cit., p. 116.

¹⁶⁶ *Os operários e a fábrica Lumière. Filme Cultura (FC)* 46. Rio de Janeiro: Embrafilme, abril de 1986, p. 4.

greve. Além disso utilizei, sempre que possível, os roteiros originais dos filmes depositados no acervo da Cinemateca Brasileira/SP¹⁶⁷ ou publicados¹⁶⁸, além dos materiais – cartazes, *folders*, fotografias das filmagens – produzidos para a divulgação das exposições dos filmes, consultados tanto na Cinemateca Brasileira quanto na Biblioteca do MAM/RJ.

Por certo pela qualidade de sua obra cinematográfica, mas, também devido à sua posição no mundo do cinema, a literatura sobre João Batista de Andrade e Leon Hirszman, comparada àquela sobre Renato Tapajós, é bem mais abundante como será visto no primeiro capítulo. Lacuna maior devido à importância de Tapajós no estreitamento das relações entre cinema e os metalúrgicos do ABC, o que me levou a procurá-lo pelo e-mail da sua produtora Tapiri, onde havia referência sobre a aquisição de *Linha de montagem*. E assim cheguei a Barão Geraldo, distrito de Campinas, no KinoStudio,¹⁶⁹ onde além da entrevista com o cineasta realizada em 2006, consegui cópias em VHS e DVD de *Greve de março*, *Teatro Operário* e *Linha de montagem*. Infelizmente, mais nada restara com o cineasta das anotações sobre seu trabalho junto aos metalúrgicos de São Bernardo.

Com a informação de que Tapajós ministrara cursos para os sindicalistas do ABC no Museu Lasar Segall, em São Paulo, busquei informações que não encontrara no Sindicato tampouco com o cineasta. A respeito deste curso, somente um parágrafo da publicação do balanço dos 25 anos da instituição, entre atividades do Departamento de Atividades Criativas¹⁷⁰, porém, na Biblioteca Jenny Klabin Segall, encontrei entrevistas mimeografadas de João Batista de Andrade e o original da entrevista concedida em 1982 por Leon Hirszman a Alex Viany¹⁷¹, além de recortes de jornais e revistas da imprensa alternativa sobre estes cineastas e também sobre Tapajós que enriqueceram o levantamento feito nas demais instituições, Cinemateca Brasileira, em São Paulo, no setor de

¹⁶⁷ HIRSZMAN, Leon. *ABC da greve*: versão inglesa da banda de narração. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1990. Esta documentação é composta por 23 páginas datilografadas onde está incluída a transcrição dos letreiros da cópia e documentação sobre os custos de finalização. Acesso: R. 769/10.

¹⁶⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994; e ANDRADE, João Batista. *O homem que virou suco*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005 (Coleção Aplauso, série Cinema Brasil).

¹⁶⁹ KinoStudio- Cinema Digital - www.kinostudio.com.br

¹⁷⁰ *Museu Lasar Segall 25 Anos*. Histórico, Análises e Perspectivas. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1992, p. 60-61.

¹⁷¹ “Leon Hirszman, 1982. Museu Lasar Segall, Biblioteca Jenny K. Segall, pasta 127, doc. 1. Essa entrevista foi publicada em VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 283-314.

Documentação da Cinemateca do MAM na Funarte, além da seção de periódicos da Biblioteca Nacional¹⁷², as três últimas no Rio de Janeiro.

Entre janeiro de 2006 e setembro de 2007, fui quatro vezes a São Bernardo do Campo pesquisar no Centro de Documentação do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, ou seja, onde é guardada a seleção de obras consideradas relevantes pelas direções da entidade ao longo dos anos, sobretudo desde 1971 com a criação da *Tribuna Metalúrgica (TM)*, periódico mensal no período pesquisado. Na Biblioteca do Sindicato levantei a literatura sobre a categoria e suas lutas em publicações do Sindicato, do Fundo de Greve e de editoras interessadas em divulgar as lutas dos metalúrgicos da região e ainda as coleções dos periódicos, *ABCD Jornal*, criado por militantes da Ala, e *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica (SITM)*, diário criado em outubro de 1979. Porém não tive acesso às atas das reuniões das diretorias nem das assembléias, consultadas por outros autores¹⁷³, sem tempo para investir no sentido de superar este obstáculo, me dediquei exclusivamente ao levantamento da documentação acessível no Centro de Documentação, e as tentativas de contato com Djalma de Souza Bom e Expedito Soares Batista, sindicalistas que participaram dos filmes de Tapajós, para gravar entrevistas. Não consegui encontrar Djalma Bom, vice-prefeito de São Bernardo (1989-93), mas depois de algumas tentativas, em setembro de 2007, entrevistei o antigo dirigente metalúrgico Expedito Soares Batista¹⁷⁴, em seu escritório de advocacia, distante algumas quadras do Sindicato, que participou dos filmes e como exibidor. Além de Expedito, em São Bernardo, consegui ouvir o depoimento de outro personagem envolvido com a greve e o longa-metragem de Tapajós para o Sindicato, Zelinha¹⁷⁵, antiga faxineira do Sindicato, conhecida dos espectadores de *Peões* (2004) por contar como salvou *Linha de montagem* (1982) da Polícia Federal, na pré-estréia no Sindicato. Ambos já haviam sido entrevistados sobre o tema, Zelinha, além de

¹⁷² Nos intervalos das três greves que paralisaram a instituição entre 2004 e 2008, a primeira se estendeu por mais de cem dias.

¹⁷³ Por exemplo: ANTUNES, Ricardo. *A Rebelião do Trabalho* (O confronto operário no ABC paulista: As greves de 1978/80). Campinas: Ensaio, 1988 e PARANHOS, Kátia. *Mentes que brilham* (Sindicalismo e Práticas Culturais dos Metalúrgicos de São Bernardo). tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2002.

¹⁷⁴ Entrevista de Expedito Soares Batista à autora, São Bernardo do Campo, 3 de setembro de 2007.

¹⁷⁵ Entrevista de Maria Elicélia Feitosa da Silva, Zelinha, à autora, São Bernardo do Campo, 4 de setembro de 2007.

Coutinho, depois do lançamento de *Peões*, apareceu na programação de TV local¹⁷⁶ e Expedito, em 2001, então advogado da entidade, lembrou sua participação nas atividades culturais no Sindicato em depoimento a então doutoranda da Unicamp Kátia Rodrigues Paranhos¹⁷⁷.

O trabalho foi organizado em duas partes, em função de duas formas ou leituras da relação do cinema com a greve dos metalúrgicos em São Bernardo do Campo. Na primeira, “O cinema na greve”, composta por quatro capítulos, parti da apresentação destes cineastas a fim de entender a filmagem da greve dentro de suas trajetórias, incluindo a parceria entre Tapajós e o Sindicato e conclui com a apresentação e discussão dos curtas-metragens filmados e lançados no calor da hora, cerca de duas semanas após o término das filmagens, na perspectiva de intervir nos desdobramento do movimento grevista apresentado no filme. O primeiro capítulo, “Entre o cinema militante e autoral – Leon Hirszman, João Batista de Andrade e Renato Tapajós”, apresenta os cineastas que dirigiram os documentários sobre a greve de março de 1979 e o diálogo estabelecido por esta experiência com o desenvolvimento de projetos de ficção, a fim de compreender o lugar destes filmes dentro de suas filmografias e as suas respectivas posições no mundo do cinema. O segundo capítulo, “Um novo produto do ABC: cinema sindical” aprofunda o encontro entre o cineasta Renato Tapajós e os metalúrgicos de São Bernardo, desde a realização dos cursos de formação para o cinema até a produção de filmes em conjunto com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo. No terceiro capítulo “A greve em curta-metragem” analiso os objetivos e o circuito social de *Greve!* e *Greve de março*, curtas-metragens de Tapajós e Batista, que encerraram as filmagens em 27 de março de 1979. Encerrando a primeira parte, o quarto capítulo “A greve já chegou nas telas”, através do registro deixado pela imprensa e das lembranças de atores e espectadores, apresento os locais e a disposição da categoria nas exposições destes curtas-metragens, a partir de abril de 1979, no calor da hora, evidenciando o diálogo entre eles na perspectiva de interferir nos desdobramentos da paralisação registrada nos filmes.

¹⁷⁶ *Lula meu amigo*. DVD. Trabalho de Conclusão de Curso de Jornalismo, realização Camila Gomes, Camila Pompeu, Carolina Vitro, Elver Varjão, Paula Balduino, IMES, 2004; *Histórias que Lula não contou. Faça a diferença*, da Rede 21, Realização Estúdio 89, Documentação Rede Bandeirantes de Comunicação, 2004.

¹⁷⁷ PARANHOS, K, *Mentes que brilham*, op. cit.

A segunda parte, “A greve no cinema”, é formada por três capítulos nos quais acompanhei a produção dos longas-metragens, documentários e de ficção, suas exibições e seu diálogo em diferentes contextos com o público, em particular, com os metalúrgicos do ABC. A análise das realizações dos longas-metragens e seus lançamentos busca compreender outras interlocuções, inclusive com a memória produzida no calor da mobilização de março de 1979, quando além dos metalúrgicos do ABC, as imagens da greve também visavam alcançar o grande público, em exibições públicas e pagas. O quinto capítulo “A greve em longa-metragem” apresenta a realização dos documentários: *Linha de montagem*, de Renato Tapajós, e *ABC da Greve*, de Leon Hirszman, que se estenderam para além da greve de março. Embora o primeiro tenha se estendido por mais tempo, até julho de 1981, foi lançado em abril do ano seguinte, ao passo que o segundo, cujas filmagens se encerraram em maio de 1979, somente foi concluído e lançado doze anos depois. O sexto capítulo “A greve de 1979, o documentário e a ficção” discute a greve nos filmes de ficção, a proposta de Tapajós e os filmes de Batista e Leon e seu diálogo com os documentários contemporâneos da greve de São Bernardo. Por fim, no sétimo capítulo, “A greve nas telas dos circuitos comercial e alternativo” a partir de relatos da imprensa, evidencio o circuito exibidor e a permanência destes filmes em cartaz, para inferir sobre seu público nas praças brasileiras que mais serviram de cenário para a apresentação do personagem operário, Rio de Janeiro, São Paulo e o ABC.

Capítulo 1

Entre o cinema militante e autoral: Leon Hirszman, João Batista de Andrade e Renato Tapajós

O que aproximou e distinguiu os projetos de Leon Hirszman, João Batista de Andrade e Renato Tapajós e explica sua presença simultânea em São Bernardo para filmar a greve de março de 1979? Quais aspectos relevantes da formação de cada um apontam para singularidades, aproximações e diferenças em seus filmes sobre aquela greve metalúrgica? De acordo com as formulações dos críticos Bernardet e Ismail Xavier, a relação entre diretores e filmes pode ser caracterizada em três tipos básicos: 1) aqueles que simplesmente desenvolvem projetos dos produtores, caso emblemático, segundo Bernardet, neste tipo de filmes, “a relação produtor/diretor, desde que esse [o diretor] não quisesse limitar-se a executar uma tarefa, sempre foi conflituada em Hollywood”.¹ Não seria ao caso de Tapajós com os metalúrgicos pelo compromisso político que orientou esta relação; 2) aqueles que dirigem filmes “produzidos pelos próprios movimentos ou partidos políticos (...), significativos (...) principalmente pelo fato de tanto sua produção como sua exibição serem incorporadas às ações do movimento.” 3) “O que faz com que um cineasta tenha vontade de”² fazer filmes sobre determinado tema? Deleuze perguntou, relacionando o cinema ao romance e respondeu de modo que também pode ser generalizado: “é porque eles têm idéias em cinema que fazem eco àquilo que” a situação filmada apresenta, e resulta em “grandes encontros”. Para ele, a escolha diz respeito a “um assunto em comum, um problema em comum.” Ismail Xavier situou o desenvolvimento do “cinema de autor” no Brasil como resposta que se estendeu “do golpe militar à abertura”. Com uma grande dose de voluntarismo: “filmarei a meu modo, definirei minha poética’, seu estilo entra em forte conflito com as convenções.” Variação do “cinema de autor”, Xavier distinguiu “realizadores que, em diferentes filmes, apresentam dosagens variadas entre uma legalidade maior e o risco da invenção”³, e citou Leon Hirszman, entre outros.

¹ BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*, [1980] 12ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 66 e 115. (Coleção Primeiros Passos 9)

² DELEUZE, Gilles. Texto originalmente transcrito de palestra para estudantes de cinema em 1987 “O ato de criação” *Mais!*, *FSP*, 27/6/99, p. 5-4.

³XAVIER, Ismail. “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor” [1985] *In O cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 59-60.

Sobre o segundo tipo, a respeito do compromisso que caracterizou o século XX, Deleuze questionou:

Qual a relação entre a luta entre os homens e a obra de arte?

A relação mais estreita possível e, para mim, a mais misteriosa. Exatamente o que Paul Klee queria dizer quando afirmava: “Pois bem, falta o povo” quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe nunca será clara. Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe.⁴

Nos projetos políticos e estéticos dos três cineastas há semelhanças pontuais, por exemplo, a referência ao expoente da apresentação da greve no cinema, Sergei Eisenstein, e aproximações como o fato de que por pouco não viraram engenheiros. Para Batista, o cinema não era considerado por sua família uma opção profissional, no final dos anos 1950:

Uma época em que as vocações deviam se adaptar ao mercado: podia-se escolher entre ser médico, engenheiro ou advogado. A vocação ficaria para o diletantismo, os espaços vagos no exercício da profissão. Me lembro aqui a pergunta do meu irmão mais velho quando eu disse ainda em 63, que faria cinema: “*e vai trabalhar em quê?*”⁵

Leon, Batista e Tapajós cursaram engenharia, durante a Faculdade tiveram os primeiros contatos com o mundo do cinema. Todos três dialogaram de modo crítico com o “documentário sociológico”: Tapajós com *Vila da Barca* (1965-67), Hirszman com *Maioria absoluta* (1964-66) e Batista com *Liberdade de imprensa* (1966-67). Atualizando suas convicções, a atuação destes cineastas no final dos anos 1970, se enquadra no “refluxo e alguns desdobramentos da herança do romantismo revolucionário dos anos 60”⁶, de acordo com Marcelo Ridenti. Aproximações e diferenças no campo político, cinematográfico e de política cinematográfica, afora as disputas regionais, repercutiram nas suas concepções sobre o cinema e as versões fílmicas da greve.

Leon Hirszman

Morto precocemente antes de completar 50 anos, Leon Hirszman (1937-1987) abordou o personagem operário na primeira e última obra de ficção: *Pedreira de São Diogo* (1962) e *Eles não usam black-tie* (1981). Considerado a “cabeça política” do Cinema Novo,

⁴ DELEUZE, “O ato de criação” *In FSP*, Mais! 27/6/99, p. 5-5. Texto originalmente transcrito de palestra para estudantes de cinema em 1987.

⁵ CAETANO, Maria do Rosário. *Alguma solidão e muitas histórias* (A trajetória de um cineasta brasileiro) ou *João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência da reflexão*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004 (Coleção Aplauso - Cinema), p. 19, grifos da autora.

⁶ RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro*. Artistas, do CPC à era da tv. (2000), op. cit., p. 321. Tese de livre docência sobre a trajetória de artistas românticos revolucionários, isto é, daqueles com militância política no campo da esquerda a partir das referências de Michael Löwy e Robert Sayre, especialmente a obra *Revolta e melancolia, o romantismo na contramão da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

se comparado com seus contemporâneos Leon não deixou filmografia das mais extensas. O parceiro em *Black-tie*, Gianfrancesco Guarnieri, em depoimento no momento da morte do amigo, depois de exaltar suas qualidades de diretor e político, mencionou mais um projeto não realizado: “Nos últimos anos estivemos muito próximos, porque pensávamos em desenvolver um projeto juntos, um filme sobre nossas experiências de vida por esse Brasil. Agora não dá mais.”⁷

Carioca, filho de judeus poloneses, segundo sua biógrafa Helena Salem, levado pelo pai, entrou para o PCB aos 14 anos⁸, no início dos anos 1950, quando o Partido passou a desfrutar de uma situação que perdurou até março de 1964, embora continuasse ilegal não era clandestino, como atesta a circulação de jornais diários no Rio e em São Paulo⁹.

À frente do Cineclube da Escola de Engenharia, a obra de Eisenstein era freqüente na programação, evidenciando os interesses políticos e cinematográficos do militante comunista Leon. Em 1958, participou da criação da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro.¹⁰ Entusiasmado com o trabalho de estréia de Nelson Pereira dos Santos, participou das filmagens de *Rio Zona Norte* (1957) como “auxiliar privilegiado de um artista”: “Ia lá numa boa, carregar cadeiras, ficar... Assim, participando do negócio da comida da Laurita [mulher de Nelson], ajudando a servir a mesa. Era assim, uma simples iniciativa de amador, de apaixonado que quer chegar mais perto, curioso, interessado.”¹¹ Sem o mesmo encanto, na mesma época, se aproximou do chão de fábrica; quase engenheiro, trabalhou na Standard Eletric. Passadas mais de duas décadas, no ano seguinte ao lançamento de *Black-tie*, Leon relembrou esta experiência na entrevista a Alex Viany:

Um horror! Ficava medindo tempo e movimentos dos operários. Acompanhando o trabalho dos operários para poder racionalizar as máquinas, o uso das máquinas. E depois fiz projeções econômicas. Por exemplo, uma das coisas que fiz foi desenhar caixas, planejar a produção industrial de uma caixa de televisão, como ela é feita, quanto custa cada operação. Estava num lugar contrário ao meu. Os chefes pareciam que andavam como nazistas, marchavam ... pá, pá, pá, pá, pá. Não era problema psicológico não, era isso mesmo.¹²

⁷ “Morre o cineasta Leon Hirszman”. In *FSP*, Ilustrada, 17/9/87, p. 1.

⁸ SALEM, Helena. *O navegador das estrelas*. Dissertação de mestrado. PUC-Rio, agosto de 1996, p. 16.

⁹ SILVA, Maria Carolina Granato. *A greve dos tecelões cariocas: Partidos e Sindicato no segundo governo Vargas*, op. cit., p. 23-30.

¹⁰ SALEM, Helena. *O navegador das estrelas*, op. cit., p. 16.

¹¹ “Leon Hirszman” [1982] In VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 285.

¹² Idem, p. 302-303.

Descrição da implantação da indústria de bens de consumo durável no Brasil do final dos anos 50, que remete a *Tempos Modernos* (1936). Por certo uma das raras vezes que Leon esteve do lado oposto ao dos operários. Ocupando um dos mais de mil lugares do Teatro de Arena, Leon assistiu à estréia carioca da peça *Eles não usam black-tie*, na Faculdade Nacional de Arquitetura, na Praia Vermelha, em 1959, e se aproximou de Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, e Francisco de Assis, atores da peça. Sua primeira criação com cinema foi a montagem de um áudio-visual, uma “colagem de filmes” para a peça de Vianinha cujo título explicitava a filiação: *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, que estreou no mesmo Teatro de Arena, do Rio, no ano seguinte a *Black-tie*. Na entrevista concedida a Helena Salem, em 1985, Leon explicou sua interferência na peça:

Por exemplo, quando o operário queria descobrir onde estava a mais-valia, o cinema trazia uma cena da realidade. Havia uma integração entre texto e filmes (...) Então, para isso, utilizei imagens de vários filmes e repeti a operação. Desse longo trabalho de pesquisa nada restou, perdeu-se no tempo.¹³

A influência do cinema revolucionário soviético não poderia ser mais evidente. Eisenstein realizara experiência semelhante para a montagem teatral do *Prolekult* (*Proletarskaya kultura*), “que se propunha incubar e dar a luz uma cultura de raiz proletária, uma cultura que nascesse dos próprios operários (através do teatro, do romance, da poesia e, mais tarde, do cinema)”¹⁴, criado em setembro de 1917, às vésperas da Revolução Bolchevique¹⁵, e ainda devido à seleção de imagens, segundo Leon: “Selecionei documentários, selecionei imagens das *Atualidades Francesas*, peguei filmes de ficção para contratipar¹⁶ e editar aspectos que entraram como uma representação do mundo do trabalho.”¹⁷ A influência do cineasta soviético prosseguiu na estréia na direção: *Pedreira de São Diogo*, último episódio de *Cinco Vezes Favela*, única produção concluída e lançada pelo CPC da UNE. Dois aspectos aproximaram o primeiro e o último filme de ficção de Leon: o tema e a produção com verbas públicas. Exceto *Couro de gato*, produção da *Saga Filmes*, do diretor Joaquim Pedro de Andrade, quatro dos cinco episódios de *Cinco vezes favela*, foram produzidos pelo recém-criado CPC, conforme esclareceu Helena Salem, o vínculo com a

¹³ SALEM, *O navegador das estrelas*, op. cit., p. 87 e 73.

¹⁴ RAMOS, Jorge Leitão. *Sergei Eisenstein*. Lisboa: Horizonte, 1981, p. 12.

¹⁵ Segundo Leitão Ramos, a peça *Um homem de siso* foi sua primeira experiência cinematográfica, um curta-metragem, o *Diário de Glumov*, paródia dos filmes de atualidades in RAMOS, J. Leitão, *Sergei Eisenstein*, op. cit., p. 18-19.

¹⁶ Conforme Batista de Andrade, “contratipadas, isto é, copiadas em negativo” in CAETANO, op. cit., p. 164.

¹⁷ VIANY, Entrevista com Leon Hirszman (1982), op. cit., p. 289.

entidade dos estudantes, além do espaço da sede, “era, também, a única forma viável, burocraticamente, de receber apoio financeiro do Ministério da Educação, através da UNE, que já contava com subsídios oficiais.”¹⁸ Segundo Ferreira Gullar: “Leon teve uma participação determinante para viabilizar o projeto”¹⁹, através da UNE, o Ministério da Educação destinou verbas para a produção dos filmes²⁰. Cacá Diegues enfatizou o compromisso de Leon com os companheiros, também em entrevista a Helena Salem: “[Leon] produziu todos e só aí foi fazer o dele.”²¹ Protagonizado por Chico de Assis, Ozen Sernet na direção de fotografia, Celso Amorim na assistência de direção e Nelson Pereira dos Santos na montagem. Influenciado pelo cineasta russo, de acordo com Leon:

Eisenstein tinha uma visão dinâmica, aberta. A montagem era interpretada por ele como a totalidade das coisas. Não era apenas o problema da edição do filme, era a montagem do espetáculo. A composição era a montagem, a direção dos olhares era a montagem. Tudo isso era novo. A idéia da montagem intelectual me fascinava. Meu primeiro filme é uma homenagem à teoria de Eisenstein. É uma cópia. Na época eu queria realizar um filme que pudesse aplicar as teorias de Eisenstein, que as defendesse. Eu era um porta-voz, um defensor das idéias teóricas dele.²²

Pedreira de São Diogo apresenta a favela a partir da pedreira vizinha, local de trabalho de alguns moradores. A decisão do capataz da pedreira (Sadi Cabral) de aumentar: “*a carga pra 500 quilos*” é o estopim do conflito de interesses entre a condição de operário e de morador. Após anunciar “*A carga das seis vai ser de 500!*”, o operário completa angustiado: “(...) *os barracos vão cair.*” Tomando o controle da situação, os operários decidem: “*É preciso impedir isso!*” Porém, Leon não seguiu o tema de estréia de Eisenstein, ao ser sugerido: “*Precisamos parar o trabalho!*”, o líder (Chico de Assis), também morador da favela adverte sobre os riscos da paralisação naquele momento: “*Tem que dar um jeito de parar esta explosão sem parar o trabalho pra eles não despedir a gente.*” Neste caso, paralisar o trabalho despertaria a desconfiança do capataz, e os impediria de manter o controle da situação. Mais uma vez em consonância com os preceitos comunistas, é preciso organizar, e o personagem de Chico de Assis propõe convocar os favelados a resistir no limite entre a pedreira e a favela a fim de demover o capataz de sua decisão. Um deles

¹⁸ SALEM, *O navegador das estrelas*, op. cit., p. 75.

¹⁹ Idem, *ibidem*. Gullar era ligado a José Aparecido de Oliveira, secretário particular do presidente Jânio Quadros (1961).

²⁰ Além dos episódios de Hirszman e de Joaquim Pedro, compunham *Cinco vezes favela* (1962): *Um favelado*, de Marcos Farias; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges; *Escola de samba, alegria de viver*, de Cacá Diegues.

²¹ SALEM, *O navegador das estrelas*, op. cit., p. 76.

²² Idem, p. 70.

pergunta: “*E se os favelados não aparecerem?*” O personagem é trágico: “*A gente explode a carga!*” Enquanto os companheiros continuam a trabalhar ele procura Rosa (Glauce Rocha), moradora da favela, que convoca, de porta em porta, como em *Greve* de Eisenstein, os rostos individuais ganham contornos coletivos – figurantes, maioria mulheres mais velhas e crianças (decerto mais disponíveis para as filmagens do que homens e mulheres adultos), representavam seus próprios papéis. O final é feliz, à espera do líder com a tocha erguida, o clímax, segue o batuque que introduz a chegada dos moradores no limite entre a favela e o alto da pedreira. Ao primeiro plano dos rostos dos operários sorrindo se intercalam planos dos moradores enfileirados no alto da favela, igualmente sorridentes, o contraponto é o capataz que observa contrariado a vitória dos favelados e operários.

Produção da UNE e da Tabajaras Filmes, o primeiro filme do CPC foi exibido em grande circuito. No Rio de Janeiro, estreou no Pathé, na Cinelândia, nos Art-Palácio Copacabana e Tijuca, e depois no Paratodos, no Méier; no Mauá, em Ramos; no Irajá, Coliseu e Glória, este último também na Cinelândia e no Art-Palácio de Petrópolis.²³ Embora não haja informações sobre isso, pela proximidade das filmagens do lançamento, é provável que moradores da favela, no centro do Rio, tenham assistido ao filme, além do público ligado ao CPC da UNE e cinéfilos que acompanhavam o movimento de renovação do cinema. A recepção entre os próprios produtores é exemplar de uma das marcas da presença operária no cinema, presentes na trajetória inaugural de Eisenstein, o conflito de interesses entre o cinema militante com o cinema de autor; sem destacar especialmente o filme de Leon, como um todo, *Cinco vezes favela* dividiu o CPC, de acordo com Helena Salem:

Uma polêmica que, aliás, marcaria toda a curta e intensa existência da entidade, e que se referia pelo menos a dois olhares bem distintos: o daqueles que buscavam uma expressão artística mais livre, que abarcasse a experimentação em todos os níveis, inclusive formal, de linguagem, e dos que acreditavam que a arte feita pelos CPCs deveria ser essencialmente didática, a serviço da transformação social e política.²⁴

Tal divisão evidenciava as tensões na relação entre cinema e política e os compromissos em torno da arte engajada: a liberdade artística ou a arte a serviço da transformação social e política? De acordo com Julio Garcia Espinosa, a questão não

²³ As informações sobre o circuito exibidor de *Cinco vezes favelas* foram retiradas da Galeria de fotos do DVD com o episódio de Leon, acima citado, Idem, Galeria de fotos.

²⁴ SALEM, *O Navegador das estrelas*, op. cit., p. 77.

procedia na medida em que cabe a arte expressar “o inexprimível por outras vias que não sejam artísticas.”²⁵ Priorizar o didatismo, segundo Beatriz Sarlo, significava se render à “força do mercado (teatral, cinematográfico e, ainda que em menor medida, literário) [que] tende a propor pactos que padronizam o gosto, porque a prova de viabilidade de uma estética é o sucesso.”²⁶ Qualificado como “o costureiro” por Helena Salem, Leon procurava aliar o engajamento às novas propostas estéticas e assim continuou ligado ao CPC e ao grupo do Cinema Novo. Uma história real sobre o tema do filme de estréia lhe mostrou os limites do cinema transformar a realidade. À época, com a política de remoção das favelas do governo do estado da Guanabara, a ameaça de destruição dos barracos não era incomum.²⁷ Uma notícia de jornal, confrontou vida e arte. “Anos depois de ter feito o filme”, o cineasta constatou a distância entre o drama criado para o filme, do qual controlava o desfecho, e a vida real:

Eu saio à rua e vejo uma manchete do jornal *O Dia* que haviam feito aquilo que o filme pretendia impedir, denunciar para impedir. Aumentaram a carga de dinamite, explodiram, os barracos caíram e morreram 16 pessoas. Senti a distância. Tive o sentimento amargo da distância entre a realidade social e a vontade, a possibilidade de transformá-la não de uma forma abrangente, mas transformar pelo menos a prática política.²⁸

Qual seria a contribuição do cinema para mudar a prática política de uma forma abrangente? Depois da estréia com a ficção, Leon realizou seu primeiro documentário e filmou personagens reais não muito distantes do universo representado na ficção. *Maioria Absoluta* não significou tão somente uma mudança de gênero, mas também na concepção do ato de filmar, de se aproximar da realidade, propiciado pelo advento do Nagra. Filmado em 35 e 16 mm, a última, câmera mais leve, “na mão”, um dos cânones do Cinema Novo, com som direto do gravador Nagra²⁹, diferente do eisensteineano *Pedreira de São Diogo*, se aproximava do “Cinema Direto”. Em 1982, Leon comparou seus dois primeiros filmes:

Em *Maioria Absoluta* deixei vir a realidade. Eu não tinha nenhuma (a não ser a visão política sobre as questões sociais), nenhuma atitude pré-concebida do ponto de vista da estética. É um cinema de caráter direto, imagem direta, som direto, feito para dar voz aos outros. Não colocava a minha voz, não imitava Eisenstein: dava voz aos outros. E esses outros eram os analfabetos, que, dizem as pessoas letradas, não sabem falar.

²⁵ ESPINOSA, . *La dobre moral del cine*, op. cit., p. 15.

²⁶ SARLO, “Um olhar político”, op. cit., p. 60.

²⁷ MOTTA, Marly Silva da. *Rio de Janeiro: de cidade-capital a Estado da Guanabara*. Rio de Janeiro: FGV, 2001, p. 165 e MATTOS, *Novos e velhos sindicalismos*, op. cit., p. 104.

²⁸ “Leon Hirszman”: In VIANY, *O processo do Cinema Novo*, op. cit., p. 293.

²⁹ SALEM, *O navegador das estrelas*, op. cit, p. 86.

Como não sabem escrever, não sabem se expressar. E eu, no processo de realização desse documentário fui descobrindo a poesia que havia no dizer do pobre, do analfabeto. Principalmente no Nordeste, onde filmei, no segundo semestre de 1963.³⁰

Por um lado, a perspectiva do cinema “dar a voz” aos analfabetos silenciados pelo discurso dominante já predominava entre os cineastas engajados e aproximava o filme do “documentário sociológico”, e conforme observou Bernardet à época do lançamento da segunda edição de *Cineastas e imagens do povo*, em 2003:

Virou uma forma hegemônica na televisão e foi adotada pelo cinema, com a falsa justificativa de dar a palavra ao outro. É uma preguiça de procurar outras formas de manifestação. Mas tem também a questão da produção. A entrevista facilita, barateia o filme. (...) Em geral, no documentário, você escolhe os entrevistados e faz uma pré-entrevista... A filmagem é basicamente uma repetição do que já foi dito.³¹

Mas à época que Leon fez o filme, com a utilização do Nagra era novidade. Texto elaborado e narrado por Ferreira Gullar, que em 1979 desempenharia as mesmas funções no longa-metragem *ABC da greve*, alerta seu público preferencial, à classe média que vive da exploração do trabalho dos protagonistas do filme, os analfabetos: “*O filme acaba aqui. Lá fora a tua vida continua*”. Apesar do segmento do público visado por *Maioria Absoluta* e *Viramundo* ser o mesmo, os documentários de Leon e Sarno se distinguem pelos objetivos; para Bernardet, o momento da filmagem do diferenciava do clássico do modelo:

Comparado a *Viramundo*, *Maioria absoluta* guarda as características de um filme anterior ao golpe, não só pela presença do método Paulo Freire ou pela questão do voto, como por conclamar à ação, enquanto *Viramundo* está bem mais retraído em sua postura científica e não apresenta nenhuma perspectiva.³²

Bernardet sublinhou a originalidade na abordagem das questões urbanas no que, à primeira vista, poderia parecer uma digressão para o universo dominante do Cinema Novo:

O filme apresenta uma dupla visão da cidade: por um lado, ela é negativa e opressora (a atitude anti-popular das pessoas entrevistadas no início, a cidade onde “nós”, que usufruímos do trabalho do camponês), por outro lado ela tem uma potencialidade positiva, já que dela se esperam possíveis soluções. Embora de temática rural, *Maioria absoluta* está voltada para o urbano.³³

³⁰ “Leon Hirszman”: In VIANY, *O processo do Cinema Novo*, op, cit, p. 292.

³¹ Na mesma entrevista, Bernardet distinguiu o trabalho de Eduardo Coutinho: “Ele só entra em contato com o entrevistado na hora da filmagem. A equipe pode ter falado com a pessoa antes, mas ele não (...) o trabalho de entrevista é mais rico, porque há um sentido de descoberta. “Com a palavra Jean-Claude Bernardet” in *no mínimo* Ricardo Calil, [www.newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=6926&d](http://www.newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=6926&d;); Acesso 09/08/03.

³² BERNARDET, J-C. “O modelo sociológico, II (*Maioria absoluta*, *Subterrâneos do futebol*, *Passé livre*)”, in *Cineastas e imagens do povo*, op. cit., p. 41 e 46.

³³ Idem, p. 47.

Produção de Davi Neves e Eduardo Coutinho, som de Arnaldo Jabor, mais uma vez, Nelson Pereira dos Santos na montagem, o filme ficou com 16 minutos. A distância entre as filmagens e a exibição de *Maioria Absoluta* se estende do avanço do movimento social organizado no governo João Goulart ao ressurgimento da classe operária na cena pública no início dos anos 1980. Finalizado depois do golpe de 1964 pela *Leon Hirszman Produções*, submetido à censura, só foi liberado no início dos anos 1980³⁴. Apesar da temática ainda ser de interesse, o filme teve problemas no circuito comercial, diferente de *Cinco vezes favela* (1962), exibido em muitos cinemas, *Maioria Absoluta* só “passou em cineclubes, em círculos mais fechados”.³⁵ Em homenagem ao diretor, na época da exibição de *Eles não usam black-tie*, em novembro de 1981, complementou a programação de *São Bernardo* (1973), longa-metragem de ficção de Leon, ficou uma semana em cartaz, no Ricamar, em Copacabana³⁶. A resolução número 37 do CONCINE [Conselho Nacional de Cinema], de 31 de dezembro de 1979, fixou para os cinemas do Distrito Federal, Rio de Janeiro e São Paulo “a obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros de curta-metragem em todas as sessões em que foi exibido filme estrangeiro de longa-metragem.”³⁷ Leon atribuiu à duração do filme o fato de não se beneficiar da lei de exibição obrigatória dos curtas-metragens, segundo o cineasta, “os exibidores só querem filmes curtos, com um máximo de nove minutos, e ele tem 16 minutos.”³⁸

Sem concluir *Maioria Absoluta*, no início de março de 1964, Leon começou a filmar outro documentário que também seria produzido pelo CPC³⁹. De certo modo, *Minoria absoluta* ou *13 de março de 1964* significou uma guinada de 180 graus no personagem, Leon sublinhou as disputas políticas e estéticas envolvidas na realização deste filme logo após filmar a primeira parte de *ABC da Greve*, no início de abril de 1979:

Era um filme sobre a Reforma Universitária, que salva 1% do povo brasileiro e o resto não importava. Era um filme universitário. Procurávamos documentar várias situações, os sindicatos, as manifestações políticas, etc. (...) Tratava-se de um trabalho efetivo de ligação entre o intelectual e o povo, contrariando a imagem daquele que não quer

³⁴ “Leon Hirszman”: In VIANY, *O processo do Cinema Novo*, op. cit., p. 293.

³⁵ HIRSZMAN, L. “O espião de Deus” [abril de 1979] In *ABC da greve*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1991, p. 10.

³⁶ *Jornal do Brasil*, “Caderno B”, Cinema, 1º/11/81, p.6.

³⁷ *Filme Cultura* 33, Embrafilme: Rio de Janeiro, maio de 1979, p. 118.

³⁸ “Leon Hirszman”, In VIANY, *O processo do Cinema Novo*, op. cit., p. 293.

³⁹ SALEM, *O navegador das estrelas*, op. cit., p. 88.

rebaixar suas idéias puras e sublimes para a massa ignara, que está alienada e precisa receber a iluminação ideológica da ciência.⁴⁰

De que maneira se desenvolveria este “trabalho efetivo de ligação entre o intelectual e o povo”? O golpe militar em 1964 interrompeu as filmagens dos dois documentários: Posteriormente, Leon concluiu *Maioria absoluta*, já *Minoria*⁴¹... nunca foi retomado.

O primeiro longa-metragem de ficção, *A falecida* (1953), baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues, roteiro escrito em parceria com Eduardo Coutinho, seu companheiro do CPC, marcou a estréia no cinema da já consagrada atriz de teatro Fernanda Montenegro interpretando Zulmira, a falecida. Fernanda viria a interpretar a Romana em *Black-tie*. *A Falecida*, filmado depois do golpe, em 1964, lançado no ano seguinte no Festival Internacional do Filme do Rio, em setembro de 1965, parte das comemorações do Quarto Centenário da Cidade, no programa do Festival, Leon foi apresentado como “engenheiro” com “Atividades Cineclubísticas”⁴². Segundo Helena Salem, autora de dissertação sobre Leon e sua biógrafa, foi um fracasso de bilheteria, fato que motivou o cineasta a “partir para um projeto de comunicação mais direta, capaz de atingir o grande público.”⁴³ Em mais uma parceria no roteiro com Coutinho, realizou *Garota de Ipanema*, sem muita repercussão. Característico da contestação que se intensificava em 1967, Leon questionou a atriz Márcia Rodrigues que representou a protagonista inspirada na canção homônima e Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes: “A garota de Ipanema – ela é mesmo de Ipanema ou da Tijuca?”⁴⁴

O AI-5 redirecionou seus questionamentos; dois projetos diferentes em gênero e concepção responderam ao aumento da repressão e do arbítrio. Em sintonia com a pesquisa e divulgação dos críticos de música popular Albino Pinheiro e Sergio Cabral, realizou o curta-metragem *Nelson Cavaquinho* (1969). Para Leon, este documentário era uma forma de protesto:

⁴⁰ MORAIS, Fernando, KAHNS, Cláudio, GOMES, Sérgio. “O espião de Deus”: entrevista inédita de Leon Hirszman. In: CINEMATECA BRASILEIRA. ABC da greve: documentário inédito de Leon Hirszman sobre a origem do moderno sindicalismo brasileiro. São Paulo, 1991, p. 10-11. Acesso: F81hirszman*C517a

⁴¹ Nos *Extras do Disco 02-Leon Hirszman*, há seqüências das filmagens da movimentação no comício da Central do Brasil, em 13 de março de 1964.

⁴² Catálogo do *Festival Internacional do Filme do Rio- 1965*. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura da Guanabara, setembro de 1965, p. 73.

⁴³ SALEM, Helena, verbete Leon Hirszman In RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. (orgs.) *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac-São Paulo, 2000, p. 294.

⁴⁴ SALEM, *O navegador das estrelas*, op. cit., p. 95.

(...) queria mostrar uma face do povo, de uma manifestação musical não elaborada como a bossa-nova, que era uma expressão sofisticada de certos grupos da zona sul. Fazer *Nelson Cavaquinho* para mim foi muito importante nesse quadro pós AI-5. Foi uma forma de protestar e revelar o povo (...)⁴⁵

Enquanto no documentário “queria mostrar uma face do povo” sem sofisticar nem elaborar, de acordo com propostas mais próximas ao grupo que permaneceu no CPC, por um lado, por outro lado, na ficção, se deixou levar pela onda do “desbunde”⁴⁶ da época. *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia* também protestou contra o cerceamento da liberdade de expressão; o próprio diretor reconheceu mais tarde:

É um pouco estranho, de vanguarda, diferente. Feito de planos-seqüência, é um filme sobre o problema da comunicação. É uma metáfora da comunicação. As pessoas da equipe podiam levar para as filmagens as coisas que gostassem. Um levava a máquina de escrever, outro o violão, outro um anzol, um *walkie-talkie* (...) as relações iam se formando a partir destes objetos. (...) A Ítala [Nandi] brincava com a censura repetindo: “Isso não pode! Isso não pode!”⁴⁷

Depois dessa experiência, por pouco não abandonou o cinema: “Aí pensei em largar tudo, estudar Filosofia, estudar alemão. Fui colega de turma do Leandro Konder e do Carlos Nelson Coutinho. Eles seguiram o curso e eu parei. Numa viagem levei o *São Bernardo* para reler.” Com o romance de Graciliano Ramos publicado em 1934, o diretor parecia se render à tendência dominante do Cinema Novo ao representar o universo rural, entretanto segundo José Mario Ortiz Ramos, o filme ia muito além das questões estritamente rurais: “sob a capa de uma homenagem aos 80 anos de nascimento de Graciliano Ramos abriga um ataque ao sistema econômico que naquele momento era louvado”⁴⁸. Exemplar das aparentes contradições da ação do Estado no campo cinematográfico sob o signo do AI-5, *São Bernardo*, que seria o primeiro filme a ser distribuído pela Embrafilme, a estatal de cinema, foi censurado. Renato Ortiz explicou a lógica que orientava o Estado no campo cultural:

O ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da produção. O movimento cultural pós-64 se caracteriza por suas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais.⁴⁹

⁴⁵ “Leon Hirszman”: In VIANY, *O processo do Cinema Novo*, op. cit., p. 298.

⁴⁶ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. “Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar” in SCHWARCS, Lilia Moritz *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Vol. 4 São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 403-404.

⁴⁷ “Leon Hirszman”: In VIANY, *O processo do Cinema Novo*, op. cit., p. 299.

⁴⁸ RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais* (Anos 50/60/70). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 106.

⁴⁹ ORTIZ, Renato, *A moderna tradição brasileira*. [1988] 5ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 114-115.

No mesmo sentido da observação de Renato Ortiz, com conhecimento de causa, Leon reconheceu a aparente contradição entre a atuação da estatal de cinema e aquela da censura:

No que se refere à ação da Embrafilme, de ela guiar os projetos a serem realizados, nós, cineastas, sempre nos colocamos a favor de que se reforce a linha de roteiros originais contra qualquer tipo de censura *a priori*, coisa que não acontece no Brasil. A censura é feita exclusivamente *a posteriori*, e isso é um ponto positivo da maior importância. Não temos a posição de dizer: “Bem, se se vai fazer mais filmes, vai fortalecer o controle do Estado sobre os filmes”. Isso seria admitir que é impraticável qualquer tipo de desenvolvimento do cinema brasileiro, a não ser na medida que ele se torne marginal...⁵⁰

Ou seja, embora admitisse a possibilidade de realizar filmes à margem da censura, Leon não concebera desta forma o projeto de *São Bernardo*. José Mário Ortiz Ramos dedicou um item do terceiro capítulo – “Tempos de repressão: o estado prepara uma política cultural” de sua dissertação a dois filmes: “Perplexidades, indefinições e os incômodos *São Bernardo* e *Zezero*”. O média-metragem de ficção *Zezero*, de Ozualdo Candeia, sobre um operário da construção civil de origem rural: “Uma produção independente de baixíssimos custos, e que circula quase que clandestinamente – o filme não foi nem enviado à censura”⁵¹, ao contrário do terceiro longa-metragem de ficção de Leon, com objetivos mais ambiciosos de produção e distribuição. Todavia, mais uma vez, foi censurado com *São Bernardo*. Após ficar retido na censura por sete meses⁵², *São Bernardo* foi pioneiro na ampliação do campo de atuação da estatal de cinema, segundo Ortiz Ramos, “foi o primeiro filme distribuído pela Embrafilme.”⁵³ Com este filme Leon conquistou pela primeira vez o reconhecimento através de premiações. Ganhou a Margarida de Prata da CNBB (Confederação Nacional dos Bispos do Brasil), em 1973, e o prêmio de melhor filme do Instituto Nacional de Cinema (1966-1975), em 1974, quando também Isabel Ribeiro conquistou o prêmio Air France de melhor atriz. Em outubro de 1973, estreou no Cinema I, em Copacabana, com a presença do presidente da CNBB, d. Ivo Lorscheiter.⁵⁴ Com tudo isso, os prejuízos provocados pelo tempo entre a finalização e a liberação levaram à falência da produtora de Leon. No debate do Teatro Casa Grande, em 1975, “reunindo intelectuais responsáveis e comprometidos com o desenvolvimento deste país”, segundo balanço de

⁵⁰ *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976, p. 33. (Coleção Opinião)

⁵¹ RAMOS, Ortiz, *Cinema, Estado e Lutas Culturais*, op. cit., p. 107.

⁵² SALEM, *O Navegador das estrelas*., op. cit., p. 102

⁵³ RAMOS, Ortiz, op. cit., p. 100.

⁵⁴ SALEM, *O Navegador das estrelas*, op. cit., p. 193.

Zuenir Ventura na sessão de encerramento, Leon explicou as razões que não permitiram que acatasse os cortes impostos pela Divisão de Censura e Diversões Públicas e a repercussão do tempo de proibição em sua vida profissional:

Com respeito a *São Bernardo*: houve problemas com a censura. A censura queria cortar cerca de 15 minutos do filme correspondentes a três cenas, sendo que o corte de uma delas tornaria incompreensível a relação entre Madalena [Isabel Ribeiro] e Paulo Honório [Othon Bastos], eliminando o conteúdo social do filme. Trata-se da cena do espancamento de um camponês à porta da igreja. Sendo cortada, teria de excluir também a discussão entre Paulo Honório e Madalena em que ela reclama contra aquele espancamento. Eu não estava em condição de poder dizer: “Fiz uma obra, não vai cortar senão eu não exibo”. Não era o caso. Filmes como *Macunaíma*, *Como era gostoso o meu francês*, e uma série de outros, sofreram cortes e estão sendo exibidos. Mas o que queriam fazer com *São Bernardo* não dava pedal, porque impedia que se compreendesse o filme. Entramos com recurso, que demorou, que prejudicou inclusive muita gente, mas acabamos vencendo, porque anexeí o roteiro, o romance, tudo para provar que o filme era fiel ao livro, e o livro tinha sido ponto de vestibular há dois anos... Quanto à rentabilidade, o filme foi bem, apesar de que a distribuidora atuou lamentavelmente no resto do país. No Rio foi bem, em São Paulo, também. Quanto ao problema da receita, eu fiquei na pior. Não vi um tostão, porque a Saga Filmes, a produtora, foi para o bealé. Hoje é massa falida na 1ª. Vara Cível. Há quatro anos que eu não filmo, e estamos aí.⁵⁵

Embora não figure entre as maiores bilheterias do cinema brasileiro, *São Bernardo* foi incluído por Alberto Shatovsky, do Circuito do Cinema I, entre os filmes brasileiros que renderam boa bilheteria em sua cadeia de cinemas.⁵⁶ A falência de sua produtora impediu que Leon, até 1979, desenvolvesse projetos mais autorais; entre 1976 e 1977, dirigiu *Rio, Carnaval da vida*, documentário para a Rádio Televisão Italiana, com trechos de um show de música popular brasileira realizado em Roma intercalados com depoimentos de Alfredo Bosi, Fernando Henrique Cardoso, Maria da Conceição Tavares, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros, por muito tempo dado por perdido, recuperado no início do século XXI e exibido na TVE, atual Rede Brasil, canal 2-Rio de Janeiro, em fevereiro de 2006.⁵⁷

No Brasil, outro projeto de encomenda, colocou Leon diante do mundo dos trabalhadores; duas séries, produzidas pelo MEC, para o Departamento de Filme Educativo do Instituto Nacional do Cinema: *Megalópolis* e *Ecologia*. Inspirado nas *Brasilianas* (*Cantos do Trabalho*) (1955) de Humberto Mauro e em Mário de Andrade, Leon dirigiu a

⁵⁵ *Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande*, op. cit., p. 8 e 35-36.

⁵⁶ *Filme Cultura* 30, setembro-outubro de 1978, p. 6.

⁵⁷ Em 1995, quando Helena Salem apresentou sua dissertação, *Rio, carnaval da vida* era dado como “nunca exibido e aparentemente perdido”, SALEM, *O navegador das estrelas*, op. cit., p. 104.

trilogia *Cantos do trabalho*, e mais uma vez traduziu o universo rural a partir do urbano. O cineasta comentou sobre a realização desses documentários:

Cantos do trabalho no campo: mutirão (1976) feito perto de Viçosa, com um grupo que ainda mantém os cantos do trabalho que estão presentes em *São Bernardo*. Quando estão no eito, cantando duetos, colocam uma oitava acima, se expressam em improvisos. Seria o partido-alto no campo, uma roda de samba no trabalho. É uma coisa importante do ponto de vista da cultura popular. Consegui levantar três áreas: Feira de Santana, onde filmei *Cantos do trabalho no campo: cana-de-açúcar* (1978), zona do cacau na Bahia, onde filmei *Cantos do trabalho no campo: cacau* (1978), e esse primeiro em Chá Preto, Alagoas. O de chá preto era um mutirão.⁵⁸

E assim, até 1979, Leon continuou sem filmar, até se livrar da falência da Saga Filmes e poder entrar com pedido de recursos para produzir *Eles não usam black-tie*, pela Leon Hirszman Produções Cinematográficas, criou também a Taba Filmes, produtora de *ABC da greve*.

Enquanto o Cinema Novo acontecia no Rio de Janeiro com filmes como *Cinco vezes favela* (1962), com a participação do quase engenheiro Leon Hirszman, o mineiro João Batista de Andrade e o paraense Renato Tapajós se mudavam para São com objetivo de estudar engenharia na Politécnica da USP, poucos anos depois também realizariam suas primeiras experiências no cinema. Na entrevista a Marcelo Ridenti em 1997, Tapajós descreveu sua versão da faceta paulistana do Cinema Novo:

São Paulo nunca esteve envolvido no Cinema Novo, que era composto por aqueles que Glauber achava que faziam parte dele. E como ele nunca achou que os paulistas fizessem parte, a gente corria um pouco à margem, embora fizesse todas as discussões e tentasse acompanhar todas as propostas.⁵⁹

Neste mesmo sentido, Batista procurou conceituar, “o que eu chamo de Cinema Novo Tardio, o de São Paulo”⁶⁰, formando em torno dele próprio, de Vladimir Herzog, de Bernardet. Em diálogo unilateral com o cinema feito no Rio e antenado às novas tendências internacionais, Batista e Tapajós desenvolveram seus projetos, como Leon, a princípio vinculados a entidades estudantis, todavia, enquanto Batista transitava pelos circuitos

⁵⁸ “Leon Hirszman”: In VIANY, *O processo do Cinema Novo*, op. cit., p. 302.

⁵⁹ Marcelo Ridenti realizou a entrevista com Renato Tapajós em Caxambu, 21 de outubro de 1977 cujos trechos estão transcritos ao longo do livro RIDENTI, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução*, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 99.

⁶⁰ ANDRADE, João Batista de. *O povo fala*. Um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira. São Paulo: Senac, 2002, p.48.

comercial e alternativo, a militância cinematográfica de Tapajós permaneceu nas trincheiras alternativas.

A “dramaturgia da intervenção” de João Batista de Andrade

Sua biógrafa, a jornalista especializada em cinema, Maria do Rosário Caetano, por certo também numa homenagem ao estilo de cordel de *O homem que virou suco* intitulou a obra sobre o cineasta com a extensão e as explicações características do gênero adaptada à história de vida do biografado: *Alguma solidão e muitas histórias: a trajetória de um cineasta brasileiro*, ou *João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão*, escrita a partir de um longo depoimento dado em 2003.

Mineiro de Ituiutaba, João Batista de Andrade foi para São Paulo aos 20 anos, em 1959, estudar engenharia na Politécnica da USP. Antes de começar a desenvolver seu estilo, sintonizado com o ambiente do início dos anos 1960, articulou cinema à política, em 1962, entrou para o Partido Comunista⁶¹. Também como Leon, a porta de entrada no mundo do cinema foi através da atividade cineclubística:

Tinha o Cineclub, que eu mesmo pegava o projetor, o filme e exibia no grêmio da medicina, no grêmio da FAU, da Filosofia, na escola de Direito; levava o projetor e filme e depois a gente debatia, era um ativismo maluco; além de tudo entrei no Partido Comunista, era militante, logo depois fui para a UEE (União Estadual dos Estudantes), em 63, estava na direção da Juventude Comunista em São Paulo.⁶²

No mesmo ano que dirigiu a Juventude Comunista de São Paulo, com o colega da Politécnica da USP, Francisco Ramalho Jr., criou o grupo Kuatro de cinema, nome inspirado na produtora KADR dos poloneses Andrej Wajada e Jerzy Kawalerowicz.⁶³ A primeira experiência de Batista na produção foi como assistente de direção e montador de *Universidade em crise* (1966), de Renato Tapajós que também integrou o Kuatro.

Em 1966, Batista começou a dirigir o primeiro filme, *Liberdade de Imprensa*, com proposta que se confrontava ao modelo sociológico de *Viramundo* (1965) e se aproximava das propostas do *Cinéma Vérité*. Segundo Bernardet, enquanto no filme de Geraldo Sarno “pretendia-se saber dos entrevistados o que pensavam independentemente da filmagem, em

⁶¹ CAETANO, Maria do Rosário. *Alguma solidão e muitas histórias: a trajetória de um cineasta brasileiro*, ou *João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 8. (Coleção Aplauso Cinema Brasil)

⁶² Depoimento a Alexandre Kishimoto, Carla Miucci e Flávio Brito em 1o. de abril para o site Aruanda: *In* <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/jba1.htm> Parte I, 1º de abril de 2003. Acesso 2/1/2005.

⁶³ CAETANO, Maria do Rosário. *Alguma solidão e muitas histórias*, op. cit., p. 52

tese pelo menos”, Batista “gera intencionalmente uma situação específica, provoca uma alteração no real, e o que se filma não é o real como seria independente da filmagem, mas justamente a alteração provocada.”⁶⁴ A partir de seus primeiros curtas-metragens Bernardet “pensou em chamar de *dramaturgia de intervenção* essa prática de gerar a realidade que se filmava.”⁶⁵ Batista pôde confrontar seu estilo de cinema com o “modelo sociológico”, pois paralelo à realização de *Liberdade de imprensa*, em 1966, ele e Francisco Ramalho Jr. montaram *Subterrâneos do Futebol*⁶⁶, de Maurice Copovilla, da série *Brasil Verdade*, de Tomas Farkas, iniciada com *Viramundo*. Corroborando a análise de Bernardet, Batista explicou como concebeu seu estilo de filmar, junto com o amigo e assistente João Silvério Trevisan. Críticos em relação ao “modelo sociológico” e sua perspectiva de reproduzir a realidade tal e qual se apresentava diante da câmera:

Nós estávamos um pouco vacinados por um tipo de cinema carregado de entrevistas, um cinema chato, inosso, pouco convincente e ineficaz, que parecia alimentar as idéias de muitos cineastas influenciados pelo *cinéma vérité*. Na linha de um cinema mais participante e instigante (...) que não se satisfaz com o que encontra para filmar, mas provoca a realidade para filmar o resultado dessa intervenção.⁶⁷

Produzido pelo jornal *Amanhã* do grêmio da Faculdade de Filosofia da USP, *Liberdade de Imprensa* foi “apreendido na invasão do Congresso da UNE em 1968, onde o filme iniciaria seu trajeto, a distribuição nacional.” Interrompida a carreira do documentário, Batista incorporou a experiência do primeiro filme e aprofundou-a na ficção. Reagiu ao chamado “golpe dentro do golpe” ampliando seu campo de atuação:

Montou com Francisco Ramalho Jr. a produtora Tecla, cuja produção de estréia foi *Anuska, manequim e mulher* (1968) de Francisco Ramalho Jr., (...) dirigiu *O filho da televisão* (episódio de *Em cada coração um punhal*) e *Gamal* (...) Organizou com Luiz Sérgio Person e Iberê Cavalcanti a Reunião de Produtores Independentes (RPI), distribuidora que objetivava comercializar filmes brasileiros.⁶⁸

No primeiro longa-metragem de ficção, a despeito da proposta de vanguarda, se deixou influenciar pelo sucesso das “pornochanchadas” que tanto combateria na estréia de *O homem que virou suco*, no início dos anos 1980. No momento da distribuição, conforme

⁶⁴ BERNARDET, “Em busca de uma nova dramaturgia documentária (*Liberdade de imprensa e Migrantes*). In *Cineastas e imagens do povo*, op. cit., p. 74-75.

⁶⁵ Idem, p. 79, grifos do autor JCB.

⁶⁶ BERNARDET, “O modelo sociológico II (*Maioria Absoluta, Subterrâneos do Futebol, Passe Livre*). In *Cineastas e imagens do po* op. cit., p. 48-55.

⁶⁷ ANDRANDE, *O povo fala*, op. cit., p. 53 e 55.

⁶⁸ RAMOS e MIRANDA (orgs.) *Enciclopédia do cinema brasileiro*, op. cit., p. 22.

contou, passados mais de 30 anos: “*Gamal*, título a que acrescentei, influenciado pelas exigências de mercado, o aposto *O delírio do sexo*. Aliás, afundado em dívidas, vendi o filme para Antonio Polo Galante, da Boca paulista, que sempre disse que ganhou dinheiro com ele...”⁶⁹ Com o prêmio Air France recebido na categoria de diretor estreante por *Gamal*, viajou e, estendendo sua atuação ao meio que então se firmava como o principal veículo de comunicação⁷⁰, Batista retomou a militância:

(...) ao retornar da Europa: o desejo de me reencontrar e reencontrar o cinema que havia iniciado nos anos 1960, um cinema cheio de conflitos e denúncias, inquieto, ligado à vida brasileira, colado às questões sociais e políticas. Pensava muito como se deveria agir para se opor à ilusória imagem de sonho e paz que o regime militar impunha à sociedade por meio, principalmente, da TV.⁷¹

Trabalhou no telejornal *Hora da Notícia* da TV Cultura (1972-3) e na TV Globo-SP (1974-8), no setor de reportagens especiais responsável pela criação do *Globo Repórter*. Batista se sentia provocado pela frase atribuída ao general Médici, respondendo às denúncias de tortura e extermínio praticados pela ditadura, o general presidente “via, pela TV, um país em paz, sem conflitos”.⁷² Para fazer frente à política de imagens oficial, na TV, se propôs a apresentar conflitos que o governo pretendia ocultar, transpondo para esta mídia a experiência acumulada no cinema, segundo Batista, suas reportagens, pela forma e abordagem: “Era, apesar de tudo, o cinema feito para a TV”, “o material era colhido em 16 mm com banda magnética, usando uma câmera CP, sonora”⁷³; uma “cópia kinoscopada contratipada, isto é, copiada num negativo”⁷⁴.

Depois de Batista, muitos cineastas integraram a equipe do *Globo Repórter* como Renato Tapajós e Eduardo Coutinho. Batista refletiu sobre esta experiência na tese defendida na ECA-USP em 1998: *O povo fala. Um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. Diante do desafio “de fornecer um mínimo de informação para um público totalmente desinformado e por meio de um instrumento tão vigiado como a TV”, sob a

⁶⁹ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 142-143. Segundo a *Enciclopédia do cinema brasileiro*, Galante foi “o mais ativo produtor da Boca do Lixo”, quadrilátero nas imediações da Estação da Luz, no centro de São Paulo, onde se localizavam escritórios de produtores, distribuidores e exibidores que nos anos 1970 acolheu o Cinema Marginal e posteriormente se rendeu às pornochanchadas, de acordo com a mesma fonte: “Pode-se atribuir à pornochanchada e à Boca o feito de terem conseguido construir um precário mas estimulante *star system*, à margem dos esquemas televisivos” In RAMOS e MIRANDA (orgs.) op. cit., p. 265 e 59.

⁷⁰ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*, op. cit., p. 128-130.

⁷¹ ANDRADE, *O povo fala*, op. cit., p. 52.

⁷² CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 181.

⁷³ ANDRADE, *O povo fala*, op. cit., p. 64 e 62.

⁷⁴ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 164.

orientação do PCB de buscar brechas nos canais institucionais em detrimento da luta imediata pela derrubada do governo e a construção do socialismo; seu objetivo era

(...) basicamente buscar uma nova relação entre intelectuais e a sociedade, recuperando papéis importantes de organização, formulação de idéias e de informação, dentro dos limites das possibilidades daquele momento (...) em busca não do socialismo ou de algum regime intermediário de esquerda, mas de democracia.⁷⁵

Para Batista, democracia nas reportagens implicava em não endossar procedimentos autoritários ancorados em metodologias que envolviam escolhas técnicas e políticas naturalizadas pelos cinegrafistas tanto da TV Cultura quanto da Globo. Dois procedimentos, em especial, foram visados a fim de democratizar o conteúdo da TV: o posicionamento da câmera e o tratamento conferido ao “universo-fonte privilegiado”⁷⁶. Orientados por uma estratificação social, enquanto as autoridades institucionais eram agigantadas⁷⁷, o cinegrafista se ajoelhava “para fazer imagens em *contra-plongée*”, segundo o próprio Batista: “tomada de cena (filmagem) com a CAM [câmera] no alto, como uma visão de cima do objeto ou da cena”, em sentido inverso:

Ao filmar as pessoas do povo, o cinegrafista então erguia o corpo o máximo que podia colocando-se acima dos entrevistados. Era só imaginar depois a montagem: a autoridade institucional olhando para baixo para ver o povo, e o povo, subalterno, visto de cima e olhando para cima para ver a autoridade.⁷⁸

Minimizados pelo enquadramento tradicional da câmera, os personagens populares também eram desqualificados nos noticiários ou, no máximo, usados como ilustração, sob este aspecto, com intenções opostas, semelhante ao “documentário sociológico”:

As reportagens, então, traziam a autoridade e o especialista falando a sério sobre o que julgavam entender, enquanto o povo, como muitas vezes encantado diante da opressiva CAM e da pergunta do repórter, dava o sal da reportagem dizendo qualquer asneira que só ajudava a sedimentar o elitismo e a visão de pasmaceira social. Eram o que chamava de “povo fala”.⁷⁹

Batista queria que o povo falasse, de fato, e assim não se rendeu a tais procedimentos. Na contramão do que era considerado o posicionamento natural do cinegrafista, estabeleceu “a regra da democracia nas reportagens: a CAM estaria, salvo ordem em contrário, sempre à mesma altura, ou seja, a altura do ombro do cinegrafista.” No

⁷⁵ ANDRADE, *O povo fala*, op. cit., p. 29-30.

⁷⁶ Idem, p. 96.

⁷⁷ Como no seriado *Terra de Gigantes* de Irwin Allen produzido pela Fox, em 1967-1968, os Gigantes eram ampliados e os Pequeninos diminuídos.

⁷⁸ ANDRADE, *O povo fala*, p. 61.

⁷⁹ Idem, p. 61-62.

que diz respeito ao “povo fala”, segundo Batista, “com nossa participação as pessoas, ‘os populares’, passaram a ser identificados na tela. Antes só havia identificações para as autoridades institucionais e os famosos ‘especialistas’.” Na perspectiva de seu cinema de guerrilha, Batista formulou ainda “o conceito de câmera participativa, fazendo com que os cinegrafistas saíssem da cômoda posição de quem apenas vê para participarem ativa, e muitas vezes, dramaticamente”⁸⁰, ou seja, chegar filmando para surpreender os personagens.

Convidado pelo também cineasta Paulo Gil Soares, que dirigiu o *Globo Repórter* a partir de 1971, e em 1974, Batista integrou a equipe de diretores deste programa da TV Globo⁸¹. Neste mesmo ano, voltou à USP para dar aula de Realização Cinematográfica do curso de Cinema da ECA – Escola de Comunicação e Artes - e criou a produtora Raiz com sua mulher, Assunção Hernandes⁸². Depois da experiência da RPI, em 1968, em 1976, também participou da criação da Dinafilme, (Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes), órgão do Conselho Nacional de Cineclubes⁸³.

Das reportagens que viraram filme, em relação à temática operária se destacam *Caso Norte* (1976), segundo Batista, “documentário dramatizado, com atores, sobre migrantes em São Paulo, a partir de um crime envolvendo migrantes”⁸⁴, e *Migrantes*, este vencedor da Jornada Brasileira de Curta-Metragem em 1973. Batista descreveu o processo de criação desta reportagem que virou filme:

(...) provoquei um diálogo revelador, sob o viaduto do Parque D. Pedro, entre um migrante e um paulistano com pastinha de executivo (...) que apenas observava a cena (...) Repentinamente coloquei o microfone na boca do paulistano, que antenado, começou a dar sua opinião crítica, justamente antimigração. E passou a ser contestado pelo migrante. O primeiro dizia que o migrante não deveria vir para a cidade, já entupida de problemas (...); o segundo, a demonstrar que não havia como ficar ‘lá’, sem emprego na miséria, passando fome. O filme tem um longo diálogo no qual eu apenas seguro o microfone, passando-o de um para o outro personagem, seja atendendo ao desejo de falar de um deles ou ao meu desejo de que ele falasse em resposta ao outro.⁸⁵

⁸⁰ Idem, p. 99 e 85.

⁸¹ Também integraram a equipe do *Globo Repórter*, Renato Tapajós, em São Paulo, e Eduardo Coutinho, no Rio de Janeiro, entre outros cineastas.

⁸² “O apanhado de uma história de luta. Raiz Produções completa 30 anos e lança em DVD um catálogo que tem o cinema político como característica”. *O Globo*, 2º. Caderno, 22/11/2004, p. 10.

⁸³ Felipe Macedo, www.utopia.com.br/cineclubes. Acesso 19/01/2005.

⁸⁴ ANDRADE, *O povo fala*, op. cit., p. 110. O mesmo procedimento em *Wilsinho Galiléia*, realizado em 1978 para o *Globo Repórter*, censurado, apenas estreou na TV no Canal Brasil no programa *É tudo verdade*, às 23h35, em 16 de novembro de 2004. Ver *O Globo*, 2º. Caderno, 16/11/2004, p. 6.

⁸⁵ ANDRADE, *O povo fala*, op. cit., p. 86. Grifo do cineasta.

Estes e outros filmes de curtíssima metragem originaram o movimento Cinema de Rua. Ao contrário do que o nome possa sugerir, não eram exhibições ao ar livre. “Rua” neste caso se opunha às salas tradicionais, na medida em que dizia respeito ao vínculo com o movimento social organizado, o público preferencial ultrapassava o circuito tradicional dos cineclubes, com sessões em sindicatos, clubes de mães, igrejas, associações de bairros, associações profissionais, diretórios de partidos, grêmios e centros acadêmicos, etc. Segundo Batista: “Eram pequenos documentários de 3, 4 e até de 7 minutos feitos num só dia”. Ao receber o prêmio especial do júri da Jornada Brasileira de Documentaristas, em Salvador, em 1975, segundo Batista, o “Cinema de Rua” alcançava seu apogeu e declínio:

O movimento logo se esvaziou, por variadas razões, mas principalmente pelo avanço do processo de redemocratização, a retomada da produção cinematográfica com novas propostas e também pela incorporação de algumas dessas propostas e formas pelos programas televisivos de grandes emissoras.⁸⁶

Porém, ao justificar a realização de *Greve!* em março de 1979, o próprio Batista admitiu que essa democratização da televisão ainda não se efetivara. O roteiro de seu segundo longa-metragem, uma adaptação literária, originalmente deveria ter sido escrito por Wladimir Herzog, companheiro de trabalho na TV Cultura e amigo a quem Batista dedicou o livro *O povo fala*. O assassinato de Herzog, em outubro de 1975 nas dependências do DOI/CODI do II Exército de São Paulo alterou o projeto inicial. No lançamento comercial no Rio de Janeiro, em maio de 1978, João Batista de Andrade explicou porque resolveu adaptar o romance Geraldo Ferraz na volta à ficção quase uma década depois do premiado *Gamal*:

Quando resolvi voltar ao cinema, escolhi *Doramundo*⁸⁷ por causalidade. Lendo, fiquei impressionado com a riqueza da situação narrada por Geraldo Ferraz que, numa linguagem de vais e vens, às vezes telegráficas, às vezes com um fluxo, consegue passar para o leitor o aspecto fundamental do seu romance: o clima de morte, medo e manipulação a que está sujeita a população na história narrada.⁸⁸

Realizou uma verdadeira pesquisa de campo: entrevistou Ferraz, ferroviários e operários, visitou várias vezes Paranaciacaba, cidade ferroviária construída pelos ingleses, local onde aconteceram os crimes no final da década de 30 que serviu de inspiração para Ferraz escrever *Doramundo*. No que diz respeito a conflitos de interesses,

⁸⁶ ANDRADE, *O povo fala*, op. cit., p. 64-64.

⁸⁷ FERRAZ, Geraldo. *Doramundo*. 3^a. ed., São Paulo: Melhoramentos, 1975.

⁸⁸ “O espelho de uma população presa”. In *Jornal do Brasil*, Caderno B, 6/5/1978, p. 5

segundo o próprio Batista, não se limitaram à história do filme. Ele relatou um caso de “reivindicações apresentadas pela equipe” que sustentou a hipótese de Bernardet sobre a relação da emergência da luta de classes no mundo do cinema à produção de filmes sobre operários. Em maio de 1978, durante as filmagens de *Doramundo*, em meio à eclosão das greves de maio e da luta pela regulamentação da profissão de artista e técnico em espetáculos de diversões, que incluía os profissionais do cinema, Batista contou, em terceira pessoa:

A equipe se reunira um dia antes, à noite, após as filmagens (sem que o diretor ou produtor soubessem) e resolveram pedir o pagamento de horas extras após o cálculo detalhado pessoa por pessoa, dia por dia. Tal reivindicação criou um impasse de toda ordem, levando o próprio diretor (também produtor, o que se poderia chamar de produtor independente) a colocar para a equipe a impossibilidade de atender as reivindicações – (novas na produção brasileira) e ao mesmo tempo em que expunha o mal estar que sentia, tendo subitamente que assumir sua função, não mais de diretor, mas de produtor, num enfrentamento de classe com seus companheiros de trabalho.⁸⁹

A estratégia da surpresa dos metalúrgicos de São Bernardo teria inspirado à equipe de Batista a se reunir sem o conhecimento do diretor e do produtor? Na explicação do desenrolar deste conflito trabalhista, o cineasta assumiu dois papéis: o de diretor, próximo dos “companheiros de trabalho”, e o produtor “independente”. Neste último, sua atuação foi ambígua, de um lado recusou o “pagamento de horas-extras” reivindicado pela equipe, de outro, justamente para justificar a recusa, se posicionou entre o “que poderia chamar de produtor independente”, a despeito de ter recebido verba da Embrafilme. Esgueirando-se do conflito trabalhista, Batista desviou o embate entre técnicos e produtores “independentes” para a questão da “equipe mínima”. “Um realizador paulista teve discussão com técnicos após o que saiu da assembléia dizendo que ‘a equipe mínima iria matar o cinema independente.’” Conforme foi visto, para Bernardet, o problema era outro; o fim da época do amadorismo: “o técnico vê-se cada vez mais como um trabalhador remunerado e cada vez menos como auxiliar privilegiado de um artista”⁹⁰.

Doramundo foi premiado no Festival de Gramado de 1978 como melhor filme, diretor e cenografia. Operários e crime retornariam na ficção seguinte, reforçados pela distância da TV e a aproximação com a temática operária no documentário. No final de

⁸⁹ ANDRADE, João Batista. “Cinema brasileiro: situação atual (se melhorar, piora?). mimeo. Abril de 1978, p. 1.[Biblioteca Jenny K. Segall, pasta n. 24, doc. 3]

⁹⁰ BERNARDET, “Operário, personagem emergente” op. cit., p. 34.

1978, João Batista de Andrade se demitiu da TV Globo-SP, onde, em 1979, começaria a trabalhar Renato Tapajós.

O documentário militante de Renato Tapajós

Renato Tapajós para Marcelo Ridenti é o “exemplo de artista engajado, cuja trajetória confunde-se com a resistência à ditadura”⁹¹. Como Leon, influenciado pelo pai, ao contrário do carioca, rompido com o PCB desde as revelações do XX Congresso do Partido Soviético⁹², Renato Carvalho Tapajós jamais se filiou a este partido. Apesar das divergências políticas, em 1963, ao chegar à Politécnica da USP, entrou para o grupo Quatro com o militante comunista João Batista de Andrade. Tapajós estreou na direção antes de Batista com *Vila da Barca*, filmado em um bairro de palafitas na periferia de Belém, montado em São Paulo, em 1965, foi premiado no Festival de Leipzig, na Alemanha Oriental, em 1968, considerado “o principal festival internacional de documentários naquela época.”⁹³ Ainda em 1963, se aproximando ainda mais do mundo das artes, ingressou no curso de Dramaturgia e Crítica da Escola de Arte Dramática, em São Paulo. No ano seguinte, seguindo as inquietações da militância começou a cursar Ciências Sociais na USP.⁹⁴

Com o mesmo tema de *Minoria Absoluta*, documentário inacabado de Leon Hirszman, Tapajós realizou seu segundo filme, com objetivo de mobilizar os sujeitos reais enquadrados pela câmera e interferir no movimento estudantil. Todavia, as imagens obtidas nas filmagens contradiziam a proposta inicial. Batista, que colaborou na assistência de direção e montagem, contou que o veterano cineasta Roberto Santos comentou ao assistir o copião: “O filme está é mostrando o marasmo desses estudantes.”⁹⁵ Pelo título, *Universidade em crise* (1966), se depreende que Tapajós incorporou a crítica de Santos, com o distanciamento de duas décadas, explicitou a contradição:

A proposta era fazer um registro para mobilizar o movimento estudantil (...) Quando fomos ver o material, constatamos que ele não montava (...), a falta de perspectiva do movimento estava refletida nas imagens que fizemos. A partir desse reconhecimento,

⁹¹ RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro*, op. cit., p. 340.

⁹² Entrevista de Renato Tapajós à autora, realizada em Barão Geraldo, em 20 de setembro de 2006.

⁹³ CAETANO, *Alguma solidão*, p. 127.

⁹⁴ *Currículo Vitae* de Renato Carvalho Tapajós, São Paulo, 23 de março de 1983. Documentação Funarte, pasta do cineasta, doc. P0022, d01.

⁹⁵ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 100.

fizemos a montagem do filme para captar exatamente essa falta de perspectiva (...) Foi uma primeira lição.⁹⁶

Esta experiência, em confronto com as teses fechadas do “documentário sociológico”, caracterizaria seu estilo, filmes sobre a realidade ligada ao movimento social organizado com a intenção de apresentá-la “refletida nas imagens”, sem intervir na montagem com narrações que se sobrepusessem à fala dos personagens. A seguir realizou *I%*, igualmente voltado para estudantes, ambos circularam nos meios universitários até 1968.⁹⁷ Neste ano, foi para o Congresso da UNE, em Ibiúna, filmar parte de seu primeiro projeto de longa-metragem de ficção sobre uma menina burguesa que se salvava na militância, “uma união de Goddard com realismo socialista”⁹⁸. No mesmo Congresso onde estreou *Liberdade de imprensa*. Batista teve mais sorte, conseguiu salvar outras cópias de seu filme que já estava pronto, Tapajós, além do equipamento e material filmado confiscado, caiu na clandestinidade e nunca mais retomou este projeto de longa-metragem de ficção.

Ele contou na entrevista a autora suas referências políticas na época: “Eu faço parte de uma grande facção que se encantou com Mão Tse-Tung, com a Revolução Cultural.” Tapajós aderira ao PC do B, em 1967, para deixá-lo pouco depois, “em seguida vem o racha que gera a Ala, no final de 67 para 68”⁹⁹, da qual se tornou militante. Segundo Daniel Aarão Reis: “A Ala Vermelha queria militantes livres do ‘liberalismo’ e do ‘subjativismo’, sólidos em termos teóricos, atentos às necessidades práticas; críticos em relação aos desvios; seguros quanto às normas de segurança; respeitosos da disciplina.”¹⁰⁰ Na mesma entrevista de 2006 explicou a mudança de rumo: “Fui para a Ala Vermelha porque o PC do B não estava preparando adequadamente a luta armada. Tinha pressa: o foco é já! Fiquei pelo menos dois anos na militância.” Preso em entre 1969 e 1974, escreveu na cadeia o romance *Em câmera lenta* (1977)¹⁰¹ sobre a guerrilha urbana, que acabou o levando novamente à

⁹⁶ “A hora da reflexão. Entrevista com Renato Tapajós”: *In Filme Cultura* 46, op. cit. p. 76.

⁹⁷ Entrevista de Renato Tapajós, São Paulo, 21/05/76 [Pasta de Renato Tapajós, Cinemateca Brasileira, cineasta, D 338/7]

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ RIDENTI, *Em busca do povo brasileiro*, op. cit., p. 152.

¹⁰⁰ REIS FILHO. Daniel. Aarão. *A Revolução faltou ao encontro*. Os comunistas no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 122-123.

¹⁰¹ TAPAJÓS, Renato. *Em câmera lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977. Sobre a publicação e lançamento do livro ver RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro*, op. cit. p. 153-155.

prisão. Ridenti comentou o inusitado da operação da ditadura neste episódio, “já sob o governo Geisel: prendeu o autor e só veio a censurar o livro depois.”¹⁰²

Ao sair da cadeia, em 1974, convencido “de que a redenção para a esquerda naquele momento era ligar-se às massas, voltar para o movimento operário”¹⁰³, no ano seguinte foi a São Bernardo do Campo realizar *Fim de Semana* (1976), produção da ECA/USP, “com um grupo de pessoas que não estavam diretamente ligadas ao movimento operário, mas que tinham interesse nisso”, “uma classe média intelectualizada”¹⁰⁴. De acordo com Tapajós, “a tese [dos idealizadores] do filme era a de que, com a autoconstrução, o operário gera um adicional de mais-valia para o empresário”. A dissertação de mestrado de Ermínia Moricato apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da USP, em 1977, realizou um estudo de caso sobre São Bernardo do Campo. Na capital do automóvel, nas filmagens “a coisa do trabalho, da solidariedade, da vida dos bairros de periferia, acabou vindo para um plano muito mais próximo, para um primeiro plano, tendo um destaque muito maior do que a tese”¹⁰⁵. Como acontecera em *Universidade em crise* (1966), as filmagens contrariavam a proposta dos realizadores, desta vez, entretanto, diferente da posição adotada naquele filme, em *Fim de Semana* (1975) Tapajós privilegiou a idéia inicial em detrimento do material obtido nas filmagens. Logo após o lançamento, responsabilizou os personagens pela contradição expressa nas imagens:

É diferente a transposição num filme de ficção e num documentário. Nesse você tem que voltar à realidade da qual partiu a tese e às vezes, na volta, o que você encontra não é o que está na tese. Daí você pergunta. Mas o que é que há? A tese está furada? Ou é um padrão ideológico falseador da realidade que as pessoas têm (as que você filma) e que está diferente da tese? Então não é que a tese esteja errada e sim porque as pessoas que você entrevistou estão imbuídas de padrões de pensamento dominantes, não estão vendo sua verdadeira posição, nem porque fazem, o que fazem, etc.¹⁰⁶

Se a proposta fosse realizar um filme de ficção, a tese poderia ser encenada, porém no documentário, segundo o diretor, os sujeitos selecionados para personagens do filme expressaram “um padrão ideológico falseador da realidade” diante da câmera. No entanto,

¹⁰² Idem, p. 155.

¹⁰³ Idem, p. 341.

¹⁰⁴ O filme é parte da dissertação de mestrado MARICATO. *A proletarização do espaço sob a grande indústria: o caso de São Bernardo do Campo: FAU-USP, 1977.*

¹⁰⁵ RIDENTI, *Em busca do povo brasileiro*, op. cit., p. 341.

¹⁰⁶ “Entrevista com Renato Tapajós, diretor de *Fim de Semana*. O filme parte sempre de um dado: o salário não dá”: *In Movimento*, 27/9/76, p. 6 [Pasta de Renato Tapajós, Documentação Cinemateca do MAM, RJ].

espectadores da mesma posição social dos personagens discordavam do cineasta, conforme ele próprio pode constatar num debate após uma sessão no ABC:

Em Santo André a exibição foi muito interessante pois o público era mais vinculado a uma realidade de periferia, realidade operária, do que por exemplo o pessoal da USP. O pessoal de Santo André apreendeu do filme o que não vi em nenhum outro local ou platéia. Sacaram bastante e nas discussões eles foram bem mais longe que o filme.¹⁰⁷

Porém, passada cerca de uma década, com a experiência acumulada junto aos metalúrgicos do ABC e outros movimentos sociais, com distanciamento, Tapajós reavaliou o aprendizado na realização de *Fim de semana*:

Quando ele ficou pronto eu fiquei profundamente chocado com o resultado na medida em que o tinha a força no filme não era a tese. Ela atrapalhava. O que conferia ao filme algum tipo de vitalidade era justamente o que corria à margem da tese. Essa outra experiência me levou, a partir daí, a tentar conciliar duas coisas: de um lado estar aberto para o que está acontecendo no instante da filmagem e procurar uma visão descomprometida e propositadamente ingênua diante dos acontecimentos. E, ao mesmo tempo, ter alguma coisa capaz de nortear uma filmagem.”¹⁰⁸

Considerado pelo cineasta, *a posteriori*, marco que definiria seu estilo, desenvolvido nos filmes para o Sindicato de São Bernardo, a conciliação da proposta com o que acontecia diante da câmera, *Fim de Semana* foi distribuído pela recém-criada Dinafilme e conquistou o prêmio VASP da Jornada Brasileira de Curta Metragem, de 1975, em Salvador, duas passagens nacionais e Cr\$ 20 mil. Com estes recursos, mais uma vez em sociedade com Francisco Ramalho Jr., Tapajós abriu a Oca, produtora co-responsável pelas primeiras parcerias entre o cineasta e o Sindicato.

Renato Tapajós acompanhou o Cinema de Rua criado por João Batista de Andrade “de fora”: “a única ligação que existe entre nós é uma aproximação pessoal, de amizade com o Batista. Eu não cheguei a participar do Cinema de Rua propriamente.”¹⁰⁹ Em 1977, ao lançar seu primeiro filme em parceria com o Sindicato, Tapajós comparou seu projeto com o de Batista:

Enquanto o Cinema de Rua se propunha a um cinema de reportagem social, rápido, ágil, barato de filmes curtos que abordassem determinados problemas e voltassem imediatamente para aquele público, a gente se preocupou com um tipo de filme um pouco mais elaborado.¹¹⁰

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ “A hora da reflexão. Entrevista com Renato Tapajós”: *In Filme Cultura 46*, op. cit., p. 76.

¹⁰⁹ Entrevista com Renato Tapajós – “O filme de conteúdo social é fundamental” *In Diário do Paraná*, 25/9/77, Anexo, p. 2. [pasta de Renato Tapajós, Biblioteca Jenny K. Segall]

¹¹⁰ Idem.

Portanto, para Tapajós, seu “cinema militante”, seu “olhar político”, conforme observou Beatriz Sarlo, incluía “a dimensão estética, (...) se relaciona com ela em sua origem, colocando-a (...) no seu próprio centro.”¹¹¹ Batista e Tapajós divergiam quanto ao estilo, a agilidade da “intervenção” e também na forma de atuação no campo cinematográfico que, por sua vez, também colocou em campos opostos, os comunistas Leon e Batista.

Disputas no campo cinematográfico: produtores, cineastas, artistas e técnicos

As disputas no campo do cinema brasileiro remontam ao final dos anos 1920, quando os artistas se organizaram para reivindicar direitos trabalhistas¹¹². Os artistas, contanto o início das suas lutas nos anos 1920, só foram reconhecidos oficialmente, meio século depois. Mas os produtores, mesmo antes de se organizarem formalmente conseguiram fazer suas pressões serem, pelo menos em parte, atendidas pelo governo. Valorizando a chegada do filme diante do público, em sentido contrário à historiografia clássica brasileira que priorizou a produção, o estudioso das chanchadas Sérgio Augusto elegeu o decreto-lei 21.240 de 30 de dezembro de 1939, resultado da ação do DIP da ditadura Vargas, um “vistoso marco divisório”¹¹³ ao tornar obrigatória a exibição anual de “no mínimo um filme nacional de longa-metragem em cada sala”¹¹⁴. O produtor carioca Adhemar Gonzaga, proprietário da Cinédia¹¹⁵, reivindicara “um filme nacional para cada 30 estrangeiros. Mas perde.”¹¹⁶ Os produtores organizaram a primeira entidade do mundo do cinema criada nos marcos do sindicalismo oficial, nos anos 1940, o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, com objetivo de “amparar e defender os interesses gerais da indústria cinematográfica, pela congregação das empresas cinematográficas, laboratórios de imagem e estúdios de som”¹¹⁷. Se a primeira lei de reserva de mercado não satisfizesse de todo

¹¹¹ SARLO, “Um olhar político, op. cit., p. 59.

¹¹² Sobre projeto para a criação do Conselho Federal de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 23/7/76, p. 4.

¹¹³ AUGUSTO, Sergio. *Esse mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 31.

¹¹⁴ CATANI, Afrânio Mendes. “Anexo I – Legislação”: In “A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)”. RAMOS, Fernão (org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 284.

¹¹⁵ Segundo a *Enciclopédia do cinema brasileiro*, a Cinédia foi fundada em 1930 por Adhemar Gonzaga, “mais antiga produtora do país em atividade” e “inaugurou o modelo do estúdio de porte no Brasil” in RAMOS e MIRANDA (orgs.), op. cit., p. 132 e 130.

¹¹⁶ AUGUSTO, *Esse mundo é um pandeiro*, op. cit., p. 32.

¹¹⁷ AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme*. Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000, p. 63.

aos cineastas brasileiros, foi suficiente para levar parte da produção nacional até o público, a despeito da supremacia do cinema hollywoodiano.

Depois do golpe militar, durante o governo Castelo Branco, a produção nacional a ser beneficiada pela reserva de mercado foi enquadrada, em 1966, com a criação do Instituto Nacional do Cinema (INC):

Filme brasileiro é todo aquele que for realizado em território brasileiro, falado em português, usando laboratórios e estúdios de som brasileiros, diretor brasileiro nato ou estrangeiro com mais de cinco anos no País. A equipe técnica deverá obedecer à Lei dos 2/3.¹¹⁸

A Embrafilme foi criada em 1969 pela União com a colaboração do INC e a participação de grandes produtores¹¹⁹. A nova empresa estatal de cinema anunciava como prioridade a conquista do mercado externo, proposta recebida com reservas e certa ironia pelos cinemanovistas situação que mudaria ao longo da década seguinte.

Enquanto novas perspectivas se abriam para o cinema comercial, a onda de repressão deflagrada em 1968, acabou com a organização do movimento de cineclubes que se intensificara a partir dos 1950. Em 1972, se reorganizou a Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, dois anos depois, a volta da Jornada Nacional de Cineclubes, em Curitiba, como foi visto, em 1975, vencida em Salvador por Tapajós, e em 1976, na 10ª Jornada, em Juiz de Fora, João Batista de Andrade participou da criação da Dinafilme (Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes), órgão do CNC, sob a direção de Felipe, que distribuiu *Fim de semana* (1975), *Greve!* (1979) e *O homem que virou suco* (1980) e *Eles não usam black-tie* (1981).

De certo modo relacionado ao crescimento do circuito de cinema alternativo como a reorganização do movimento de cineclubes, em 1973, o cineasta e fotógrafo Aloysio Raulino, carioca radicado em São Paulo, câmera de *Greve! Suco* (1980) de João Batista de Andrade, junto com documentaristas de diversos estados, fundou a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), com secções regionais e uma coordenação nacional.¹²⁰ Batista e Leon aderiram de imediato, Tapajós, preso à época da fundação da entidade, se filiou depois. A despeito dos documentários constituírem parte significativa da filmografia de

¹¹⁸ Lei n. 43 de 1966 *apud Filme Cultura 33 set-out* 1978, op. cit., p. 48.

¹¹⁹ José Mario Ortiz Ramos citou entre os sete produtores que participaram da criação da estatal de cinema: O cineasta argentino Carlos Hugo Christenses, Jece Valadão (Magnus Filmes) e Walter Hugo Khouty (Vera Cruz). RAMOS, Ortiz, *Cinema, Estado e Lutas Culturais*, op. cit., p. 91.

¹²⁰ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 257.

Batista e Hirszman, a atuação de ambos não se concentrou na ABD, dois anos depois, através da criação de suas próprias associações de cineastas independentes explicitariam as divisões no campo do chamado cinema “independente” brasileiro.

Para enfrentar os grandes produtores, Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman, criaram a Associação Brasileira de Cineastas Independentes (ABRACI). De acordo com o nome, sua proposta inicial era de âmbito nacional, mas, centralizada no Rio de Janeiro, local da sede da Embrafilme¹²¹, vista de São Paulo, segundo Batista, era uma “entidade carioca, apesar do nome”¹²², e acabou por provocar o surgimento da entidade paulista:

Nós formulamos a proposta de criação da APACI (Associação Paulista de Cineastas Independentes). A entidade nasceu em assembléia monstro que lotou o teatro São Pedro. Contrariando a tendência carioca, resolvemos colocar na presidência da entidade um realizador da “Boca [do Lixo]¹²³”, o Egídio Eccio, mantendo um controle “autoral” na diretoria, na qual estávamos Denoy [de Oliveira], [Maurice] Capovilla, eu e a estudante de cinema, minha aluna Suzana Amaral.¹²⁴

As disputas no mundo do cinema se intensificaram com mudanças significativas, na relação entre Cinema e Estado no Brasil, introduzidas pela Política Nacional de Cultura, lançada em 1975, primeira e única iniciativa da ditadura no campo cultural, de acordo com José Mário Ortiz Ramos, da ênfase no binômio segurança e desenvolvimento que caracterizou a primeira década dos governos militares, diante da crise econômica, redirecionou parte dos recursos no investimento da valorização da “cultura em suas relações com o desenvolvimento econômico.”¹²⁵ Neste contexto, com a extinção do INC, em 1975, suas atribuições passaram à Embrafilme. Tal ampliação de atribuições, da produção à distribuição, aconteceu na gestão do cineasta Roberto Farias (1974-1978), presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, reconhecido no meio cinematográfico, por um lado, como diretor do clássico *Assalto ao trem pagador* (1962), por outro, pelos filmes estrelados pelo cantor Roberto Carlos¹²⁶. Porém, a despeito da situação favorável, ou por causa dela, a distribuição dos recursos era queixa recorrente, sobretudo, daqueles tidos como

¹²¹ Embora a Embrafilme tenha sido criada em 1969, nove anos após a mudança da capital, sua sede se localizava na cidade do Rio de Janeiro. Ver sobre a permanência da capitalidade do Rio de Janeiro, MOTTA, Marly da Silva. *Rio de Janeiro: de cidade capital a Estado da Guanabara*, op. cit., p. 17.

¹²² CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 265.

¹²³ Ver nota 69, p. 62.

¹²⁴ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 259.

¹²⁵ RAMOS, Ortiz, *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. op. cit., p. 118.

¹²⁶ *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1967), *Roberto Carlos e o diamante cor de rosa* (1968), *A 300 Km por hora* (1971).

privilegiados com mais visibilidade através da imprensa. Imersas nestas críticas as divisões no campo cinematográfico aproximaram e colocaram em lados opostos Leon, Batista e Tapajós. Tunico Amâncio explicou de que maneira os recursos passaram a ser distribuídos na gestão de Roberto Farias:

A ascensão dos diretores cinematográficos à categoria de clientela beneficiária dos recursos estatais. Esta política de autor sugere atenção para as ambigüidades que serão reveladas à medida que se depreenda o papel secundário que as empresas produtoras com tradição no mercado irão em geral assumir, enquanto proliferam o que Roberto Farias apelidará de “axilas filmes” – as empresas de um homem só, sem sede ou aparato de produção, com existência definida a partir do poder de capitalização e de associação de seu responsável. É também pela valorização dessa política que será relegado a um segundo plano o investimento na infra-estrutura produtiva, na órbita dos equipamentos e laboratórios, manutenção e expansão do parque industrial cinematográfico.¹²⁷

De que maneira os interesses desta “política de autor” podem ser responsabilizados pela ausência de investimento em infra-estrutura? Se não investiu o suficiente na produção, quanto à exibição, avançou na legislação de proteção ao cinema brasileiro. Durante a gestão de Roberto Farias, de acordo com Tunico Amancio, momento em que “O Estado encampou, a seu modo, todas as principais lutas do cinema brasileiro”, como exemplo citou: “A ‘lei de prioridade’ preconizada por Leon Hirszman em 1975, que implicava uma mudança tática da postura crítica com relação ao Estado em troca de uma negociação vantajosa para o fortalecimento da indústria cinematográfica, foi seguida à risca.”¹²⁸ Ainda em 1975, Leon entrou com o pedido à estatal para a produção de *Eles não usam black-tie*. Confirmada pela concessão de verbas a Leon no início de 1979 e o levantamento de Ortiz Ramos a suspeita de João Batista de Andrade de que havia “um corte regional nas co-produções da empresa no período 1974-78 [que] mostra claramente a predominância de diretores e produtores do Rio de Janeiro sobre os de São Paulo, reforçando a polêmica crítica de bairrismo que sempre é feita à Embrafilme.”¹²⁹ Nessa mesma linha de argumentação, Tunico Amâncio¹³⁰ atribuiu à disputa por verbas estatais a divisão dos cineastas paulistas e cariocas. A respeito da criação da APACI, abalizado por sua condição de presidente-fundador, Batista não escondeu as principais motivações da entidade: “O que nos importava era o acesso aos recursos que

¹²⁷ AMÂNCIO, *Artes e manhas da Embrafilme*. op. cit., p. 14-15.

¹²⁸ Idem, p. 69.

¹²⁹ RAMOS, Ortiz, *Cinema, Estado e Lutas Culturais*, op. cit., p. 137.

¹³⁰ AMÂNCIO, *Artes e manhas da Embrafilme*, op. cit., p. 63-69.

possibilitariam a volta da produção a São Paulo.”¹³¹ Para garantir a produção paulista, era preciso enfrentar aqueles considerados privilegiados, desse modo, explicou a criação da APACI como “fruto do desentendimento entre as lideranças do cinema paulista e os cineastas do Rio que organizaram a ABRACI.”¹³² Batista não escondeu que os interesses envolvidos afetavam o relacionamento entre cineastas cariocas e paulistanos: “Nossa dependência do dinheiro da Embrafilme azedava tudo”.¹³³ Apesar das divergências, Batista incluiu Leon Hirszman em suas lembranças entre as poucas exceções “com quem conversava sempre”.¹³⁴

Com recursos do Estado, de modo “selvagem”, se desenvolveu uma lógica capitalista no cinema brasileiro sem incorporar qualquer modernização de equipamentos ou investimento significativo na produção. A base de sustentação para este avanço de relações capitalistas de produção no cinema brasileiro, segundo Bernardet, determinante na emergência do personagem operário nas telas. Em julho de 1976, uma reportagem destacou parte da exposição de motivos apresentada pelos ministros da Educação e Cultura, do Trabalho e das Comunicações, o texto se reporta aos primórdios da luta da categoria por direitos trabalhistas, anterior à instituição do sindicalismo oficial: “em 1928 foi realizada a primeira tentativa de disciplinar a questão.”¹³⁵ Em 1976, o governo formou o Conselho Federal de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão, junto com Conselhos Regionais. Dois anos depois, no ano em que a luta completou jubileu de ouro, os artistas e técnicos de diversão tiveram o que festejar. Depois de cinco meses de discussão para “definir teoricamente todas as profissões artísticas e técnicas da categoria”¹³⁶, segundo a atriz Lélia Abramo, presidente do Sindicato dos Artistas e Técnicos de São Paulo. A apresentação da proposta do governo preocupou os grandes produtores que identificaram na iniciativa oficial um sinal de que a regulamentação da profissão de artista e técnico não tardaria. Organizados desde a década de 1940, os grandes produtores reagiram ao avanço da organização dos trabalhadores e de suas negociações com o legislativo. Caso persistisse a proposta em votação no Congresso Nacional, representados por uma comissão “liderada por Miguel

¹³¹ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 256.

¹³² ANDRADE, *O povo fala*, op. cit., p. 102.

¹³³ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 264

¹³⁴ *Idem*, p. 263-264.

¹³⁵ *Jornal do Brasil*, 23/7/1976, Caderno B, p. 4.

¹³⁶ ABRAMO, Lélia. *Vida e arte*. Memórias de Lélia Abramo. São Paulo/Campinas: Perseu Abramo/Unicamp, 1997, p. 208.

Borges, Luis Carlos Barreto e Alfredo Palácios”, ameaçavam “com uma gravíssima redução de 80 para 20 produções anuais, ou seja, um decréscimo de cerca de 70%, pois não teriam mais condições de operar.”¹³⁷ O que poderia ameaçar de tal maneira a produção cinematográfica nacional? Jornada de trabalho de 6 horas diárias? Tabelas de pagamentos? A manchete que anunciou a vitória dos trabalhadores em espetáculos de diversões - “Artista já pode ser reconhecido”¹³⁸ - destacava apenas a parte mais visível da categoria formada igualmente por cenógrafos, marceneiros, pintores, costureiras, eletricitas e outros técnicos de teatro, cinema e tv. De acordo com o relato da imprensa, em Brasília, o ator Otávio Augusto, presidente do Sindicato dos Artistas e Técnicos do Rio de Janeiro, agradeceu ao presidente, o general Ernesto Geisel, pelo “reconhecimento de nossos direitos na pessoa V. Excia, extensivo às lideranças que souberam compreender nossa luta. Nós somos uma classe com plena consciência de nossa interferência na formação cultural e social do nosso povo’.”¹³⁹

Não vingou a ameaça dos grandes produtores de que o número de lançamentos diminuiria, muito pelo contrário, a produção de filmes brasileiros voltados para o circuito comercial, em 1979, atingiu o patamar mais alto de toda sua história até aquele momento, de 81 produções de 1979, em 1979, foram lançados 104 longas-metragens no circuito comercial.¹⁴⁰ O cotidiano de trabalho dos artistas e técnicos foi atingido pelo aumento da produção simultâneo à regulamentação da profissão, seguindo a tradição da cultura política brasileira do hiato entre o texto e o cumprimento da lei, que tornou a Justiça do Trabalho espaço privilegiado na luta por direitos recorrentemente negados na prática¹⁴¹, segundo a presidente do Sindicato dos Artistas e Técnicos de São Paulo à época da regulamentação, Lélia Abramo:

chefias de empresas televisivas encontraram uma saída ‘genial’ para amenizar ou mesmo negar as determinações estabelecidas para a contratação dos que trabalhavam no setor: a oferta de trabalho estaria garantida desde que o ator ou atriz aceitasse constituir

¹³⁷ *Luta Democrática*, 15/5/1978, p. 5.

¹³⁸ *Jornal do Brasil*, 25/5/1978, 1ª p. Os artistas e técnicos de cinema permaneceram vinculados a este sindicato até dezembro de 1985, quando foi criada a Associação, em 1987, transformada em Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Cinematográfica. João Batista de Andrade participou da primeira direção da Associação. Ver www.sindcine.com.br/legislacao/lei1.htm. Acesso 17/03/2005.

¹³⁹ *Jornal do Brasil*, 25/5/1978, p. 22.

¹⁴⁰ SALEM, Helena (coord.) “Histórico do mercado brasileiro”: *In Cinema Brasileiro*. Um balanço dos 5 anos da retomada, Brasília: MinC/Secretaria do Audiovisual, 1999, p.253-255.

¹⁴¹ FRENCH, John. *Afogados em leis*. A CLT e a cultura política dos trabalhadores brasileiros. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

uma sociedade civil sem fins lucrativos e, nesse caráter, prestariam serviços com exclusividade para um só patrão, sem direito às garantias trabalhistas, sem recolher qualquer contribuição previdenciária (na época existia o INPS) e, portanto, sem direito à aposentadoria.¹⁴²

Ao caso relatado por João Batista de Andrade que confirmava a hipótese de Bernardet, Leon, por sua vez, defendia a permanência do ponto de vista amador, romântico, que conforme foi visto se sustentava em sua própria formação. O crescimento do profissionalismo no mundo do cinema não agradava ao cineasta carioca. À época do lançamento de *Eles não usam black-tie*, Leon comentou em tom saudosista:

É importante assumir o conflito e se assumir como artista. Curiosamente hoje em dia ninguém mais é artista, mas profissional de uma área, profissional de cinema, por exemplo, uma pessoa dentro do mercado, consequência do modelo brasileiro que reduz pessoas a quantidades.¹⁴³

Tapajós, enfatizando o aspecto da militância, também se refere aos tempos áureos da comunhão no mundo do cinema se referindo justamente a este momento¹⁴⁴. Do ponto de vista de Leon, Batista e Tapajós, passada uma década, o fim do AI-5, em 31 de dezembro de 1978, provocou muito menos impacto do que sua decretação, mas pode não ser mera coincidência que as verbas para o projeto de ficção de Leon tivessem sido liberadas no início de 1979 e que Batista e Tapajós tivessem o destino de seus projetos de ficção selados em março de 1979. Antes disso, desde 1977, também contando com verbas oficiais, neste caso, obtidas fora do mundo do cinema, através dos recursos do imposto sindical repassados pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, Tapajós realizou três curtas-metragens protagonizados por operários e assim estreitou as relações entre cinema e operário antes de filmar a greve de março.

¹⁴² ABRAMO, Lélia., *Vida e arte*, op. cit., p. 209.

¹⁴³ SCHILD, Suzana. “O cinema popular de Leon Hirszman”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 28/9/81, 1ª. p. (Documentação MAM, pasta do filme, 15252)

¹⁴⁴ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

Capítulo 2

“Um novo produto do ABC: cinema sindical”¹

Renato Tapajós e os metalúrgicos de São Bernardo

Desde o início da década de 1970, em torno do Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias Metalúrgicas, Mecânicas e de Material Elétrico de São Bernardo do Campo e Diadema, de acordo com Kátia Paranhos², começaram a se acumular experiências que resultariam na onda de greves ao final desta mesma década. A citação do título da reportagem da *Veja* foi utilizado para intitular o presente capítulo por expressar com precisão o relacionamento entre a equipe dirigida pelo cineasta Renato Tapajós e o Sindicato.

São Bernardo do Campo, na Grande São Paulo, local dos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-54), a partir da segunda metade dos anos 1950 se transformou na “Detroit brasileira”, capital do automóvel, berço do chamado “Novo Sindicalismo”, cidade que serviu de cenário para os quatro documentários aqui em foco.

A década que terminou com as grandes greves começou com o lançamento de um periódico mensal, *Tribuna Metalúrgica*, com o lema “um jornal para conversar com os trabalhadores”, o primeiro número³ saiu em julho de 1971; segundo Kátia Rodrigues Paranhos, criou a “imagem e o discurso de uma identidade operária”⁴.

No ano seguinte ao lançamento da *Tribuna*, o jornalista Antonio Carlos Félix Nunes, redator-chefe do jornal, apresentou aos seus leitores o personagem que se tornaria o símbolo da categoria, João Ferrador. A partir de 1978, associado à greve, sua popularidade

¹ “Um novo produto do ABC: cinema sindical”, *Veja*, 4/7/1979, p. 74-75.

² PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*. O discurso sindical dos metalúrgicos de São Bernardo -1971/1982. Campinas: Unicamp, 1999; PARANHOS, Kátia. *Mentes que brilham* (Sindicalismo e Práticas Culturais dos Metalúrgicos de São Bernardo). Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2002; “Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista” in *ArtCultura* - Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia - v. 7, n. 11, jun/dez.2005, pp. 101-115; citação retirada de <http://www.espacoacademico.com.br> – Acesso 20/5/2007.

³ A *Tribuna Metalúrgica*, criada como jornal mensal, em 1986, se tornou diário, e em 1994, com a unificação dos Sindicatos da região passou a se denominar *Tribuna Metalúrgica do ABC*, ver edição comemorativa de três décadas do periódico: “Pequena história da Tribuna” in *Tribuna Metalúrgica do ABC. 30 Anos (re) contando a História. Tribuna Metalúrgica do ABC* – julho de 2001, p. 3 e ainda MIANI, Rozinaldo Antonio. *As transformações no mundo do trabalho na década de 1990: o olhar atento da charge na imprensa do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC paulista*. Tese de doutorado em História. Assis: UNESP, 2005, p. 44

⁴ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*. op. cit., p. 26-27.

aumentou, com a imagem veiculada em bonés, chaveiros e camisetas. Kátia Paranhos sintetizou seu repertório:

João Ferrador (irônico e sutil) indaga e revela o cotidiano cruel dos trabalhadores metalúrgicos e, por consequência, da própria classe trabalhadora. O custo de vida, a política salarial, a política habitacional, os acidentes de trabalho serão assuntos prediletos da coluna do personagem.⁵



Fig. 3

Figura 3 – Evolução de João Ferrador: *In Tribuna Metalúrgica 20 Anos Ilustrada*. Sindicato dos Metalúrgicos do ABC: São Bernardo do Campo, 1998, p. 39.

A criação de sua imagem reuniu parte do panteão da caricatura brasileira: Henfil, Fortuna, Laerte e o ex-metalúrgico Elio Vargas, autor dos traços definitivos⁶. Há nuances nas análises sobre o papel desempenhado por João Ferrador. Para Rozinaldo Miani, na tese *As transformações no mundo do trabalho na década de 1990: o olhar atento da charge na imprensa do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC paulista*, o personagem representava “o ‘bom senso’ do operário comum”, ao passo que para Kátia Paranhos, sua presença indicava o teor combativo do jornal metalúrgico desde o início da década de 1970, período de maior cerceamento dos direitos civis e políticos. De certo modo, João Ferrador driblava a censura com sutileza e ironia, ao tratar do cotidiano dos metalúrgicos e da classe trabalhadora.⁷ “Seu sobrenome vem dos primeiros metalúrgicos da região do ABC: os ferradores que trabalhavam nas diversas ferrarias da região fazendo ferraduras para montarias⁸. Casado, pai de três filhos, João Ferrador morava de aluguel⁹, aluno do Curso Madureza do Centro Educacional Tiradentes, a escola do Sindicato¹⁰ e, sobretudo, um leitor voraz, escrevia “após

⁵ PARANHOS, *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., p. 42. Ver ainda MIANI, Rozinaldo Antonio. *As transformações no mundo do trabalho na década de 1990*: op. cit., p. 46.

⁶ Idem, ibidem.

⁷ PARANHOS, *Era uma vez em S. Bernardo*, op. cit., p. 42.

⁸ *Tribuna Metalúrgica*. 20 anos ilustrada, op. cit., p. 39.

⁹ *Bilhetes do João Ferrador*, op. cit., p. 25. [novembro de 1973]

¹⁰ Idem, p. 47 [setembro 1977]

a leitura completa do noticiário”¹¹. Suas cartas e recados selecionavam e traduziam, na linguagem que acreditava alcançasse os “peões do pedaço”, notícias de seu interesse, sempre com muita ironia, como em setembro de 1972, nas comemorações do “sesquicentenário da independência” associou a alta no custo de vida a uma suposta “greve dos revendedores” e desafiou a imparcialidade do governo: “Imagino as conseqüências, se fosse uma greve de trabalhadores...”¹² Ao presidente do Banco Nacional de Habitação (BNH), se queixou da falta de diversão, João Ferrador arrolou entre as despesas que *não* tinha: “diversões (cinema, teatro, clubes, restaurantes, *boites*, etc.)”¹³ A partir do ano seguinte à sua criação, poderia desfrutar de algumas dessas diversões na nova sede do Sindicato.

A prosperidade da categoria se materializou na construção da nova sede, localizada na rua João Basso 121, inaugurada em outubro de 1973. No amplo edifício de seis andares, contando com subsolo, a *Tribuna Metalúrgica* prometia o funcionamento de “uma pequena escola como semente para a educação sindical brasileira e um auditório com capacidade para 800 pessoas, onde os associados poderão participar das assembléias, conferências, bailes, apresentação de peças teatrais, cinema e muito mais.”¹⁴ Inaugurada a nova sede, em dezembro de 1973, a promessa foi cumprida com a criação do Centro Educacional Tiradentes¹⁵ (CET), homenagem ao patrono da categoria, igualmente homenageado com um busto no jardim da entrada da nova sede. Segundo Kátia Paranhos, o CET foi uma iniciativa de membros da diretoria como Rubens Teodoro da Silva, Rubão, e Lula que faziam Madureza de 1º grau junto com Djalma de Souza Bom, da Mercedes, e Luís dos Santos, o Lulinha da Volks¹⁶, que formariam com Lula a chapa vitoriosa nas eleições sindicais de 1975. (Figura 4) José Roberto Michelazzo, o Mickey, militante da Ala, como Tapajós, de acordo com Kátia Paranhos, foi fundamental para a existência do CET, professor desde 1974, foi demitido com sua extinção em 1979, aliando saber escolar com engajamento, o CET, “mais do que uma escola madureza tradicional”, de certa forma desempenhou o papel de centro irradiador de cultura engajada, sobretudo através da atuação de seu coordenador:

¹¹ Idem, p. 9. [maio de 1972]

¹² Idem, p. 13. [junho de 1972]

¹³ Idem, p. 26 [novembro de 1973]

¹⁴ *Tribuna Metalúrgica*, agosto-setembro 1973, p. 4.

¹⁵ Segundo o balanço das atividades do Centro Educacional Tiradentes de 1976: “cursos preparatórios de madureza – 1049 alunos em ginásio e 692 em colégio; iniciação profissional com 357 participando de Matemática Básica, Leitura e Interpretação de Desenho e Tecnologia Básica.” in “Aqui o que o sindicato fez em 1976”, *Tribuna Metalúrgica*, julho de 1977, p. 4.

¹⁶ PARANHOS, *Mentes que brilham*, op. cit., p. 50.

[o] professor de Física, José Roberto Michelazzo, recém-saído da prisão – estava detido por conta de suas ligações com a Ala Vermelha. Cabe mencionar que era significativo o número de professores do CET vinculados a organizações clandestinas de esquerda como Ação Popular (AP), Movimento de Emancipação do Proletariado (MEP), Convergência Socialista (CS), Ala Vermelha e a dissidência do PCB.¹⁷

Além de professor do CET, Michelazzo estendeu suas atividades no Sindicato ao teatro e ao cinema. Criou com um grupo de sindicalistas o Grupo Ferramenta de Teatro, cujo tempo de existência coincidiu com a primeira gestão de Lula na presidência do sindicato (1975-1978). A segunda apresentação do Ferramenta aconteceu na festa de posse da diretoria, em 20 de abril de 1975, na sede da entidade. Michelazzo promoveu o encontro dos sindicalistas com Renato Tapajós, participou de dois curtas-metragens: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978) e *Teatro Operário* (1979).

A promessa sobre a escola no Sindicato foi cumprida. Quanto ao cinema, a atenção era esporádica no periódico da categoria. A coluna “Recreação e Cultura”, dividida em duas partes, uma seção principal, onde era apresentado um “fato histórico”, e outra menor sobre “O que há para ler, ouvir e ver” que se propunha a recomendar o que ler e assistir em “jornais, televisão e cinema (...), instrumentos de informação e formação da opinião pública”, para a *Tribuna Metalúrgica*, eram “meios de que dispõe o povo para se informar e ao mesmo tempo, divertir-se e politizar-se”¹⁸, portanto podiam ser considerada a orientação da direção sindical sobre o cinema engajado a suas lutas. O número 16, de fevereiro e março de 1973, abordou o “fato histórico” “Revolução de março”. O texto apresentava controvérsias quanto à data da efeméride que comemorava nove anos: “O movimento de 31 de março (ele aconteceu, praticamente, na madrugada de 1º de abril, mas a data oficial do seu início ficou sendo 31 de março)”. Quanto aos seus pares, o jornal metalúrgico reconhecia que no comício de 13 de março de 1964, junto com Goulart, “os trabalhadores participaram, mas em número diminuto”, nos desdobramentos do movimento ocorrido na madrugada de 1º de abril:

Como meros espectadores, os trabalhadores seguiram o processo de transformações, conformados, aguardando que a nova ordem lhes trouxesse algum benefício. Foi isto um mal? Ou foi um Bem? Não podemos hoje, emitir qualquer veredito histórico, pois, como dissemos no início, o processo revolucionário de 31 de março prossegue e só seu

¹⁷ PARANHOS, “Teatro e trabalhadores”, op. cit., p. 3-9.

¹⁸ *Tribuna Metalúrgica* 16, fevereiro-março, 1973, p. 7;

término haverá condições de um julgamento justo, sem receio de comprometimento, por parte dos futuros historiadores.¹⁹

O número seguinte foi dedicado a dois fatos históricos protagonizados pelos trabalhadores: “Maio: batalha incompleta” homenageia as “duas datas de significados históricos muito semelhantes: o 1º e 13 de maio”, a relação entre a luta nacional e estrangeira explicava o título: “ainda o operariado brasileiro não completou a batalha dos negros de 1888 e nem a batalha do 1º de maio de 1886.”²⁰.

No número 16, ou o jornal teria sido muito rigoroso ou de fato na programação dos cinemas de São Bernardo nada merecia ser anunciado e recomendado. No pequeno comentário, a denúncia sobre a falta de qualidade da programação: “Nosso cinema anda cada vez pior. Só passam abacaxis, importados ou nacionais. Por ora nada podemos recomendar.”²¹ Para compensar, no número seguinte a recomendação de uma obra que se tornaria um clássico da representação do personagem operário na ficção. Na “indicação para um bom programa cinematográfico” *A classe operária vai ao paraíso* (1971)²² de Elio Petri, com Gian Maria Volonté, no papel de Lulu, o metalúrgico, também sobre uma greve. Perguntado por Morel, no livro lançado em 1981, se tinha visto “o filme *A classe operária vai ao paraíso*”, Lula respondeu e associou as desventuras de Lulu (Volonté) às agruras do metalúrgico brasileiro:

Vi. Tem muito disso na fábrica. O cara é exemplo de produção. Mas ali ficou demonstrado o quê? Ficou demonstrado o que acontece hoje, enquanto o cara está na oficina na sua capacidade total de trabalho ele é usado como se fosse um jumento velho. Quando ele fraqueja um pouco por cansaço ou se acidenta, acabou o valor. Não tem capacidade de produção, então é um velho.²³

Mas foi a conjunção de três acontecimentos ao longo de 1976 que propiciou o desenvolvimento da atividade cinematográfica no Sindicato, primeiro, com a exibição de filmes no auditório da entidade, depois, com a produção de filmes protagonizados pela categoria. Em 1976, Lula assumiu efetivamente a presidência, foi criado o Departamento Cultural e, por fim, Lula e alguns outros membros da diretoria conheceram Renato Tapajós.

Na entidade desde 1969 e, a partir de 1972, licenciado da Villares, Lula assumiu o departamento jurídico. Embora tivesse sido eleito presidente em 1975, Paulo Vidal

¹⁹ Idem, *ibidem*.

²⁰ *Tribuna Metalúrgica* 17, abril-maio, 1973, p. 7.

²¹ *Tribuna metalúrgica* 16, fevereiro-março, 1973, p. 7.

²² *Tribuna Metalúrgica* 17, abril-maio, 1973, p. 7.

²³ MOREL, *Lula, o metalúrgico*, op. cit., p. 38.

continuou a dirigir a entidade nos bastidores ao longo do primeiro ano. Somente no princípio de 1976, em função de divergências sobre uma questão na Ford, Lula rompeu com seu antecessor, conforme contou cinco anos depois:

Eu dei uma declaração num jornal em São Paulo dizendo uma coisa, e o Paulo Vidal deu outra aqui em São Bernardo dizendo o contrário (...) Aí eu acho que efetivamente comecei a assumir de fato e de direito a presidência do Sindicato. Eu senti que era possível levar a coisa dentro de uma ótica própria, com as minhas próprias pernas.²⁴

Segundo a *Tribuna Metalúrgica* de outubro de 1976 “Em cumprimento a lei complementar eleitoral n.5, os companheiros diretores Paulo Vidal Neto e Antenor Biocaltti afastaram-se de suas funções para concorrer ao posto de vereador, nas próximas eleições de 15 de novembro.”²⁵

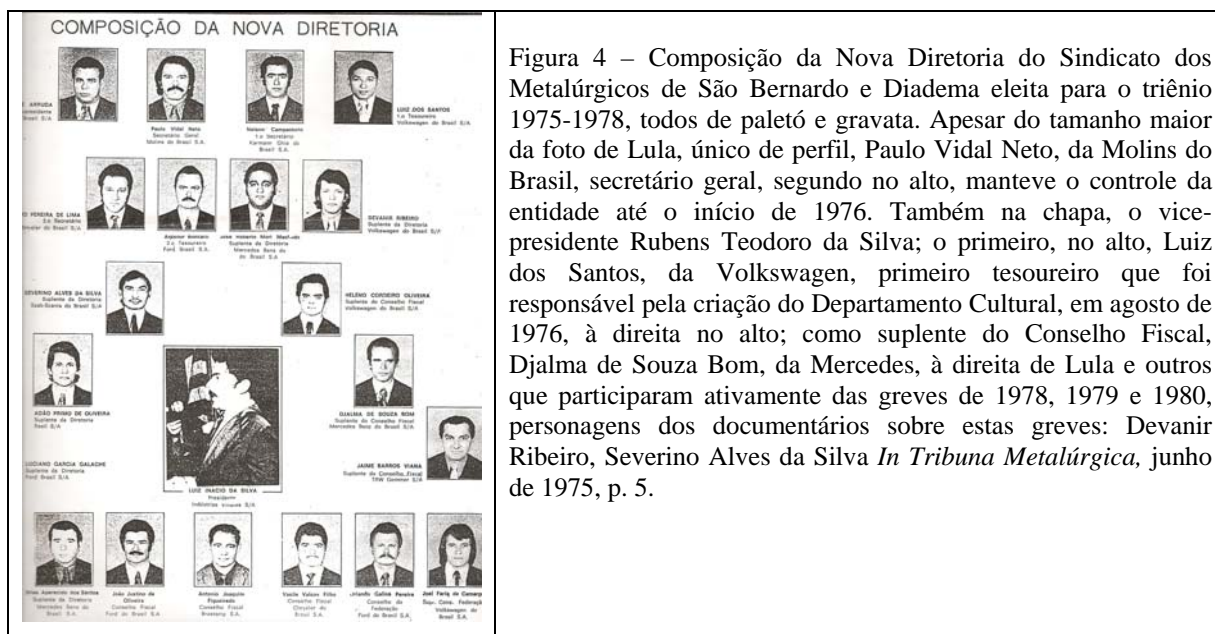


Figura 4 – Composição da Nova Diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema eleita para o triênio 1975-1978, todos de paletó e gravata. Apesar do tamanho maior da foto de Lula, único de perfil, Paulo Vidal Neto, da Molins do Brasil, secretário geral, segundo no alto, manteve o controle da entidade até o início de 1976. Também na chapa, o vice-presidente Rubens Teodoro da Silva; o primeiro, no alto, Luiz dos Santos, da Volkswagen, primeiro tesoureiro que foi responsável pela criação do Departamento Cultural, em agosto de 1976, à direita no alto; como suplente do Conselho Fiscal, Djalma de Souza Bom, da Mercedes, à direita de Lula e outros que participaram ativamente das greves de 1978, 1979 e 1980, personagens dos documentários sobre estas greves: Devanir Ribeiro, Severino Alves da Silva *In Tribuna Metalúrgica*, junho de 1975, p. 5.

No segundo semestre, a edição de agosto de 1976 da *Tribuna* anunciou a criação do Departamento Cultural do Sindicato com o objetivo de centralizar as atividades já existentes como o CET, Grupo Ferramenta de Teatro, bailes, ... - e incrementar outras como o cinema. O principal responsável pela iniciativa foi o tesoureiro da entidade, Luiz dos Santos, o Lulinha. Segundo ele, o investimento de “boa parte dos recursos financeiros” se justificava, pois “sempre entendeu a diretoria ser de primordial importância proporcionar aos associados condições de elevar seu nível cultural através de realizações que, ao mesmo tempo,

²⁴ Idem, p. 118. Sobre as divergências e convergências entre Lula e Paulo Vidal ver BRITO, José Carlos Aguiar. *A tomada da Ford*, op. cit., em especial a “Apresentação” de Luciano Galache, p. 10-11 e ainda PARANHOS, *Era uma vez em São Bernardo.*, op. cit., p. 53-54.

²⁵ *Tribuna Metalúrgica*, outubro de 1976, p. 8.

possibilitem educação e divertimento”²⁶. Investir recursos “também para atrair muitos associados pela prestação de serviços essenciais que não eram oferecidos pelo Estado, como os de assistência jurídica e lazer”²⁷, conforme observou Angela de Castro Gomes, eram despesas previstas para ser usada com recursos do imposto sindical. Assim como o teatro, o cinema era uma das atividades que possibilitava associar conhecimento e entretenimento. Além do incremento das atividades já desenvolvidas, Lulinha anunciou a novidade: “todos os fins de semana (...) dentro do próprio sindicato [a exibição de] filmes selecionados”²⁸.

Enquanto o Sindicato pretendia investir no cinema, o que acontecia com Renato Tapajós? Como foi visto, foi a São Bernardo filmar *Fim de semana*, em 1974. De acordo com seu próprio relato, foi atraído para o Sindicato dos metalúrgicos daquela cidade, de certo modo, por exclusão:

Naquela época, o movimento operário em São Paulo estava nas mãos de pelegos, como o Joaquinão [Joaquim dos Santos Andrade]; Osasco estava desmobilizado depois de 68. Eu nem sabia quem era o Lula. Gostaria de destacar uma coisa, como outros da organização (Ala Vermelha), não fui para São Bernardo como membro da Ala, que considerava sectária e desligada da realidade. Encontrei muitos companheiros da Ala; São Bernardo se tornou um pólo de atração para todo mundo que fez a autocrítica da luta armada.²⁹

A distinção do cineasta se relacionava aos companheiros da Ala que foram para a região e se aglutinaram em torno do *ABCD Jornal*, semanário que reunia militantes daquela organização. Rompendo com aquela organização política a fim de aprofundar suas relações com o movimento operário, através de José Roberto Michelazzo, professor do CET, conheceu dirigentes metalúrgicos e sindicalistas em 1976. Outra iniciativa concorreu para sua aproximação dos metalúrgicos, resultado da primeira experiência de filmagem em São Bernardo, o documentário de curta-metragem *Fim de semana* (1975) “gerou o convite para Tapajós dar um curso de formação de espectadores no Museu Lassar Segall”³⁰, promovido pela própria instituição. No currículo de Tapajós constam dois cursos “de apreciação de cinema para operários sindicalizados”³¹, o primeiro no Museu e o segundo, em São

²⁶ “Um Departamento para aumentar a cultura dos nossos associados” *In Tribuna Metalúrgica*, agosto de 1979, p. 7.

²⁷ GOMES, Angela de Castro “A chave do tamanho”, *Revista de História da Biblioteca Nacional* Ano 3 n. 32, maio de 2008, p. 61.

²⁸ *Tribuna Metalúrgica*, outubro de 1976, p. 8.

²⁹ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

³⁰ RIDENTI, *Em busca do povo brasileiro*, op. cit., p. 341.

³¹ *Curriculum vitae* de Renato Tapajós, op. cit., p. 3.

Bernardo, no Sindicato. O balanço dos 25 anos de atividade do Museu Lassar Segall, no ano de 1976, “um ano muito rico em termos de novas experiências”:

(...) realizou-se uma série de cursos em convênio com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, onde pela primeira vez se ministraram cursos artísticos para operários e funcionários da indústria, com grande sucesso, nas áreas de fotografia, literatura brasileira, história da pintura, cinema, formação em artes visuais. Este trabalho perdurou até 1979.³²

A participação dos metalúrgicos de São Bernardo no curso do Museu indicava a atração por aqueles sujeitos antes mesmo da deflagração da onda de greves. No primeiro curso que Tapajós ministrou no Museu Lasar Segall, segundo o cineasta, “a platéia [era] basicamente de estudantes”³³. No segundo curso, levada por Michellazo, metade da turma era formada por sindicalistas de São Bernardo. Dos sindicalistas que participaram do curso, Tapajós recordou de Lula, Djalma Bom e Expedito³⁴, não por acaso os três mais presentes nos seus filmes sobre a greve. Mais de 30 anos depois, Expedito se lembrou vagamente:

E aí pintou um curso no Museu Lassar Segall, o sujeito perguntou: Quem quer fazer curso de cinema? Eu quero, vou lá fazer; eu e uns outros, [resolvemos]: “vamos fazer”. Era um curso de técnica de cinema: O que é uma moviola, o que são os fotogramas, o que é o cinema em si.³⁵

De acordo com Tapajós, o objetivo não era bem este, conforme contou no depoimento a Marcelo Ridenti, o curso visava “preparar o espectador para ser capaz de decodificar ideologicamente os filmes que ele estava vendo.”³⁶ O cineasta explicou a metodologia adotada: “exibíamos um longa e depois havia um debate.”³⁷ A experiência com os dirigentes metalúrgicos foi de tal maneira bem sucedida que ao final do primeiro curso: “o pessoal de São Bernardo gostou e nós combinamos fazer um outro curso no Sindicato, bancado pelo Museu Lasar Segall, mas no Sindicato.” De acordo com a prestação de contas do Departamento Cultural de outubro de 1976, dividindo as predileções entre pintura, fotografia e cinema, “30 pessoas [freqüentavam] esses cursos com muito interesse”³⁸. O

³² *Histórico, Análises e Perspectivas*. 1967-1992. Museu Lasar Segall 25 anos. op. cit., p. 60-61.

³³ RIDENTI, *Em busca do povo brasileiro*, op. cit. p. 341.

³⁴ Entrevista de Renato Tapajós à autora (2006), op. cit.

³⁵ Entrevista de Expedito Soares Batista à autora (2007), op. cit.

³⁶ RIDENTI, *Em busca do povo brasileiro*, op. cit., p. 341.

³⁷ Idem, p. 342. Não foi encontrado registro de material do curso no Museu Lassar Segall, nem no Sindicato, nem com Renato Tapajós.

³⁸ *Tribuna Metalúrgica* 38, outubro de 1976, p. 5.

interesse pelo cinema resultou do empenho da equipe de Tapajós em conhecer a cultura cinematográfica dos seus alunos em potencial, conforme contou o cineasta:

Lá no Sindicato, como a gente estava entrando num outro território, fez-se toda uma pesquisa, tabulação de dados, para ver o que a gente tinha que mostrar para eles. Qual era o longa, o gênero do filme que teria mais apelo. E não deu outra, era o velho e bom banguê-banguê³⁹.

A escolha dos filmes aliava três critérios: Primeiro, o gosto dos espectadores; segundo, a discussão de questões sociais, em especial a luta de classes – conforme frisou o cineasta: “era um curso de leitura ideológica, o mais marxista possível”⁴⁰ e por fim, apresentar e discutir com os operários a linguagem cinematográfica. Logo em agosto de 1976, para a primeira sessão, Tapajós escolheu o clássico de Sam Peckinpah, *Meu ódio será sua herança* (*The Wild Bunch*) (1969), exibido no auditório do Sindicato. Segundo o balanço das atividades culturais da entidade, a sessão contou “com a presença de considerável número de associados”.⁴¹ *Western* sobre o roubo de um carregamento de armas por um bando de veteranos mercenários norte-americanos para um mexicano. O cenário é a fronteira do México com os Estados Unidos no início do século XX, em meio à Revolução liderada por Pancho Villa. Além dos conflitos entre o bando, a polícia e os mexicanos divididos pela Revolução, considerando que a maior parte dos espectadores trabalhava no setor automobilístico, vale destacar duas seqüências em que é o automóvel é apresentado: primeiro como novidade, depois substitui o cavalo como instrumento de tortura, embora, para o cineasta, estas seqüências não influenciaram sua escolha que se deveu às possibilidades de explorar os conflitos de interesses entre os diferentes grupos envolvidos na trama.⁴²

Há registros de outras sessões, no final de outubro de 1976: *Ver-te-ei no inferno* (*The Molly Maguires*) (1970)⁴³, “sobre trabalhadores que ingressam na clandestinidade e se transformam em terroristas numa mina da Pensilvânia, em 1876.”⁴⁴ Tapajós fez alusão a

³⁹ RIDENTI, *Em busca do povo brasileiro*, op. cit. p. 342. Tapajós não guardou nenhum registro da pesquisa, tampouco o Museu Lasar Segall, além do trecho citado mais acima. No Sindicato também não consegui localizar nada a respeito.

⁴⁰ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

⁴¹ *Tribuna Metalúrgica*, outubro de 1976, p. 5

⁴² Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit..

⁴³ *Tribuna Metalúrgica*, novembro de 1976, Exibido em 23 e 24 de outubro de 1976.

⁴⁴ PARANHOS, K. *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., p. 262.

uma exibição de *Fim de semana*⁴⁵ e de *The Broken Arrow*⁴⁶ de Haward Hanks, sobre “o conflito entre índios, pequenos proprietários e latifundiários com a chegada da estrada de ferro”.⁴⁷ O sucesso da atividade pode ser medido por seus desdobramentos, no ano seguinte ao curso e às sessões de cinema seguidas de debate no Sindicato, Tapajós e a diretoria da entidade decidiram não ficar apenas na exibição; surgiu a idéia de produzir filmes. Em entrevista na época do lançamento do primeiro filme, *Acidente de Trabalho* (1977), Tapajós contou:

Eu joguei a idéia de que se poderia fazer filmes a partir dos sindicatos. Algum tempo depois a diretoria me chamou dizendo que queria fazer uma primeira experiência em cima do tema do acidente de trabalho. Em papos anteriores tínhamos jogado todo um leque de temas possíveis e acho que eles se interessaram por ser uma das coisas mais prementes de sua vida diária. É uma coisa que está preocupando o tempo todo, acontecendo sempre⁴⁸.

Ao lado da importância da questão específica, havia uma carência geral sobre qualquer assunto ligado ao mundo dos trabalhadores no cinema, “segundo Renato [em entrevista concedida após a premiação do filme na Jornada de curta-metragem, em Salvador], o grande ausente do cinema brasileiro [era] a classe operária”⁴⁹, no mesmo sentido da observação feita por Bernardet para os anos 1960⁵⁰. De acordo com o Quadro 1 (Anexo), esta situação começava a mudar. Dispostos a “mergulhar nos movimentos sociais, [se colocar] a seu serviço”⁵¹, Tapajós e sua equipe foram ao encontro do interesse da direção do Sindicato em mobilizar a categoria em torno de suas reivindicações. Assim, a diretoria que já investia no jornal, no grupo de teatro, em bailes, etc., contemplou ocasionalmente o cinema, entre as suas despesas, a partir de 1977. Ao investir na produção de filmes sobre a categoria, assim como no jornal e no teatro, a direção sindical avançava sobre três metas interligadas: No curto prazo, a divulgação de reivindicações específicas da categoria; no

⁴⁵ *Diário do Paraná*, 25/9/1977, op. cit.

⁴⁶ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.. *The Broken Arrow* (1950) dirigido por Delmer Daves com Debra Paget, Jeff Chandler e James Stewart, produção da Fox. BLUM, Daniel. *A pictorial history of the talkies*. 2a. ed., Londres/Nova York: Spring Books, 1973, p. 199. Tapajós não se lembra de outros filmes exibidos até a realização da primeira co-produção com o Sindicato. Como a periodicidade do jornal era mensal, é provável que algumas sessões não tenham sido registradas.

⁴⁷ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

⁴⁸ *Diário do Paraná*, 25/9/77, op. cit.

⁴⁹ KANS, Cláudio. “No festival, o Acidente premiado”: *In Folha de São Paulo*, 17/9/77 (Pasta de Renato Tapajós, Documentação MAM-RJ) Ver Quadro I (Anexo), Kans, autor da reportagem, participou da equipe de *Greve de março*, co-diretor de *Santo e Jesus, metalúrgicos* (1983) foi diretor de produção de *ABC da greve*.

⁵⁰ BERNARDET, “Operário, personagem emergente”, op. cit., p. 30.

⁵¹ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

médio prazo, o aumento do número de sindicalizados e no longo prazo, a construção de sua identidade.

Entre o “leque de temas possíveis”, a escolha do primeiro filme reuniu motivações particulares e gerais: Na própria diretoria, o presidente fora vítima de um acidente de trabalho, teve um dedo decepado por uma prensa⁵². Para evidenciar a importância deste aspecto do cotidiano operário, em crítica sobre *A Queda* (1978)⁵³ Sérgio Gomes citou números: “O acidente de trabalho – 6 milhões no ano de 1975 – era o fato mais ‘cinematográfico’ que a realidade operária podia oferecer aos profissionais do ramo.”⁵⁴ Mais modesto nos números, Tapajós constatou: “1 milhão e 700 mil por ano, mas na realidade mais de 2 milhões.” Mas o cineasta queria apresentar o assunto além das estatísticas, a fim de contribuir para

desmistificar um pouco aquela visão idealizada do operário. O operário também tem seus traumas, seus problemas pessoais. Ele não é uma entidade abstrata que faz parte de uma classe diferente da nossa. Eu acho que aí entra também o aspecto humano, que peguem o drama humano das pessoas.⁵⁵

Até então o patronato monopolizara as imagens sobre a questão, com filmes didáticos, na perspectiva de apresentar o acidente como resultado da desatenção dos trabalhadores⁵⁶. Para apresentar uma visão alternativa, a equipe de Tapajós precisava entrar na fábrica, espaço sob controle patronal. Os co-produtores do filme foram imprescindíveis para que a proposta tivesse sucesso; a equipe conseguiu filmar dentro das fábricas, pois, de acordo com Tapajós, “diversas empresas [estavam] na mão do Sindicato na medida em que [existiam] irregularidades gritantes.”⁵⁷ Na primeira produção para o Sindicato, a colaboração de Expedito, ex-aluno do curso, foi fundamental, conforme contou, ajudou a

⁵² Conforme seus diversos depoimentos, Lula perdeu o dedo numa prensa, no final de 1964, quando trabalhava na Metalúrgica Independência.

⁵³ O título do filme, dirigido por Ruy Guerra e Nelson Xavier, rodado nas obras do metrô do Largo da Carioca, no Rio de Janeiro, em julho de 1976, diz respeito à queda de um operário, apresentada no prólogo, a partir da qual se desenrola o conflito central do filme.

⁵⁴ GOMES, Sérgio. “*A Queda do Cinema na História*” In *Folha de São Paulo*, 2/9/78. [Pasta de *A Queda*, Documentação MAM-RJ]

⁵⁵ *Diário do Paraná*, 25/9/77, op. cit.

⁵⁶ O depoimento de Antonio em *Peões* (2004) é exemplar da imagem patronal reiterada no cotidiano fabril. Antigo operário da Volkswagen, Antonio virou notícia de jornal pela quantidade excessiva de horas-extras, três folgas em um ano, orgulhoso por ter deixado o filho em seu lugar depois da aposentadoria, conta sentido: “*Dói mais na alma que na pele, quando a gente se acidenta é um desmerecimento muito grande que a gente tem. Eles dizem: ‘Você poderia ter evitado.’*”

⁵⁷ *Diário do Paraná*, 25/9/77, op. cit.. Expedito nem Tapajós lembraram da fábrica, como não consegui ainda assistir ao filme, não consegui identifica-la, como ocorre com *Linha de montagem*, filmado na Volkswagen.

pegar o pessoal mutilado. Naquela época tinha muito acidente de trabalho 77, 76, eles foram filmando. Eu colaborei, levei na retaguarda dele, já era dirigente do Sindicato. (...) colaborei diretamente pra ele realizar o trabalho, indo em fábrica, como eu também era operário, dirigente, narrei algumas coisas do filme, mostrou a minha vida pessoal no filme, o operário ...⁵⁸

Completava a pequena equipe de *Acidente de Trabalho*, Washington Racy, na fotografia, e Olga Fudemma, na montagem. Com esse filme, Tapajós combateu em duas frentes, a causa operária e a estética cinematográfica. Seu objetivo com este filme era apresentar uma versão oposta à patronal e também ao “documentário sociológico”. Enquanto este último se voltava para a classe média intelectualizada, como aquela da Jornada que premiou o filme, a intenção de Tapajós era provocar um distanciamento crítico em espectadores envolvidos com a temática filmada, em especial, os metalúrgicos de São Bernardo. Em busca de “uma linguagem cinematográfica mais eficaz possível para o público a que ela se dirigia”⁵⁹ que alterasse sua forma de ver o acidente, o cineasta se inspirou numa estética criada dentro do compromisso revolucionário. Em entrevista recente comentou sobre o “corte em retardo, da montagem de Eisenstein, com repetições de movimentos”⁶⁰, seqüência central dentro da proposta:

uma seqüência não em plano geral, distante, mas num primeiro plano que é revelador, que potencialmente permite um acidente e que arrebenta com o automatismo dos gestos quotidianos. Outros públicos, como o da Jornada, não têm condições de avaliar corretamente problemas deste tipo. Procurei com o filme, ir às causas, desde as condições dentro da fábrica, às máquinas que não funcionam direito até os homens que também não funcionam direito, mas porque não lhes dão condições para isso.⁶¹

Ao diminuir o ritmo normal da referida seqüência, o cineasta pretendia demonstrar a improcedência do ponto de vista patronal que responsabiliza os trabalhadores pelos acidentes e também problematizava o modo como os próprios trabalhadores viam os acidentes no interior da fábrica:

no *Acidente de trabalho* existe a preocupação de partir do cotidiano do operário – e o acidente de trabalho faz parte do seu cotidiano – para criar na platéia operária um certo estranhamento em relação a esse próprio cotidiano. Ele se identifica com ele, mas de repente começa a vê-lo com outros olhos. Cinematograficamente isso se traduz numa decupagem. Um operário dentro da fábrica vê um acidente de trabalho acontecer numa máquina ao lado. Como é que um operário vê acontecer um acidente na mesa ao lado? Ele vê em plano geral. Ele está aqui e o acidente está lá. Ele corre para perto do

⁵⁸ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

⁵⁹ *Diário do Paraná*, 25/9/77, op. cit.

⁶⁰ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

⁶¹ KANHS, Cláudio, “No festival, o Acidente premiado”, op. cit.

companheiro acidentado, mas o acidente já aconteceu. Então se torna muito importante cinematograficamente decompor o momento do acidente. E conseguir fixar na tela esse momento numa decupagem que não é muito realista. Ela prolonga determinados tempos, que a câmara lenta distancia, mas acontece num tempo mais longo que aconteceria no real. E com a câmara buscando pontos de vista que o operário normalmente não vê.⁶²

Em sentido inverso ao “documentário sociológico”, Tapajós pretendia mostrar exatamente o que não se via na superfície do cotidiano, de forma que só o cinema poderia mostrar para aqueles que já conheciam a experiência presente na tela. Pelo menos os frequentadores dos cursos de Tapajós deveriam estar munidos de informações sobre linguagem cinematográfica para interpretar estas imagens. No debate da Livraria escrita, em junho de 1979, depois do lançamento de seu curta-metragem sobre o movimento, expressão do avanço dos operários e dos filmes que de certo modo acompanharam-no, Tapajós considerou *Acidente*, “feito há dois anos atrás”, superado:

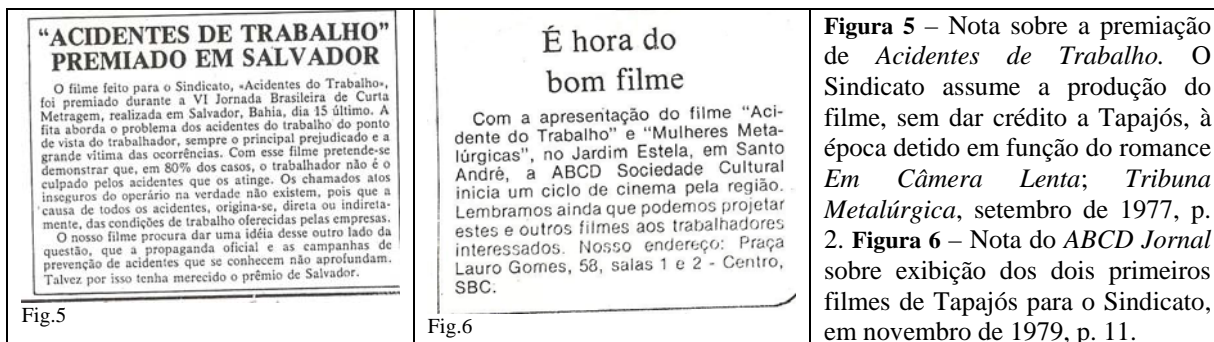
(...) aparecia que o que havia de mais avançado era exatamente o que o operário coloca no final do filme: “É necessário, pra melhorar a situação do acidente do trabalho no país, que o operário tenha mais consciência, aprenda a valorizar o seu sindicato, aprenda a valorizar o seu trabalho.”⁶³

Diante dessa constatação, Tapajós reiterou sua proposta de não interferência, ou “transparência”, nos termos formulados por Bernardet com a concordância do cineasta⁶⁴: “Se naquele momento, eu como cineasta resolvesse interferir no filme e dizer o que o operário tinha que fazer pra tomar consciência e como é que concretamente iria valorizar seu trabalho, etc. realmente iria fazer um discurso meu, em cima do filme.” Postura mantida, exceto, em *Linha de Montagem* no qual introduziu o personagem do locutor, o narrador *off* cuja presença, para Bernardet, era uma das características do “documentário sociológico”. Mas nos quatro primeiros curtas-metragens de Tapajós para o Sindicato, apenas aos trabalhadores, da direção à base.

⁶² *Diário do Paraná*, op. cit.

⁶³ “A greve no cinema”, op. cit., p. 97.

⁶⁴ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.



Conforme observou Kátia Paranhos, a nota da *Tribuna Metalúrgica* sobre o filme não mencionava o nome do diretor, preso em função do lançamento do romance sobre a guerrilha urbana, *Em câmera lenta*, em maio de 1977, poderia ser uma forma de “proteger o cineasta não divulgando seu nome.”⁶⁵ Ou seria mesmo a afirmação de que se tratava de uma produção do Sindicato, apesar da premiação ter sido concedida ao cineasta? No alto da página da *Tribuna*, o artigo do advogado do Sindicato, Antônio Possidônio Sampaio: “Acidente de Trabalho: cuidado a ser tomado pelo trabalhador” reforçava o interesse pelo filme: “demonstrar que, em 80% dos casos, o trabalhador não é culpado pelo acidente que os atinge.”⁶⁶

Reconhecido pela premiação no Festival de Curta-Metragem de Salvador, *Acidente de Trabalho* circulou dentro e fora da categoria. Com exibições no auditório do Sindicato, todo final de tarde e à noite, nos fins de semana, ainda “ficou sendo exibido por um tempo, na sala de espera do sindicato, para os associados que por lá transitavam na hora do almoço”⁶⁷. Se o filme, a princípio, foi utilizado para denunciar a questão específica do acidente, sua exibição no momento da greve conferiu-lhe um caráter mobilizador inexistente em sua realização. Rainho e Bargas destacaram, poucas horas antes da intervenção, na madrugada de 23 de março de 1979, a exibição de filmes, seus temas e o estado de ânimo do público: “À noite, muitos procuravam vencer o sono assistindo shows com artistas e trabalhadores e vendo filmes sobre a greve e acidentes de trabalho.”⁶⁸ Na véspera da intervenção no Sindicato, em março de 1979, a *Folha de São Paulo* anunciou: “Os 400 metalúrgicos que no 3º andar do Sindicato permaneciam em vigília, assistiram a um show improvisado, entremeadado pelos dois únicos filmes existentes dentro do sindicato: *Acidente*

⁶⁵ PARANHOS, *Mentes que brilham*, op. cit., p. 103.

⁶⁶ *Tribuna Metalúrgica*, setembro de 1977, p. 2.

⁶⁷ PARANHOS, *Mentes que brilham*, op. cit., p. 105.

⁶⁸ RAINHO e BARGAS, *As lutas operárias em São Bernardo*, op. cit., p. 133.

de Trabalho, o primeiro”.⁶⁹ Com a presença dos metalúrgicos de São Bernardo na cena pública, o filme atraiu atenção na capital e no circuito alternativo do ABC, conforme a nota do *ABCD Jornal*, junto com a produção seguinte de Tapajós para o Sindicato, *Trabalhadoras Metalúrgicas*, como ocorria não raras vezes com os filmes que circulavam apenas no circuito alternativo, sem muito material de divulgação, seu título variava seguindo o tema, por exemplo, na nota do *ABCD Jornal*, o segundo curta-metragem da equipe de Tapajós para o Sindicato, foi chamado de *Mulheres Metalúrgicas*, assim como *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores*, título presente no crédito do filme, virou *Greve de março* (1979). Os dois primeiros curtas-metragens da equipe de Tapajós para o Sindicato abriram o ciclo de cinema itinerante, no Jardim Estela, em Santo André, promovido pela ABCD Cultural, co-produtora do filme citado acima.

Entre a realização e o lançamento de *Acidente de Trabalho*, mais do que a prisão de Tapajós, de conhecimento apenas de um grupo restrito de sindicalistas, uma notícia mobilizou o conjunto da categoria, em particular, dos assalariados, de modo geral. A divulgação “na edição de domingo, 31 de julho 1977, do diário *Folha de São Paulo*, de um relatório secreto do Banco Mundial (Bird) sobre a política econômica do governo brasileiro”⁷⁰, para os metalúrgicos de São Bernardo acelerou um processo de mobilização que já estava em curso pelo menos desde a posse efetiva de Lula em 1976. Com a fraude no índice de reajuste salarial referente a 1973 que resultara numa perda de 34, 1%, de acordo com Ricardo Antunes:

(...) a campanha, iniciada pelo Sindicato, visando a reposição dos índices de 1973, teve múltipla significação: *primeiro*, trouxe maior ímpeto para que se desse continuidade ao trabalho de mobilização junto às bases operárias (...) *segundo*, permitiu a parcelas significativas do operariado metalúrgico a apreensão, ao nível da consciência contingente, da superexploração do trabalho (...), *terceiro*, possibilitou, de maneira transparente, mostrar a inviabilidade de uma opção que privilegiasse, em sua ação, os caminhos das negociações com o governo e o empresariado (...) ⁷¹

Além dos significados arrolados por Antunes, Kátia Paranhos estendeu o impacto da revelação do relatório secreto em 1977 para a emergência da representatividade da categoria em relação ao sindicalismo brasileiro na campanha pela reposição do percentual confiscado em 1973:

⁶⁹ *Folha de São Paulo*, 24/03/79, p. 17.

⁷⁰ PARANHOS, *Mentes que brilham*. op. cit., p. 92.

⁷¹ ANTUNES, *Rebeldia do Trabalho*, op. cit., 1988.p. 18.

A repercussão entre os metalúrgicos do grande ABC paulista, particularmente de São Bernardo e entre os dirigentes sindicais de todo país, foi relativamente expressiva no cenário social brasileiro. Para se ter uma idéia dessa “agitação sindical”, de agosto a novembro mais de cem entidades aderiram à campanha.⁷²

Portanto, a categoria já desfrutava de certa representatividade no universo sindical quando começou a fazer filmes. Desde a realização do primeiro curta-metragem que havia expectativa de realização de uma série de filmes como de fato aconteceu. Na entrevista já citada, após a premiação de *Acidente de Trabalho* na Jornada de curta-metragem de Salvador, em setembro de 1977, Tapajós arrolou os temas que pretendiam transformar em filmes: “Temos, pelo menos em projetos já discutidos e aceitos por eles [os diretores do Sindicato], um filme é sobre a hora-extra, um sobre a condição da mulher operária e outro sobre o Sindicato no Brasil.”⁷³ Seguindo o projeto acordado com a direção do Sindicato em 1977, foram realizados: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), *Teatro Operário* (1979), *Greve de março* (1979) e *Linha de Montagem* (1982). *Trabalhadoras* e *Teatro* foram filmados em 1978, o primeiro em janeiro, o segundo, em novembro. *Greve de março*, filmado de 22 a 27 de março de 1979, e por fim *Linha de montagem*, centrado nas greves de 1979 e 1980, que acompanha a categoria até julho de 1981. Incorporando a greve, a este elenco de temas, Renato Tapajós cumpriu com sucesso o projeto definido em 1977. De acordo com Expedito, os vínculos de Tapajós com a entidade eram pontuais:

Ele vinha, prestava um serviço, o Sindicato pagava a ele e ele ia embora, entendeu? Não era uma coisa assim.. Não tinha uma coisa.. O Sindicato não preocupou em produzir várias obras. Deveria.. Ele que falou, acidente de trabalho... vamos fazer da mulher, o Congresso das Mulheres, fez lá o filme das mulheres.⁷⁴

Tema de *Trabalhadoras metalúrgicas*, a presença feminina na categoria, foi co-dirigido por Tapajós e Olga Futemma, também responsável pelo roteiro e montagem. Os 17 minutos do filme se passam no Primeiro Congresso de Mulheres Metalúrgicas do ABC realizado de 21 a 28 de janeiro de 1978. Baseada em informações da *Tribuna*, Kátia Paranhos dimensionou o encontro:

Das 800 operárias inscritas (10% das quase 8 mil metalúrgicas de São Bernardo e Diadema, à época) participaram somente 300 empregadas de 39 empresas, seja devido à ameaça de dispensa que muitas sofreram ou então porque nos dois sábados (21 e 28) do encontro, muitas empresas, no intuito de boicotar a participação de suas operárias,

⁷² PARANHOS, *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., p. 94-95.

⁷³ *Diário do Paraná*, 25/9/77, op. cit.

⁷⁴ Entrevista de Expedito Soares Batista à autora, op. cit.

marcaram “compensação” pelo feriado de segunda-feira de carnaval. E ainda não podemos descartar a falta de interesse ou entusiasmo para participar de um congresso programado pelos diretores sindicais e não pelas próprias metalúrgicas⁷⁵.

Ainda com base em comentário desta autora, podemos deduzir o interesse da diretoria do Sindicato com a produção de *Trabalhadoras Metalúrgicas*: “a integração das companheiras na luta desenvolvida pelos companheiros.”⁷⁶ Meses depois, companheiros e companheiras dariam um passo decisivo nesta luta. Expedito confirma que a iniciativa do evento foi da diretoria, não das mulheres: “Levei mais de 90 mulheres pra participar daquele Congresso. Catamos um monte de mulheres e fizemos um Congresso ...”⁷⁷

Expedito lembrou ainda que, nesta mesma época, outra equipe de cinema procurou o Sindicato: “depois dele [de Renato Tapajós] veio um outro grupo com um outro cineasta Peter Overback, que é alemão ele, fez um filme *A História da Riqueza do Homem*”⁷⁸, baseado no livro de Léo Huberman, recomendado por professores do CET, lido por Expedito. Bernardet se referiu ao filme com outro título: “*Sobre a origem da riqueza (1979)*, filme didático a ser usado em cursos promovidos pelo DIEESE”.⁷⁹ Expedito se referiu ao documentário baseado no livro de Leo Huberman⁸⁰, realizado por Peter Overback e Ilma Santana. Esta última, orientada por Ismail Xavier, defendeu tese na ECA-USP na qual abordou questões semelhantes ao presente trabalho, trocando o Partido pelo Sindicato, Ilma Santana questionou “de que maneira o programa dos partidos interfere na produção de filmes ou como diferentes modos de representação tentam ‘corrigir’ ou acentuar a política cultural dos partidos”⁸¹, no entanto, se ateve à produção, contribuir “para a discussão sobre diferentes maneiras de analisar a realidade social e de encaminhar a linguagem do filme político.”

Personagem emblemático da relação entre cultura e política no Sindicato, Expedito, um dos fundadores do Grupo Ferramenta de Teatro, além de ator virou autor de teatro antes de se tornar diretor do Sindicato, em 1978:

⁷⁵ PARANHOS, Kátia. *Mentes que brilham*, op. cit., p. 121.

⁷⁶ Idem, p. 125.

⁷⁷ Entrevista de Expedito Soares Batista à autora, op. cit. Ver “Apêndice 8 – Resoluções do 1º Congresso da Mulher Metalúrgica” in RAINHO e BARGAS, *As lutas operárias em São Bernardo*, op. cit., p. 184-185.

⁷⁸ Entrevista de Expedito Soares Batista à autora, op. cit.

⁷⁹ BERNARDET, “Operário, personagem emergente”, op. cit., p. 35.

⁸⁰ HUBERMAN, L. *História da riqueza do homem* [1936] 21ª. ed. Rio de Janeiro: Livro Técnico, 1986.

⁸¹ SANTANA, Ilma Esperança. *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: Unesp, 1993, p. 10.

Aluno do CET em 1977, Batista, que freqüentava os cursos de cinema ministrados por Renato Tapajós no departamento cultural do sindicato e assistia às apresentações de peças em São Paulo, escreveu sobre o que falava mais de perto à sua sensibilidade, ou seja, precisamente sobre aquilo que estava impregnado de experiência vivida.⁸²

Em depoimento concedido à Kátia Paranhos, em 2001, quando atuava como advogado do Sindicato, Expedito arrolou as motivações para se tornar autor de teatro: “eu resolvi escrever uma peça que tratasse dos nossos problemas. Por que não? Resolvi me afastar do grupo e me dedicar apenas a escrever o texto. Ninguém acreditou que fosse dar certo.” *Eles crescem e eu não vejo*, “título inspirado na campanha contra a hora-extra”. Na entrevista que me concedeu em 2007, lastimou não ter mais o texto nem o filme. Na época das greves, o sociólogo Celso Frederico, interessado na cultura operária, pegou seu texto e não mais devolveu, e pior, para Expedito, soube do destino que lhe foi dado através de um artigo do autor:

Aí ele fez uma análise com [Georg] Lukács não sei o quê, meteu o pau no meu trabalho. Falou que o personagem está desconexo. Ele queria toda uma técnica refinada como se fosse o Jorge Amado. Não! Era um operário que teve a ousadia de colocar uma estrutura de uma pecinha de teatro pra montar. Ele fez uma análise, mas tudo bem, escreveu a tese até que foi feito um livro e tal, depois ele sumiu com o caderno. Agora eu achei uma pessoa, depois de quase trinta anos ele está com o meu caderno, e ele disse que tem a disposição de me devolver com a minha pecinha.... perdi o contato com o Frederico.⁸³

Embora tenha ficado com melhores recordações de Renato Tapajós, o destino do filme não foi muito diferente, também não ficou com nenhuma cópia, conforme recordou muitos anos depois:

O Renato veio, achou interessante, leu o texto, vamos montar. Vou fazer um filme da Oca Produções. Então a Oca Produções veio, filmou essa peça. Nós encenamos algumas cenas apenas, da peça que eu tinha escrito, e aí ele montou um filmezinho curta-metragem sobre cultura operária.⁸⁴

A Oca, produtora de Tapajós, para desenvolver este projeto contou com o apoio oficial, desta vez, destinado ao cinema. À época que Expedito ensaiava a peça, Tapajós se inscreveu em concurso de curta-metragem da Funarte sobre cultura popular com *Teatro Operário* e foi contemplado.

⁸² PARANHOS, “Teatro e trabalhadores...”, op. cit., p. 3-9.

⁸³ Idem, ibidem.

⁸⁴ Entrevista de Expedito Soares Batista à autora, op. cit.

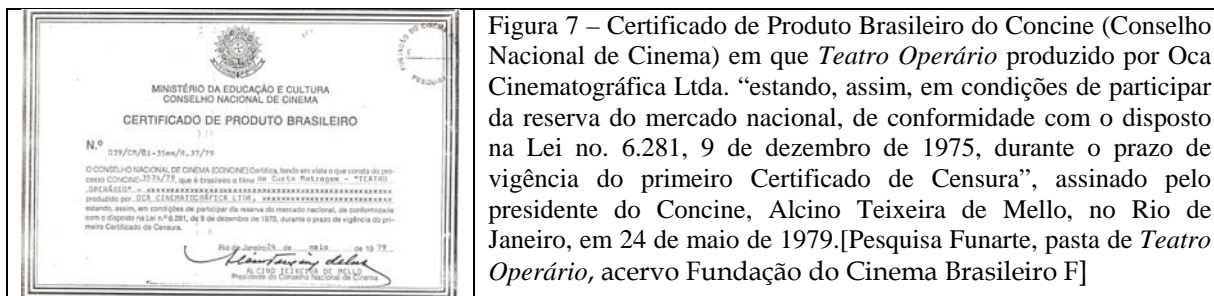


Figura 7 – Certificado de Produto Brasileiro do Concine (Conselho Nacional de Cinema) em que *Teatro Operário* produzido por Oca Cinematográfica Ltda. “estando, assim, em condições de participar da reserva do mercado nacional, de conformidade com o disposto na Lei no. 6.281, 9 de dezembro de 1975, durante o prazo de vigência do primeiro Certificado de Censura”, assinado pelo presidente do Concine, Alcino Teixeira de Mello, no Rio de Janeiro, em 24 de maio de 1979. [Pesquisa Funarte, pasta de *Teatro Operário*, acervo Fundação do Cinema Brasileiro F]

O curta-metragem intercala cenas do ensaio da peça *Eles crescem e eu não vejo* sobre “um dia na vida de um metalúrgico”, com o “depoimento do autor, que expõe seu ponto de vista sobre a função de um teatro operário”, conforme a sinopse.⁸⁵ Filmado em 16 mm, no auditório do Sindicato, no ensaio de 18 de novembro de 1978, apenas uma meia dúzia de pessoas vistas nos planos em que aparece o auditório. Se Renato Tapajós, de fato, foi “o mais ausente possível”⁸⁶, o autor da peça pode ser considerado co-roteirista do filme. Sentado à beira do palco, o autor e ator apresenta três facetas, sindicalista, autor e ator:

*Meu nome é Expedito Soares Batista. Sou operário aqui de São Bernardo do Campo e Diadema. Fui eu quem escrevi esta peça. Ela está sendo encenada por um grupo de operários e dirigida a um público operário. Está sendo realizado esse trabalho aqui no auditório do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. E está sendo um trabalho bastante sério pelo Grupo Ferramenta de Teatro.*⁸⁷

Apesar das diferenças evidentes, *Teatro Operário* de Renato Tapajós e *Eles não usam black-tie* de Leon Hirszman têm semelhanças: O uso de verbas públicas, uma superprodução da Embrafilme, outra pequena produção patrocinada pela Funarte. Um longa-metragem, outro curta; um com elenco profissional consagrado, outro por um grupo amador, formado por operários e um professor do Sindicato. Ambos inspirados em peças de teatro sobre o mundo dos trabalhadores além da fábrica. Expedito Soares Batista e Gianfrancesco Guarnieri, autores das peças, participaram das encenações no palco e na tela. Após a apresentação dos cenários principais - a casa e a fábrica - na 5^a. seqüência, o autor Expedito se dirige à câmera e expõe suas motivações e objetivos:

Eu escrevi a peça pelo fato de eu ter lido vários textos de vários autores e nenhuma delas batia com a necessidade dos trabalhadores. Trazer apenas o retrato da realidade da fábrica, os companheiros já conhecem. Então eu trago de uma forma interrompida, com comerciais de televisão para que os companheiros criem uma visão crítica desses comerciais de televisão que estão aí para aliená-los.

⁸⁵ Ficha técnica e sinopse na pasta de *Teatro Operário* na Documentação da Funarte.

⁸⁶ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

⁸⁷ Transcrição de *Teatro Operário* da autora a partir de VHS adquirido de Renato Tapajós reproduzido em DVD.

Expedito valoriza sua experiência e percepção da realidade sem destacar na apresentação das razões por que escreveu o texto a campanha sobre a hora-extra. Na seqüência centrada na discussão da hora-extra, após a aceitação resignada dos companheiros, seu personagem esboça certa reação ao retrucar o encarregado interpretado por Michellazo:

Encarregado (para Expedito de pé): *E você, vai de novo na escola?*

Expedito: *Vou sim, vou.*

Encarregado (aborrecido): *Então não vai ficar hoje de novo. Você não fica nem no sábado!*

Expedito: *Infelizmente não posso. Eu ganho muito pouco aqui e meu salário não dá! E o negócio, o negócio é ganhar bem dentro das 8 horas de trabalho. Tá tudo errado aqui dentro.*

Encarregado (repreendendo Expedito): *Como é que você fala assim comigo, rapaz?*

Expedito (indignado): *Se eu não falo assim pra você, pra quem que eu devo falar? Tá todo mundo aqui ganhando pouco e só fazendo hora-extra.*

Para Tapajós, com distanciamento de quase três décadas, o filme e, portanto, a peça que o inspirou era “politicamente primário”⁸⁸. Com *Teatro Operário* o cineasta visava uma intervenção no mundo do cinema: “me ausentei quase como uma provocação” ao debate na Jornada de Salvador onde seu “cinema militante”, premiado, recebeu críticas dos formalistas, defensores da pureza da arte, outra tendência do documentário que também se confrontava com a linha inaugurada pelo “documentário sociológico” que pretendia dar voz ao povo. Para marcar posição no campo cinematográfico, *Teatro Operário* marcou uma radicalização no seu estilo, segundo o cineasta no mesmo depoimento citado acima, foi “o mais ausente possível, o mais transparente”, mais uma vez assumindo o estilo que lhe fora atribuído por Bernardet. Radicalizando o ponto de vista do diretor do filme, o autor da peça se posicionou sobre a questão em sua participação como autor:

E tem mais, esse negócio de ficar só pesquisando a forma, isso não leva a nada. Isso pra mim é fugir do pau. Tem que mostrar a realidade, analisar o passado e pensar melhor no futuro porque formas para alienar e tapar nossa visão, já tem de sobra.

Na primeira e na última seqüência, o personagem fictício de Expedito apresenta o drama operário:

(Olhando para uns caixotes onde estão os filhos) *É vocês estão crescendo e eu não vejo.*
(Dirigindo-se a câmera) *Muitas coisas neste mundo acontecem e a gente não vê e*

⁸⁸ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

mesmo que quisesse ver não veria. Quando saio, eles estão dormindo, quando volto, já foram dormir(...)

Após 15 seqüências, entre trechos da peça e depoimentos do autor, nada muda: “*Pois é, mais um dia se foi. Vocês talvez iriam me perguntar: E amanhã, será assim também? Eu respondo: Será. E até quando? Eu não sei.*” (Vira de costas, dá um passo e a luz se apaga.) Ontem, hoje, amanhã, no lar operário de *Eles crescem e eu não vejo* nada acontece. Kátia Paranhos propôs ultrapassar as aparências:

A imagem que Batista apresenta da vida cotidiana dos operários é a de uma situação imutável. De madrugada até a noite, do início da peça ao seu final, nada acontece. Os seus companheiros de trabalho se limitam a reproduzir as suas relações de produção monotonamente, sem aparentar nenhuma esperança. Eles parecem conformados com o seu destino. Os operários estão aniquilados pelas horas-extras de trabalho, pela disciplina fabril, e “nada” fazem para mudar o curso dos acontecimentos.⁸⁹

Para Kátia Paranhos, a aparência de desesperança apresentada por Expedito Batista não implicava necessariamente numa perspectiva de imobilismo, fundamentada na formulação de

Ettore Scola, ao se pronunciar sobre por que deixa suas histórias em aberto: defende que é o público que deve concluí-las. “Um filme não tem o poder de mudar a realidade, mas pode convidar ao questionamento. Esta, para mim, deveria ser a função do cinema. Por isso prefiro não ter finais fechados, nem heróis.”⁹⁰

Quais espectadores teriam repertório passível de aceitar o convite para questionar a realidade do metalúrgico do ABC sob o impacto desta peça?⁹¹ O filme ficou limitado a um pequeno público envolvido com as filmagens, segundo Expedito: “Não chegou a exibir no Sindicato. Exibiu uma vez. Levou lá a fita. Tudo tão precário, as coisas eram complicadas. Mas eu cheguei a ver o filme. Eu e mais algumas pessoas, legal e tal. Eu fiquei muito satisfeito.”⁹² A liberação em maio de 1979, quando Tapajós estava envolvido nas filmagens de *Linha de montagem*, explicava, em parte, o descaso quanto à exibição deste curta-metragem. Diferente de *Acidente de Trabalho*, não aparece na programação exibida no Sindicato durante a greve em março de 1979, *Teatro Operário*, co-produção da Funarte,

⁸⁹ PARANHOS, “Teatro e trabalhadores...”, op. cit., p. 3-9.

⁹⁰ “O espelho trincado de Ettore Scola”. Entrevista de E. Scola a Francesca Angiolillo. Caderno Mais! *Folha de São Paulo*, 7/9/2001, p. 9 Apud PARANHOS, “Teatro operário...”, op. cit., p. 4-9.

⁹¹ Segundo depoimento de Expedito à autora, não ficou nem com o texto, emprestado a Celso Frederico, em 1979, não devolvido até a data da entrevista, em setembro de 2007.

⁹² Entrevista de Expedito Soares Batista à autora, op. cit.

diferente dos dois primeiros curtas-metragens, teve que se subordinar às diretrizes oficiais do mundo do cinema.

Se para os sindicalistas, o objetivo principal da peça era a denúncia contra a hora-extra, para o cineasta e sua equipe, *Teatro Operário* serviu como uma espécie de laboratório:

embora documentário, permitia um controle igual a que se tem na ficção. Era teatro, era filmado no palco do Sindicato. Pudemos então discutir o enquadramento, a fotografia e como devíamos fazer cada coisa. O que deu, por exemplo, no caso do Zetas [Malzoni], para perceber como ele funciona com uma câmera, ao mesmo tempo em que ele aprendeu a perceber o que eu estou pensando enquanto diretor; é um ponto de partida excelente para se ir a outro tipo de trabalho onde o controle sobre o ambiente não era o mesmo.⁹³

Além do fotógrafo Zetas Malzoni e Olga Fudemma, na montagem, compunham a equipe de Tapajós, Francisco Cocca, no som, Maria Inês Villares, na assistência de direção. Outros componentes se integraram à equipe a partir de *Greve de março*: Alípio Freire, Cláudio Kahns, Sérgio Sister, entre outros. A realização dos três primeiros filmes, segundo o diretor, foi fundamental para que a equipe enfrentasse o desafio de filmar a greve: “A grande vantagem de filmar com uma equipe que trabalha junta há muito tempo e que tem pontos de vista comuns é que se vai aprimorando a percepção”.

O embate de imagens – Os metalúrgicos do ABC e a TV

João Ferrador, símbolo dos metalúrgicos bernardenses, era um telespectador ocasional, entre a seleção de seus bilhetes, há menções esparsas à programação da TV. No início de 79, por exemplo, na expectativa da posse do general João Batista Figueiredo, se dirigiu ao futuro presidente da República para comentar “os lances que o senhor anda dizendo” e se reportou a um programa de entrevistas políticas na TV: “Ainda outro dia, no *Pinga Fogo* do canal 4.”⁹⁴ De acordo com Kátia Paranhos, a *Tribuna Metalúrgica* dedicava espaço a sugestões sobre a programação da TV. Numa seleção das “dicas da diretoria” de 1971 a 1980 se destacam os telejornais e “programas sindicais”:

os melhores noticiários da televisão, os do canal 13, *Bandeirantes*”(…), são mais pobres que os da *Globo*, é verdade, mas em compensação são muito mais ricos em informação

⁹³ “*Filme Cultura 46*, op. cit., p. 50-51.

⁹⁴ *Bilhetes de João Ferrador*, op. cit., p. 61, entrevista com o ex-ministro da Indústria e Comércio do governo Geisel, Severo Gomes [fevereiro de 1979]. Atualmente, em São Paulo, o canal 5 é do SBT, ver se na época já existia esta emissora ou qual correspondia a este canal em SP.

de real interesse para a coletividade. O canal *Bandeirantes* apresenta muitos programas sindicais. É o que nos interessa, né!”⁹⁵

Bem antes de março de 1979, através do trabalho na televisão, Batista conheceu os metalúrgicos de São Bernardo. Em *O povo fala*, de 1998, e no depoimento a Maria do Rosário Caetano, em 2003, as tele-reportagens feitas no Sindicato, em 1973, receberam uma menção especial. Na primeira, entrevistou o presidente da entidade, Paulo Vidal, e na segunda, Luiz Inácio da Silva. Assim Batista se considerou o responsável pela estréia de Lula na TV:

Numa primeira reportagem sobre o ABC, feita por mim, o entrevistado foi o líder sindical Paulo Vidal, então presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e que na mesma época, me havia concedido uma entrevista que transformei no artigo “Quem precisa ver não vê”⁹⁶ sobre o cinema político (artigo que depois, xerocado, circulou pela universidade como tema de discussão). Paulo Vidal, na reportagem para o *Hora da Notícia*, explicava os motivos das queixas dos operários e defendia um programa de luta contra os baixos salários pagos pelas multinacionais, luta que batia de frente com a política de arrocho salarial do regime.

Numa segunda reportagem, também feita por mim, na ausência do Paulo Vidal, o depoimento é de um dos diretores, Luís Inácio da Silva, o Lula, no que, provavelmente, foi seu primeiro depoimento para a TV.⁹⁷

Batista também decidiu filmar a greve em São Bernardo, o reencontro com os metalúrgicos aconteceu num momento de reavaliação. No final de 1978, Batista se demitiu da TV Globo ao constatar o fim de uma fase, segundo ele, o *Globo Repórter*:

sairia dos cineastas para cair nas mãos dos repórteres de vídeo, encerrando mais uma rica experiência de casamento entre TV e cinema brasileiro. E dessa maneira, separados, enfrentamos os movimentos sociais que sacudiram o país em 1979, principalmente a greve dos operários metalúrgicos do ABC, cuja importância, não só momentânea, mas pelos dardos atirados ali em direção ao futuro, não impediu a TV brasileira de se abster, negando-se a transmitir imagens que só foram registradas graças aos cineastas (apesar do esforço de um dos editores do *Globo Repórter/SP*, Georges Bordokan, que mandou filmar, sem que essas imagens jamais tenham sido veiculadas⁹⁸). Dois filmes registraram a greve procurando elucidar também suas causas e projeções: *Greve de março*, de Renato Tapajós, e *Greve!*, dirigido por mim (o filme *ABC da greve* de Leon Hirszman, só foi montado anos mais tarde), filmes que substituindo a ausente TV (...) evidenciava (...) as amarras que a prendiam ao regime autoritário (...) a ponto de colocar em risco a própria credibilidade da instituição TV (carros com equipes de TV, que ainda filmavam, sem nunca levar ao ar as imagens,

⁹⁵ *Tribuna Metalúrgica* 28 e 31(1975) apud PARANHOS, *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., p. 261. Até hoje a emissora se distingue pela presença sindical, aos sábados às 22:00h é exibido ReperCUTE, produção da CUT. Sobre a TVT (TV dos Trabalhadores), criada em 1986 no Sindicato.

⁹⁶ Visão, 1973.

⁹⁷ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 174.

⁹⁸ RIDENTI, *Em busca do povo brasileiro*, op. cit., p. 326. E ainda, os três filmes usam seqüências da repressão à assembléia no Paço Municipal, após a intervenção, cedidas pela TV Globo.

eram ameaçados e até apedrejados nas ruas pelos manifestantes.)⁹⁹

A avaliação de Batista sobre a presença de cineastas comprometidos no *Globo Repórter* não considerava a entrada de Tapajós no programa em 1979. Quanto à realização dos filmes sobre a greve metalúrgica, Batista, Hirszman e Tapajós chegaram a São Bernardo em momentos e circunstâncias bastante diversas.

Quais imagens da greve antecederam ou concorreram com aquelas dos filmes? No livro *Lula e a greve dos peões*, o advogado do Sindicato, Antonio Possidônio Sampaio, descreveu o ambiente no Sindicato diante da TV ao assistir o noticiário da Globo sobre a greve:

São dezenove e quarenta e cinco. Cerca de trezentas pessoas no sindicato param tudo e vão assistir o jornal televisado que atrasa um pouco porque hoje é sábado. Em silêncio, todos aguardam notícias da greve e a longa entrevista concedida por Lula, desmentindo “as mentiras lavadas dos patrões apavorados” e exortando as mulheres para que acompanhem os seus maridos à assembléia de domingo no Vila Euclides. Dito mexe no selecionador de imagens do televisor, olha de novo pro relógio e em seguida encolhe-se a fim de arranjar uma acomodação para o Lula, que deixou apressadamente o gabinete, vindo conferir o que havia dito ao repórter. A entrevista é importantíssima, pois o noticiário é transmitido para todo o Brasil e certamente as mulheres de seus companheiros de luta o virão e acatarão a palavra de ordem. (...)

(...)

Finalmente, no vídeo aparece o locutor grisalho e anuncia: “Um balanço da greve dos metalúrgicos que hoje entrou no seu quinto dia; o ministro do Trabalho manda abrir sindicância na DRT paulista para apurar as responsabilidades dos dirigentes sindicais que estão incitando os trabalhadores à greve. Veja, dentro de um minuto, estas e outras notícias, no seu *Jornal Nacional*.”

Os trabalhadores estão atentos e percebe-se facilmente a ansiedade estampada no rosto de cada um. Lula pede fogo a Pernambuco e começa a fumar um cigarro (...) Dois anúncios de 30 segundos, um da Fiat outro da Volkswagen vão ao ar e o noticiário começa com uma entrevista do grupo dos 14 que os grevistas apelidaram “voz de taquara rachada”, antipatizado por todos pelas ameaças aos operários em greve que constantemente faz nos seus pronunciamentos.

Repórter: Ao atingir o quinto dia, como está o movimento grevista no ABC?

Empresário: Pelos dados que tenho em mãos, sessenta por cento dos trabalhadores da Volkswagen e até mais em outras empresas estão retornando ao serviço e a previsão que se tem é de que na próxima segunda-feira o trabalho estará normalizado para a tranqüilidade de todos.

Repórter: Mas os metalúrgicos estão anunciando uma nova assembléia para amanhã e o sindicato da categoria garante que o movimento vai continuar ...

Empresário: Ora, o trabalhador não é inocente e sabe o que são as conseqüências de uma greve ilegal. Por outro lado, de acordo com o comunicado que divulgamos, todo trabalhador em greve que retornar imediatamente ao serviço será beneficiado pelo acordo já assinado com outros sindicatos.

⁹⁹ ANDRADE, *O povo fala*, op. cit. p. 116.

Repórter: Então as negociações não serão mais reabertas, como esperam os dirigentes sindicais?

Empresário: Nossa proposta é definitiva. Não há a menor possibilidade de nova negociação.

Na Delegacia Regional do Trabalho:

Repórter: A sindicância aberta já apurou alguma coisa incriminando os dirigentes sindicais?

Delegado: Por ordem de sua excelência o ministro do Trabalho, doutor Murilo Macedo, ontem iniciamos a sindicância e a DRT logo pretende concluir seus trabalhos.

Repórter: Então os dirigentes sindicais poderão ser processados?

Delegado: Essa decisão caberá a sua excelência o ministro do Trabalho.

Um repórter no sindicato entrevistando Lula:

Repórter: Apesar de 60 por cento dos trabalhadores da Volkswagen terem retornado ao serviço, conforme os dados fornecidos pelos empresários, vocês pretendem continuar a greve?

Lula: Segunda-feira cedo você terá uma idéia de como está o movimento...

Mais um anúncio, todos se movimentam, Lula fuma mais um cigarro e aguarda o próximo segmento. O repórter anuncia a notícia seguinte sobre a loteria esportiva que neste fim de semana prevê a realização de 13 jogos no Brasil inteiro, Lula se levanta e esbraveja¹⁰⁰.

O palavrão esbravejado por Lula após assistir esta edição do *Jornal Nacional* expressava o sentimento de indignação dos grevistas. Leon Hirszman também testemunhou as desconfianças dos grevistas em relação àquela emissora. Questionaram à equipe: “Vocês são da Globo? Vocês só dão a voz para o patrão, não é? É só empresário que aparece, não é? Por que o companheiro Lula falou e não apareceu? Por que é que aquilo que a gente está colocando aqui não aparece.”¹⁰¹ Do estranhamento inicial à aproximação com os grevistas, o cineasta intercedeu a favor dos profissionais daquela emissora de televisão, usando o prestígio conquistado junto aos grevistas: “Tive que segurar a barra lá, um dia. Queriam dar um pau no pessoal da TV Globo, e eu tive que dizer: ‘Não, espera aí, esses caras são companheiros de vocês’”, contou no início de abril de 1979. Em junho de 1979, Tapajós comentou a reação dos trabalhadores à TV, sobretudo, nas assembléias: “houve várias situações que eles [os grevistas] chegaram a interpelar a gente, colocando o problema de que as televisões estavam lá filmando tudo o que aconteceria e o que era levado ao ar era apenas aquilo que podia ser utilizado contra os operários.”¹⁰²

¹⁰⁰ SAMPAIO, *Lula e a greve dos peões*, op. cit., p. 57-59.

¹⁰¹ MORAIS *et al.* Entrevista com Leon Hirszman, “O espião de Deus” (1979), op. cit., p. 12.

¹⁰² “A greve no cinema”, op. cit., p. 98.

Exemplar do uso do satélite nas telecomunicações no Brasil, no ar desde 1969, o *Jornal Nacional*, da TV Globo (1965), ocupou o lugar do pioneiro *Repórter Esso*¹⁰³, da TV Tupi (1950). A reportagem da seção da *Veja* dedicada à televisão “Da palavra aos cassados às notícias de greve” confirmou as descrições de Possidônio, Leon e Tapajós:

Discretamente a princípio, ruidosamente depois, as vozes de milhares de metalúrgicos em greve no ABC paulista, duas semanas atrás, ulularam durante suas assembléias: “Tira a *Globo!* Tira a *Globo!*” No meio da multidão, alguns grevistas procuravam identificar os cinegrafistas das emissoras de TV e ameaçavam: “É da *Globo?* Então vai levar pau”. Os operários não estavam apenas irritados com o noticiário da emissora – mas principalmente com o editorial do *Jornal Nacional* da noite de 22 de março, que na voz de Cid Moreira, defendia a intervenção governamental em três sindicatos metalúrgicos.¹⁰⁴

Para os grevistas, o noticiário da TV Globo era considerado uma ameaça. Se ao assistir o *Jornal Nacional* se sentiam ameaçados diante da TV, reunidos nas assembléias reagiram, a emissora campeã de audiência não recebeu aplausos, muito pelo contrário. Ainda de acordo com o relato da grande imprensa, na primeira assembléia após a intervenção, no Paço Municipal, “uma chuva persistente molhava a multidão” de 25 mil pessoas, “quando um cinegrafista de televisão ficou agachado à frente do microfone já na grua da plataforma, para filmar a multidão, os gritos haviam sido nítidos: - ‘Tira a Globo! Tira a Globo!’ pedia a multidão”, segundo a *Folha de São Paulo*. Portanto, ao começar a leitura de “um comunicado dos jornalistas da televisão Globo”, as vaias se estenderam ao companheiro Djalma de Souza Bom. Ainda de acordo com este jornal:

No texto os jornalistas consideram anti-ético o comportamento da direção da empresa a quem acusam de “boicotar as informações do lado dos metalúrgicos”, “ao mesmo tempo que são mais realistas que o rei”, na apresentação dos argumentos do governo, a um ponto tal que consideram que o noticiário da TV Globo “nada tem a ver com o nosso trabalho.”¹⁰⁵

A distância entre a intenção do trabalho de cinegrafistas e o resultado exibido pela emissora não deveria ser novidade para os sindicalistas de São Bernardo, Renato Tapajós desde o início de 1979 acumulava as funções de cineasta do Sindicato e o trabalho na seção

¹⁰³ Tradição herdada do rádio, que evidencia sua tendência comercial, isto é, a programação se conforma aos interesses do patrocinador, assim como o *Jornal Nacional*, patrocinado pelo Banco Nacional, o nome do noticiário da Tupi se devia a rede de distribuição de combustível Esso, sua patrocinadora.

¹⁰⁴ “Um espaço aberto – Da palavra aos cassados às notícias de greves, riscos e vantagens de novos temas” in *Veja* 552, 4/4/1979, p. 100.

¹⁰⁵ *Folha de São Paulo*, 25/3/79, p. 39.

paulista do jornalismo da emissora. Quanto ao boicote da TV Globo a imagens desta greve Tapajós contou:

havia censura interna ‘na apresentação da idéia, no desenvolvimento do projeto, com o material pronto mas ainda não gravada a locução e, finalmente, com o vídeo pronto’. Por exemplo, chegou-se a fazer um *Globo Repórter* sobre as greves de São Bernardo, em 1979, temática autorizada pela atualidade do assunto, mas o programa não foi ao ar, depois de já concluído.¹⁰⁶

Três equipes de filmagem, com projetos distintos, dirigidas respectivamente por Leon, Batista e Tapajós, se encontraram em São Bernardo, os dois últimos realizaram os curtas-metragens que dialogaram com o movimento, no calor da hora, que encerra a primeira parte do trabalho. Tapajós e Leon continuaram a seguir o movimento após março de 1979 e realizaram longas-metragens, o primeiro ainda em contato com a categoria, o segundo, lançado fora do contexto da luta metalúrgica do ABC, serão vistos, na segunda parte, junto com os longas-metragens de ficção, com os quais as imagens da greve dialogaram e alcançaram o grande público.

Censurada na TV brasileira, três anos antes da greve geral no ABC, em 1976, um documentário sobre uma greve ganhou o Oscar, *Harlan County-USA*¹⁰⁷, de Bárbara Koople, sobre a paralisação de 180 mineiros do Kentucky (EUA) que se arrastou por treze meses, entre 1973 e 1974¹⁰⁸. Sua recepção no Brasil por certo foi influenciada pela tradução *Uma tragédia americana*.¹⁰⁹ Confirmando sua importância para a memória oficial norte-americana: “Em 1990, *Harlan County-USA* foi selecionado pela Biblioteca do Congresso por ser significativo culturalmente, historicamente e esteticamente.”¹¹⁰ Logo após o lançamento de *Greve de março*, em 1979, Renato Tapajós comparou seu projeto ao da cineasta norte-americana: “*Harlan County* é um documentário frio, na medida em que a diretora se absteve de dar um clima emocional. Ela apenas apresenta a narrativa dos fatos sem tentar qualquer tipo de envolvimento. Esta é uma técnica usada muito por quem faz

¹⁰⁶ RIDENTI, *Em busca do povo brasileiro*, op. cit., p. 326.

¹⁰⁷ Sobre *Harlan County* Wipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Harlan_County%2C_USA Acesso 1º/7/08.

¹⁰⁸ BOYER, “La figure ouvrière”, op. cit., p. 37-46.

¹⁰⁹ MERTEN, Luis Carlos “Leon Hirszman: cabeça fria, cabeça pensante, cabeça política” in *Cinema e Política - A Revista – Edição Especial n. 3*. São Bernardo/São Paulo: TVT/Cinemateca Brasileira, 2003, p. 10.

¹¹⁰ *Harlan County*, Wikipédia, op. cit.

documentário.”¹¹¹ Mas, para Tapajós, o “tipo de envolvimento” dos cineastas com a greve distinguia seu filme do norte-americano.

¹¹¹ “Qual é a sua Renato Tapajós?” In *Última Hora-SP*, 7/05/79 [Doc.MAM- Lux Jornal, pasta Renato Tapajós 12.770]

Capítulo 3

A greve em curta-metragem – São Bernardo do Campo, março de 1979

Os curtas-metragens de Renato Tapajós e João Batista de Andrade sobre a greve metalúrgica em São Bernardo do Campo, em março de 1979, realizados e lançados no calor da hora, pretendiam intervir no desdobramento daquela paralisação. Quais cenários e sujeitos elegeram para personagens cada um dos cineastas, para construir sua versão fílmica desta greve? *Greve de março* ou *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores* de Renato Tapajós e *Greve!* de João Batista de Andrade, exemplares do cinema militante, estavam engajados de modo bastante diferente ao movimento.

“Pra manter a chama acesa” – A greve do ABC pela equipe de Renato Tapajós

A pergunta é sobre a necessidade desse filme (...) segue a hipótese de que sempre se sabe muito pouco, de que o que se sabe tem a fragilidade de um discurso que pode ser esquecido e que, portanto, é preciso retornar a ele inúmeras vezes.

Beatriz Sarlo, 1997

O engajamento do curta-metragem realizado pela equipe de Renato Tapajós sobre a greve de 1979 começou pelo fato de atender a uma demanda dos líderes metalúrgicos, a necessidade de repetir sua mensagem para que a disposição de luta da categoria não fosse submetida a um processo de “amnésia social”¹. Era preciso evitar que o discurso dominante lograsse silenciar os trabalhadores e condenar a voz dos dirigentes metalúrgicos cassados ao esquecimento, durante um período bem determinado, a “trégua” estabelecida com o patronato, por intermédio do Governo Federal, até meados de maio daquele mesmo ano.

Em sentido inverso ao conteúdo a ser repetido, a necessidade de manter a chama acesa, o título mudou três vezes no percurso da produção à exibição, três nomes com sonoridades e significados diferentes que se justificavam diante das necessidades inerentes a cada uma das etapas de realização do filme. A fim de disfarçar o tema para a censura, no momento da revelação dos negativos e banda sonora recebeu o codinome de *Dia Nublado*².

¹ MOTTA, Márcia Menendes “História e Memórias”: In MATTOS, Marcelo Badaró (org.) *História: pensar e fazer*. Rio de Janeiro: Laboratório Dimensões da História, p. 80.

² Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.. e PARANHOS, *Mentes que brilham*, op. cit., p. 176.

Nos créditos, o longo *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores*, frase que funcionou como síntese e símbolo da emergência de Luís Inácio da Silva na cena pública, como título de filme não parece ter caído no gosto de seu público preferencial. Expedito Soares Batista, ex-aluno do curso de cinema de Tapajós, personagem de todas as produções do cineasta para o Sindicato, membro da diretoria eleita em 1978 e deposta com Lula, Expedito, neste curta-metragem, acumulou o papel de narrador com as funções de produtor, distribuidor e exibidor, se referiu a *Que ninguém, nunca mais, ouse...*, em 2007, como “a primeira parte do *Linha de montagem*”³. A escolha por este título se devia à importância da longa-metragem para a história da categoria⁴. Se a frase de Lula como título do filme não vingou sequer entre seus companheiros mais próximos, mais difícil seria sua aceitação fora da categoria. Foi o que aconteceu na divulgação para as sessões no Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, em abril de 1979, segundo Tapajós.⁵ Componente da equipe, envolvido na distribuição do curta-metragem, Alípio Freire explicou a Kátia Paranhos: “o nome dado ao curta *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar...* era muito grande. Então eu o batizei de *Greve de março* e acabou sendo conhecido pelos dois nomes.”⁶ Embora a frase de Lula tenha sido mantida nos créditos, alguns textos importantes ainda tratam-no pelo primeiro nome⁷, o próprio diretor se rendeu à mudança sugerida pelo companheiro de equipe.⁸

Pautado pelo engajamento do cineasta e de sua equipe, a fim de atender a interesses do grupo capitaneado por Luís Inácio da Silva, o projeto inicial de realizar um longa-metragem foi reformulado e adiado. Os líderes do movimento conferiram um papel estratégico ao filme e o cineasta atendeu à demanda do movimento.

³ Entrevista de Expedito Soares Batista à autora, op. cit..

⁴ Eduardo Coutinho, por exemplo, para a realização de *Peões* em 2002, cita trechos de *ABC da Greve* (1991), *Greve!* (1979) e *Linha de montagem* (1982), vale lembrar que dez minutos de *Greve de março*, conforme veremos no capítulo 5 foram incluídos no longa-metragem.

⁵ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

⁶ Entrevista a Kátia Paranhos em 23/1/200: In PARANHOS, *Mentes que brilham*. op. cit., p. 181. Ver ainda na entrevista de Tapajós, *Última Hora-SP*, tanto o entrevistador quanto o entrevistado se referem às exibições de “*Greve de abril*” (sic), a despeito da paralisação ter se estendido de 13 a 27 de março. UH-SP/LUX Jornal, 7 de maio de 1979. O mês assinalado no clipping do Lux decerto está trocado, pois anuncia sessões nos dias “11 e 12 de abril (...) no Sindicato dos Jornalistas” [pasta de Renato Tapajós, Documentação Cinemateca do MAM-RJ-12.770]

⁷ O livro clássico de Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e imagens do povo* se refere ao filme como *Dia nublado*, In BERNARDET, *Cineastas e imagens do povo*. “O intelectual diante do outro em greve (*Os Queixadas, Greve e Porto de Santos*)”, op. cit., p. 186-200.

⁸ *Curriculum vitae* de Renato Tapajós, op. cit., p. 3.

No debate da Livraria Escrita, Batista, Sérgio Segall e Roberto Gervitz, em 2 de junho de 1979, Renato Tapajós sublinhou as mudanças no longa-metragem planejado desde 1977 e que começou a ser rodado em 22 de março de 1979: “a gente começou a filmar com uma proposta inicialmente mais ampla.”⁹ Diante da iminência da intervenção, o formato e a idéia mudaram, sem que por isso o cineasta tivesse descartado o projeto original, após a conclusão do curta-metragem, continuou filmando os metalúrgicos em São Bernardo durante a trégua. Embora, segundo Tapajós: “Quando o Lula pede o *Greve de março* ele não contava com a intervenção”, a carência de recursos cresceu proporcional à urgência, sobretudo, após a intervenção. O cineasta recordou seu diálogo com o presidente cassado do Sindicato dos Metalúrgicos: “Um dia o Lula me ligou: ‘precisamos de um filme do que está acontecendo aqui; dinheiro, depois a gente arranja.’”¹⁰ No debate na Livraria Escrita, Olga Futemma, da equipe de Tapajós reproduziu o ultimato de Lula: “quem melhor soube definir o que eles queriam do filme foram eles mesmos. ‘A gente precisa de um filme que ajude a manter acesa a chama. Virem-se!’ E a gente tentou descobrir o que era isso.”¹¹ Frase presente no discurso final do curta-metragem, no palanque do estádio de Vila Euclides, Lula insufla o ânimo da massa metalúrgica à sua frente: “(...) *é necessário que a gente mantenha o espírito, mantenha a chama acesa.*” (seq. 7) Passado mais de um quartel de século, mais uma vez, Tapajós recordou as palavras do próprio Lula a respeito do compromisso do curta-metragem com o movimento: “Temos 45 dias de trégua. Dá para pegar esse material que foi gravado até agora e fazer um filme que funcione como instrumento de mobilização (...) para que essa nova assembléia aconteça e seja um sucesso?”¹² Portanto, se Tapajós foi preciso, tal diálogo teria acontecido em 27 de março, após a assembléia que aprovou a “trégua”.

Considerado parte importante da mobilização dos trabalhadores, com o Sindicato sob intervenção, portanto, sem dispor do repasse do imposto sindical, de onde viriam as verbas? O diretor esclareceu como foi viabilizada a produção depois da intervenção, foi necessário recorrer a outras fontes de financiamento. A solidariedade nacional e internacional compensou a escassez de recursos oficiais, embora nos créditos constem somente a ABCD Sociedade Cultural, do mesmo grupo do *ABCD Jornal*, e a Oca Cinematográfica, produtora

⁹ “A greve no cinema”, op. cit., p. 95.

¹⁰ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit..

¹¹ “A greve no cinema”, op. cit., p. 95-96.

¹² Entrevista de Renato Tapajós a Kátia Paranhos em 15/1/2001 In PARANHOS, *Mentes que brilham*, op. cit., p. 177.

do diretor, quase três décadas depois, o cineasta detalhou a lista dos demais colaboradores, frisando o engajamento existente no cinema paulista da época:

80% de militância, uma equipe voluntária (...) Zetas [Malzoni] entrou com a câmera (...); negativos de produtoras com marcas e sensibilidades diferentes (...) A Oca entrou com a moviola (...) Através da Ruth Escobar, conseguimos recursos da Novib¹³, espécie de ONG holandesa de apoio a países do terceiro mundo (Filmei *A Revista do Henfil*, como pagamento para a Ruth Escobar¹⁴), até o Lula voltar para o Sindicato (...).¹⁵

No curta-metragem, por opção e também para compensar a ausência do ponto de vista dos grevistas na TV, o cineasta calculou: “mais de 60% centrado na presença de operários.”¹⁶ A urgência da liderança determinou o prazo de finalização interferindo assim no resultado; de acordo com Tapajós:

foi um filme feito quase que exclusivamente para uma intervenção imediata. Ele foi realizado em 15 dias. Filmamos em São Bernardo de 22 a 27 de março de 1979 e no dia 10 de abril o filme estava pronto. O Sindicato parou a greve durante 45 dias para discutir com os patrões (...) Queríamos que o filme fosse utilizado nesse prazo de 45 dias.¹⁷

De 10 de abril até 13 de maio seriam 33 dias, a repetição dos “45 dias” funcionava como parte da mobilização, independente de sua duração cronológica, o tempo da “trégua” decorrido entre o fim da greve e o prazo para o cumprimento do acordo, repetido no prólogo e no desfecho, crucial na estrutura dramática do filme. Por um lado, se esta necessidade de “intervenção imediata” visava prioritariamente responder às necessidades do movimento, por outro, apresentaria para os espectadores não envolvidos na trama narrada pelo filme o coletivo que emergia na cena pública exatamente naquela greve. Não eram mais os “Braços cruzados e máquinas paradas” das greves de maio de 1978, deflagradas e mantidas dentro das fábricas, em março de 1979, os braços se levantavam no estádio, no Paço, a paralisação eclodiu e se espalhou por diversos pontos da cidade de São Bernardo.

Neste imenso cenário que se estende por São Bernardo, do Sindicato ao Estádio de Vila Euclides, passando pela Igreja Matriz e o Paço, nenhum personagem concorre com Lula em importância, a história se desenrola em torno dele, único a merecer a distinção de

¹³ N(o)vib (Nederlandse Organisatie voor Internationale Bijstand) Organização Holandesa para Ajuda Internacional, criada em 1956, atuante até hoje. Ver www.novib.nl. Acesso 25/05/2008.

¹⁴ *Revista do Henfil*. Documentário de 25 minutos sobre a peça do mesmo nome, produzido pelo Teatro Ruth Escobar, *Curriculum Vitae* de Renato Tapajós, op. cit., p. 3.

¹⁵ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

¹⁶ “Qual é sua Renato Tapajós?”. *Última Hora-SP*, 7/5/79.

¹⁷ “A hora da reflexão. Entrevista com Renato Tapajós”: *In Filme Cultura* 46, op. cit., p. 74.

imagem e som direto no palanque do estádio da Vila Euclides, *lócus* que sintetizou a imagem de comunhão dos metalúrgicos grevistas. Quais ângulos explorar de tal personagem? Engrandece-lo, no estilo das epopéias heróicas não significaria estimular o “culto à personalidade” que marcou a crítica da esquerda na segunda metade do século XX? Como não se contagiar diante do líder que arrastava a multidão metalúrgica? Quais as necessidades do movimento, afinal para ele o filme foi realizado? No momento da montagem, estas questões vieram à tona; fechados dez dias na sua produtora, a Oca, a princípio, Tapajós era contrário à exploração do carisma de Lula ao passo que Alípio Freire defendeu que fosse enfatizado. Seu compromisso com a causa operária prevaleceu sobre suas concepções a respeito da função do líder, para Tapajós: “Grande parte dessa organização dependia do Lula; envolvia umas 60 pessoas, mas o que segurava aquela mobilização era o carisma do Lula.”¹⁸ Desse modo, por fim, o cineasta se rendeu aos argumentos do companheiro, depois de uma longa e acalorada discussão:

(...) às 3 horas da manhã, começamos a nos perguntar qual era a nossa postura como realizadores, como militantes políticos, em relação a um líder que estava ascendendo como o Lula, que estava arrastando aquela multidão de pessoas (...) Evitar o culto à personalidade? (...) Assumi conscientemente (...) Dane-se o culto à personalidade. Entre manter a greve e fazer com que esse processo se desenvolva para alguma outra coisa, vamos correr o risco do culto à personalidade e levar isso para frente.¹⁹

Entre o cineasta e o militante, prevaleceu o compromisso de Tapajós²⁰ com a causa operária, que considerou prioritário fortalecer a liderança de Lula que galvanizava o movimento, a despeito do “culto à personalidade”. Seguindo essa orientação, o primeiro grande acontecimento apresentado em tomadas diretas feitas pela equipe é a assembléia do dia 22 de março, que rejeita a proposta patronal, que reforça a combatividade de Lula. Para localizar esta assembléia, além das questões decididas, a fim de sublinhar o tempo de luta acumulado pelo movimento, Lula menciona a duração da greve: “*Nós já estamos segurando isso há dez dias, praticamente.*” (seq. 3) Porém, esta não é a primeira imagem do filme, do

¹⁸ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

¹⁹ Entrevista de Renato Tapajós a Kátia Paranhos, PARANHOS, *Mentes que brilham*. op. cit., p. 180-181. Sem entrar em tantos detalhes, Tapajós contou a mesma história na entrevista à autora, op. cit..

²⁰ Ver por exemplo, o recente *Política de saúde no Brasil: um século de luta pelo direito à saúde?* (2006), co-produção da Organização Pan-Americana de Saúde (Opas), distribuído em DVD aos Conselhos de Saúde, instituições de ensino, entidades e movimentos ligados à saúde e às demais áreas sociais. A pré-estréia aconteceu em 11 de dezembro de 2006 no auditório do Ministério da Saúde in *Último Segundo*, http://ultimosegundo.ig.com.br/materias/brasil/2622001-2622500/2622334/2622334_1.xm., Acesso 11/12/2006.

estádio, o filme prossegue acompanhando os grevistas e sua liderança até o desfecho, no mesmo local, novamente com Lula diante da massa dos metalúrgicos grevistas, só que ao final aceitam “*o pedido do governo*”. E repete o tempo da “trégua” anunciado no prólogo (seq. 1): “*companheiros, a partir de hoje a gente conta 45 dias*” (seq. 7). A frase repetida na primeira página do *ABCD Jornal* de 4 a 11 de abril de 1979, da semana de lançamento do filme, evidencia a urgência do processo de finalização.



Figura 8 - Primeira página do *ABCD Jornal* (25 x 35 cm), inserida ao final do prólogo de *Greve de março* (seq. 1), conforme a orientação de valorizar a imagem de Lula, sua foto discursando no palanque improvisado, na primeira assembléia realizada no estádio de Vila Euclides, em 13 de março de 1979, se sobrepõe à imagem do estádio lotado, o gramado e a arquibancada, servem de pano de fundo para a frase de Lula na assembléia de 27 de março que pôs fim à paralisação: “A partir de hoje, a gente conta 45 dias”. *ABCD Jornal*, Ano IV, n. 25, S. Bernardo, 4 a 11 de abril de 1979. Foto sem crédito.

De acordo com a cronologia do movimento, prazo dado para o cumprimento do acordo por parte do patronato e o governo, “45 dias” funciona como horizonte de luta, chamada, inter-título e subtítulo do filme (seq. 1), repetidos pelos protagonistas no prólogo e no desfecho. Como num seriado, anuncia os próximos episódios, a continuação do filme que retomaria o projeto original de um longa-metragem sobre a história do sindicalismo.

Exceto Lula, identificado pelo discurso dos companheiros e os gritos dos metalúrgicos, nenhum outro é nomeado. Acompanhando a história do movimento pela imprensa, outros personagens podem ser identificados, sobretudo, os demais membros da diretoria e personalidades públicas como o deputado Eduardo Suplicy, o prefeito de São Bernardo, Tito Costa, ambos do MDB, e o Arcebispo de Santo André, d. Cláudio Hummes. No entanto, ninguém ameaça o protagonismo de Lula. Ao longo do filme, quando não está presente, ao vivo ou em fotos, quase todos fabulam em torno das considerações e deliberações do “*companheiro Lula*”, a começar por Djalma Bom no prólogo. Nesse

sentido, por apresentar uma gama pouco matizada de personagens cabe estender a *Greve de março* a hipótese de Beatriz Sarlo para *Shoah*²¹, citada na epígrafe, a necessidade de “retornar a ele inúmeras vezes”, antídoto contra o esquecimento que poderia ameaçar a permanência da mobilização da categoria metalúrgica do ABC em torno da liderança de Lula.

Nos créditos, ao invés da tradicional divisão entre as funções - diretor, montador, técnico de som, fotógrafo,... -, a lista segue na seguinte ordem: “Equipe de realização: Renato Tapajós, Olga Futemma (nas produções anteriores, montadora, e co-diretora de *Trabalhadoras Metalúrgicas*) Zetas Malzoni (fotografia e câmera), Maria Inês Villares (assistente de direção), Francisco Cocca (técnico de som), Alípio Viana Freire (artista plástico, companheiro de Tapajós na Ala)²² e Cláudio Kanhs²³” - resquício de hierarquia justificada pela responsabilidade de cada um no desenvolvimento do projeto. Atraídos pela causa operária, colaboraram²⁴ ainda artistas como Sérgio Sister²⁵ e o semanário *Isto é*.²⁶ Assim como Batista em *Greve!* e Leon e Adrien Cooper em *ABC da Greve* (1991), Tapajós utilizou além de fotografias, material adicional da TV Globo, onde trabalhava na época²⁷. Os cinegrafistas Luis Manse e Jorge dos Santos, prováveis autores das imagens de conflito no Paço, da TV Globo, que aparecem nos créditos dos quatro documentários. Os laboratórios Revela, Stopsom²⁸ e Álamo revelaram as imagens e banda sonora de *Dia Nublado*. Com 35 minutos, divididos em oito seqüências, incluindo os créditos finais e o prólogo, o curta-metragem se concentrou na atuação da liderança do movimento para

²¹ Filme sobre o holocausto, dirigido por Claude Lanzmann, “levou cinco anos para ser filmado e editado até sua conclusão em 1985. (...) A fita tem aproximadamente dez horas de duração. *Shoah* traz como epígrafe o seguinte texto de Isaías, 56, 5: ‘E eu darei a eles um nome eterno que nunca desaparecerá.’ SARLO, op. cit., p. 35-36.

²² RIDENTI, *Em busca do povo brasileiro*, op. cit., p. 152.

²³ Co-diretor de *Santo e Jesus, metalúrgicos* (1983) e diretor de *O sonho não acabou* (1985), fez a direção de produção de *ABC da greve* (1991) de Leon Hirszman/Adrien Cooper, para o qual contribuiu ainda com fotografia e som adicionais, provavelmente, obtidas nestas filmagens.

²⁴ Ainda nos créditos “Colaboração”, Cristina Villares, Fernando Ortega, Nelson Bello, Samir Bourdoka.

²⁵ Militante do PCBR (Partido Comunista Brasileiro Revolucionário), preso com Renato Tapajós no presídio Tiradentes, em 1974; in RIDENTI, op. cit., p. 191 e 208

²⁶ Revista semanal criada em 1976. O jornalista Ricardo Kotscho, primeiro assessor de imprensa de Luís Inácio Lula da Silva na presidência da República (2003-2004), trabalhando na *Isto é*, em 1979 cobriu o movimento de São Bernardo. Ver KOTSCHO, Ricardo. *Do golpe ao planalto*. Uma vida de repórter. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

²⁷ RIDENTI, *Em busca do povo brasileiro*, op. cit., p. 326.

²⁸ Revela e Stopsom, também revelaram *Teatro Operário* (1979) e o último igualmente *Greve!* de Batista.

construir sua breve história da greve metalúrgica de março de 1979, em São Bernardo do Campo.



Figura 9 – “Renato Tapajós e equipe filmam no ABC durante a greve de março.” Os grevistas ao fundo, Tapajós próximo ao microfone, à sua direita, mais afastado, com a câmera no ombro, Zetas Malzoni. Foto sem crédito. “A greve no cinema”, op. cit., p. 91.

São Bernardo do Campo, o roteiro da capital da Greve

Greve de março apresenta o movimento através de imagens do tipo cartão postal da greve em São Bernardo do Campo. Externas e espaços públicos predominam, junto com o estádio de Vila Euclides, o Paço, o roteiro se completa com o interior de dois locais que se confundem com a história da greve em São Bernardo: o Sindicato²⁹, espaço privativo dos associados e seus convidados, e a Igreja Matriz. Concentrado na atuação da categoria, fora dos limites da cidade, apenas uma tomada rápida do interior da Assembléia Legislativa de São Paulo, onde Lula concedeu entrevista coletiva em que anuncia a volta ao comando do movimento, em 24 de março.³⁰ A maior parte “filmado com som direto”³¹, a distribuição de tempo entre estes espaços é proporcional à importância das encenações que abrigam, sempre a serviço de suas necessidades expressivas, ou seja, “*manter a chama acesa*”, nas palavras de Lula. Como associar a permanência da mobilização com a volta ao trabalho à espera do prazo estabelecido pelo patronato e o governo para cumprir o acordo?

O estádio de Vila Euclides é central na estrutura dramática do filme, palco onde Lula contracenava com a massa metalúrgica, se transforma em cenário, por excelência da greve, aparece desde as fotos no prólogo (seq. 1) até o epílogo (seq. 7). As duas assembleias aí realizadas são os grandes acontecimentos do filme (seq. 3 e 7), se estendem por quase a metade do tempo (16 minutos). Na primeira parte, no encontro idílico, Lula e a massa metalúrgica desafiam os patrões (seq. 3), no desfecho, à mesma imagem é agregada uma

²⁹ Vale lembrar que na capital paulista, a greve é dissociada do sindicato presidido por Joaquinção, como mostra *Braços cruzados, máquinas paradas* de Roberto Gervitz e Sérgio Segall, a paralisação foi liderada pela Oposição Sindical.

³⁰ RAINHO e BARGAS, *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo*, op. cit., p.141.

³¹ *Última Hora--SP*, 7/5/79.

informação, à primeira vista, contraditória, a permanência da mobilização e a volta ao trabalho. De propriedade do município, este estádio de futebol ficou conhecido pelo nome do bairro onde está localizado, o nome oficial não vingou, “*Estádio Costa e Silva*” (seq. 4), conforme a “*nota oficial do Sindicato*”³² lida por Lula, na sede da entidade, sobre as deliberações da “*Assembléia Geral Extraordinária*” de 22 de março. Ao vivo, na grade que separa o estádio da rua, em primeiro plano, a faixa “ABC unido jamais será vencido” permite entrever o busto do marechal-presidente homenageado, enquanto Expedito Soares³³, em *off*, detalha as informações do texto escrito: “*A gente tem reunido por volta de 90 mil, até 90 mil trabalhadores dentro do campo de futebol lá da Vila Euclides.*” (seq. 2) A primeira assembléia metalúrgica realizada no estádio, em 13 de março de 1979, não aparece no filme ao vivo, apenas em fotos no prólogo, como a imagem de Lula na primeira página do *ABCD Jornal*. Do estádio de Vila Euclides, planos longos, com som direto e poucos cortes, acompanham a passagem da tarde, o céu azul encoberto por algumas nuvens, se estendem até os últimos raios de sol; na última, mais nublado. O céu parece acompanhar o ambiente festivo do início ao fim da assembléia, desde a chegada do público animada por um forró³⁴ à saída de Lula (seq. 3), contrasta com a tensão do silêncio no início da última (seq. 7), em que a difícil decisão seria tomada. Para compensar, o encerramento em clima de apoteose, com a música inserida para levantar ainda mais a cena, conforme será visto mais adiante. Na chegada ao estádio (seq. 3), sem a presença de Lula, o gramado pode ser visto entre os grupos formados por homens adultos e algumas crianças, logo estará inteiramente coberto. Imagens de Lula se alternam com tomadas de rostos, em primeiro plano, conjuntos e panorâmicas do público, a partir do palanque, centro do palco maior. O estádio é apresentado sob diversos ângulos: vista aérea da massa compacta; a trave do gol transformada em assento, a arquibancada ao fundo e, principalmente, as imediações do palanque. Ao fundo, os morros, algumas casas, poucos prédios e postes integram o estádio à paisagem da cidade. Nos filmes de Tapajós, somente os protagonistas e seus aliados aparecem no estádio. Sua introdução no roteiro da greve acompanhou o crescimento do

³² RAINHO e BARGAS, *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo*, op. cit., p. 222-223.

³³ Em 1983, na gestão do prefeito Tito Costa, o mesmo prefeito da greve de 1979, passou a se chamar oficialmente Estádio 1º de maio, embora continue a ser chamado de Vila Euclides.

³⁴ Conforme indicação da transcrição de *Greve de março: In Filme Cultura 46*, op. cit., p. 34.

movimento, seu tradicional espaço de reunião ficou pequeno para a mobilização da categoria.

O “*Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias Metalúrgicas, Mecânicas e de Material Elétrico de São Bernardo do Campo e Diadema*”, conforme a nota oficial lida por Lula em sua sala. (seq. 4) Em ordem decrescente de importância, lugar de manifestação da comunhão operária, sua valorização pelo filme supera em muito os sete minutos das cenas na sede (seq. 4), presente no discurso de Lula e dos narradores auxiliares ao longo de todo o filme. Mesmo cassado, do salão dos fundos da Igreja Matriz, Djalma Bom fala em nome da “*diretoria do Sindicato*”, obviamente se referindo ao grupo liderado por Lula, e não ao interventor em exercício naquele momento. Fundamental no desenvolvimento da estrutura dramática do filme, a entidade sindical na luta dos metalúrgicos está no centro das discussões propostas por *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores*. Recorrente nos discursos, tendo como marco a intervenção, seu significado muda da primeira à última assembléia. Na primeira, ainda desempenhando o papel de “*presidente de direito*” (seq. 7), Lula minimiza sua importância: “*Se cassarem a diretoria do Sindicato, se prenderem a diretoria do Sindicato, a categoria precisa manter a greve.*” (seq. 3) Naquele momento, para ele, a coesão operária bastaria para garantir a continuidade do movimento: “*Se vocês se manterem coesos eu não tenho dúvidas que vocês vencerão mesmo sem a diretoria do Sindicato.*” Mas ainda desfrutando da estrutura oficial, enquanto se mantivesse a possibilidade, ali funcionaria o quartel-general do movimento: “*Ao sair daqui eu irei para o Sindicato, se alguma coisa – repete - se alguma coisa tiver que acontecer, acontecerá comigo no Sindicato.*” (seq. 3) Na seqüência final, na assembléia após a intervenção, Lula não fala mais “*como presidente de direito*”, no entanto, continuava investido do papel de “*presidente de fato, como representante dos trabalhadores.*” (seq. 7) Novo papel, nova pauta: “*três coisas fundamentais*”: “*a primeira delas é a garantia da volta à normalização do nosso Sindicato que sempre foi livre e nós vimos nesta semana o Sindicato tomado por cachorros policiais*” (seq. 7), frase de duplo sentido ligada à cena exibida em foto no prólogo. Uma panorâmica do prédio até a entrada explora o limite entre o exterior e o interior; espaço privativo dos sindicalizados, a câmera enquadra o controle do ingresso mediante a apresentação da carteira de associado. O auditório aparece em fotos, no prólogo (seq. 1) e, numa rápida tomada, ao vivo, igualmente lotado, na seqüência da vigília

no Sindicato (seq. 4). Nesta noite, segundo a reportagem da *Folha de São Paulo*, 400 metalúrgicos em vigília no 3º andar, assistiram a um show de Rafael de Carvalho, ator de *O homem que virou suco* (1980) e *Eles não usam black-tie* (1981), com “‘emboladas’ ou marchas que faziam alusão ao movimento operário”, e aos filmes

Acidente de Trabalho, o primeiro, e *Os Caxangás* [sic, *Os Queixadas*] sobre uma greve em Perus seria o segundo, previsto para ser exibido pouco antes da saída dos primeiros piquetes. Pouco antes das 4 horas da manhã, o filme foi iniciado. Algumas cenas, som de discursos em assembléia, um ator se anunciando: “Nesse filme eu faço um fura-greve”. Não houve tempo de continuar. O barulho dos carros de combate, viaturas anunciava a intervenção³⁵.

A seqüência na sede da entidade (seq. 4) é a que mais enriquece a percepção do mosaico metalúrgico formado por *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta ...* O curta-metragem pára no saguão para ouvir associados grevistas. Qual a sua percepção da entidade neste momento? Primeiro a manifestação de apreço: “*Eu acho que nós vamos ficar aqui no Sindicato, na nossa casa, garantir nossa casa (...)*” para isso, era preciso: “*lutar até a vitória mesmo pra conservar o Sindicato e (...) lutar pra conservar a diretoria*”, opinião naquele momento dissonante que antecipa a posição do líder na seqüência final. A seguir, ao apreço se mistura certo desdém, pequenas encenações, intercaladas à leitura da nota oficial sobre as resoluções da Assembléia Extraordinária, realizada em 22 de março no estádio de Vila Euclides por Lula, repetem as palavras na assembléia da seqüência anterior: “*Todo mundo que for operário tem que ficar junto do Sindicato, cooperando com o Sindicato, porque o Sindicato somos nós*”. Outro associado completa: “*mesmo que ele [o Sindicato] caia, nós continuamos do mesmo jeito.*” (seq. 4) No saguão, a câmera enquadra o cartaz de solidariedade ao movimento: “*Mensagens de apoio aos trabalhadores*”. Comprometido com o ponto de vista dos trabalhadores, o interior do Sindicato só é mostrado ocupado pelos grevistas (seq. 4); após a intervenção, apenas em externas, cercado por policiais (seq. 5).

Na hierarquia dos cenários documentados e monumentalizados por *Greve de março*, a Igreja Matriz de São Bernardo ocupa um lugar importante, porém, longe do topo. Do exterior apenas uma rápida tomada (seq. 5) já o salão paroquial foi escolhido para o prólogo. Recém convertida em templo da comunhão operária, segundo Rainho e Bargas, “nos

³⁵ Um dos autores da reportagem foi Júlio de Grammond, editor do *ABCD Jornal, Folha de São Paulo*, 24/3/79, p. 17.

primeiros dias de greve, D. Cláudio Humes fez pronunciamento, através do *Diário do Grande ABC*, dizendo que a Igreja se dispunha a recolher alimentos, caso se fizesse necessário, para continuar a manter o movimento grevista.” Após uma semana de paralisação, “chegando à assembléia [no Sindicato, em 20 de março], pela primeira vez, o Bispo encontrou-se com Lula, pessoalmente³⁶. Reconhecido por parte do crucifixo acima do personagem coadjuvante que ensaca alimentos ao lado da balança e dos sacos de papel cheios, enfileirados, durante o depoimento de Djalma (seq 1), o salão paroquial abrigou o Fundo de Greve antes mesmo da intervenção³⁷. Tal associação, entretanto, só será esclarecida posteriormente quando Expedito Batista, em *off*, se refere à solidariedade de diferentes segmentos da sociedade ao movimento: “A igreja tem dado um apoio muito grande no processo de arrecadação, de ajuda, da distribuição... e então isso tem ajudado muito o desenrolar do nosso trabalho”, enquanto a câmera percorre seu interior: a ala principal, o altar e a nave lotada (seq. 6). Localizada na Praça com seu nome, estrategicamente, entre o Sindicato e o Paço, após a saída de Lula num Opala preto em disparada, em meio à correria pela rua, em *off*, uma voz convoca: “Vamos pra Matriz que o Lula vai lá!” (seq. 5) Pouco depois, uma rápida tomada da Praça da Matriz, lotada, cercada por policiais. Se Expedito destacou a participação da Igreja na organização do movimento (seq. 6), no palanque, no discurso que encerra o filme, com imagens intercaladas aos rostos dos operários, Lula expressa sua fé emocionado, ao sublinhar a transformação do templo em *locus* de comunhão operária: “Quando no domingo de manhã eu fui na missa, eu disse a vocês que a diretoria ia assumir o comando da greve é porque eu tinha fé em Deus e tinha fé em vocês, de que vocês atenderiam ao chamamento da coisa” (seq. 7). Segundo a *Folha de São Paulo*, na manhã de 25 de março, “cerca de 10 mil metalúrgicos compareceram à missa dos metalúrgicos, celebrada na Matriz de São Bernardo por Dom Cláudio Humes, titular da diocese. Só puderam participar efetivamente do ato cerca de quatro mil pessoas, que se comprimiam em todos os espaços possíveis do templo”³⁸. Para assistir ao curta-metragem novamente se reuniram no salão paroquial da Matriz que, a partir da intervenção até a retomada do Sindicato em 17 de maio, foi transformado em quartel-general da

³⁶ RAINHO e BARGAS, *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo*, op. cit, p. 129 e 131.

³⁷ Segundo Rainho e Bargas, “o Fundo que passou a funcionar nos porões do prédio do Sindicato em São Bernardo (...) Posteriormente, antes de ocorrer a intervenção, tão logo esta se tornou iminente, transferiu-se o Fundo de Greve para a Igreja Matriz de São Bernardo do Campo. Idem, p. 129.

³⁸ *Folha de São Paulo*, 26/3/79, 1ª. p.

liderança do movimento.³⁹ Sem desqualificar o Sindicato, Lula dedica suas palavras finais, no curta-metragem, ao novo lugar de luta, conforme observou Kátia Paranhos⁴⁰, surgido na dinâmica do movimento: “*E eu gostaria de encerrar, companheiros, dizendo o seguinte: o nosso fundo de arrecadação vai continuar porque a partir desse momento temos que criar o nosso Fundo de Greve de uma vez por todas*” (seq.7) Funcionando desde a primeira semana desta greve, o Fundo de Greve não mais se dissociou da organização da categoria.



Figura 10 – “Assembléia de 24 de março de 1979 no Paço Municipal de São Bernardo do Campo”. Cena que provavelmente inspirou o codinome *Dia nublado*, na etapa de revelação do filme, a fim de evitar a ação da censura. Os guarda-chuvas na assembléia no Paço Municipal, em 23 de março de 1979, primeira após a intervenção, aparece em tomadas rápidas no filme de Tapajós.

Foto sem crédito: In “A greve no cinema”, op. cit., p. 95.

Se o estádio, o Sindicato e a Igreja, são lugares de união e coesão, no curta-metragem de Tapajós, no Paço se alternam poucas cenas de comunhão e muitas de conflito. Planos curtos, imagens tremidas, som direto de gritos, ruídos e rumores, intensificados pelo batuque na trilha sonora. Na dispersão do confronto entre grevistas e policiais, parte do piso em ondas característico fica visível. Quando a massa coesa cobre quase toda praça, a passarela e a marquise-palanque sobressaem, compondo a paisagem com guarda-chuvas abertos - provável inspiração do título *Dia nublado* -, o arranha-céu da prefeitura em vidro e aço. Sem Lula, a assembléia após a intervenção aparece tão somente em rápida panorâmica dos guarda-chuvas e tomada do palanque-marquise onde, em plano médio, o prefeito Tito Costa se dirige ao público, sem direito a som direto, ao vivo (seq. 5), e Lula, em fotos (seq. 6).

A volta de Lula ao comando das grandes assembléias⁴¹ é apresentada pelas páginas do periódico *Unidade Sindical*, segundo Rainha e Bargas, “milhares de jornais (...) passaram

³⁹ Até a volta da diretoria cassada ao Sindicato e de sua posterior constituição como associação civil, em 7 de outubro de 1979; in *Fundo de Greve: da resistência à autonomia sindical*. São Bernardo do Campo: FG-Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, abril 1987, p. 11.

⁴⁰ PARANHOS, K. *Era uma vez em São Bernardo*, op. cit., p. 267.

⁴¹ Assembléia realizada em 25 de março na qual Lula defende a continuidade da greve, aparece com imagem e som direto em *ABC da greve* (seq. 5) parte incluída em *Peões* (2004).

a ser distribuídos.”⁴² “A Unidade Sindical, oriunda da aliança entre o peleguismo ‘moderno’ e a esquerda tradicional dos PCs, com propostas mais conciliadoras e moderadas”⁴³, conforme observou Marcelo B. Mattos, de acordo com Rainho e Bargas, os militantes da Unidade Sindical:

apoiando os trabalhadores, solidarizando-se, mas, ao mesmo tempo, tentando ocupar espaço no sentido de opinar no encaminhamento da greve. Acercam-se de Lula, tentando influenciá-lo para que pusesse fim à greve. Todavia, será mal sucedida em seu intento, porque, a essa altura dos acontecimentos, Diretoria e Comissão de Salários já haviam se recomposto e se rearticulado.⁴⁴



Fig.11

Fig.12

Figura 11 – Primeira página do número 0 (zero) do periódico comunista *Unidade Sindical*, de 26 de março de 1979, com a cobertura da assembleia do Paço, na véspera, onde Lula anunciou a volta ao comando da greve, os jornais são exibidos pelos grevistas (seq. 6); **Figura 12** – Páginas centrais do mesmo número do *Unidade Sindical*, aberta para a câmera por um grevista. Abaixo da manchete “Eu assumo de novo o comando da greve”, Lula na Praça da Matriz, à esquerda, Benedito Marcílio, presidente cassado do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, no curta-metragem de Tapajós, aparece numa rápida tomada ao lado de d. Cláudio Hummes no altar da Igreja nesta mesma seqüência.

Na primeira página, em primeiro plano, Lula, a massa metalúrgica ao fundo, acima a manchete: “Ele voltou.” A ênfase no retorno do líder o colore com tons getulistas e confere a estas imagens do Paço uma função importante na estrutura dramática do filme como inter-título que reconduz o protagonista à cena. Por que aparece apenas em fotos? Nem toda manchete interessava, a defesa da continuidade da paralisação – a primeira chamada “A

⁴² RAINHO e BARGAS, *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo*, op. cit., p. 143.

⁴³ MATTOS, M. B., *Novos e velhos sindicalismos*, op. cit., p. 71.

⁴⁴ RAINHO e BARGAS, *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo*, op. cit., p. 143.

greve continua!” – não deveria ser enfatizada a fim de encaminhar o desfecho e objetivo precípua do filme, manter a chama acesa na volta ao trabalho. Mais uma foto dessa mesma assembléia insere o Paço tomado pelos grevistas na paisagem da cidade, os prédios do entorno da Praça e as casas nos morros a sua volta. Igualmente importante, incluída desde o prólogo das páginas centrais do mesmo número do *Unidade Sindical*, a manchete: “Eu assumo de novo o comando da greve”, funciona como legenda e letreiro complementar da informação fornecida na primeira página. Marcando sua atuação, os policiais sobem as escadas invadindo a praça. Assim, no Paço de *Greve de março*, nas cenas ao vivo, predomina o conflito.

Os limites da cidade aparecem apenas em fotos: A via Anchieta, na portaria da Volkswagen, e uma garagem com ônibus estacionados, os espectadores preferenciais sabiam que se tratava da greve dos motoristas de ônibus do ABC, deflagrada no dia 21 de março de 1979⁴⁵. A câmera acompanha a ação repressiva sobre os grevistas concentrada na região de maior intensidade do confronto, pelas ruas de São Bernardo, – em especial, entre a sede do Sindicato e o Paço Municipal, no caminho da Praça e Igreja da Matriz. As cenas na rua João Basso, onde se localiza a sede do Sindicato, são exemplares do drama apresentado pelo curta-metragem de Tapajós. No idílio, os grevistas chegam às dezenas (seq. 4). Sua ocupação pela polícia assinala a inversão na história com a entrada em cena dos policiais. O mesmo local aparece ocupado por policiais (seq. 5 e 6), cenário da primeira imagem de Lula após a intervenção. Transversal à rua do Sindicato, a marechal Deodoro, principal centro comercial de São Bernardo, uma das ruas que forma a Praça da Matriz, aí também o enfrentamento entre policiais e grevistas é intenso. Marcando a passagem do tempo, a câmera percorre as ruas também de madrugada, antes do amanhecer, luzes dos faróis destacam os ônibus e poucos carros. Enquanto a câmera caminha pela escuridão, Expedito Soares descreve o que acontece, em *off*: “*O pessoal ainda continua indo nos pontos de ônibus fazendo aqueles piquetes, piquetes volantes, parando os ônibus das empresas (...)*” (seq. 6), conforme foi mostrado no prólogo, os motoristas que não eram funcionários das metalúrgicas, também estavam parados.

Com o objetivo imediato de manter “*a chama acesa*”, conforme as palavras de Lula, repetidas por Olga Futema, *Greve de março* acompanha os seis últimos dias de paralisação

⁴⁵ Idem, p. 132.

privilegiando ângulos da comunhão dos grevistas em torno do líder. Imagens de Lula intercaladas com a massa metalúrgica sugerem a reciprocidade do contágio. Poucos personagens, além de Lula, são escalados para fabular, cooperaram com o projeto, todavia, numa situação de greve como a que ocorreu em São Bernardo naquele momento, a escolha de ângulos e enquadramentos enfrentava dois tipos de limites: por um lado, a multidão a ser enquadrada pela câmera, por outro, bem mais problemático, os obstáculos provocados pela ação repressiva dos policiais.

Protagonistas

Experiência do final da década de 1970 que não se repetiria jamais, a cena do líder diante da massa coesa, formada pelos metalúrgicos em greve, segundo Renato Tapajós: “Em 1979/80 as nossas câmeras estavam retratando uma verdade, milhares de operários levantando seus braços como se fosse um só homem, gritando uma palavra de ordem.”⁴⁶ Imagem-índice que estabelece uma contigüidade física com o referente⁴⁷, simboliza o clímax da mobilização operária, privilegiada no filme, em detrimento de detalhes de tonalidades e figuras individuais, salvo, é claro, Lula. Associados grevistas, entrevistados no interior do Sindicato, fabulam exclusivamente para a câmera de Zetas Malzoni. Sintonizados com o discurso do líder, assim como, no papel de narradores auxiliares, personagens da história, Djalma de Souza Bom e Expedito Soares Batista, companheiros de diretoria de Lula que dispensavam apresentação aos expectadores preferenciais. Atestado da comunhão em torno da luta metalúrgica, ao lado dos representantes do executivo e do clero local, do legislativo paulista e do Movimento pela Anistia figurantes notáveis, nas assembléias, no Sindicato e na igreja. Na cobertura da greve, jornalistas, fotógrafos e cinegrafistas, responsáveis pela construção da iconografia do movimento através do fotojornalismo, telejornalismo e também dos filmes. Do lado oposto, a polícia, em cena, e o patronato e o ministro [do Trabalho], nos discursos dos protagonistas.

Entre a multidão metalúrgica em cena, nenhum personagem supera Lula em importância, único identificado pelos companheiros (seq. 1 e 4) e, sobretudo, pelos gritos da massa metalúrgica: “*Lula, Lula,..*” (seq. 3 e 7). Seus discursos nas assembléias ou

⁴⁶ “A hora da reflexão. Entrevista com Renato Tapajós”: *In Filme Cultura 46*, op. cit., p. 77.

⁴⁷ Baseado nas categorias de Pierce *apud* DELEUZE, op. cit., p. 45-50 e MENEZES, Ulpiano Bezerra de. “A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha” in *Tempo*. Revista do Departamento de História da UFF n. 14. Rio de Janeiro: 7 Letras, jan. 2003, p. 138.

declarações na sala da presidência do Sindicato ao receber a equipe de filmagem, convidados e a imprensa, todas as participações de Lula são públicas, parte do movimento, de como o líder aparecia na cena pública, para a massa metalúrgica, seu grande público, e para a imprensa, quando reafirma o que pretende que seja divulgado; não faz qualquer encenação especial para o filme que encomendou. Nos dois cenários onde atua com imagem e som direto, o líder metalúrgico mistura razão e emoção, porém em tons diferentes: No estádio de Vila Euclides, no palanque, de pé diante da massa metalúrgica, sua energia e contundência contrastam com o tom mais intimista ao falar sentado no interior de sua sala no Sindicato. Embora sejam vistos outros dirigentes sindicais, no curta-metragem de Tapajós, somente Lula é mostrado discursando para a massa grevista no estádio de Vila Euclides. De sua sala, ele avalia o impacto das grandes assembléias que superaram suas melhores expectativas: *“Eu acho que nenhum dirigente sindical poderia imaginar que em tão pouco prazo de tempo, os trabalhadores pudessem se organizar como se organizaram. Eu nunca imaginei, por exemplo, fazendo assembléia com 80 ou 90 mil trabalhadores.”* (seq. 4) Se não imaginara tanto, a imagem não estava totalmente ausente de seu horizonte de expectativas, conforme foi visto no depoimento ao Sindicato, em 2000.⁴⁸ Cena que de certo modo funciona como ensaio para a primeira assembléia acompanhada pelo curta-metragem, ensaio geral, no domingo, dia 18⁴⁹, e enfim, em 22 de março, a primeira assembléia que aparece com imagem e som direto. Não era fácil definir o papel do personagem que se transformava durante aquela paralisação, o dirigente deposto que continuava a liderar a categoria. Nesse sentido, ao final do primeiro encontro do líder com a multidão metalúrgica, segundo o cineasta, uma cena provocou intensas discussões entre a equipe. A princípio, Tapajós discordou de Alípio Freire sobre o grau de interferência no material bruto obtido nas filmagens, a fim de atender às exigências dramáticas do projeto do filme. O diretor lembrou muitos anos depois:

na cena em que o Lula é carregado pelos operários, a minha concepção era mostrar essa tomada com o som direto e uma música como suporte. Para o Alípio, não, tinha que ser a música do Milton [Nascimento]⁵⁰ que joga a seqüência pra cima. Muda o caráter da

⁴⁸ Lula lembrou do que havia imaginado ao assistir um jogo no Morumbi no ano anterior, a possibilidade de encher um estádio de operários para lutar por seus direitos. Depoimento de Lula, Portal ABC de Luta, op. cit, p. 23-51.

⁴⁹ Segundo Rainho e Bargas: “No domingo, dia 18, houve assembléia no Estádio de Vila Euclides, com a presença de 80 mil trabalhadores acompanhados por mulheres e filhos.” RAINHO e BARGAS, *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo*, op. cit, p. 130.

⁵⁰ *Caldeira* tocada pelo Grupo Água. Transcrição de *Greve de março: In Filme Cultura 46*, op. cit., p. 36.

seqüência ... Ela deixa de ser uma seqüência documentária e vira realmente uma peça de propaganda. (...) Eu acabei convencido (da idéia do Alípio) do seguinte: naquele momento em que não existiam estruturas organizacionais sólidas, em que não existia uma consciência aprofundada por parte da base operária em relação ao que estava acontecendo, a figura do Lula era fundamental para manter o processo.⁵¹

O embate em torno do sentido da imagem de Lula que dividiu a equipe foi solucionado pelas necessidades imediatas da edição, peça de propaganda voltada para os metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, ao partilhar o projeto com a liderança metalúrgica, o curta-metragem assumiu plenamente o papel do cinema militante submetendo as escolhas cinematográficas aos interesses da causa, do “processo”, da “chama” que pretendiam “manter acesa”. Personagem fundamental, as encenações dos demais personagens ora complementam Lula, caso dos narradores, ora ecoam suas palavras, como a maioria dos sindicalistas.

Embora Lula entre em cena, ao vivo, apenas na terceira seqüência, a centralidade do personagem é apresentada desde o prólogo, na foto sobreposta ao público da assembléia que acompanha a frase transformada em manchete que, no curta-metragem, virou letreiro – “A partir de hoje a gente conta 45 dias” (Figura 8) Complementando a informação, Djalma Bom encerra sua participação com a advertência: “*A outra coisa fundamental também é que os companheiros e as companheiras não poderão desconhecer aquilo que foi discutido nas nossas assembléias. Só deverão respeitar e ler aqueles comunicados com a assinatura do nosso companheiro Lula.* (seq. 1) “*Só ler comunicados*” assinados por Lula deve ser considerado dentro da ortodoxia necessária às circunstâncias quando, pela primeira vez, a liderança de Lula seria testada sem o suporte da estrutura oficial, no mesmo sentido que a decisão de Tapajós de enaltecer seu personagem na montagem do filme.

Ao vivo, o protagonista sai de cena com a intervenção (seq. 5) e volta na cena rápida da entrevista na Assembléia Legislativa de São Paulo, até seu retorno ao centro da cena, sem citar seu nome, a manchete do *Unidade Sindical* enaltece sua liderança. “Ele voltou”, (Figura 11), como observou Bernardet⁵², remetia a Vargas, especialmente, o retorno ao centro do poder “nos braços do povo”, nas eleições de 1950. Porém, o subtítulo conferia originalidade do novo líder: “A greve continua!” “E assumo de novo o comando da greve” (seq. 6). (Figura 12) Por que a equipe de Tapajós não filmou esta assembléia? Por que a

⁵¹ Sem entrar em tantos detalhes, Tapajós contou a mesma história no depoimento à autora, em agosto de 2006.

⁵² *Última Hora*--SP, 30/4/79.

cena do discurso de Lula no Paço não interessou ao projeto de Tapajós na composição do curta-metragem? Economia de tempo? Sequer no longa-metragem, a cena foi incluída. O silêncio se justifica na reviravolta da história, a associação do retorno ao acordo dos “45 dias”, conforme a manchete do *ABCD Jornal* utilizada no prólogo (Figura 8).

Ao entrar em cena, em primeiro plano, de perfil, fumando, Lula espera no palanque cercado por repórteres e fotógrafos. Apesar de iniciar atacando o patronato e defendendo a continuidade da greve, dentro da economia que preside a distribuição de informações importantes para a construção da estrutura dramática do curta-metragem, profético, relembra suas próprias palavras: “*Companheiros, eu disse a vocês o seguinte, se chegasse o dia que eu perceber que a vaca vai pro brejo, eu teria coragem de falar: ‘Companheiros, nós vamos voltar ao trabalho!’*” (seq. 3), em *off*, montadas com imagens do estádio sob diversos ângulos: da vista aérea da multidão reunida culminando com os braços levantados e aplausos, em plano geral, antecipam o desfecho da história do curta-metragem, mas não do movimento, nem as filmagens da equipe. No entanto, a primeira parte explora ao máximo a faceta combativa do líder operário sob diversas circunstâncias, por exemplo, antes de encaminhar a votação da proposta, se posiciona: “*A minha posição pessoal é de que esse acordo não representa nada diante daquilo que nós precisamos.*” A seguir apresenta as alternativas com a entonação que prevê a resposta: “*Nós continuamos a greve mesmo que haja intervenção no Sindicato... ou não continuamos?*” Depois da exposição de motivos – “*Esta proposta não prevê o nosso aumento de salário imediato, o que se pede, nesse documento, é que os trabalhadores voltem a trabalhar de imediato (...)*” - com a pergunta formulada com tal entonação, a repetição da massa é previsível: “*Continuamos!*” E segue o acompanhamento: “*Lula, Lula...*”

Ao longo do filme, Lula se atribuiu dois papéis. Primeiro, minimiza sua importância e do Sindicato diante da coesão dos trabalhadores, considerada garantia suficiente para a vitória. Numa réplica aos gritos de seu nome, na primeira assembléia apresentada ao vivo pelo filme [22 de março], enquanto sai carregado pelos grevistas numa animada passeata, a entrada da música *Caldeira* que “joga a seqüência pra cima”⁵³, em *off*, em terceira pessoa, paradoxalmente, Lula se anula: “*com Lula ou sem Lula, sem diretoria ou com diretoria, com comissão ou sem comissão, vocês sairão vencedores dessa luta!*” (seq. 3) No Sindicato,

⁵³ PARANHOS, *Mentes que brilham...*, op. cit., p. 179.

reitera para os jornalistas e a equipe de Tapajós: “*Olha, eu encaro com muita naturalidade o problema da intervenção.*” Entrevisto por trás da barreira de policiais formada na rua do Sindicato, desaparece dentro do Opala preto para reaparecer gradativamente em fotos e pequenas cenas: sentado, cercado por fotógrafos e repórteres no plenário, “iluminado por uma única luz vinda de cima”⁵⁴, quem acompanhava o movimento sabia se tratar da entrevista coletiva realizada na Assembléia Legislativa de São Paulo na qual anuncia sua volta ao comando do movimento. *Que ninguém, nunca mais...* explora a inversão de seu posicionamento: “*Companheiros vocês sabem que a regra do jogo se inverteu de quinta-feira pra cá*” (seq. 7), o início do discurso foi gravado na íntegra.⁵⁵ Na seqüência no Sindicato (seq. 4) e da assembléia final, intercaladas por fotos e as manchetes do *Unidade Sindical* (seq. 6), Lula repete o que não era novidade para o público: “*Vocês sabem que eu fiquei praticamente dois dias sem manter nenhum contato com os trabalhadores*” (seq. 7). Por que se apartara dos liderados? Na explicação, nenhuma novidade, nenhuma razão pessoal: “*Porque o nosso sindicato sofreu uma intervenção federal. E foi lamentável a intervenção federal*”. Se por um lado a intervenção provocou sua retirada de cena, o filme não explica a razão de sua volta. De acordo com o projeto, se limita a repetir o que não poderia ser esquecido, as contradições do líder são relegadas ao silêncio. Rostos atentos corroboram suas explicações: “*Vocês sabem de que a diretoria do Sindicato e a Comissão de Salários está com vocês e eu volto a repetir, até as últimas conseqüências!*” Mas a qual diretoria se referia nesse momento? Como Djalma Bom, no prólogo, decerto não se referia ao interventor “*de direito*”, nomeado pelo ministro. Lula explica a inversão ocorrida em seu papel perante a categoria: “*eu não estou falando como presidente de direito, mas me sinto no direito de falar como presidente de fato, como representante dos trabalhadores*”, seguido de aplausos que confirmam sua postulação. Destituído da estrutura oficial, no desempenho deste novo papel testa sua liderança: “*E aí é um voto de confiança que eu peço pra vocês trabalhadores – repete – é um voto de confiança*” que confirmava suas expectativas: “*Eu tinha certeza que vocês confiariam na gente...*” (seq. 7) Decisão de alto custo para o líder metalúrgico que pôs a prova, precisamente, a confiança da categoria em suas decisões.

⁵⁴ Transcrição de *Greve de março: In Filme Cultura 46*, op. cit., p. 38.

⁵⁵ RAINHO e BARGAS, *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo*, op. cit., p. 227.

Experiências inéditas para o líder, segundo ele, também para os trabalhadores. No Sindicato, sentado em sua sala, cercado pela imprensa e pela equipe de Tapajós, à frente do gravador, na véspera da intervenção, Lula avalia o impacto do movimento sobre a categoria:

É necessário vocês entenderem o seguinte, esses trabalhadores que participaram desse movimento, esses 70, 80 mil caras que ‘tava lá todo santo dia, esse movimento marcou muito. Você vê que não era pouco que os trabalhadores choravam lá... marcou profundamente, sabe? na vida de cada trabalhador, das esposas... (seq. 4)

Para compor a imagem do personagem, a escala passa do tom compreensivo ao falar sobre os companheiros na intimidade do Sindicato à convocação desafiadora na assembléia que coloca à prova sua combatividade individual: “*É necessário a verdade de cada um de vocês. Ninguém pode aqui, ninguém pode falar mais do que aquilo que ele pode fazer.*” (seq. 3) Na última assembléia dá as indicações para que os companheiros mantivessem a combatividade, no dia seguinte, na volta às fábricas. De perfil, diante da massa metalúrgica, na primeira pessoa do plural, Lula orienta⁵⁶: “*Amanhã na hora de retornarmos ao serviço, todos nós vamos de cabeça erguida*”, a mão bate no peito, numa postura altiva condizente com o sucesso da luta: “*porque nós somos vencedores. É importante todos terem isso em mente, é necessário que a gente mantenha um espírito, mantenha a chama acesa...*”, prossegue, com planos intercalados da massa operária: “*Nós somos vitoriosos. Chegar na empresa de cabeça erguida, amanhã..*” (seq. 7)

Embora a sintonia de Lula com a categoria seja explorada ao máximo, em alguns instantes: “a imagem [ou a banda sonora] em vez de registrar o mundo tal como é, torna aparente uma desordem; um detalhe dissonante não concorda com o conjunto”, como sugeriu Jacques Revel ao analisar *Blow Up* (1967).⁵⁷ Na assembléia que encerra o filme, combinando combatividade com a disposição de negociar, a frase de Lula anima aqueles que pretendiam prosseguir a paralisação: “*Se não vier isso que a gente está discutindo aqui hoje, nós paramos outra vez!*” Contagiado, o grevista replica, em *off*: “*Lá em casa tem feijão ainda!*” Entusiasmo contrabalançado com a retomada do equilíbrio pelo líder, conforme a orientação geral do filme: “*E outra coisa importante, outra coisa importante pra não dizer que nós somos radicais, nós vamos aceitar o pedido do governo.*” Ao final da mesma

⁵⁶ Em parte do discurso não selecionada pelo filme Lula afirma: “(...) eu e a diretoria vamos voltar pra fábrica junto com vocês. O Dr. Maurício vai tratar da minha volta pra Villares” In RAINHO e BARGAS, op. cit., p.229.

⁵⁷ REVEL, Jacques. “Un exercice de désorientation: *Blow up*” in BAECQUE, A. de e DELAGE, C. De *l’histoire au cinéma*, op. cit., p. 104.

assembléia, a pequena alteração introduzida no grito de guerra proposto por Lula: “*Eu gostaria que os companheiros terminassem gritando nosso grito de guerra: ‘Metalúrgicos unidos jamais serão vencidos!’*” Lula começa a puxar o coro que, desta vez, foi além, tanto pela rima quanto pelo significado. Antes de repetir a frase que dá título ao filme, as vozes *em off*, com imagens de Lula carregado numa animada passeata, o grito de guerra, ampliado para além da categoria: “*Trabalhador unido, jamais será vencido! Trabalhador unido, jamais será vencido!...*” (seq. 7)

“*Trabalhadores*”, “*operários*”, “*metalúrgicos*”, “*companheiros e companheiras*” são os termos que aparecem em *Greve de março* para designar o protagonista coletivo. Variedade de rostos que reunidos nas assembléias remetem ao quadro de Tarsila do Amaral *Operários* (1931). Nas ruas e no Paço, no conflito com a polícia, demonstram a resistência.

De acordo com o proposta do filme, orientado pela liderança do movimento, com direito a som e imagem sincronizados, os rostos selecionados da massa metalúrgica integram o reduto mais próximo ao líder, no interior do Sindicato, segmento que tomou a decisão pela categoria⁵⁸, e que não representava a maioria dos metalúrgicos bernardenses.⁵⁹ A discordância do líder, que naquele momento minimizava a importância do Sindicato, singulariza a escolha do personagem no filme cuja identidade foi revelada em função de seu destino trágico. Embora não seja identificado no filme, informações posteriores sustentam a probabilidade que o primeiro entrevistado fosse João Simplício. Num canto, sozinho, o suposto Simplício compensa a imagem de isolamento com o discurso na primeira pessoa do plural:

Eu acho que nós vamos ficar aqui dentro do Sindicato, na nossa casa, garantir nossa casa, nossa diretoria e garantir a nossa luta, certo? Quer dizer, a gente vai lutar até a vitória mesmo e vai lutar pra conservar o Sindicato e vai lutar pra conservar a diretoria. (seq. 4)

Este personagem, dentro da concepção de Deleuze, seria o mais característico do cinema, aquele que se aproveita da alteridade subjacente à sua presença diante da câmera em relação a seu lugar como sujeito histórico:

⁵⁸ O delegado regional do Trabalho, Vinícius Ferraz Torres, advertiu que as assembléias que decidiram pela greve geral seriam “consideradas ‘ilegais’ caso constem em ata assinaturas de metalúrgicos não sindicalizados.” *In Folha de São Paulo*, 11/3/79, 1ª. p.

⁵⁹ Levando em conta os 60 mil grevistas mobilizados mencionados por Lula, após o primeiro ciclo de greve (1978-80), a eleição para o Sindicato em agosto de 1981 reuniu 31.622 votantes. *Tribuna Metalúrgica*, agosto 1981, p. 6.

O falsário se torna o próprio personagem do cinema (...) o falsário pura e simples, em detrimento de qualquer ação (...) suscita as alternativas indecisas, as diferenças inexplicáveis entre o verdadeiro e o falso, e por isso mesmo impõe uma potência do falso adequada ao tempo, por oposição a qualquer forma do verdadeiro que disciplinaria o tempo.⁶⁰

Ao fabular para a câmera de Zetas Malzoni em nome da categoria, o primeiro sindicalista apresentado pelo filme, confirmada sua identificação, apresentaria um dos personagens típicos do universo de esquerda, muito falado e pouco visto em função da clandestinidade inerente à sua condição. Militante que se transformava de universitário em operário, a identidade de João Simplício Lopes Martins foi revelada numa sessão de *Greve de março* organizada em sua homenagem no Sindicato dos Professores de Brasília, em maio de 1986⁶¹. Filho de um comerciante mineiro, em Brasília desde 1964, estudou Medicina, mas não chegou a se formar, Simplício foi expulso duas vezes da universidade. Em 1977, depois da segunda expulsão da UnB, se mudou para o ABC e se tornou metalúrgico, de acordo com a antiga companheira de movimento estudantil, Maria do Rosário Caetano, biógrafa de João Batista de Andrade, jornalista que atuava na cobertura de cinema. Quando voltou a Brasília, Simplício atuou como professor da Fundação Educacional e militava no sindicato da categoria. Aos 39 anos, “João suicidou-se em seu apartamento na 410 Sul, um dia depois de seu aniversário.”⁶² A pista para a atribuição de sua identidade, além do sotaque mineiro, foi a prosódia articulada à avaliação do movimento, sem meramente ecoar as palavras de Lula. Simplício tinha boas razões para guardar segredo sobre seu passado como estudante, Na entrevista a Morel, na seção “Estudantes”, Lula confirmou: “Eu sou malvisto por alguns estudantes porque eu não acredito na aliança estudante-trabalhador. O estudante tem pouco a perder e o trabalhador tem muito a perder. As reivindicações são totalmente diferentes” e explicou as desvantagens da aliança entre operários e estudantes em prejuízo dos primeiros:

Eu não aceito estudante se fantasiar de trabalhador, viver numa fábrica, pra tentar a partir dali, puxar o movimento dos trabalhadores. Mesmo porque nós, os trabalhadores, não podemos entrar dentro do movimento estudantil, porque eles podem se disfarçar de trabalhador, mas nós nunca podemos nos disfarçar de estudante.⁶³

⁶⁰ DELUZE, *L'image-temps*, op. cit., p. 173.

⁶¹ *Correio Brasiliense*, 14/5/86 [Pasta Renato Tapajós, Cinemateca do MAM-RJ].

⁶² Autora da biografia de João Batista de Andrade para a Coleção Aplauso citada neste trabalho CAETANO, M.R. *João Batista de Andrade*. Alguma solidão e muitas histórias (2004).

⁶³ MOREL, *Lula, o metalúrgico*, op. cit. p. 177-178.

Opinião não compartilhada por um membro da diretoria que presidia, no final de 1979, a inversão de papéis também ocorria, contrariando os objetivos da ação sindical. Segundo o depoimento de Devanir Ribeiro, citado por Kátia Paranhos, para justificar o fechamento do Centro Educacional Tiradentes, o supletivo do Sindicato, o dirigente alegou: “os alunos estavam usando o curso para sair da categoria metalúrgica, para seguir uma carreira universitária.”⁶⁴ Ao ampliar os horizontes dos sindicalistas, o CET se tornou uma ameaça para o Sindicato. Não foi o que aconteceu com Simplício e outros estudantes que percorriam o caminho inverso. Voltando a Simplício em *Greve de março*, “fantasiado de trabalhador”, na expressão de Lula, com experiência acumulada na militância estudantil, fabula sobre o drama operário que vive com intensidade, temporariamente. Nada indica que a equipe de Tapajós desconfiasse da condição operária de Simplício. É provável que os amigos de Brasília tenham tomado conhecimento de sua participação no filme por Maria do Rosário Caetano, que atuava na área de cinema. Simplício, sindicalizado, talvez fosse um dos espectadores que assistiu a estréia de *Que ninguém, nunca mais...* na Igreja Matriz de São Bernardo. Sem a fantasia de trabalhador, durante a greve, os estudantes foram responsáveis pela reprimenda de Djalma Bom nos companheiros metalúrgicos. Ausente do filme, a cena foi registrada pela *Folha de São Paulo*. Na assembléia do Paço, Djalma manifestou desconfiança semelhante a Lula: o jornal transcreveu parte do discurso do dirigente cassado a este respeito:

Gostaria de pedir, de implorar, apesar de que vocês já sabem, que essa luta é nossa, dos trabalhadores, reivindicando melhores condições de vida. Mas foi só aparecer algumas faixas e vocês acompanharam. [E explicou a que faixas se referia] Não é que não queremos estudante. Queremos a ajuda e solidariedade que estamos recebendo de diversas categorias, mas não vamos admitir que participem de nossa luta, pois é luta de trabalhadores. Vocês vão me prometer não fazer isso de novo.⁶⁵

Focalizados pelo filme de Tapajós, apenas os operários e seus representantes. Depois de Simplício, outro sindicalista se apresenta especialmente para a câmera de Zetas Malzoni e o microfone de Francisco Cocca. Cercado por companheiros, com imagens intercaladas às do auditório lotado, ele canta à capela o repente *A Força do Peão*, epígrafe de *Lula e a greve*

⁶⁴ Depoimento de Devanir Ribeiro a Antonio Primo In PRIMO, Antônio Aparecido. *O Centro Educacional Tiradentes. Escola do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema (1974-1979)*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP: São Paulo, 1996 *apud* PARANHOS, *Mentes que brilham*, op. cit., p. 163 Devanir também fez este percurso, assim como Expedito Soares Batista.

⁶⁵ *Folha de São Paulo*, 26/3/79, p. 8.

dos peões de Antônio Possidônio Sampaio⁶⁶, espécie de música-tema do filme, sem crédito, como as demais. O advogado do Sindicato teria conhecido a música através do filme ou *A força do peão* teria sido cantada ao longo da greve? À capela, de chapéu de palha, o peão-repentista lê a letra, cercado pelo grupo que será ouvido na seqüência. Teria acabado de compor ou interpretava a canção de outro peão-grevista? Sorridente divide seu olhar entre a câmera e o papel na mão:

Eu sou um operário /Só dou produção/Estamos em greve contra a exploração (bis) Em conversa fiada a gente não cai/Se ninguém nos atende/A peça não sai/ Fizemos piquete contra traição, só voltamos a trabalhar com aumento na mão/ Não adianta por isso nem intervenção/ Essa é a greve da força que tem o peão (bis)

Sintonizado com a orientação geral do filme, *A força do peão* traduz o ânimo dos protagonistas, especialmente, na primeira parte do filme, até a intervenção. Segundo Tapajós: “filmado com som direto, quer dizer, os operários iam falando e nós filmando.”⁶⁷ A roda a sua volta compõem uma espécie de jogral, se completam, se interpelam, ecoando as palavras de Lula. Cenas intercaladas com a leitura da nota oficial da Assembléia Extraordinária do dia 22, o grupo se condensa em frente à câmera. O primeiro, alto, magro, claro, reaparece nas imediações do Sindicato após a intervenção (seq. 5) e na última assembléia. (seq. 7) Na terceira seqüência, em meio aos companheiros, no interior do saguão do prédio, expressa sua relação visceral com a entidade: “*Todo mundo que for operário tem que ficar junto do Sindicato, cooperando com o Sindicato, porque o Sindicato somos nós. Todo mundo reunido, nós vencemos aquilo que nós queremos.*” Outro mais baixo, moreno, sotaque nordestino, vem à frente e arremeda: “*Eu acho que todo mundo deve reunir e não abrir nem uma banda...*” Outro responde, repetindo a orientação da liderança: “*mesmo que ele [Lula ou o Sindicato?] caia, nós continuamos do mesmo jeito*”. Quanto ao “*projeto de acordo formulado pelos sindicatos patronais do 14º. Grupo e a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo*” (seq. 3) refutado no documento lido por Lula, mais um fabula: “*O Lula ia aceitar e todos os operários iriam aceitar, mas eles não trouxeram nada pra nós ...*” Mais um vem à frente: “*Querem ganhá nós na canseira..*”, o anterior repete: “*...na canseira... É o tal negócio, tem que continuar a greve porque senão...*” antes do presidente concluir a leitura da nota oficial.

⁶⁶ SAMPAIO, *Lula e a greve dos peões*, op. cit., p. 9.

⁶⁷ *Última Hora-SP*, 7/5/79.

Braços levantados, gesto característico da atuação da massa metalúrgica nas assembleias, síntese da união da categoria, é a imagem índice e símbolo dos grevistas, no estádio da Vila Euclides, aparece desde o prólogo, em fotos, e no desfecho, ao vivo. Entre Lula, os sindicalistas e a massa metalúrgica, cassados como o líder, no papel de narradores, Djalma de Souza Bom (seq. 1) e Expedito Soares Batista (seq. 2 e 6) completam o elenco de *Greve de março*. O primeiro estreando nas telas, o segundo, veterano.

No prólogo, no salão paroquial transformado em quartel-general dos grevistas, ao final da paralisação, o tesoureiro do Sindicato e criador do Fundo de Greve, Djalma de Souza Bom, mais do que narrador, funciona como espécie de arauto que anuncia a história e antecipa o desfecho. Primeiro, em *off*, depois, ao vivo, ele é o primeiro a falar no filme. Seu relato atribui responsabilidades, como que respondendo à pergunta (ausente da banda sonora) que introduz o tema sobre as razões da greve. Segundo Djalma: “*A greve foi decretada pela intransigência patronal*”, expressão que Djalma repete três vezes, no prólogo, ao apresentar “*as principais reivindicações dos trabalhadores*”: “*34,1% acima do índice decretado pelo governo ... E o piso de três salários mínimos, o reajuste salarial de três em três mês ... com o critério do Diese [sic]*”⁶⁸ e os delegados sindicais e a estabilidade após 90 dias de serviço. Falando para um público certo, prossegue: “*Depois de 80 horas de negociação, que não é de desconhecimento dos trabalhadores*”, e encerra sua primeira participação com a descrição da cena não exibida no filme, recria, nas palavras de Antonio Negro “a estrepitosa fórmula do Novo Sindicalismo”⁶⁹: “*O negócio com eles [os patrões] não é conversar, é botar mesmo as máquinas paradas.*”

Antes da primeira entrada em cena de Lula, Expedito Soares Batista prossegue a narrativa, (se. 2), volta na penúltima seqüência para apresentar a passagem do impasse ao desfecho (seq. 6), ou seja, seu personagem sucede Lula em importância na estrutura do filme. Ao participar de *Que ninguém, nunca mais...*, Expedito acumulava experiência na fabulação nos três primeiros curtas-metragens de Tapajós para o Sindicato e no Grupo Ferramenta de Teatro, além disso, sua presença no gramado do estádio, em plano conjunto, ao lado dos companheiros (seq. 7), o credencia ainda mais, inserido na ação. Ele reitera a “*intransigência patronal*” e complementa com informações sobre a organização e

⁶⁸ DIEESE [Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Sócio-Econômicos].

⁶⁹ NEGRO, A. *Linhas de montagem*. O industrialismo nacional-desenvolvimentista e a sindicalização dos trabalhadores. São Paulo: Boitempo, p. 206

mobilização do movimento, primeiro em *off*, Expedito explica a origem das grandes plenárias dos metalúrgicos:

A gente tem reunido por volta de 90 mil, até 90 mil trabalhadores dentro do campo de futebol lá da Vila Euclides. Então, mediante toda essa mobilização, toda essa presença em massa dos trabalhadores, a gente tinha a convicção de que poderia assumir... E antes de acontecer essas grandes assembleias, numa assembleia onde foi deflagrada a greve tinha por volta de 15 mil trabalhadores. Então, eu acho que realmente era um número bastante satisfatório para que pudéssemos ir à greve (seq. 2).

Como Djalma e Lula, fala em nome da diretoria mesmo depois de deposto, em primeiro plano, com imagem e som direto, na entrada do estádio, ao fundo a paisagem da cidade, Expedito apresenta as instâncias de organização responsáveis pela sustentação do movimento:

A diretoria, nós tínhamos uma equipe de cinco diretores, onde a gente fez um trabalho de preparação, que era o pessoal da Coordenação do Trabalho de Base. A gente fez uma série de reuniões por fábricas, preparamos os trabalhadores individualmente e em cada fábrica, mostrando a importância da nossa campanha salarial e preparando o pessoal, para quem sabe, se fosse o caso, até em irmos à greve. (seq. 2)

Sem personalizar o movimento na figura de Lula, como Djalma no prólogo, Expedito valoriza a atuação da categoria organizada. Sob este aspecto, sua participação atenuaria o teor “lulista” de *Que ninguém, nunca mais...*, porém, dentro da economia do filme, cenas protagonizadas por Lula intercaladas durante sua narração, compensam a ausência de Lula no discurso de Expedito.

Desde janeiro de 1978, quando a equipe de Tapajós filmou *Trabalhadoras Metalúrgicas*, estava atenta à participação feminina. Embora Lula e Djalma se dirijam aos “*companheiros e companheiras*”, ao comentar o sentimento da categoria em relação à greve: “*Marcou, marcou profundamente, sabe? Na vida de cada trabalhador, das esposas...*”, as palavras de Lula (seq. 3) traem o lugar concebido para a participação feminina no movimento. Todavia, junto com os companheiros intercalados às declarações de Lula, a metalúrgica se singulariza no mosaico formado pelo metalúrgico bernardense do curta-metragem de Tapajós. Única representante das mulheres com direito a imagem e som direto, participação especial, exceção que confirma a dominação masculina da categoria exibida nas imagens, a despeito da crescente participação feminina, singular pelo gênero e pelo conteúdo de sua participação. Morena, bem mais baixa que os companheiros, na

primeira cena do grupo, seus apartes como que atraem a câmera. Ela encerra a participação dos sindicalistas, começa e termina exaltando a capacidade de luta dos companheiros:

Eles são homens, garante o que veste; confio neles e vai ser isso mesmo. Vamos vencer, tenho fé nisso, e vamos até o fim, não é isso? (...) Tem que garantir o que veste, pô! porque estes covardes que 'tá furando fila 4 horas da manhã, cobrindo serviço dos outros... Nós temos que ir em frente, pô! Tem que ir mesmo. Começamos e vamos até o fim. Pelo menos eu confio nos companheiros.

Questiona a união exaltada pelos companheiros e apresenta um personagem ausente da tela, os “furões” que frustram as expectativas de comunhão de interesses, cruciais na definição da dinâmica de uma paralisação, conforme advertiu Michelle Perrot:

Por que não se faz greve? A questão dos não-grevistas, obsessão dos militantes, coloca aquela dos limites da solidariedade, das fissuras da consciência coletiva. O estudo das ausências, das passividades, das resistências é o complemento indispensável de qualquer movimento social e político.⁷⁰

Dentro da lógica do filme, a confiança da metalúrgica nos companheiros, que “*garante o que veste*”, supera a menção aos “*covardes*”. Mais do que as mulheres, sobressaem no colo, sobre os ombros ou brincando, as crianças completam a família metalúrgica. Antes de começar a primeira assembléia, entre os muitos homens e poucas mulheres, a câmera enquadra duas crianças brincando no gramado (seq. 2). Na entrada do Sindicato, um associado é enquadrado, no plano conjunto com uma criança no colo (seq. 4), de certo modo, ilustra a alusão de Lula ao espírito familiar da categoria. Durante a última assembléia, um menino sobressai, na garupa do grevista.

Jornalistas, fotógrafos e cinegrafistas, homens, mulheres facilmente reconhecidos pelas câmeras e blocos de anotações em torno de Lula no palanque, câmeras em busca dos melhores ângulos do líder e dos manifestantes, gravadores de suas declarações. Na cena da saída de Lula na rua do Sindicato fechada por uma barreira de policiais, é audível a reclamação: “*É o trabalho deles, pô!*”⁷¹ (seq. 4), a voz parece a de João Batista de Andrade. A repressão dificultava as filmagens e a reação dos manifestantes algumas vezes envolveu o câmera na ação a ponto de comprometer as indicações do diretor. Apesar de aventada por Lula e pelos grevistas, o câmera Zetas Malzoni, presente nas duas intervenções sofridas pela gestão de Lula: a primeira em 23 de março de 1979 e a segunda em 17 de abril de 1980,

⁷⁰ PERROT. *Jeunesse de la grève*, op. cit., p.111.

⁷¹ Presente nos quatro documentários.

quando filmava *Linha de montagem*, sublinhou a emoção e confusão na experiência pioneira das filmagens após a cassação da diretoria:

do dia da primeira intervenção no sindicato. Houve aquela passeata na rua. A imagem que eu fiz não foi a que o Renato queria. Era tanta bagunça, ficamos muito emocionados, o que foi ruim. Não devemos nos envolver demais. O fotógrafo não pode se envolver demais. É uma questão de sorte, às vezes dá. No enterro do Santo [Dias]⁷² eu me envolvi, deu certo. Lá em São Bernardo, eu me envolvi, deu errado. Perdi o domínio. Sem querer abri demais a *zoom* e esvaziei o quadro. A imagem não mostra o que aconteceu, ficou sem densidade dramática. Na hora, emocionados, não raciocinamos como devíamos.⁷³

Confusão misturada com emoção não se reverteu em proveito da causa do cinema voltado para operários. Seu depoimento desmistifica a visão romântica e voluntarista da arte engajada. Tal reação não se limitou a Zetas Malzoni, outros profissionais envolvidos na ação também não conseguiram conter a emoção. De acordo com a reportagem da *Folha de São Paulo*, a entrevista coletiva concedida por Lula, depois de cassado, no interior da Igreja São João Batista, no bairro de Riacho Grande, foi marcada pela emoção: “Aos jornalistas que o acompanhavam desde o início do movimento dos trabalhadores que não conseguiram conter as lágrimas, ele [Lula] os consolou dizendo: ‘que é isso, companheiro, a luta continua.’”⁷⁴ Alguns jornalistas que acompanhavam o movimento se tornariam companheiros como Ricardo Kotscho, entre outros que continuaram ao lado de Lula na criação do PT, como o próprio Renato Tapajós.

Figurantes notáveis representam a solidariedade à luta operária. Na vigília no Sindicato, próximo a Lula, o deputado Eduardo Suplicy, do MDB-SP⁷⁵ (seq. 4). Após a intervenção, o prefeito de São Bernardo Tito Costa⁷⁶ aparece na marquise-palanque do prédio da Prefeitura no Paço, sem som direto neste curta-metragem. Em junho de 1979, a primeira edição da *Tribuna Metalúrgica*, após a retomada da entidade pela diretoria

⁷² Santo Dias, líder metalúrgico de São Paulo, assassinado pela polícia num piquete da greve de novembro de 1979, personagem de *Braços cruzados, máquinas paradas* e protagonista de *Santo e Jesus, metalúrgicos* (1983) de Cláudio Kahns e Antônio Paulo Ferraz.

⁷³ “Três diretores de fotografia: Raulino, Zetas e Adrian”: *In Filme Cultura* 46, op. cit., p. 50.

⁷⁴ *Folha de São Paulo*, 25/3/79, p. 39.

⁷⁵ Lula agradece na assembléia do dia 27 “aos deputados do MDB que foram às portas das fábricas para evitar que a gente tomasse tanta paulada.” Ver RAINHO e BARGAS, *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo*, op. cit., p. 230.

⁷⁶ Na primeira assembléia, de 22 de março Lula se refere a ele: “Este campo, segundo o prefeito Tito Costa, ficará a disposição dos senhores”. Idem, p. 221-222. Sobre a presença de Tito Costa na assembléia do dia 24, no Paço, ver os agradecimentos ao prefeito no trecho do discurso de Djalma Bom reproduzido na reportagem da *Folha de São Paulo*, 25/3/79, p. 39.

presidida por Lula, homenageou o prefeito e o bispo: “Dois amigos entram na nossa história”: o prefeito e o bispo de Santo André, d. Cláudio Hummes. Segundo a *Tribuna*, o primeiro: “assumia efetivamente o comando do nosso movimento, em substituição a Lula, nosso líder natural”⁷⁷ No filme, Tito Costa mereceu apenas uma tomada rápida. Destaque um pouco maior mereceu o outro amigo dos metalúrgicos, d. Cláudio que, embora sua voz também não seja ouvida neste filme, segundo a *Tribuna*, “com sua voz mansa e cheia de esperanças, também se dirigiu aos trabalhadores.” Expedito, em *off*, menciona a participação da igreja, enquanto são exibidas imagens da missa, com o bispo no altar ao lado de Benedito Marcílio, cassado da presidência do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André. Fechando a galeria dos notáveis enquadrados pela câmera de Zetas Malzoni, preservados na montagem, na última assembléia, no palanque com Lula, Luiz Eduardo Greenhalgh, do Movimento pela Anistia, e o advogado do Sindicato, Dr. Maurício Soares.

Greve contra “a intransigência patronal” e a polícia

No curta-metragem de Tapajós, do lado oposto aos grevistas, em cena, policiais militares, em fotos, desde o prólogo, ao vivo, após a quinta seqüência, além de uma pequena participação do Corpo de Bombeiros no caminhão que fecha a rua do Sindicato na seqüência da intervenção. A pé e a cavalo, os policiais estão presentes em três das cinco primeiras fotos do prólogo. Após a saída de Lula, formam uma barreira impedindo o acesso às imediações do Sindicato, que motivou a interpelação de Batista, citada acima. Apenas em fotos, na porta da Volkswagen, um pelotão de policiais e um segurança, quase todos negros.

Sem direito a imagem, como que para contrabalançar a superexposição nos telejornais, a “*classe patronal*” (seq. 1), os “*patrões*” (seq. 2, 3, 4), os “*empresários*” (seq. 3 e 4). A nota lida por Lula se refere especificamente aos “*Sindicatos patronais do 14º. grupo*” e à “*Federação das Indústrias do Estado de São Paulo*” (seq. 4). A “*intransigência da classe patronal*”, repetida por Djalma Bom três vezes no prólogo, é corroborada por Expedito, “*quando sentaram numa mesa de negociações, nas mesas de conciliação*” (seq. 2), que acrescenta à “*intransigência*”, a “*irresponsabilidade.*” Ainda, em *off*, reproduz o ultimato que deflagrou a paralisação: “*Explicamos aos patrões que se não abrissem mão das reivindicações dos trabalhadores, os trabalhadores iriam a greve, e eles pagaram pra ver e viram (riso) realmente.*” (seq. 2)

⁷⁷ *Tribuna Metalúrgica*, junho de 1979, p. 10.

Em termos bem populares, sem a relativa formalidade dos depoimentos exclusivos para o filme, com a contundência adequada ao palanque, Lula comenta as atitudes do patronato: *“Eu nunca vi, nunca vi mesmo tanta safadeza como eu vi de alguns empresários”*, pouco depois reforça: *“Eu pessoalmente acho muita sacanagem, muita sacanagem feita com os trabalhadores, feita principalmente pelos empregadores, por aqueles que ganham dinheiro como ninguém nessa terra.”* (seq. 3) Ao final, apesar de se render ao *“pedido do governo”* e encaminhar a proposta de volta ao trabalho, Lula adverte que a combatividade permanece em relação àqueles que permaneciam intransigentes: *“E que essa greve sirva de demonstração para os patrões nunca mais duvidarem da classe trabalhadora”* (seq. 7); primeira versão da frase que serviu de título do filme.

Ao lado dos *“patrões”*, somente presente no discurso, conforme a associação do grevista no Sindicato: *“esse acordo que o governo, o ministro junto com os empresários propôs pra nós, no momento, não está trazendo nada de benefício”* (seq. 4), atestando a evolução do *“estágio de consciência do trabalhador”* (seq. 6) que Expedito menciona a seguir (seq. 6). Com fotos dos grevistas reunidos no estádio entremeadas com outras de repressão policial, ele introduz o desfecho e a moral da história, em *off*:

Tudo ficou marcado como uma lição... tanto para os patrões como para os trabalhadores. Eu acredito que todo esse movimento, mesmo a diretoria caindo, foi um grande passo que o trabalhador deu pra frente ... e isso daí evolui o estágio de consciência do trabalhador que vê realmente a posição do governo perante a classe trabalhadora e também fica claro a intransigência, a irresponsabilidade, a covardia dos patrões perante os trabalhadores. Isso aí ficou patenteado. (seq. 6)

A relativa resignação manifesta por Lula no Sindicato em relação à *“posição do governo perante a classe trabalhadora”*, com a intervenção, cederá lugar à indignação. Ainda presidente, parecia acatar sua destituição, embora, considerasse a medida equivocada. Sentado em sua sala, sem a empolgação do estádio, Lula se refere em tom complacente ao representante do Executivo Federal, Murilo Macedo:

o próprio ministro do Trabalho, ele é obrigado a cumprir a legislação vigente que existe. E se a legislação diz que a greve é ilegal, nós trabalhadores dizemos que ela é justa e legítima. E, se eles entendem que por causa dessa greve eles deverão intervir no Sindicato, eu não posso me opor a isso. Eu acho que eles devem fazer o que entenderem o que é certo. O que eu acho que será cometido pela intervenção é um grande erro, porque está se tentando desarticular o que existe de melhor do sindicalismo brasileiro. (seq. 4)

A relação entre legalidade e legitimidade será explorada por Lula na assembléia final. No filme, o comentário acima encerra a participação de Lula no Sindicato antecede à seqüência da intervenção, quando entram em cena os policiais e seu aparato repressivo contra os trabalhadores. (seq. 5) No discurso final, Lula responsabiliza “*a intervenção federal*” pela tomada do Sindicato “*por cachorros policiais*” (seq. 7), expressão que pode ser tomada tanto no sentido literal, o filme apresenta uma foto de policiais com cachorros nas imediações do Sindicato (seq. 1), e no sentido figurado, com cassetetes, bombas, revólveres, cães e cavalos, a pé e em “patrulhinhas” e camburões, policiais, como cachorros, avançam sobre os trabalhadores.

A violência é geograficamente concentrada em torno do Sindicato e do Paço. Voluntária ou involuntariamente, nestes cenários, os policiais encenam diante da câmera. Na rua do Sindicato, se interpõem entre a câmera e Lula, uma barreira fecha a rua, a câmera percorre os rostos dos policiais, todos negros. Em primeiríssimo plano, entrevistados através dos capacetes, se destaca o único de boina, bigodinho, que se exhibe para a câmera, em plano americano, bate o cassetete nas mãos. No segundo, um momento de descontração em meio à repressão. De costas, em plano médio, visto de corpo inteiro, um policial é flagrado, conforme descreveu Bernardet⁷⁸, “queimando a mão ao pegar uma bomba de gás lacrimogêneo, já ativada” (seq. 5), joga a bomba no chão e sacode a mão queimada. No Paço, em meio a dezenas com cassetetes e bombas lançadas na direção dos manifestantes, outro policial se destaca pelo adereço, um regador adaptado espalha gás lacrimogêneo (seq. 6), material cedido pela TV Globo⁷⁹, inserido nos quatro filmes sobre a greve, a câmera na mão acompanha o combate desigual entre operários e os policiais. Material tecnicamente precário, uma poeira no canto direito do visor distingue a tomada, evidencia a escolha por sua inserção, típica da câmera na mão, que corre atrás de flagrantes da batalha entre grevistas e policiais. Policiais sobem as escadas do Paço, marcham para combate, em direção aos manifestantes. Em atuações individuais ou em grupos, os policiais contribuem para realçar a combatividade dos grevistas que não sucumbem a suas investidas. Os batuques intensificam a tensão do som direto que mistura o estourar de bombas aos repetidos gritos: “*A greve continua!*” (seq. 6)

⁷⁸ *Última Hora-SP*, 30/4/79.

⁷⁹ Segundo a transcrição de *Greve de março: In Filme Cultura 46*, op. cit., p. 37.

O enredo – a moral da história de *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores*

A trilha sonora desempenha uma função importante na estrutura dramática do filme de Renato Tapajós. Embora nenhuma música incluída na trilha sonora seja contemplada nos créditos, provavelmente devido aos altos custos dos direitos autorais que encareceria o filme, o repente *A Força do Peão* funciona como canção original do curta-metragem. Na transcrição de *Filme Cultura*, há indicações: “Forró” nas cenas da chegada do público ao estádio da Vila Euclides, encadeando a narração de Expedito (seq. 2) ao início do discurso de Lula na primeira assembléia (seq. 3) e “bataque”⁸⁰, nas cenas de repressão no Paço Municipal. (seq. 6) No prólogo, *In the garden of life* (1968)⁸¹ do Iron Butterfly e *Caldeira*⁸² (seq. 3) que “joga a seqüência pra cima”, de acordo com Tapajós, fundamental na construção da estrutura dramática do curta-metragem.

Realizado em função das necessidades da liderança do movimento, diante das possibilidades e limites das imagens capturadas, o filme se singulariza dos demais documentários sobre esta greve pelo tempo dedicado ao que pode ser considerado um idílio, ao longo do qual “figura a harmonia de um paraíso original, a perfeição de um ideal que se materializa na união íntima”⁸³ do líder com a base metalúrgica, na véspera da intervenção, ao longo do dia 22 de março. Por exemplo, mesmo tendo iniciado as filmagens alguns dias antes, 19 de março, *ABC da greve*, o longa-metragem de Leon Hirszman e Adrian Cooper, dedica muito menos tempo ao período anterior à intervenção, conforme será visto no quinto capítulo. Idílio, intervenção e a saída de cena de Lula até sua volta ao comando da greve e a suspensão da greve – que, de acordo com o filme, deveria ser temporária – dividem o curta-metragem em três partes, subdividas em sete seqüências. O filme começa com Djalma prometendo a continuação do movimento e, de certo modo, o anunciando a continuação do filme sobre os “45 dias”. Segundo as palavras de Expedito, os trabalhadores aprenderam a “lição” ao longo da greve quando foram postos à prova. Ao construir uma estrutura que

⁸⁰ Idem, p. 37

⁸¹ No sítio da Wikipédia, a música do álbum de 1968 é considerada o maior sucesso da banda; parcialmente traduzida como *In-A-Gadda-Da-Vida*. Ver www.ironbutterfly.com Acesso 2/11/2007.

⁸² Segundo a transcrição de *Greve de março* de *Filme Cultura*, *Caldeira* tocada pelo Grupo Água in *FC 46*, op. cit., p. 36, Kátia Paranhos acrescenta: “gravação da música de Nelson Araya no LP de Milton Nascimento *Geraes*, EMI, Odeon, 1976. PARANHOS, *Mentes que brilham*. op. cit., p. 179.

⁸³ DELAGE, C. “Cinéma, enfance de l’histoire”: In BAECQUE e DELAGE, (orgs.) *De l’histoire au cinema*, op. cit., p. 64.

mantivesse a mobilização da categoria o tempo do filme foi distribuído a fim de valorizar a combatividade operária sem deixar de priorizar a comunhão, conforme explicou Tapajós: “Eu apenas intervi em nível de direção da seleção das imagens na montagem e da construção do clima dramático”. Para apresentar o período anterior ao início das filmagens, o cineasta continuou: “a primeira parte do filme é a reconstituição do processo da greve, através de fotografias e com entrevistas, em *off*. A seguir, passa para a assembléia, aí em som direto, antes da intervenção”.⁸⁴

Ao longo do curta-metragem, os textos desempenham basicamente duas funções: complementam as imagens e introduzem as cenas. Escritos em diferentes suportes, cartazes, faixas e jornais, funcionam com inter-títulos: No prólogo, a primeira página do *ABCD jornal* - “A partir de hoje a gente conta 45 dias” (Figura 8) -, com a foto de Lula sobreposta à outra do estádio lotado, a frase de Lula, antes repetida por Djalma (seq. 1), como subtítulo, articula o prólogo à seqüência final. O close na faixa confeccionada pelos ativistas “ABC unido jamais será vencido” introduz o interior do estádio começando a ser ocupado pelas famílias operárias, antes da assembléia (seq. 2), no sentido da solidariedade ao movimento como o cartaz “Mensagens de apoio aos trabalhadores”, na parede do saguão do Sindicato (seq. 4). Por fim, o enquadramento da primeira página do *Unidade Sindical*, nas mãos dos grevistas, com o apelo de conotação getulista: “Ele voltou” (seq. 6) (Figura 11), bem mais exibida do que a página central: “Eu assumo de novo o comando da greve” (Figura 12) apresentam a última seqüência.

Fechando o prólogo, na primeira participação com imagem e som direto sincronizado, Djalma faz projeções sobre o desdobramento da mobilização após o fim da greve, mais do que uma retrospectiva, segue a orientação anunciada pela manchete do *ABCD Jornal* (Figura 8). Sentado no salão paroquial, posto do Fundo de Greve transformado em quartel-general dos grevistas após a intervenção, Djalma se dirige à câmera:

Durante esse período de 45 dias, os companheiros e companheiras, de forma nenhuma, poderá perder o contato com a diretoria do Sindicato e com a Comissão de Salário. Todas as semanas a diretoria do Sindicato ou a Comissão de Salário estará nas portas das fábricas entregando boletins, jornais. A outra coisa fundamental, também, é que os companheiros e as companheiras não poderão desconhecer aquilo que foi discutido nas

⁸⁴ *Última Hora*--SP, 7/5/79.

nossas assembléias. Só deverão respeitar e ler aqueles comunicados com a assinatura do nosso companheiro Lula. (seq. 1)

A seguir o título: “*Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores*” (seq. 7), frase de Lula escrita em vermelho sobre o fundo preto, repetida duas vezes na assembléia do dia 27. Segundo Lula não surgiu de qualquer elaboração, traduzia o sentimento dos metalúrgicos: “saiu da emoção do momento, ‘que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores’”. Foi inclusive na assembléia do final da greve. Porque eu achava que a gente tinha dado uma lição nos empresários e no governo.”⁸⁵ Na primeira participação, ao vivo, Lula descarta a mesma proposta, mas de 22 a 27 de março muita coisa mudou: “*a proposta não prevê o nosso aumento de salário imediato. O que se pede nesse documento é que os trabalhadores voltem a trabalhar de imediato e dentro de 45 dias...., a partir da volta ao trabalho ...*”. (seq. 3) Ao perder a entidade, a proposta é aceita na assembléia do dia 27, Lula enuncia a frase reproduzida na primeira página do jornal que serve de inter-título ao prólogo: “*A partir de hoje a gente conta 45 dias*” (seq. 7). Baseado em informações não reveladas no curta-metragem, Lula procura abreviar o tempo de espera ao se referir à sua volta à presidência do Sindicato: “*eu acho que não vai demorar nem 45 dias.*” (seq. 7)

O idílio coincide com o primeiro dia de filmagem, 22 de março, começa com a chegada do público ao estádio, a assembléia, à noite no Sindicato. Em sua sala no Sindicato, Lula constata: “*Mas eles [os policiais] ‘tão passando aqui, mas é desde quarta-feira...*” (seq. 4), cena ocorrida na madrugada de quinta para sexta-feira que anuncia o fim do idílio. Segundo Rainho e Bargas: “*Às quatro horas da manhã do dia 23, viaturas da ROTA e do Tático-móvel, além de caminhões apropriados para o transporte de soldados, chegaram cercando a sede do Sindicato.*”⁸⁶ Apesar da intervenção ter sido anunciada e passível de ser enfrentada com a coesão metalúrgica, interrompe o idílio, a partir daí, segundo Tapajós: “*O filme mostra o cerco policial, o confronto direto entre policiais e operários, a intervenção.*”⁸⁷ As imagens capturadas por sua câmera no dia da intervenção, segundo o próprio Zetas Malzoni, não foram suficientes para criar a dramaticidade esperada pelo diretor.

⁸⁵ Depoimento de Lula ao ABC de Lula (2000), op. cit., p. 26-51.

⁸⁶ RAINHO e BARGAS, *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo*, op. cit., p. 133.

⁸⁷ *Última Hora-SP*, 7/5/79.

Que ninguém, nunca mais..., segundo o cineasta: “termina com a última assembleia, com o discurso de Lula e a reação dos operários.”⁸⁸ A apresentação da proposta de volta ao trabalho: “*Nós vamos aceitar o pedido do governo*”, emenda com o tempo de espera: “*Olha companheiros, a partir de hoje a gente conta 45 dias*”, nesse sentido, reforça o espírito combativo incorporado à realização do curta-metragem na construção deste tempo mítico que passaram a significar para os metalúrgicos, depois da primeira greve geral da categoria. A combatividade deveria ser preservada submetida à opressão cotidiana no chão de fábrica. O filme foi um dos antídotos contra o esquecimento da luta.

Greve! A intervenção de João Batista de Andrade no movimento dos metalúrgicos de São Bernardo

No debate da Livraria Escrita, no início de junho de 1979, João Batista de Andrade diferenciou sua proposta daquela de Renato Tapajós: “não faço filmes ligados aos sindicatos do ABC, nem conversei com os líderes antes de fazer o filme, nem fiz entrevistas com eles.”⁸⁹ Passada mais de duas décadas, reiterou: “fiz o que minha formação política e o meu *feeling* de cineasta pediam, mantendo minha independência e dialogando como o movimento, sem ter que me submeter a ele.”⁹⁰ Ligado ao PCB desde a juventude, Batista militava na frente ampla capitaneada pelo MDB, o que justificou sua participação na formulação do programa de Cultura do candidato Franco Montoro (PMDB) que disputou com Luis Inácio Lula da Silva (PT) as eleições para o governo de São Paulo em 1982. Portanto, para Batista, “ser independente” significava colocar seu compromisso político comunista⁹¹ a serviço do seu *feeling* cinematográfico a fim de dialogar com o movimento. A exclamação do título seria indício da distância entre o projeto do cineasta e o dos líderes sindicais com os quais não fez questão de conversar? Distante da liderança do movimento, a equipe de Batista ouviu e enquadrou grevistas, suas mulheres, o dono de uma pensão e o interventor.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ “A greve no cinema”, op. cit., p. 94.

⁹⁰ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 249-250.

⁹¹ Batista participaria da campanha de Franco Montoro (PMDB-SP) ao governo do estado que concorreria com Lula (PT-SP), que no início da campanha foi dirigido por Renato Tapajós. Na entrevista a Mário Morel, Lula respondeu à pergunta, “Qual o principal adversário do PT?” “A nível ideológico seria o PC. A nível do voto o PMDB, pois nós vamos pegar uma grande fatia deles.” MOREL, *Lula, o metalúrgico*, op. cit., p. 145.

Reconhecido pela “dramaturgia da intervenção”, conforme formulou Bernardet⁹², João Batista de Andrade pretendia filmar a situação criada a partir da presença da câmera, o que implicava em intervir na situação filmada, com esta disposição começou a filmar *Greve!* “*Sexta-feira, 23 de março de 1979*”, de acordo com o narrador *off*, quando “*Lula, o líder dos metalúrgicos, deixa o Sindicato interditado pelo governo*” (seq. 4), e terminou na “*terça-feira, 27 de março (...), 14 dias de greve, quatro dias de intervenção*” (seq. 16), desse modo documentou e monumentalizou precisamente os cinco dias de intervenção, até a assembleia de 27 de março que encerrou a paralisação.⁹³ Além de participar como entrevistador, neste filme Batista introduziu um personagem que, à primeira vista, contrariava seu estilo de intervenção e que, portanto, por certo não deveria estar previsto na idéia original. Logo após o lançamento, o diretor esclareceu sobre sua importância para o êxito do projeto: “coloquei no filme umas coisas que eu achava que o próprio movimento não estava colocando, a ligação da intervenção com a política favorável ao capital estrangeiro, a ligação do arrocho com os interesses da multinacional”⁹⁴:

Esta é a região do ABC: Santo André, São Bernardo, São Caetano, o centro industrial do país. Aqui se concentram multinacionais como a Ford, a Volkswagen, a fábrica da Mercedes, empresas que aqui se instalaram aproveitando as vantagens de uma política favorável ao capital estrangeiro e para aproveitar o baixo nível salarial do trabalhador brasileiro: o melhor do mundo, o mais barato do mundo. Para isso o governo proibiu as greves e reteve o direito exclusivo de fixar os índices de aumento salarial, mantendo assim os salários reais cada vez mais baixos, empobrecendo o trabalhador e atraindo mais capital estrangeiro. Um regime de acumulação forçada, de capitalismo selvagem. Em 14 anos nessa política, conhecida como arrocho salarial, o poder aquisitivo do trabalhador caiu quase pela metade, gerando lucros extras para a empresa. (seq. 7)

A análise da situação do ABC é apresentada pelo narrador em *off*, que não participa da ação, fora de cena, espécie de alter-ego do cineasta, em *Greve!*, papel desempenhado pelo jornalista Augusto Nunes. Ausente da tela e das filmagens, sua voz se sobrepõe sem respeito a qualquer hierarquia, do presidente da República ao líder da greve e os operários. De acordo com o cineasta, mais do que uma escolha, sua proposta de “intervenção” cinematográfica exigiu o narrador: “Eu queria que este filme, apesar da precariedade, fosse profundamente claro (...) se não ouvissem bem as intervenções, ouviriam direito o que o

⁹² BERNARDET, “Em busca de uma nova dramaturgia documentária (*Liberdade de imprensa e Migrantes*)”: *In Cineastas e imagens do povo*, op. cit., p. 69-84.

⁹³ A intervenção se estendeu de 23 de março a 19 de maio de 1979.

⁹⁴ “A greve no cinema”, op. cit., p. 96.

narrador estava contando. Por isso eu queria uma voz cristalina, bem pronunciada”⁹⁵, voz de estúdio, sem interferência do som ambiente. Com distanciamento de mais de duas décadas, justificou esta presença para introduzir outros personagens que não eram imediatamente visíveis na cena da greve:

Apesar de eu já ter superado a necessidade de narração em *off* (...) eu resolvi usar uma narração. Com o pouco tempo que a gente dispunha, eu precisava disso, até mesmo para colocar no filme informações que não pudera captar nas filmagens porque eram assuntos não discutidos lá: a posse do General Figueiredo e sua promessa de abertura, por exemplo (cena de abertura do filme, cedida pelos cineastas Luiz Alberto Pereira e Augusto Seva, que haviam filmado, num bar, o discurso do General, transmitido pela TV).⁹⁶

Se, para Batista, a participação do narrador *off* Augusto Nunes integrava sua “intervenção”, em *Greve!* (1979) se manteve fiel a seu estilo, como sempre, montou uma equipe pequena e coesa. Envolvidos na filmagem, Romeu Quinto, no som direto, e os fotógrafos Aloysio Raulino e Adilson Ruiz, mais o primeiro do que o segundo, conforme contou o primeiro: “fiz mais ou menos 70% de *Greve!*” Ele enfatizou sua submissão ao projeto de Batista, uma “osmose”, desde o convite, passando pelas condições de produção, se deixou “dominar pela visão do realizador”:

o Batista me procurou 24 horas antes de começar tudo. E, imagine, nós tínhamos uma enorme quantidade de película preto e branco e negativo colorido vencido, Ektachrome. Isso teve que ser transformado numa coisa só depois. Contratipagens⁹⁷ complexas, perda de qualidade (...) é um ímpeto, é o lance do Batista.⁹⁸

Raulino inaugurava a parceria com Batista que se manteve em *Trabalhadores, Presente!* e *O homem que virou suco*. “Rodado com sobras de negativos”⁹⁹, em *Greve!* a precariedade de condições materiais e a urgência se adequavam ao estilo do diretor que confirmou: “rapidamente armei uma equipe¹⁰⁰ (...), uma belíssima equipe”¹⁰¹, que se completava pelo montador Reinaldo Volpato, o diretor de produção Wagner Carvalho e a

⁹⁵ “O importante era fazer o filme. Entrevista com João Batista de Andrade”: *In Filme Cultura 46*, op. cit., p. 43.

⁹⁶ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 250.

⁹⁷ Conforme foi visto, “contratipadas, isto é, copiadas num negativo” in CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 164.

⁹⁸ “Três diretores de fotografia: Raulino, Zetas e Adrian”: *In Filme Cultura 46*, op. cit., p. 47.

⁹⁹ “Um novo produto do ABC: cinema sindical” *In Veja*, 565, 4/7/79, p. 74-75.

¹⁰⁰ Exceto o montador, todos os demais também participaram de *O homem que virou suco*, diferente da relação entre *ABC da Greve* e *Eles não usam black-tie* de Leon Hirszman. No caso de Leon montou duas equipes diferentes para a ficção e o documentário.

¹⁰¹ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 247.

produtora executiva Assumpção Hernandez, da Raiz. Batista precisou o lapso de tempo entre a filmagem e a estréia: “Em quase um mês ele foi realizado e lançado publicamente.”¹⁰² Ao material obtido em cinco dias de filmagem, foram acrescentadas cenas adicionais de Luis Manse, Jorge Santos, da TV Globo, Luis Alberto Pereira, Augusto Seva; fotos de Fernando Ferreira, Gustavo Luis Lima, José Lucena e Alberto Murayama, primeiras páginas dos jornais *Última Hora* e *Folha de São Paulo*. Entre as entidades e pessoas relacionadas nos agradecimentos a Prefeitura de São Bernardo, o *Diário do Grande ABC* e o DIEESE¹⁰³. *Greve!* custou aproximadamente Cr\$ 200.000, segundo reportagem da *Veja*,¹⁰⁴. Dividido em 16 seqüências, ficou com 37 minutos, com quase o mesmo tempo (35 minutos), o filme de Tapajós se resume a sete seqüências.

Das grandes assembléias às moradias operárias

Greve! começa e termina em São Bernardo do Campo, mas não se limita aos espaços públicos da cidade, além do Paço Municipal, o Estádio de Vila Euclides, ruas e avenidas - marechal Deodoro, João Basso, via Anchieta nas imediações das fábricas -, Sindicato; coerente com o propósito de “quebrar uma série de tabus, como o que existe uma elite operária”, segundo Batista¹⁰⁵, apresenta diferentes locais onde moram os metalúrgicos, uma favela, uma pensão e a casa de um ferramenteiro, fora de São Bernardo, uma cena em Brasília, vista pela TV, mais precisamente, o Palácio do Planalto.

Numa panorâmica da Via Anchieta, em primeiro plano, dois operários de costas, ao fundo dois policiais a cavalo, em direção à saída de São Bernardo, carretas, carros e alguns ônibus passam, o filme localiza com precisão estes operários, automóveis e policiais nas imediações da Volkswagen. (seq. 1) A fábrica do prólogo articulada à portaria da Mercedes Benz¹⁰⁶, quase ao final (seq. 15), as duas maiores da região em número de trabalhadores e de produção, numericamente mais representativas do conjunto da categoria.

Tomado pelos grevistas, o estádio de Vila Euclides e o Paço Municipal integram os cenários de *Greve!* O curta-metragem de Batista focaliza cenas de comunhão e conflito da

¹⁰² “O importante era fazer o filme. Entrevista com João Batista de Andrade”: *In Filme Cultura* 46, op. cit., p. 43.

¹⁰³ Os agradecimentos se estendem a Valêncio Xavier, NAV, CBA [Comitê Brasileiro para a Anistia]-Curitiba, Paulo Márcio Galvão, Tânia Savietto, Gal, Dácio Nitrim, Marco Antonio Gomes.

¹⁰⁴ “Um novo produto: cinema sindical”: *In Veja*, 565, 4/7/79, p. 75.

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Segundo dados reunidos pelo Sindicato, no final dos anos 1980, a fábrica da Volkswagen de São Bernardo reunia 29 mil trabalhadores e a da Mercedes, 16 mil; *in História da greve de 89*, op. cit., p. 27.

cidade de São Bernardo em greve pressionada pela repressão policial no Paço e no Estádio. Diferente do curta-metragem de Tapajós, no qual o estádio só aparece ocupado pelos grevistas, em *Greve!* de Batista aparece também cercado por policiais e como o de Tapajós, palco da cena final. O Paço é crucial na economia de *Greve!* não só por ter começado a filmar após a intervenção como pelo interesse do diretor em apresentar as dissonâncias entre os metalúrgicos e as lideranças. Não por acaso, cenário da cena predileta do diretor, segundo ele a mais reveladora do filme. Visto de cima (da passarela ou da marquise-palanque do prédio da Prefeitura), ora praça de guerra, local de conflito, em meio à correria, seu piso em ondas característico (seq. 6); ora coberto pela multidão, como na cena dos guarda-chuvas (Figura 10), ou na foto do *Unidade Sindical* (Figura 11), local de reunião e, sobretudo, de expressão dos grevistas (seq. 12).

O estádio de Vila Euclides aparece em quatro situações distintas: 1) lotado, na reconstituição do movimento, na foto da primeira página do *Última Hora* de São Paulo (seq. 3); 2) na primeira tomada ao vivo, a narração acompanha o *close* na placa - “Estádio Presidente marechal Arthur da Costa e Silva; inaugurado pelo Exmo. Prefeito Sr. Altino Pinotti”¹⁰⁷, segue o plano da entrada com meia-dúzia de policiais e um fotógrafo, o narrador *off* sublinha o contraste: “Aqui neste estádio de futebol os metalúrgicos fizeram suas assembleias de até 100 mil pessoas. Com a intervenção, o estádio foi tomado pela polícia. O ABC se torna uma praça de guerra.” (seq. 5) Com esta frase, corte para cenas de repressão policial no Paço (seq. 6); 3) em meio à participação de dois entrevistados ausentes do estádio - uma aliada dos grevistas, Maria da Penha Batista, a esposa do ferramenteiro Henok Batista (seq. 10), outro opositor, Guaraci Horta, o interventor (seq. 13) – são introduzidas cenas da assembleia final (seq. 16); 4) por fim, no desfecho, na única seqüência com imagem e som sincronizados (seq. 16), lotado, como na foto do *Ultima Hora* (seq. 3).

Embora não tenha sido contemplada como cenário, à Igreja são atribuídas duas funções, de acordo com os sujeitos escolhidos por Batista para personagens: Primeiro, para a mulher do metalúrgico moradora na favela, local de distribuição de ajuda material: “Recebemos uma despesinha, quando acabar, pega na igreja, não sei mais onde ...” (seq. 8), em alusão ao funcionamento do Fundo de Greve. Depois, para o grevista na porta do bar, diante da interdição do Sindicato e do Estádio, se tornou local de reunião alternativo, além

¹⁰⁷ Aldino Pinotti governou a cidade de 1956-1960, vice-prefeito em 1964, prefeito novamente de 1969 a 1973.

do Paço: “*nós temos as igrejas*” (seq. 11). Suas atribuições crescem progressivamente, conforme o cerceamento provocado pela repressão, de acordo com o locutor do rádio ouvido na favela: “*No domingo, com Lula outra vez na frente do movimento, 15 mil metalúrgicos assistiram à missa na Catedral de São Bernardo.*” (seq. 15) Por fim, para o narrador, assume o papel de mediadora, avaliadora do diálogo entre o governo e os líderes cassados: “*O governo é levado a dialogar com os líderes cassados buscando uma solução para o impasse com o aval da igreja.*” (seq. 16)



Figura 13 – Primeiro dia de filmagem da equipe de Batista. Cerco policial ao prédio da entidade metalúrgica. “No dia 23 de março de 1979 o Governo decretou a intervenção no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo” [seq. 4], conforme a legenda de *Filme Cultura* 46, p. 32. Foto Fernando Pereira /AJB, 23/3/79.

Considerando a independência em relação ao ponto de vista da liderança sindical e sua filiação comunista, ter iniciado as filmagens no dia da intervenção delimitou os ângulos de apresentação da entidade metalúrgica no curta-metragem de Batista. Numa das fotos da reconstituição do movimento do *Última Hora*, o auditório lotado, Lula à frente, sentado à mesa no palco, em primeiro plano (seq. 3). Imagem interior que contrasta com a primeira tomada ao vivo, uma externa do prédio guardado por dois policiais (seq. 4). O cineasta-entrevistador provoca na porta do bar: “*Essa intervenção no Sindicato é uma derrota de vocês?*” “*Não, é não. A classe trabalhadora, nós metalúrgicos se unimos com o Lula...*” (seq. 11), o grevista retruca. Através do narrador *off*, o cineasta contesta as declarações dos grevistas que desconsideravam a importância da perda da entidade, na seqüência seguinte: “*(...) a intervenção no Sindicato foi um duro golpe para o movimento*” (seq. 12) Em 2003, na entrevista a Maria do Rosário Caetano, Batista reiterou seu desacordo, conforme a orientação do PCB, combatia a proposta de autonomia defendida por grupos próximos aos líderes metalúrgicos: “considerava uma derrota a perda do Sindicato. E naquele meio se pregava a desimportância do sindicato diante de lideranças como o Lula”¹⁰⁸. Mas o que acontecia no Sindicato enquanto Batista filmava? Ao entrar no prédio, *Greve!* apresenta o solitário interventor, sentado na sala da presidência do Sindicato (seq. 13) intercalada a

¹⁰⁸ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 248.

cenas de Lula carregado pelos trabalhadores no estádio lotado. Qual a função do Sindicato? O cineasta-entrevistador pergunta e responde: “*Mas a força do sindicato não é seu poder de mobilização?*” Opinião que sabia não ser compartilhada pelo interventor, seu interlocutor que, por sua vez, enfatiza a importância dos serviços oferecidos pela entidade, para ele: “*casa do associado*”, “*aqui ele tem, recebe assistência médica gratuita, entendeu? E recebe orientação trabalhista...*” (seq. 13) Diante desta constatação, a seguir, a primeira participação de Lula na banda sonora do filme aprofunda a distância do Sindicato oficial em relação ao movimento, contrária à orientação do diretor. O filme edita o trecho da fala de Lula no rádio: “*(...) um delegado sindical, com intervenção ou sem intervenção no Sindicato, é algo que precisa sair com a maior urgência porque senão nós criaremos um sindicalismo paralelo no Brasil a curto-prazo de tempo*”, ameaça. (seq. 14) Provavelmente o trecho foi tirado da mesma entrevista da *Folha de São Paulo* “Lula prevê sindicalismo paralelo” segundo a qual: Lula “*(...) lamentou a insensibilidade do governo e dos empresários, chegando a admitir que a intransigência dessas duas partes poderá ser responsabilizada pelo surgimento de um sindicalismo paralelo como existe em outros países.*”¹⁰⁹ Para Batista se colocava um dilema, mesmo considerando o Sindicato importante, filmar do ponto de vista dos protagonistas do movimento naquelas circunstâncias implicava em aceitar que poderiam avançar a despeito da perda da entidade, posição da qual discordava. A alternativa foi entrar no prédio da entidade e apresentar as contradições da intervenção por meio do personagem do interventor.

Na apresentação dos espaços domésticos, o filme de Batista exhibe sua visão peculiar da história da greve e dos metalúrgicos de São Bernardo, três tipos de moradias, umas mais, outras menos acolhedoras, compõe seu mosaico do lar metalúrgico, o cineasta explicou os questionamentos que orientaram sua escolha:

Por que eu vou filmar na favela, na pensão? Por que eu vou procurar um operário especializado na casa dele que é um buraco? É claro que há uma escolha aí! (...) Eu vou à favela porque estou interessado em mostrar a situação social do trabalhador (...) Depois disso eu vou pra pensão. Por que escolhi esta? É evidente, perto do Sindicato a situação está mais dramática, o problema político está do lado.¹¹⁰

Batista não escolheu uma pensão qualquer, mas aquela, “*em São Bernardo, a cinqüenta metros do Sindicato tomado*”, conforme explica o narrador em *off*, enquanto a

¹⁰⁹ *Folha de São Paulo*, 25/3/79, p. 39.

¹¹⁰ “O importante era fazer o filme. Entrevista com João Batista de Andrade: *In Filme Cultura* 46, op. cit., p. 40-42.

câmera percorre a fachada da “Pensão São José”, conforme a placa na entrada. O próprio dono reconhece: “*Depois que o Sindicato foi localizado aqui o movimento, diariamente, é sempre isso que o senhor vê na greve.*” Como não há movimento enquadrado pela câmera, planos de roupas penduradas no varal, lençóis, calças, camisas, meias, em meio das quais se destaca uma jaqueta do Corpo de Dragões da Tropa, expõe parte dos pertences dos moradores, em cena apenas dois personagens: O dono e um pensionista. Na panorâmica do exterior da casa, o dono transita entre o portão e o quintal, num cômodo estreito que enfatiza o desconforto foi o cenário para a fabulação do pensionista. “*Além das favelas e bairros pobres da periferia, os metalúrgicos do ABC, a elite do operariado brasileiro moram em pensões como essa*” (seq. 9), o narrador *off*, ao mesmo tempo atesta o paradoxo e ironiza o discurso corrente do patronato e da mídia; A câmera se desloca da panorâmica da paisagem com as chaminés das fábricas ao fundo para uma favela (seqs. 7) ruas de barro, casas de alvenaria e madeira. Se na favela a câmera não ultrapassa o exterior, entra na casa do ferramenteiro, o “buraco” mencionado pelo cineasta, a descida de uma escada escura até a cozinha, contraste com o final da seqüência, em externa, no quintal (seq. 10).

O bar, lugar de sociabilidade dos trabalhadores, nos momentos de greve, com mais tempo livre, aparece em dois contextos distintos em *Greve!* Dessacralizando a posse do presidente pela TV, a câmera não enquadra ninguém, ladrilhos na parede, pilhas de engradados de Coca-Cola e Pepsi, à esquerda, e um letreiro da Coca-Cola, à direita, emolduram o objeto central - o aparelho de televisão (seq. 3); depois, filmado pela equipe de Batista, ao contrário, tem movimento dentro e fora, na esquina da rua interditada, diagonal à pensão São José, onde o ferramenteiro Henok Batista conversa com seus companheiros. (seq. 11)

Tipos de sujeitos que viraram personagens de *Greve!*

Coerente com o título, os protagonistas são os grevistas, em encenações coletivas – nos enfrentamentos com a polícia e, sobretudo, nas assembléias – ou individualizados, introduzem nuances na paleta de metalúrgicos bernardenses formada por *Greve!* As mulheres formam um desses segmentos, coadjuvantes solidárias apresentam a faceta doméstica dos bastidores do movimento. Fotógrafos e cinegrafistas, figurantes nas cenas públicas, se interpõem à massa metalúrgica e seu líder. Ao contrário de *Que ninguém, nunca mais...* e semelhante a *ABC da greve*, a variedade de sujeitos se estende dos protagonistas

aos seus opositores, policiais, o interventor, e ainda traz para o filme a posse do general Figueiredo na presidência da República em 15 de março de 1979.

Central na construção do enredo, Lula, “o líder”, está presente em apenas sete das dezesseis seqüências, apresentado sob diversas formas, como num crescendo. Em fotos (seq. 3), no discurso dos companheiros (seq. 11 e 15) e do cineasta (seq. 13); somente em imagens (seq. 4, 13), em áudio (seq. 14), e por fim, com som e imagem sincronizados (seq. 16). Fotos das primeiras páginas de diversos jornais, imagens congeladas associadas às manchetes, reconstituem o movimento, e funcionam como inter-título, sintetizando e introduzindo as seqüências.



Figura 13 – Lula e Teobaldo de Nigris na 1ª p. página da *Folha de São Paulo* de 11 de março de 1979, respectivamente, dirigentes dos Metalúrgicos de São Bernardo e da FIESP, (seq. 3) inserida na reconstituição do movimento; na manchete a versão dos empresários, no subtítulo, a dos trabalhadores, “Os metalúrgicos, em assembléias, mantêm sua decisão”, no corpo do texto ao lado, completa a informação, “a decisão de greve, ‘caso a classe empresarial não apresente uma contraproposta que se aproxime de nossas reivindicações’, segundo afirmou Luís Inácio da Silva, Lula, presidente do Sindicato de São Bernardo e Diadema.”

Na *Folha de São Paulo*, o líder e seu principal adversário, Lula, em plano americano, de camisa clara, com microfone na mão, na foto ao lado, o presidente da FIESP, Teobaldo de Nigris; no *Última Hora*, sentado à mesa no palco diante do auditório do Sindicato lotado, a manchete sublinha a atuação do personagem “Greve no ABC, acordo no interior” (seq. 3)¹¹¹. Porém a imprensa não se limita a fornecer informações não cobertas pelo período de filmagem, funciona como síntese e inter-título ao introduzir o desfecho com sua foto no *Unidade Sindical* acima da manchete getulista: “Ele voltou” (Figura 11).

Em sua primeira participação, ao vivo, somente em imagens, em plano conjunto, cena inserida nos quatro documentários sobre a greve, com pequenas variações de ângulos, Lula é entrevistado atrás de uma barreira de policiais, desce a pequena ladeira da rua do Sindicato, paletó nos ombros, entra num Opala preto (seq. 4) e desaparece. Entretanto, ausente nas imagens, ele se multiplica no discurso dos companheiros, como aquele ouvido

¹¹¹ *Última Hora*-SP, 13 de março de 1979, 1ª. p.

na porta do bar: “(...) *com Lula ou sem Lula, todos nós somos um Lula*” e reitera: “*Eles cassaram o Lula, mas têm 80 mil Lulas aqui em São Bernardo.*” (seq. 11) O narrador discorda do grevista: “*Mas a intervenção no Sindicato foi um duro golpe no movimento.*” (seq. 12) A despeito de tal afirmação, para grevistas como o inflamado metalúrgico da Mercedes: “*O governo subestimou nosso líder e cassou nosso Sindicato, mas não cassou nossa união; isso é que é importante*”. (seq. 15) Tomadas rápidas de Lula carregado por operários no estádio de Vila Euclides intercaladas à entrevista com o interventor (seq. 13) confirmam, por um lado, as palavras dos grevistas sobre a união dos trabalhadores, por outro, questiona a existência dos “*80 mil Lulas*”, isto é, *Greve!* sublinha a centralidade do líder refutada por seus próprios liderados. Na entrevista ao repórter Carlos Guerreiro, transmitida pelo rádio ouvido pelos moradores da favela, o locutor reproduz as palavras de Lula que refuta a posição que lhe era atribuída: “*Ele não é o pai da greve.*” E Lula completa em terceira pessoa: “*Quem fez a greve não foi o Lula. Quem fez a greve foram 110 mil trabalhadores de São Bernardo do Campo.*” (seq. 14)

Abandonar ou não a liderança do movimento, o dilema de Lula, introduz o suspense, antes do desfecho, a entrevista transmitida pela emissora de rádio é crucial para a estrutura dramática do filme. Ouvido com atenção pela roda de moradores da favela, cercada por meninos: pelo rádio, o narrador anuncia: “*No final da entrevista uma surpresa. Lula anunciava a sua volta à Villares como torneiro mecânico.*” Se todos eles eram Lulas, ao aventar a possibilidade de voltar a ser um deles o líder reforça seus vínculos com as bases. Entretanto, aquele não foi o final da entrevista apresentada no filme; segundo o locutor, Lula: “*reunido na Assembléia Legislativa com deputados federais e estaduais do MDB, dirigentes sindicais e representantes de entidades sindicais, ele volta atrás para dar um passo à frente.*” A apropriação da máxima de Lenin teria sido de Lula ou do locutor do rádio? Para compreender sua inclusão no filme decerto as convicções comunistas do diretor devem ser consideradas assim como a referência ao MDB. O locutor sublinha o sentimento que dominou o ambiente da entrevista: “*Visivelmente emocionado*”, Lula anunciou “*seu retorno ao comando da greve*” e o próprio Lula explica sua ausência:

(...) eu acho que eu fiquei ontem e hoje praticamente trancado dentro de uma casa, é muito mais como efeito psicológico para evitar que houvesse transtorno maior em minha família... mas eu já vi que a gente vai ter que sair à rua outra vez e comandar a nossa greve. (seq. 14)

Ou seja, se razões de ordem privada justificaram sua reclusão, sua recondução ao comando da greve foi motivada por seu compromisso público. Sua voz (seq. 14) se completa com a imagem na assembléia do Paço numa tomada rápida (seq. 15) da foto e da manchete da primeira página do *Unidade Sindical* (Figura 11). Reaparece nas quatro seqüências finais (seq. 13, 14, 15, 16). Em imagens antecipadas ao longo do filme (seq. 9 e 13), na seqüência final, a apoteose de Lula, pela primeira vez com imagem e som sincronizados. Suas imagens no palanque lotado são intercaladas com os diferentes rostos, nordestinos, claros, morenos, louros, com barba, com bigode, alguns negros, todos atentos. Em sua primeira participação, Lula sublinha a importância do evento: “*Vivemos hoje mais um momento histórico da classe trabalhadora.. – corte*¹¹² - *E eu não estou falando como presidente de direito, mas me sinto no direito de falar como presidente de fato, como representante dos trabalhadores.... Existe hoje..*” À sua explicação se sobrepõe o narrador, porém é Lula quem profere as palavras finais, a moral da história: “*Que ninguém, que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores.*”

Lula atribuiu o movimento aos “*110 mil trabalhadores de São Bernardo do Campo*” (seq. 14), ele começa se dirigindo aos: “*Companheiros e companheiras*” e encerra seu discurso e o filme com um elogio à “*capacidade de luta dos trabalhadores.*” (seq. 16). E os próprios, como se identificam? Prevalece a categoria profissional: “*metalúrgico*” (seq. 1, 9, 11, 15), especialmente, “*ferramenteiro*” (seq. 10), ou o genérico, “*peões*”, sem qualificação (seq. 15); termos re-significados ao longo do movimento, como evidencia um deles ao se reconhecer como parte da “*classe trabalhadora, nós metalúrgicos*” (seq. 11) ou “*classe operária*” (seq. 15), que se estende do simples “*colega*” (seq. 1) ao mais engajado e fraterno “*companheiro*” (seq. 11) repetido pelo presidente do sindicato dos jornalistas de São Paulo “*aos companheiros metalúrgicos em greve*” (seq. 12). Significado diverso daquele atribuído pelo dono da pensão: “*(...) metalúrgico, são tudo bom... compreensivo*” (seq. 9) e o interventor, para ele, simplesmente, “*o associado*” (seq. 13). O narrador *off* se refere a eles como (seq. 3 e 16) “*metalúrgicos*” ou “*trabalhadores*” (seq. 12) ou ainda, especificamente, “*um operário especializado*” (seq. 10). Nesse mesmo sentido, o cineasta se dirige ao “*operário*” (seq. 1) ou se refere a “*metalúrgicos*” (seq. 9). Batista sentiu a importância do

¹¹² Comparar com *Greve de março* que apresenta o início do discurso na íntegra.

diálogo entre a câmera e os grevistas que perceberam a importância de sua participação no filme, conforme destacou com distanciamento de mais de duas décadas:

Guardo na memória, como algo bastante significativo, o fato de que os operários, pela primeira vez desde 1964, se deixavam filmar por nós, mostrando as caras. Logo de início eles já nos identificavam e ajudavam, sugerindo assuntos e personagens do movimento. Era um sinal da força coletiva do movimento, uma autoconsciência da necessidade de divulgar aquelas imagens.¹¹³

Entretanto esta disposição dos operários encenarem diante da câmera, em depoimento mais próximo à época das filmagens, no calor da hora, pareceu mais uma conquista do movimento do que uma condição dada *a priori*. No debate da Livraria Escrita, em junho de 1979, em meio ao arbítrio reinante, Batista questionou: “Cheguei a discutir isso no meio da assembléia em intervalos de filmagens, e o pessoal realmente começa a não ter preocupação [em se mostrar diante da câmera].”¹¹⁴ Diante da câmera de Raulino, conforme formulou Deleuze, se põem a “ficcionalizar”, “em flagrante delito de legendar”, e contribuem assim para a invenção de seu povo.¹¹⁵

O cineasta pergunta: “*Qual o seu nome?*” (seq. 8 e 9) E se apresentam “Assis” (seq. 8) e “*João Batista*” (seq. 9). Articulado o individual ao coletivo, visto na porta do bar e no estádio, a narração apresenta: “*A casa de Henok Batista, um operário especializado.*” (seq. 10) Referência a *Viramundo* que apresenta o operário sem especialização, simpático aos espectadores, com destaque no material de divulgação do filme, capa da segunda edição de *Cineastas e imagens do povo*, e o especializado, sem empatia com a câmera, em sentido inverso, *Greve!* prioriza a atuação do ferramenteiro, no topo da hierarquia metalúrgica, atualizando as divisões da classe, sem perder a simpatia pelos não especializados. Os três apresentam as divisões dentro do operariado metalúrgico. No meio da rua de barro, Assis, morador da favela, considerava que: “*A situação ‘tá mal, viu? Porque a gente não ‘tá mais resistindo com essa greve.*” (seq. 8) Ele reaparece na roda que ouve no rádio a entrevista de Lula anunciando sua volta. (seq. 14) Seu desânimo (seq. 8) contrasta com a determinação do ferramenteiro Henok que aparece no estádio de Vila Euclides. Na conversa com os companheiros na porta do bar, Henok se gaba de sua bravura ao enfrentar a polícia: “*Inclusive eu falei pra um sargento, lá, eu falei assim: ‘Vamos dividir o negócio, dá um*

¹¹³ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 247.

¹¹⁴ “A greve no cinema”, op. cit, p. 93

¹¹⁵ DELEUZE, *L’image temps*, p. 196.

pedaço de pau pra cada operário, pra equilibrar a briga, não é?” Atraído pela conversa e a câmera, um grupo de garotos cerca os grevistas. Entre Assis e Henok, o pensionista, João Batista reconhece que o movimento “*é bom pra gente*”, porém em nada se assemelha ao destemido ferramenteiro na reação à violência policial, o pensionista constata e manifesta sua indignação: “*Mas no momento, a polícia na rua pra pegar a gente, querendo bater, correndo atrás da gente. Isso aí eu acho um absurdo..*” Interessado em compor um perfil da categoria, o cineasta pergunta ao pensionista: “*Como é a sua vida assim fora da fábrica? O que você faz?*” Mais uma vez, o contraste da resposta com a visão corrente sobre suas supostas condições privilegiadas: “*Ah, fora da fábrica eu não faço nada, saio lá de dentro e não faço nada.*” Diante da insistência do entrevistador, declinou: “*Passeio... vou à praça e volto pra casa dormir de novo.*”

Para completar o mosaico operário de *Greve!*, além do local de moradia, em depoimentos dirigidos à câmera, duas grandes indústrias. Na capital do automóvel, a escolha recaiu sobre as duas maiores da região: Volkswagen e Mercedes Bens. A primeira está presente em imagens e no discurso em cinco seqüências (seq. 1, 2, 7, 9 e 10), embora na última, sobre o ferramenteiro¹¹⁶, não seja mencionada. O prólogo se passa em suas imediações, na via Anchieta, identificada pelo logotipo, em plano geral. A partir da Volkswagen começa a história de *Greve!* A primeira fala audível ironizava quem duvidasse: “*(...) manda eles tomar um cafezinho lá na Volks*” (seq.1), outro conclui após os créditos: “*‘tá até enferrujando as máquinas.* (seq. 2) Logo no prólogo, nas imediações da Volks, acompanhando o passeio da câmera pela via Anchieta, com autoridade de “*metalúrgico [que trabalha] na Volkswagen há 18 anos*”, descreve o ambiente no chão de fábrica:

Há muita injustiça dentro da Volkswagen. O salário é mínimo, as oportunidades são poucas, que eles dão pra nós, e nós temos aí um horário corrido de refeições... não adianta reclamar, eles impõem as coisas, eles acham que eles devem fazer as suas leis lá dentro. Aquele que acha que não ‘tá bom, eles mandam embora. Um colega por participar do Congresso dos Metalúrgicos foi mandado embora sumariamente. (seq. 1)

Quando e por que a maioria resolveu reclamar? Por que a greve foi deflagrada? Maioria, não por acaso a maior parte dos depoimentos de *Greve!* se referem à Volkswagen. O pensionista João Batista descreve suas múltiplas funções no chão da fábrica: “*(...) trabalho na solda, trabalho em ponteadeira, trabalho num monte de coisas lá dentro.*” O

¹¹⁶ De acordo com o depoimento de Henok Batista em *Peões* (2004), trabalhou na Volkswagen até 1980, quando foi demitido após os 41 dias de greve.

cineasta provoca reproduzindo o discurso dominante: “*dizem que o operário da Volks ganha bem, todo mundo diz que o operário da Volks ganha bem, que lá é onde paga melhor.*” O pensionista retruca baseado no conhecimento de causa da categoria: “*não ganha bem (...) porque o serviço lá é pesado como todo mundo sabe, os metalúrgicos sabem como é o serviço na Volkswagen.*” Operário não especializado da maior automobilística do Brasil, João Batista responde resignado a pergunta do cineasta se tinha carro: “*vai ver ainda não tive condições de comprar um carro pra mim.*” (seq. 9) A esposa do ferramenteiro Henok igualmente contesta a idéia equivocada: “*como se diz aí que ferramenteiro ganha o mundo e o fundo...*” (seq. 10) Depoimento que pode ser cotejado com a afirmação da moradora de favela cujo marido ganha “*dois milhões e pouco*” (seq. 8), bem menos que o ferramenteiro “*Cr\$ 12 ou 13 mil*”, “*Cr\$ 24, quase uma hora de trabalho*” (seq. 10). Entre os dois, o pensionista João Batista: “*22 paus por hora*”, que consideraria justo “*pelo menos uns 40 paus por hora*” (seq. 9). Ao apresentar os diferentes locais de moradia dos trabalhadores da Volkswagen, sai do contexto estrito da greve, buscando compreender suas razões estruturais.

Na Mercedes Benz, a segunda maior fábrica da região, os operários reafirmam o vigor do movimento: “*Agora o que interessa é isso aí, não produzir.*” (seq. 1) “*Vê se tem algum carro saindo? Olha as empilhadeiras, está tudo parado; ‘tão paradas, os peões não ‘tão trabalhando!’*” (seq. 15) Ainda em 1979, o cineasta destacou sobre este último personagem: “*Num piquete da Mercedes que eu filmei, o pessoal começou a usar a câmera para dizer coisas que queria. (...) o cara sai e fala assim: ‘Olha...’ e volta porque lembra de uma outra coisa, fala e sai outra vez e volta ainda (...).*”¹¹⁷ “*A graxa dos nossos macacões uniu nossa raça*”, de forma poética, repete em duas ocasiões distintas para explicar por quê “*na Mercedes Benz não precisa de piquete.*” (seq. 15)

Na assembléia do Paço (Figura 10), o interesse do cineasta enquadra o público em primeiro plano e o palanque-marquise, em plano geral. Batista lembrou poucos anos depois: “*Eu filmei essa assembléia por dentro mostrando seu esfacelamento*”¹¹⁸. Na plenária de 24 de março, a primeira acompanhada pelo filme, o cineasta encontrou sujeitos que viraram personagens e influenciaram na concepção final do filme de ficção que foi selecionado para ser agraciado com verbas públicas coincidentemente no início da greve, como será visto no

¹¹⁷ “A greve no cinema”, op. cit., p. 92.

¹¹⁸ Depoimento de João Batista de Andrade, maio de 1982, p. 8. [Biblioteca Jenny K. Sagall, pasta 80, doc.3]

capítulo 6: “Essa cena foi fundamental para eu fazer *O homem que virou suco* (...) que deu carga ao sujeito que está emergindo, que luta desesperadamente contra a opressão em que ele vive para efetuar essa emergência que tem um lado cultural muito forte.”¹¹⁹ Mais do que o operário da Mercedes, no Paço, dois monólogos reveladores da consciência dos operários da importância do cinema para a história que estavam vivendo. O primeiro foi quem mais marcou o cineasta: “naquele clima de desespero um nordestino faz um discurso absolutamente apocalíptico”¹²⁰. Batista completou muitos anos depois sobre o sujeito que virou personagem: “cearense, extremamente tenso, incomodado com meu registro de um momento de fragilidade do movimento, começou a implorar que todos se unissem.”¹²¹ Sua fabulação emocionada, começa em *off* com expressões bastante originais: “*Companheiros, companheiros, os norte-alemão, esses despatriotas...*” Já em cena, ele grita para os companheiros, sem perder de vista a câmera que acompanha seu movimento: “(...) *nós temos que viver, nós temos que ganhar essa guerra, que se nós não ganharmos, vamos ser espezinhados de novo pelo patrão (...)*”. Seu desespero apocalíptico, por sua vez, provoca a reação do companheiro, consciência apolínea que atropela a fala desesperada, de início em *off*, a câmera como que vai ao encaixe de sua voz carregada nos “erres” que acentua a diferença da prosódia nordestina do primeiro:

Nós temos que saber o que nós estamos falando, porque nessa hora aqui, está rodeado de pessoas que querem pegar alguma falha daquilo que nós estamos falando, temos que ter muito cuidado com aquilo que nós vamos disser [sic]. É necessário falar com lógica, com capacidade, (...) nós estamos reunidos aqui não é pra brigar, mas sim pra obter nossos direitos que eles estão tomando. (seq. 12)

Quem [queria] *pegar alguma falha*”, para o grevista? A equipe de Batista? A TV? O filme não segue nesta direção, nesta mesma assembléia no Paço Municipal, no plano conjunto de segmentos da platéia, o som do palanque acompanha a voz *off* de Djalma de Souza Bom, personagem conhecido dos grevistas e da imprensa, não tem sua identidade revelada pelo filme, marcando a distância em relação aos líderes do movimento: “*Nós estamos aqui pessoal...pessoal, pessoal, alô gente! Vocês parecem que não me conhecem mais.. Pessoal (...) o presidente do Sindicato dos Jornalistas, o David Morais vai dizer alguma coisa pra vocês.*” (seq. 12) A transcrição da *Filme Cultura* autorizada pelo diretor,

¹¹⁹ “O importante era fazer o filme. Entrevista com João Batista de Andrade”: *In Filme Cultura* 46, op. cit., p. 46.

¹²⁰ Depoimento de João Batista de Andrade, op. cit., maio de 1982, p. 9.

¹²¹ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 249.

partilhou a atribuição desta fala a um “orador. Porém, o próprio Batista, no debate na Livraria Escrita confirmou as conjecturas baseadas no noticiário do jornal *Folha de São Paulo* sobre a autoria: “Tem até a fala do Djalma, que está no filme: ‘Companheiros, vocês parecem que não estão me reconhecendo.’”¹²² Proteção ao dirigente sindical cassado justificada num contexto de arbítrio e de intervenção federal ou evidência, para marcar a distância em relação à liderança do movimento? Sublinhando as escolhas realizadas no momento, a opção por não privilegiar os líderes se estendeu ao correligionário comunista, Enilson Simões Moura, o Alemão, líder grevista, embora não fizesse parte da diretoria cassada, igualmente está ausente de *Greve!*¹²³

Universo predominantemente masculino, salvo a menção às “*companheiras*” feita por Lula na assembléia que encerra o filme (seq. 16), diferente do curta-metragem de Tapajós e do longa-metragem de Leon e Adrian Cooper, *Greve!* não apresenta a metalúrgica. Parceiras dos grevistas, as mulheres dos metalúrgicos¹²⁴ aparecem em casa, de acordo com a ocupação dos maridos característica da hierarquia que dividia o operariado metalúrgico: a simplória mulher da favela não declina o nome (seq. 8), e Maria da Penha Batista (seq. 10), a ativa mulher do ferramenteiro. De que maneira a greve repercutiu em cada uma destas famílias? A primeira se apresenta por cima da cerca de tábuas, se expressa com dificuldade que parece interessar ao filme, mora com a mãe, dois filhos e mais um a caminho que aparecem a seu lado, junto ao marido cujo salário, segundo ela, “*só dava pra começar (...) Eles não acreditam que o salário que ele ganha dá pra viver. Dá sim, pra quebrar o galho.*” Sobre sua situação diante da greve: “*(..) Antes de sair a gente tem recebido, né? Recebemos uma despesinha, na igreja, não sei mais onde e estamos comendo ... quando se acabar vai ter que ... precisa ... tem criança, tem tudo, vamos fazer o quê?*”¹²⁵

¹²² “A greve no cinema”, op. cit., p. 101.

¹²³ Alemão merecerá destaque em *Linha de montagem* e *ABC da greve* por sua participação na assembléia de 13 de maio. Batista recorda do encontro com Alemão à época que filmou *Greve!* a quem considerava “da diretoria cassada do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo” in CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 310. Alemão, importante liderança da greve, não integrava a diretoria, disputou e perdeu as eleições de agosto de 1981.

¹²⁴ Sobre a participação de mulheres de operários no movimento ver PERROT, Michele. “A mulher popular rebelde” in *Os excluídos da História: Operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 210-211. Ver também “As mulheres da greve”; “As companheiras”: in *Folha de São Paulo, Folhetim* 25/3/79, p. 3-5.

¹²⁵ Referência indireta ao fundo de greve, que se repete na porta do bar, o companheiro fala sobre os mantimentos recebidos: “*hoje tem estoque bom que nós vamos trazer pra cá também, pra São Bernardo, aqueles que nós estamos incluindo, os menos favorecidos (...)*” (seq. 11).

Sua resignação contrasta com a mulher do ferramenteiro, enquanto o marido aparece no bar e no estádio, a esposa, dentro de casa, entre a cozinha, o tanque e as crianças, recebe a equipe de filmagem: “*Meu nome é Maria da Penha Batista, sou esposa de um ferramenteiro; ele trabalha mais ou menos há 20 anos em metalúrgica*”, se apresenta. Ela fabula sobre o cotidiano da família operária, assumindo o papel de narradora auxiliar:

A posição nossa de esposa é a seguinte: nós estamos passando certas dificuldades pela inflação, porque quando se fala em aumento, tudo duplica; o preço da feira.... Nós, veja bem, eu gasto uma base mais ou menos de dois litros de leite por dia, são CR\$ 12, mais ou menos dois de pão, são CR\$ 10, vão CR\$ 24, já vai quase uma hora de trabalho do meu esposo.

Meu esposo levanta às cinco horas da manhã para trabalhar e chega seis, sete horas da noite, nós não temos nem quase tempo para um diálogo entre família. Os filhos vão para escola, temos despesas de materiais, temos também despesas com calçados e roupas, temos prestações, porque o pobre só vive à base de prestações, então ... mesmo que o marido ganhe uma base de CR\$ 12 mil ou CR\$ 13 mil, tudo gira em torno das nossas despesas de casa; não sobra pra gente comprar um terreninho ou uma casinha, nem se falando em casas do BNH. Nós temos apenas ... Veja, meu esposo é um ferramenteiro, como se diz aí que ferramenteiro ganha o mundo e o fundo.... Nós moramos em dois cômodos, temos quatro filhos pra tratar, temos apenas um terreninho, mas não podemos construir porque a despesa não dá. Nós não vamos deixar nossos filhos passar necessidades, porque haja vista que uma criança em formação, eles necessitam..

Com Maria da Penha, a mulher da favela e o morador da pensão, a história sai do movimento da greve para apresentar seu outro lado através do cotidiano do metalúrgico de São Bernardo. No flagrante da cozinha da casa do ferramenteiro, a brincadeira das meninas na soleira da porta, enquanto, em *off*, Maria da Penha arrola as obrigações com os filhos. Na favela ou na casa do ferramenteiro, os “*metalúrgicos do ABC, a elite do operariado brasileiro.*” (seq. 9)

No debate da Livraria Escrita, Batista destacou a importância da participação dos jornalistas na cobertura do movimento que dava visibilidade aos grevistas, diferente do que ocorria na TV: “a própria liderança mencionou em alguns momentos a importância da cobertura da imprensa, que dá ao movimento grevista aquele caráter nacional que sem ele não haveria.”¹²⁶ O final de *Lula e a greve dos peões* destacou a presença da imprensa na volta da diretoria ao Sindicato na assembléia de 26 de maio de 1979: “Também os jornalistas não param de chegar. Alguns, muito chegados aos líderes, nem se preocupam

¹²⁶ “A greve no cinema”, op. cit., p. 93.

com o fato jornalístico que é o fim da intervenção, que certamente será manchete em todos os jornais.”¹²⁷

Termômetro da importância da greve, fotógrafos e cinegrafistas estão presentes em todas as cenas públicas registradas pelo filme, nas ruas, se esquivam da repressão da polícia; em torno de Lula no palanque do estádio da Vila Euclides.... No embate com a polícia, na cena na qual Lula deixa o Sindicato, o próprio cineasta se identifica: “*Estamos fazendo um filme sobre o que está acontecendo...*” (seq. 4) No caso, o plural não é retórico, na mesma situação se encontravam as equipes de Renato Tapajós e de Leon Hirszman. Afora os cinegrafistas, os fotógrafos se destacam com suas máquinas, em busca do melhor e mais original ângulo do movimento que atraiu a imprensa dos principais jornais do país, assim como emissoras de TV, mesmo que tais imagens não fossem ao ar. Na primeira cena ao vivo no estádio de Vila Euclides junto à meia dúzia de policiais, um fotógrafo registra a ocupação do estádio pela polícia. (seq. 5)

A banda sonora destaca na assembléia do dia 24, no Paço Municipal (Figura 10), a presença do representante da categoria (seq. 12), conforme anuncia o locutor (Djalma Bom, anônimo no filme de Batista, em *off*) o “(...) *presidente do sindicato dos jornalistas, Davi Morais vai dizer alguma coisa pra vocês.*” Também *off*, fora de cena, no plano geral da marquise-palanque do Paço, Davi Morais manifesta a solidariedade de diversas categorias ao movimento: “(...) *eu vou ler um documento que foi tirado agora de manhã de uma reunião entre inúmeros sindicatos e associações populares, de apoio integral ao movimento grevista de vocês*” enquanto a câmera percorre a assembléia. Sobre a presença da imprensa na greve, a despeito da menção à emoção demonstrada por Lula na entrevista transmitida pelo rádio, das interpelações audíveis, em *off*, entre tantas passagens não registradas na transcrição de *Filme Cultura*, duas se destacam: A primeira, na seqüência da primeira aparição de Lula ao vivo no filme: “*É só jornalista que tá descendo!*” Logo a seguir, igualmente em *off*: “*É o trabalho deles, pô!*” (seq. 4). No desfecho, com imagens da chegada tumultuada ao palanque, entre a narração e o início do discurso - “*Companheiros e companheiras*” - é audível a voz de Lula: “*Eu não vou falar com a imprensa.*” (seq. 16)

¹²⁷ SAMPAIO, *Lula e a greve dos peões*, op. cit., p. 134.

Quem é contra a greve?

Na hierarquia apresentada pelo filme, o principal adversário é o patronato, que aparece em fotos e, sobretudo, no discurso dos grevistas, de Lula e do narrador *off*. Em cena, os policiais, o interventor e o dono da pensão em frente ao Sindicato, este último, a despeito de não ter qualquer interferência direta sobre o movimento, representa o senso comum das contradições da opinião contrária ao movimento. Logo no prólogo, o grevista da Volkswagen arrola os prepostos do patronato no chão de fábrica: “*chefias e feitores, o supervisor de capa amarela (...)*” (seq. 1). O narrador *off* aponta “*empresários*” (seq. 3) ou as “*multinacionais*” assim como a manchete de *Última Hora*: “As multinacionais fabricam a miséria”, com a foto do dinheiro saindo do bolso de um jeans, (seq. 7). Ainda no prólogo outro operário da Volkswagen fala sobre a interferência da entidade patronal na demissão dos trabalhadores organizados: “*a própria Federação das Indústrias, em outubro, obrigou as indústrias a mandar todos os trabalhadores que tinham contato com o sindicato ou que participaram de assembléia e tudo, mandou embora...*” Tal orientação complementa o ambiente de opressão no chão de fábrica, conforme contou outro operário da mesma fábrica: “*é como um nazismo lá dentro, ninguém sabe quantos dias fica lá dentro e se pode passar um ano ou não.*” (seq. 1) A entidade patronal reaparece encarnada em seu dirigente. Na reconstituição dos primeiros dias da paralisação, a foto do presidente da FIESP, Teobaldo de Nigris, óculos, paletó e gravata, em primeiro plano, sentado em cadeira com espaldar, na foto ao lado de outra de Lula, abaixo da manchete: “FIESP faz proposta para evitar greve - Os metalúrgicos, em assembléia, mantém sua decisão” na primeira página da *Folha de São Paulo* (Figura 13), enquanto o narrador sublinha: “*Liderados pela Federação das Indústrias, FIESP, os empresários negam os delegados sindicais e ameaçam descontar dos trabalhadores do ABC 11% ganhos em greves passadas.*” (seq. 3) Mais uma referência ao mesmo personagem no convite bem-humorado do grevista destacado por Batista na porta da Mercedes:

Nós convidamos o senhor Teobaldo de Nigris pra vir na portaria da Mercedes porque nós já descobrimos que ele tem olhos biônicos.¹²⁸(...) E convidamos todos os homens da

¹²⁸ O biônico se refere ao seriado produzido pela rede de TV ABC (EUA), exibido no Brasil, na época, *O homem de seis milhões de dólares* ou *O homem biônico*, cujo protagonista interpretado por Lee Majors, reconstruído artificialmente, por isso, biônico, serviu para a oposição cunhar os senadores criados pelo Pacote de Abril de 1977, um terço escolhido por via indireta, por colégios eleitorais estaduais, não submetidos ao voto popular.

FIESP pra comparecer lá [na assembléia], porque nós não somos bichos, nós não vamos matar ninguém não. Ele pode tomar alguma vaia, mas quem faz as coisas erradas merece vaia. (seq. 15)

Ausente em imagem e som direto em *Greve!*, Teobaldo de Nigris, na ficção, interpreta a si mesmo, personagem de *O homem que virou suco* (seq. 1). No desfecho, penúltima frase ouvida no filme, o patronato é mais uma vez desafiado no discurso do líder, na versão com sujeito determinado: “*Que os patrões nunca mais ousem duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores.*” (seq. 16)

“*Sócios dos patrões*”, segundo um documento de apoio aos grevistas lido na assembléia do Paço, o filme traz para a história da greve o alto escalão do Governo Federal, através da TV filmada no bar, em meio a engradados de Pepsi e Coca-Cola, a solenidade da cerimônia é subvertida; à entrada em cena dos generais-presidentes Ernesto Geisel e João Batista Figueiredo, o ex-chefe da Casa Civil, general Golbery do Couto e Silva, considerado um dos principais articuladores do golpe militar, abraça Figueiredo (seq. 3), a seguir o narrador articula aquele acontecimento à paralisação operária: “*Com uma semana, o governo Figueiredo toma sua primeira grande decisão. Diante do impasse trabalhista, age cassando os líderes operários e intervindo no sindicatos..*”. (seq. 4) Narração que antecede as primeiras imagens de Lula captadas pelo filme, na rua do Sindicato cercada por policiais. Em meio ao discurso de Figueiredo sobre seu “*propósito inabalável, dentro daqueles princípios, de fazer deste país uma democracia*” entra a foto do deputado Eduardo Suplicy (MDB-SP) arrastado pelos braços por dois policiais com a manchete do *Última Hora*¹²⁹ “*Começou a Abertura*” (seq. 3), desmentindo os tais “*princípios*” apregoados pelo presidente recém empossado.



Figura 14 – “A polícia reprime a passeata de operários do ABC após a intervenção nos sindicatos, documentada em *Greve!*”, explica a legenda. Na rua Marechal Deodoro, emoldurada pelos carros estacionados do lado esquerdo, no trecho entre o Sindicato e a Igreja Matriz, em primeiro plano, os policiais, ao fundo, os grevistas ainda tentam manter a faixa erguida, à esquerda é possível ler a palavra “Viva...”; a fumaça provocada por bombas se destaca [seq. 4] Foto de Fernando Pereira/AJB, 23/3/79. *Filme Cultura 46*, op. cit., p. 45

¹²⁹ *Última Hora*-SP, 16/3/79, 1ª. p.

Com poucas falas audíveis, desde o prólogo, nas primeiras tomadas da via Anchieta, a cavalo e a pé, os policiais aparecem em dez das dezesseis seqüências do filme. Uma corrente de policiais, em primeiro plano, se coloca entre a câmera e Lula na rua do Sindicato. Fora de quadro, em *off*: “*Circulando aí!*” Ao que segue a interpelação do cineasta: “*Estamos fazendo um filme sobre o que está acontecendo*”, tenta explicar sua presença no local. Como resposta, também em *off*: “*Chama o tenente aqui!*” (seq. 4). Se nesta cena apenas impedem o ir e vir nas imediações do Sindicato, no Paço, partem para a ação, correm com cassetetes atrás dos manifestantes e lançam bombas em direção aos grevistas; um deles grita: “*tão devolvendo*”, decerto se referindo às bombas que os operários pegavam no chão e lançavam sobre os policiais. Nesta cena um deles se destaca por portar um regador para espalhar o gás (seq. 5) No estádio interditado, meia dúzia de policiais. (seq. 5) Enquanto o interventor considerava a situação “*normal, como o senhor está observando* (..), em mais um contraste entre banda sonora e imagem a serviço do enredo, são exibidas cenas de grevistas espancados por policiais com cassetetes e arrastados para dentro um camburão nas imediações do Sindicato. (seq. 13)

Filme sobre a intervenção tanto no sentido literal quanto pelo estilo que consagrou seu diretor, *Greve!* trouxe para frente da câmera o interventor que entra para a história em decorrência da destituição do presidente eleito do Sindicato, portanto o interventor Guaraci Horta ocupava o “*lugar do Lula*” (seq. 13), conforme frisou o cineasta. Seu isolamento e formalidade - camisa social e gravata -, igualmente contrasta com o despojamento do presidente cassado carregado pelos grevistas nas cenas intercaladas à sua participação. A pausa no close em sua boca depois da pergunta de como se sentia no lugar de Lula, sublinha o mal estar que ele se esforça por contornar com a resposta: “*São cavacos*¹³⁰ *do ofício*”, em linguajar típico dos metalúrgicos.

Sem qualquer vínculo direto com a greve, o dono da pensão vizinha do Sindicato reproduz o discurso dominante: “*Eu acho que desde o momento que não houve acordo, a intervenção foi justa ...O Governo Federal deve ter bastante prejuízo, a nação..*”, sem estabelecer qualquer conexão entre o movimento dos metalúrgicos e os prejuízos da nação. Pela pensão, segundo ele: “*(...) já passou uma base de cinco mil pessoas que moraram aqui, que estou aqui há 17 anos.*” Com este conhecimento de causa, opina sobre seus

¹³⁰ Conforme Lula se refere em *Entreatos* (2004), atingido por cavacos no torno, lascas de metal.

pensionistas: “*são tudo bom, compreensivo.*” Se eram compreensivos por que causariam prejuízo ao governo federal?

Por fim, para o grevista, talvez o mais pernicioso justamente por ser o mais próximo, seu semelhante, o “furão”, o companheiro que não aderiu ao movimento, traidor da classe, aparece apenas uma vez na resposta do operário da Volkswagen diante do questionamento do cineasta sobre a entrada de operários naquela empresa, sua importância é minimizada: “*Ah, meia dúzia de furão só!*” incapaz de comprometer a paralisação do conjunto da produção.

O enredo de *Greve!* Grandes e pequenos acontecimentos

Muito som direto ambiente contrasta com o silêncio do estúdio que ambienta a narração *off*, a trilha sonora, embora não conste nos créditos, de acordo com a transcrição de *Filme Cultura 46*¹³¹: Um baião (seq. 2), Astor Piazzola (seq.4); *Máquina, máquina* de Belchior (seq. 6); Mercedes Sosa (seq. 8), uma rumba (final da seq. 9, início da 10), além do repente final cantado por Vital Farias: “*Você que é muito vivo/ me diga qual é o nome/ me diga qual é o nome...*” (seq. 16). O fato de não constar nos créditos o título de nenhuma canção, levando em conta a escassez de recursos e a urgência, assim como deve ter ocorrido com o curta-metragem de Tapajós, aliava a dificuldade de atribuir direitos autorais que encareceriam seus custos à pressa que descuidou deste detalhe de acabamento nos créditos. A importância conferida pelo diretor à qualidade da banda sonora se justifica pelo sentido no projeto de enfrentar o ponto de vista oficial sobre os personagens do real e os acontecimentos, de modo recorrente, contrapõe imagem e banda sonora. Ora o narrador reproduz o discurso oficial desmentido pelas imagens ora a imagem desmente o que afirma o texto, como no caso da manchete “Abertura” junto à foto de Suplicy preso. À normalidade afirmada pelo interventor Guaraci Horta enquanto seguem cenas dos grevistas apanhando da polícia e jogados num camburão. E discurso contra discurso: o narrador se sobrepõe ao discurso do presidente da República desmentindo suas intenções democráticas e aos grevistas afirmando o golpe desfechado pela intervenção.

A maior parte do filme é dedicada aos metalúrgicos grevistas, assembleias no Paço e no estádio da Vila Euclides, *Greve!* também investe no seu cotidiano. Os grandes acontecimentos são importantes na medida em que marcam o tempo social que pauta a

¹³¹ Referências na transcrição de *Greve!*: In *Filme Cultura 46*, op. cit., p. 24-33.

atuação dos personagens do real individuais, que formam o mosaico do curta-metragem e, sobretudo, pelo desfecho, na assembléia em Vila Euclides. Para apresentá-los, embora no desenvolvimento da história do filme a imprensa esteja presente, os jornais *Última Hora* e *Folha de São Paulo*, sobretudo o primeiro, apresentam a reconstituição do movimento (seq. 3). As manchetes da primeira página do *Última Hora* marcam o desenrolar dos acontecimentos anteriores ao início da filmagem: “Começou a Abertura”¹³² serve de legenda à foto do deputado Eduardo Suplicy preso, visto apenas na foto do jornal em *Greve!*, ao vivo no filme de Tapajós. Em outra edição do mesmo periódico a manchete “Greve no ABC; Acordo no interior”¹³³ acompanhada da foto da assembléia no auditório do Sindicato. Passo a passo, as imagens e a narração expõem avanços e recuos do movimento: “Metalúrgicos não param” antecede a ressalva do narrador: “*Metalúrgicos do interior voltam ao trabalho*” com a foto da multidão no estádio: “*não os do ABC, onde assembléias de até 100 mil operários recusaram as propostas patronais. A greve continua!*” Da *Folha de São Paulo*, apenas a primeira página com as fotos de Lula e Di Nigris.¹³⁴ (Figura 13) O jornal entra em cena, novamente na seqüência final, neste caso mais afinado com a orientação política do cineasta, o *Unidade Sindical* nas mãos dos grevistas, na assembléia do dia 27 no estádio de Vila Euclides, com a foto de Lula e a manchete “Ele voltou” (Figura 11).

A construção da história da greve por Batista é anunciada pelo letreiro do prólogo: “Brasil 1979” (seq. 1) *Greve!* cruza a posse do presidente da República, por um lado, “*Março de 1979. O Brasil vive um clima de mudança de governo em meio a uma crescente pressão social pelo fim do estado de exceção e por uma verdadeira democracia.*” (seq. 3). O narrador se incumba de estabelecer a conexão entre a posse em 15 de março e a greve deflagrada no dia 13: “*No ato de sua posse, o novo presidente assume compromisso público com a abertura democrática...*” Após as palavras do presidente, o narrador prossegue: “*Dois dias antes os 800 mil metalúrgicos do Estado de São Paulo se lançaram numa greve geral*”. (seq. 3) Com o desenrolar dos acontecimentos, a relação se estreita, de modo desfavorável para operários: “*Com uma semana, o governo Figueiredo toma sua primeira grande decisão. Diante do impasse trabalhista, age cassando os líderes operários e intervindo nos*

¹³² *Última Hora*-SP, 16/3/79, 1ª. p.

¹³³ *Última Hora*-SP, 13/3/79, 1ª. p.

¹³⁴ *Folha de São Paulo*, 11/3/79, 1ª. p.

sindicatos...” E declina a data da intervenção e do início das filmagens: “*Sexta-feira, 23 de março de 1979*” (seq. 4)

Como no filme de Tapajós, as assembléias são centrais na estrutura do filme; *Greve!* percorre três delas, duas no Paço, e uma no estádio de Vila Euclides, apenas nesta última privilegia o palanque. Na primeira, protagonizada pelo grevista apocalíptico que inspirou Batista a atualizar o personagem de Deraldo, o poeta-cantador de *O homem que virou suco*, e David Morais no papel de narrador auxiliar, enquanto os trabalhadores gritam palavras de ordem: “*Trabalhador unido, jamais será vencido*”, o presidente do Sindicato dos Jornalistas prossegue a leitura do documento de apoio das entidades sindicais:

A greve é absolutamente justa, pois representa o único instrumento eficaz de que o trabalhador dispõe para fazer valer os seus direitos. Agora, o governo... agindo não como juiz, mas como verdadeiro sócio dos patrões que não atenderam a uma só das reivindicações dos trabalhadores, que atendendo aos interesses das multinacionais, o governo tenta, pela intervenção, retirar dos companheiros seu organismo de defesa que é o sindicato... (seq. 12)

O filme sublinha a dificuldade de Davi Morais, a leitura do documento é interrompida neste momento por um: “*um momentinho companheiros! Um momento!*”, diferente do narrador *off* que grava em estúdio, especialmente para o filme, sem dialogar com qualquer personagem que possa interrompê-lo. Antes de arrolar as entidades signatárias do documento, David Morais informa sobre local e data do evento: “*São Paulo, 24 de março de 1979.*” (seq. 12) Muito menos tempo ainda foi dispensado à assembléia do dia 25, aquela que marca a volta de Lula ao comando da greve, em *Greve!* anunciada pela emissão de rádio, confirmada pelo narrador: “*Com a volta da liderança à direção do movimento, a greve se afirma apesar dos boletins com falsas estatísticas de volta ao trabalho. A greve continua.*” (seq. 15) e como em *Greve de março*, através da primeira página do *Unidade Sindical* (Figura 11) apresenta a seqüência final.

Na assembléia que encerra a greve e o filme, Lula chega ao estádio carregado em meio da multidão. Fala pela primeira vez, com imagem e som direto sincronizado, intercalado a planos dos operários atentos, o narrador se sobrepõe ao seu discurso para adiantar o desfecho: “*Com 14 dias de greve, quatro dias de intervenção, nesta assembléia os metalúrgicos suspendem a greve por 45 dias para que o governo cumpra suas promessas.* É de Lula a fala final: “*E que essa greve sirva de demonstração para que os patrões nunca mais, nunca mais ousem duvidar da classe trabalhadora.*” E conclui com a versão que se

tornou mais conhecida da frase símbolo de sua atuação como líder operário: *Que ninguém, que ninguém nunca mais ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores...*” (seq. 16) A última imagem, a foto da faixa “O ABC unido jamais será vencido”. “FIM”

Intercalado às assembleias, *Greve!* apresenta outras situações mais próximas ou mais distantes do movimento, da posse do presidente da República à conversa na porta do bar (seq. 11), na favela (seq. 8 e 14), local dissociado ao mundo dos trabalhadores, em especial os metalúrgicos do setor automobilístico, o operário da Volkswagen, na pensão (seq. 9), na casa do ferramenteiro (seq. 10), profissão que ocupa o topo na hierarquia metalúrgica. Parte da face pública da greve, a violência policial invade o espaço doméstico na fala do pensionista João Batista, tema da conversa na porta do bar, onde Henok e seus companheiros se gabam da valentia no confronto com os policiais. (seq. 11) Ausente das casas dos trabalhadores, nos depoimentos, a polícia é mais presente do que o próprio Lula, que não é mencionado nos discursos domésticos. Sob este aspecto, o filme monumentaliza histórias singulares ao documentar ângulos originais do metalúrgico, do operário, seqüência semelhante à incluída em *ABC da greve*, dirigido por Leon Hirszman, comunista, que como Batista buscou apresentar a greve além dos protagonistas. No caso de Batista, a escolha de dois sujeitos que viraram personagem coletivo pode ser considerada uma homenagem ao clássico *Viramundo* (1965), que apresenta o interior das casas: a de um operário especializado e de um não especializado, o rebarbador, citado por Antonio Negro¹³⁵ Porém vai muito além do que o filme de Geraldo Sarno, *Greve!* associa os diferentes tipos de moradia à mobilização operária. Assis, João Batista, Henok e Maria da Penha Batista se distinguem do conjunto de anônimos que atuam no filme. Assis é entrevistado e depois visto ouvindo rádio com outros moradores, homens e garotos da favela onde a mulher do metalúrgico é entrevistada. Maria da Penha Batista funciona como narradora auxiliar ao trazer para o filme dados que interessavam ao diretor na apresentação do drama operário. Seu marido, Henok Batista, justamente o ferramenteiro, articula o cotidiano do operário aos grandes acontecimentos do filme, nos comentários sobre a violência policial na porta do bar e, sobretudo, por sua presença na assembleia do dia 27, em Vila Euclides. Centrais na

¹³⁵NEGRO, Antonio Luigi. “Zé Brasil foi ser peão. Sobre a dignidade do trabalhador não qualificado na indústria automobilística” in BATALHA, Cláudio, SILVA, Fernando Teixeira da e FORTES, Alexandre (orgs.) *Culturas de classe*. Identidade e diversidade na formação do operariado. Campinas: Unicamp, 2004, p. 426.

articulação da história contada por *Greve!*, os metalúrgicos foram contemplados no lançamento do filme, porém, diferente da proposta de Tapajós, não esgotava seu leque de espectadores preferenciais imediatos.

Bernardet: a “intervenção” de Batista e a “transparência” de Tapajós.

Jean-Claude Bernardet analisou *Greve!* e *Greve de março* ou *Dia nublado*, em dois artigos: No último capítulo de *Cineastas e imagens do povo* (1985), “O intelectual diante do outro em greve”¹³⁶, no qual, além dos filmes de Tapajós e Batista, fez referências à *ABC da greve* que não havia sido concluído à época da primeira edição, e analisa os curtas-metragens *Os Queixadas* (1978) de Rogério Corrêa e *Porto de Santos* (1980) de Aloysio Raulino. “Intelectual: intervenção ou transparência”, publicado em *Filme Cultura 46*, de abril de 1986¹³⁷, integra a segunda edição ampliada do livro de 1985, este último dedicado a estes filmes de Batista e Tapajós.¹³⁸ Para Bernardet, ambos pretendiam “se inserir na ação”¹³⁹, porém, enquanto “*Dia nublado* mantém-se o mais possível ligado aos acontecimentos”, “*Greve* não pretende ficar nos fatos de São Bernardo em 1979” e para isso, segundo Bernardet, Batista operou no curta-metragem uma generalização em quatro níveis: 1) a situação política; 2) a situação social através da apresentação do local de moradia dos operários, “tema [que] chega a constituir um nível de generalização em si, que poderíamos chamar de teoria do salário”, e; 3) “[a] estrutura da opressão sofrida pelos operários”; 4) “as relações entre o líder e a massa”. Bernardet distingue em *Greve!* a defesa da tese do líder necessário: “Dessa forma, a voz *off* – e por meio dela um setor da intelectualidade – pensa contribuir para a construção de uma consciência proletária, que sem essa intelectualidade, permaneceria uma consciência sindicalista.”¹⁴⁰. Ao contrário de *ABC da greve* (1991), o longa-metragem de Leon Hirszman:

(o dia-a-dia da greve não está presente [em *Greve*] nem em *Dia nublado*): o caminhar das negociações, ações e interações das várias forças em jogo, informações e contra-informações. É verdade que essa ausência não deveria fazer falta aos primeiros espectadores do filme, pois foi exibido logo após a suspensão da greve aos operários

¹³⁶ BERNARDET, “O intelectual diante do outro em greve (*Os Queixadas, Greve, Porto de Santos*)”, In *Cineasta e imagens do povo* op. cit., p. 179-206.

¹³⁷ BERNARDET, “Intelectual: intervenção ou transparência”: In *Filme Cultura 46*, op. cit., p. 53-54.

¹³⁸ BERNARDET, “Intelectual: intervenção ou transparência?”: In *Cineastas e imagens do povo*, op. cit., p. 259-262.

¹³⁹ BERNARDET, “O intelectual diante do outro em greve”, op. cit., p. 186 e 188.

¹⁴⁰ Idem, p. 201-202.

que a tinham vivido, os quais, portanto, só podiam estar aptos a preencher as eventuais lacunas informativas do filme, com a recente memória da categoria.¹⁴¹

Tomando como referência *Que Fazer?* de Lênin, no que diz respeito à relação entre o intelectual - reformista ou revolucionário - e o movimento operário, Bernardet distinguiu a obra de Batista daquela de Tapajós, enquanto o primeiro desenvolveu a “dramaturgia da intervenção”, ao provocar a reação dos personagens a fim de trazer para a discussão questões não propostas por eles próprios, o segundo se caracterizou pela “transparência”, a serviço das necessidades do movimento social ao qual estava engajado, sem intervir. Orientado pela defesa da “intervenção”, para Lenin: “Sem teoria revolucionária, não há movimento revolucionário”¹⁴² De acordo com Lênin, ao seguir o “elemento espontâneo”, do qual a greve era a maior expressão, os reformistas não promoviam o avanço da consciência sindical para a socialista¹⁴³.

A “intervenção” e “transparência” não foram inventadas por João Batista de Andrade e Renato Tapajós, na verdade, eram variações que reportavam às diferenças entre os chamados “Cinema Direto” e o “Cinema Verdade”. Bernardet apontou diferenças entre a “dramaturgia da intervenção” e o “documentário sociológico”, enquanto este último se dirigia e pretendia conscientizar os intelectuais e o grupo dirigente, a proposta de “intervenção” de Batista estabelecia um diálogo unilateral no sentido de propor uma ação que pretende conscientizar o proletariado. Mas Batista não pretendia apresentar sua versão da greve também para os intelectuais?

Bernardet advertiu quanto à imprecisão do termo “transparência” para o cinema, na medida em que na seleção do material filmado e na montagem se manifestam as aspirações do cineasta, “o intelectual-cineasta se manifesta ao selecionar uma determinada corrente do movimento operário e apóia-la em detrimento de outras.”¹⁴⁴ Correspondente ao “espontaneísmo”, *caudismo* ou *reboquismo*, nestes casos, os cineastas se limitariam a seguir o movimento. “Transparentes” seriam os filmes de Tapajós produzidos pelo Sindicato dos Metalúrgicos. Sobre este conjunto de filmes, apesar de destacar a novidade, “que um

¹⁴¹ Idem, p. 192.

¹⁴² LENIN, V.I. *Que fazer?* [1902] São Paulo: Hucitec, 1988, p. 18.

¹⁴³ Idem, p. 24.

¹⁴⁴ BERNARDET, “Intelectual: Intervenção ou transparência”: *In Filme Cultura 46*, op. cit., p. 54.

sindicato se torne produtor de cinema é novo e é importante”, dimensiona seu impacto social: “é longe de ser evidente que o sindicato resolva a questão do outro”¹⁴⁵.

Batista e Tapajós se reconheceram nas análises de Bernardet nas entrevistas concedidas para a revista *Filme Cultura* 46 dedicada ao tema. Batista explicou: “Ninguém tem uma fórmula de intervenção. (Aliás, não fui eu quem inventei este termo, foi o Jean-Claude.)”¹⁴⁶ Renato Tapajós, por sua vez, no mesmo número da *Filme Cultura*, também admitiu: “Uma vez o Jean-claude [Bernardet] escreveu sobre o que ele chama de “transparência”, que era aquela tentativa do cineasta se colocar meio fora, para deixar os personagens do real falarem sozinhos no filme.”¹⁴⁷ Muitos anos depois, considerou que até *Greve de março*, se enquadrava no termo que lhe fora atribuído por Bernardet: “Na verdade, no *Linha* não sou mais tão “transparente”; é necessário que haja níveis de organização até o Partido.”¹⁴⁸ De que maneira a “transparência” e a “intervenção” se manifestaram nos relatos sobre as exhibições? Sintonizado com o tema e os cineastas, Bernardet acompanhou a estréia de *Greve!* e *Greve de março* e foi um dos primeiros a escrever sobre estes filmes na imprensa diária, à época do lançamento.

¹⁴⁵ BERNARDET, “O intelectual diante do outro em greve”, op. cit., p. 218.

¹⁴⁶ “O importante era fazer o filme. Entrevista com João Batista de Andrade”: *In Filme Cultura* 46, op. cit. p. 42.

¹⁴⁷ “A hora da reflexão. Entrevista com Renato Tapajós”: *In Filme Cultura*, op. cit., p. 78.

¹⁴⁸ Entrevista de Renato Tapajós à autora, agosto de 2006, op. cit.

Capítulo 4

“A greve já chegou nas telas”

Curtas-metragens no calor da hora - as exhibições de *Greve de março* e *Greve!*



Figura 15 – “A greve já chegou nas telas”, crítica de Jean-Claude Bernardet sobre o longa-metragem *Braços cruzados, máquinas paradas*, *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta do trabalhador* e *Greve!* Bernardet destacou a novidade: “Um novo filão do cinema documentário paulista está se abrindo: filmes sobre as greves dos metalúrgicos deste e do ano passado.” A Foto destaca “Cena de um dia de março...”, mais um título para a coleção deste curta-metragem de Tapajós, incluída tanto em *Que ninguém, nunca mais...* (seq. 5) quanto em *Greve!* (seq. 4). *Última Hora*, 30/04/79, p. 15.

No final de abril de 1979, Jean-Claude Bernardet acompanhou o lançamento dos filmes realizados em São Paulo sobre as greves metalúrgicas e publicou no *Última Hora*-São Paulo “A greve já chegou nas telas”. Além do longa-metragem sobre a paralisação na capital no final do ano anterior, *Braços cruzados, máquinas paradas*, de Roberto Gervitz e Sérgio Segall, a crítica tratava dos curtas-metragens sobre a greve de março de 1979, no ABC: *Greve de março* de Renato Tapajós e *Greve!*, de João Batista de Andrade. A escolha do título para este capítulo se justifica, sobretudo, pelo “já” contemplar muito mais os dois curtas-metragens, cujas filmagens se encerraram, junto com a paralisação, em 27 de março, havia pouco mais de um mês, e a urgência de apresentar aquelas imagens a fim de interferir nos seus desdobramentos. Novo nestes filmes, comparados com as obras de ficção que abordavam o personagem – *A Queda e Tudo bem* -, lançadas no ano anterior, segundo Bernardet: “Estes novos filmes diferenciam-se dos anteriores na medida em que foram feitos em cima de fatos da atualidade sócio-política, o que, no mínimo, deve proporcionar novas formas de relação entre os cineastas e a polícia [sic] praticada pelos operários.” A despeito do erro de impressão, era justamente o envolvimento do cineasta a novidade dos filmes colados à ação, Bernardet concluiu, apresentando a pauta de questões que os três filmes discutiam:

Estes filmes estão colocando problemas novos e aprofundando outros, de toda espécie: filmes para quem e para que; filmes com que função; circulação dos filmes; relação cineasta/massa, sindicato, liderança; formas de produção; formas de linguagem. Seria

útil que, logo, as pessoas que trabalharam nestes filmes ou estão envolvidas em projetos afins troquem e discutem suas experiências.¹

Três dias depois, Gervitz, Segall, Batista, Tapajós e Olga Futemma, de sua equipe, se reuniram na Livraria Escrita para debater a experiência de rodar e lançar seus filmes.² A primeira pergunta proposta pelos organizadores foi sobre “o público específico” para o “tipo de filme” que faziam. Para Tapajós, era “prioritário o público operário” ao passo que Batista pretendia fazer com que seu filme alcançasse também “a classe média toda” e “a burguesia”.³

No depoimento de Henok Batista selecionado por Eduardo Coutinho em *Peões* (2004), uma evidência da distância que separou a exibição da atuação no filme. Importante na estrutura dramática de *Greve!*, Henok articula o lar, o bar e o estádio, só conseguiu assisti-lo vinte e três anos depois, nas filmagens de *Peões*, no segundo semestre de 2002. Tal distância entre os sujeitos que participaram das filmagens e sua exibição é menos provável que tenha ocorrido com *Greve de março*, pois aqueles com direito à imagem e som direto, sócios do Sindicato, conforme a cena da apresentação da carteira do Sindicato na entrada, na passagem do exterior ao interior do prédio onde são entrevistados. (seq. 4) Atendendo às necessidades da liderança do movimento, o cineasta contava com ativistas envolvidos na mobilização operária para fazer com que seu filme alcançasse às bases metalúrgicas.

Ambos, sem a pretensão de alcançar o circuito comercial, não enviaram estas curtas-metragens à Divisão de Censura e Diversões Públicas, órgão da Polícia Federal, responsável pela emissão dos certificados de liberação dos filmes, por isso, criando obstáculos à exibição, algumas cópias foram apreendidas.

***Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar, da capacidade de luta dos trabalhadores* ou *Greve de março* para os metalúrgicos do ABC, operários e não operários**

Por não submeter seu curta-metragem à censura, no ano do lançamento, segundo Renato Tapajós: “em [19]79, três cópias do meu filme *A Greve* [sic, mais um nome para o filme] foram também levados pela [Polícia] Federal.”⁴ Se os prejuízos materiais provocados pela apreensão não comprometeram seu sucesso imediato, entretanto podem ter influenciado

¹ BERNARDET, “A greve já chegou nas telas” *In Última Hora-SP*, 30/04/79, p. 15. [CB, 1979/7-162]

² “A greve no cinema”. *Escrita/Ensaio*, março de 1980, op. cit., p. 89.

³ *Idem*, p. 89 e 91.

⁴ “O cinema e a abertura”. Entrevista com Renato Tapajós *Em Cartaz n. 3* São Paulo, julho de 1980, p. 3 [CB, pasta do cineasta]

em sua posterior divulgação, a ausência de registros na imprensa poderia ser uma forma de preservá-lo da censura.

Bernardet comparou sua realização e lançamento de *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores* com o longa-metragem *Braços cruzados, máquinas paradas*, em “A greve já chegou nas telas”: “O filme de Tapajós é totalmente diferente, não apenas por falar de uma greve que nasceu num sindicato e se processou com grandes concentrações, mas também porque é um filme realizado em cima da hora e feito para ser exibido no calor dos acontecimentos.”⁵ Com o engajamento da liderança do movimento em sua realização e distribuição, parecia ter alcançado o paraíso do cinema militante. No debate da Livraria Escrita, no início de junho de 1979, Tapajós fez um balanço da experiência inédita de filmar a greve acontecendo, que superou suas expectativas de se colocar a serviço da causa operária. Pelos vínculos estabelecidos com a liderança do movimento, seu filme se tornou um “instrumento” da luta dos trabalhadores:

Quando houve a intervenção, quando houve a suspensão da greve para se estabelecer um período de negociações, se colocou a necessidade de um filme que pudesse interferir diretamente no processo de preparação da assembléia do dia 13, da assembléia que encerrava o período de negociações. Então não se tratava apenas de um registro ou de uma reflexão dos acontecimentos, mas um *instrumento que interferisse diretamente no curso desses acontecimentos*. Sei lá, se a gente quiser caracterizar o filme como um filme de agitação ou um filme de propaganda de determinadas posições, eu não saberia dizer exatamente que rótulo a gente poderia colocar em cima dele. O que eu sei dizer é que o objetivo do filme era interferir no processo, era pegar aquilo que estava acontecendo, selecionar, daquele processo que a gente tinha conseguido filmar até ali, determinados momentos em que o desenvolvimento da luta estava mais agudo e articular isso numa estrutura que, jogada de volta aos operários que tinham participado daquilo, provocasse discussões e provocasse, sobretudo, a necessidade de continuidade da luta. Então, tudo no filme passa a ser vinculado a esse tipo de coisa, a partir inclusive, da escolha do próprio título do filme, que é a frase do Lula: *Que ninguém nunca jamais [sic] duvide da capacidade de luta dos trabalhadores*.⁶

Ao estrear, o curta-metragem cumpriu com sucesso o objetivo de “interferir no processo”, jogou as imagens “de volta aos operários que tinham participado” e se tornou um “instrumento” da luta dos metalúrgicos do ABC. Porém, quanto ao título escolhido, dois meses após o lançamento, sequer o cineasta que o escolhera o reproduzia com precisão. Por certo para seus espectadores preferenciais a frase era inesquecível. O movimento tanto

⁵ BERNARDET, “A greve já chegou nas telas”.

⁶ “A greve no cinema”, op. cit, p. 95, grifos meus. Na entrevista à autora, em 2006, Renato Tapajós sublinhou sua participação na construção do título.

determinou o encerramento das filmagens, quanto impôs sua continuidade. Naquele momento, grande parte do sucesso do curta-metragem deveria ser avaliada pelas expectativas em relação à assembléia do dia 13 de maio de 1979, amplamente documentada em *Linha de montagem* (seq. 8). O resultado desta assembléia determinaria a continuidade do êxito de *Greve de março* entre os metalúrgicos do ABC. E, mais uma vez, ao ser finalizado em abril daquele ano, como acontecera durante as filmagens em março, os desdobramentos do movimento atropelaram as previsões de *Greve de março* para luta metalúrgica. No relato de Rainho e Bargas, na seção dedicada ao período da “trégua”, o cinema se insere na “Organização e mobilização dos trabalhadores”. Por seus vínculos diretos com o movimento, estes autores apontam a relação entre produção e exibição:

O cineasta Renato Tapajós havia filmado cenas da greve por solicitação do Sindicato. Durante a “trégua” montou um curta-metragem, intitulado *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores*. Esse filme passou a ser projetado nos bairros e no salão da Igreja Matriz, servindo para motivar e atrair os trabalhadores para o possível retorno a greve.⁷

Pronto o filme, conforme previsto desde a finalização, a estréia visava alcançar um público certo e para isso era preciso programar sessões em locais de fácil acesso para os metalúrgicos da região. Declarações de Renato Tapajós à imprensa alternativa confirmaram as informações de Rainho e Bargas, a estréia de *Greve de março* aconteceu em 10 de abril de 1979, na igreja Matriz: “como o Sindicato estava sob intervenção, então a maior parte das exibições foi feita no salão paroquial, lá atrás da Igreja Matriz de São Bernardo.”

Conforme foi visto, antes mesmo da intervenção, a Igreja Matriz de São Bernardo passara a abrigar o Fundo de Greve dos metalúrgicos e se tornou o quartel-general da liderança cassada. Na sala de cinema improvisada onde estreou o curta-metragem o que poderia faltar em conforto decerto sobriaria em significado para a comunhão metalúrgica. Ainda de acordo com o cineasta: “O pessoal ‘tava trazendo os operários das fábricas, quer dizer, grupos de operários que saíam das fábricas e iam lá pro salão [paroquial da Matriz] assistir o filme.”⁸ Na reportagem “Um novo produto do ABC: o cinema sindical”, de julho de 1979, Tapajós informou que atendendo à liderança do movimento: “seu filme era exibido

⁷ RAINHO e BARGAS, *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo*, op. cit., p. 149.

⁸ “Na linha com Renato Tapajós”: *In O Matraca* Ano I, n. 8, 15 de maio a 14 de junho de 1982, p. 8 [Pasta de Renato Tapajós, Biblioteca Jenny K. Segall, Museu Lasar Segall], p. 8.

mais de quatro vezes por dia nas concentrações operárias ‘para manter o ânimo.’”⁹ Com os sindicatos da região sob intervenção, as paróquias do ABC abrigaram as concentrações operárias transformadas em salas de exibição.

No dia 10 de abril, coincidindo com a estréia do filme, a Comissão Executiva do Grupo 14 da FIESP se reuniu com os advogados do Sindicato, Almir Pazzianotto Pinto e Maurício Soares de Almeida e, em decisão unilateral, adiou o início dos trabalhos da Comissão Tripartite formada por representantes dos metalúrgicos, do patronato e do governo. Lula reagiu de imediato; sua resposta permite dimensionar o sentimento reinante na categoria no momento da estréia do filme:

Fica mais uma vez demonstrado que quem radicaliza são os patrões, não os trabalhadores. Já foi acertado antes que o resultado das negociações seria aprovado pelos trabalhadores em assembléias. As assembléias já têm data prevista. Afastam os diretores dos Sindicatos e agora querem impedir que os trabalhadores decidam se o acordo lhes interessa. Mas os trabalhadores metalúrgicos estão preparados para enfrentar as manobras. E se até o fim do prazo, o acordo não for estabelecido, todas as máquinas vão parar novamente.¹⁰

Seu discurso não poderia estar mais sintonizado com a versão fílmica da greve de março do curta-metragem de Tapajós, primeiro, a chama acesa para reiniciar a luta – “*Se não vier isso que a gente está discutindo aqui hoje [27 de março], nós paramos outra vez!*”; segundo, a devolução ao patronato das acusações que estes lhes faziam, os patrões eram os radicais, reafirmando o discurso de seu personagem – “*pra não dizer que nós somos radicais, nós vamos aceitar ao pedido do governo*” (seq. 7) – e nada mais propício para animar a presença nas assembléias do que revê-las.

Em *Linha de montagem*, Expedito Soares arrolou entre as atividades promovidas pela diretoria para manter a mobilização metalúrgica:

*Nesse período de trégua, a gente teve que agir em caráter de mobilização, porque as negociações tinham que continuar e o Sindicato estava sob intervenção, com a principal bandeira que era a volta do Sindicato para os trabalhadores. Então, diante desse fator, a gente começou a desempenhar uma campanha de mobilização **fazendo projeção de filmes...**, fazendo jogo de futebol com dinheiro em benefício para o Fundo de Greve. Fizemos um show no 1º de maio. Enfim, foi feito **diversas atividades no 1º de maio no caráter de mobilização..** (seq. 4)¹¹*

⁹ “Um novo produto: o cinema sindical”: In *Veja* 565, 4/7/79, p. 75.

¹⁰ RAINHO e BARGAS, *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo*, op. cit., p. 148.

¹¹ Grifos meus MCGS.

	<p>justas. Não se trata de ideologias políticas, mas sim de se buscar um salário vital e não um salário mínimo. Por isso a Igreja tem que falar, tem que se comprometer. Acredito que chegou a hora para o Brasil", disse o vigário da Igreja Matriz de São Bernardo, padre Adelfino de Carli, para quem, o que mais fere o sentimento do povo brasileiro hoje é a atuação das multinacionais, que visam o Brasil apenas para se aproveitarem de uma mão-de-obra barata e levar a riqueza para fora do País. "Mas o trabalhador não está mais aceitando isto. Ele cansou de viver num regime de força onde a riqueza foi monopolizada, criando-se um país pobre".</p>	<p>Todos os dias, às 7 horas da noite, o filme "Que Ninguém, Nunca Mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores", sobre a greve, está sendo exibido no salão paroquial da Igreja Matriz de São Bernardo. A proposta do filme é bem clara: manter a chama acesa.</p>
<p>A seleção da Mercedes Benz venceu por 3 a 1 o torneio quadrangular dos metalúrgicos, no Baetão feito para arrecadar dinheiro para o fundo de greve. O resultado final do torneio foi esse: Volks em segundo lugar e Scania e Ford em terceiro e quarto lugares.</p>	<p>Cantores também estão solidários</p>	
<p>Grande público prestigiou segunda-feira o Show de Maio realizado no pavilhão da Vera Cruz. Muitos cantores foram solidários com a luta dos metalúrgicos, doando toda a renda arrecadada para o fundo de greve.</p>	<p>Todos os dias, às 7 horas da noite, o filme "Que Ninguém, Nunca Mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores", sobre a greve, está sendo exibido no salão paroquial da Igreja Matriz de São Bernardo. A proposta do filme é bem clara: manter a chama acesa.</p>	
	<p>Três milhões e meio de cruzeiros foi a renda levantada no Show de Música Popular Brasileira, no Rio de Janeiro, destinado à realização do I Encontro Nacional de Dirigentes Sindicais e ao Movimento pela Anistia. Chico Buarque de Hollanda disse que a coisa mais importante deste acontecimento é que foram os próprios artistas e cantores que decidiram colaborar com os movimentos democráticos do país. Eles pretendem levar em frente essa iniciativa, de solidariedade aos trabalhadores, a exemplo do que aconteceu segunda-feira em São Bernardo.</p>	

Figura 16 – Nota sobre exposições de *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar, da capacidade de luta dos trabalhadores*, na edição do *ABCD Jornal* da semana da assembleia de 13 de maio de 1979, entre atividades de mobilização dos metalúrgicos. Além do filme, o torneiro de futebol, com direito à foto de uma partida entre as equipes das fábricas e também sem imagens, os shows, todos para arrecadas recursos para o Fundo de Greve. *ABCD Jornal* de 8 a 14 de maio de 1979, p. 6.

Conforme foi visto, sem a *Tribuna Metalúrgica* com o Sindicato sob intervenção, o *ABCD Jornal*, que habitualmente já fazia a cobertura do cotidiano da categoria, se tornou o porta-voz da liderança cassada, sem esquecer sua inserção na região que ampliava os seus leitores e possíveis espectadores do filme não só aos metalúrgicos do ABC. Junto com o cinema, outras atividades para “manter a chama acesa” ajudaram ao sustento material do movimento, sem recursos do Sindicato. Cenas da partida de futebol, do show e da arrecadação de donativos foram incluídas no longa-metragem *Linha de montagem*, entretanto, não há qualquer imagem das salas de exibição a fim de captar a reação dos espectadores-personagens ao curta-metragem. Neste contexto, ao longo dos 30 dias que restavam da “trégua de 45 dias”, de 27 de março a 13 de maio de 1979, *Greve de março* chegou aos metalúrgicos do ABC com sessões na Matriz e em outras igrejas da região que funcionavam como postos de arrecadação e distribuição do Fundo de Greve, até a véspera da assembleia de 13 de maio de 1979. Avaliando o impacto do filme sobre a categoria metalúrgica bernardense nessas circunstâncias, em impressões colhidas durante as sessões, o cineasta constatou a sintonia entre o que se passava na tela e na platéia: “os espectadores, de repente, estão todos mobilizados em torno daquilo ali pra ver, pra enxergar onde é que estão as pessoas que eles conhecem, o que está acontecendo pra fulano que naquele dia

estava lá.”¹² Sujeitos da história, protagonistas do filmes, estes espectadores estavam imersos nesta história ainda em curso ... Tapajós complementou a este respeito cinco anos depois, com experiência acumulada no curta e no longa-metragem: “esses espectadores que foram atingidos são espectadores motivados que foram ver esses filmes porque tinham um interesse específico neles, não foram só atingidos, foram mobilizados. O que evidentemente multiplica a eficácia dos filmes.”¹³ A maioria avaliava a situação geral, protagonistas – Lula, Djalma e Expedito reconhecidos por todos, outros se descobriam nas ruas, assembleias e no Sindicato. Para os metalúrgicos não se tratava apenas de assistir ao filme, mas principalmente de avaliar uma versão da história da greve que reforçava a importância em se manterem mobilizados em torno de Lula. Metalúrgicos e metalúrgicas do ABC, em especial de São Bernardo do Campo e Diadema, base da categoria liderada por Lula, assistiram às sessões de 10 de abril a 13 de maio de 1979, num ambiente de festa popular onde a fragilidade da fronteira entre espectadores e sujeitos exibidos na tela propiciava reviver e recriar “tempos extraordinários em contraposição aos tempos ordinários do cotidiano”¹⁴, na fábrica, mantendo acesa a chama, nas sessões nas igrejas.

Por um lado, o olhar impressionista do cineasta detectava o entusiasmo geral, todavia, o mesmo não se repetiu ao colocar o foco sobre Lula, líder de sua categoria, no desempenho no curta-metragem, segundo Tapajós: “o Lula (...) ainda estava aprendendo a se colocar diante da câmera”¹⁵. Ainda devido a tal inexperiência, o cineasta recordou quase três décadas depois, de início o protagonista não gostou de sua atuação: “A primeira vez que o Lula viu o filme não ficou satisfeito. Foi preciso que a gente explicasse pra ele sua relação com a mobilização. O Lula não tinha uma consciência muito clara do carisma dele.”¹⁶ Desconforto proporcionalmente oposto à sua importância para os líderes do movimento, no momento da estréia, segundo Bernardet. Em “A greve já chegou nas telas”, concordava com a insatisfação do líder metalúrgico, a seu juízo, neste particular, o filme distorcia a realidade:

Que ninguém, nunca mais, teve um tempo curto de elaboração e se insere dentro da tática que vem sendo seguida pelos metalúrgicos. No caso, apoio total à figura carismática de Lula, o que é uma distorção da realidade (a Comissão de Salários é citada apenas uma vez) o que é um problema levantado pelo diretor do filme e pelo

¹² “A greve no cinema”, op. cit., p. 96.

¹³ “A hora da reflexão. Entrevista com Renato Tapajós”: *In Filme Cultura* 46, op. cit. p. 78.

¹⁴ CAMPOS, Flávio de. Entrevista Mais! *Folha de São Paulo, Mais!*, 4/11/07, p. 5.

¹⁵ Entrevista de Renato Tapajós à Kátia Paranhos (2001), *PARANHOS, Mentos que brilham*, op. cit., p. 180

¹⁶ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.,

próprio Lula, mas a atitude que parece se justificar porque o filme procura ser um instrumento de ação imediata em cima dos acontecimentos. Basicamente um filme que deve se manter atual e convincente até a próxima concentração marcada para a segunda semana de maio.¹⁷

Contrário ao “apoio total à figura carismática de Lula”, Bernardet apostava na organização dos trabalhadores e por isso deve ter considerado insuficiente às menções à Comissão de Salários, como por exemplo, por Djalma Bom, no prólogo - “*Todas as semanas a diretoria do Sindicato e a Comissão de Salário estará na porta das fábricas* -, e por Lula, no desfecho: “*Vocês sabem de que a diretoria do Sindicato e a Comissão de Salário está com vocês, e eu volto a repetir, até as últimas conseqüências*” (seq. 7), seguindo a estratégia de repetição que orientou o curta-metragem, o que não excluía o “apoio total à figura carismática de Lula”, aliás, assumida por Tapajós. Quanto à opinião de Lula sobre sua atuação, confirmou as lembranças mais distantes de Tapajós. Entretanto no que dizia respeito à atualidade do filme “até a próxima concentração marcada para a segunda semana de maio”, os prognósticos de Bernardet se confirmaram.

A participação do dirigente sindical Expedito Soares Batista minimizou a distorção sublinhada por Bernardet não só ao mencionar esta Comissão, mas principalmente por não declinar o nome do líder, apesar da exibição de imagens de Lula durante sua narração em *off*, como foi visto, confirmando a crítica de Bernardet. Com papel secundário, mais experiente diante das câmeras, Expedito ficou satisfeito com sua atuação e, assim como Djalma e Lula, ampliou e aprimorou seu desempenho em *Linha de montagem*, experiência que não se estendeu aos grevistas ouvidos no interior do Sindicato. (seq. 4) Nenhum dos sindicalistas distinguidos com imagem e som direto no curta-metragem retornou na mesma condição no longa-metragem. As cenas de *Linha de montagem* dos dias que antecederam à plenária do domingo, 13 de maio de 1979, demonstram o sucesso da mobilização operária. Na porta da Mercedes, acumulando o papel de entrevistador, operário licenciado da fábrica, Djalma Bom contracena com os antigos companheiros:

Metalúrgico: ... *Domingo?*

Djalma: *Vai bastante gente?*

Metalúrgico: *Se Deus quiser, vai bastante gente.*

Djalma: *E segunda-feira, o que é que você vai fazer?*

Metalúrgico: *Segunda-feira vai bastante gente também.* (seq. 5)

¹⁷ BERNARDET, “A greve já chegou nas telas”, *Última Hora-SP*, 30/4/79.

O significado de “segunda-feira” precisou ser esclarecido, conforme observou Bakhtin: “a palavra, como signo, é extraída pelo locutor de um estoque social de signos disponíveis, a própria realização deste signo social na enunciação concreta é inteiramente determinada pelas relações sociais.”¹⁸ A importância da assembléia de domingo, 13 de maio de 1979, na cronologia dos metalúrgicos do ABC pode explicar o por que, de início, para o metalúrgico da Mercedes, o significado de “segunda-feira” não diferia daquele de “domingo” que reuniria “muita gente” na assembléia, não pensou no dia seguinte. Djalma então explicita e o diálogo prossegue conforme previsto pelo entrevistador e portanto para a liderança do movimento até aquele momento:

Djalma: *Você acha que segunda-feira pára?*

Metalúrgico: ... *Eu sou o primeiro a parar.*

Djalma: *E se acontecer alguma coisa com o Lula, o que é que você acha que a gente? O que é que você acha que o trabalhador vai fazer?*

Outro metalúrgico entra na conversa: *Parar também!*

Metalúrgico: *Nós tem que sê unido. Só que tem muito “furão”, mas só que, pode deixar, nesses furão, nós dá um jeito neles!*

Djalma: ...*dá um jeito neles....*

Metalúrgico: *Dessa vez vai ser parado mesmo...*

Voz off: Ninguém vai voltar, não!

Metalúrgico (*off*): *Ninguém vai voltar. Não tem 45 dias, nem 15 dias, nem nada. (seq. 5)*

A ênfase na assembléia do fim da trégua era compatível com o estado de ânimo da versão fílmica da greve do curta-metragem de Tapajós, ampliado no contágio do público formado por sujeitos daquela luta. As contradições minimizadas, ou melhor, evitadas no curta-metragem, emergiram no longa-metragem. Com experiências comuns herdadas e partilhadas, os metalúrgicos de São Bernardo e Diadema não formavam um todo homogêneo, primeiro, a grande divisão apontada pelo metalúrgico acima e pela metalúrgica em *Greve de março* (seq. 4): grevistas e fura-greves, os “furões”, presentes em *Linha de montagem* (seq. 6), estavam entre os espectadores preferenciais necessários para que *Greve de março* cumprisse com sucesso absoluto o desígnio de não só manter, mas ampliar a mobilização conquistada na paralisação. Segundo Marco Aurélio Garcia, em texto de 1982, as divisões entre a categoria eram muitas: “diferenças inelutáveis que o movimento tem e

¹⁸ BAKHTIN, *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, 12ª ed. São Paulo: Hucitec, 2006, p. 117.

que nem sempre são fáceis de resolver: operários/operárias, peões/operários qualificados, operários de grandes empresas/operários de pequenas empresas etc.”¹⁹

Para o público não operário, a avaliação ou identificação também dependia da experiência em relação ao próprio movimento e da posição tomada diante dele, contemporâneos às mobilizações anteriores a 1º de abril de 1964 ou 1968, redimensionavam-na em relação às precedentes, aqueles que viam nas greves metalúrgicas as primeiras grandes manifestações de massa. Com mais ou menos experiência, para homens e mulheres de esquerda, o filme de Tapajós, além do interesse pela greve e as mobilizações operárias no ABC ainda possibilitava a contribuição à causa operária, com bilheterias revertidas para o Fundo de Greve. E assim *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores* foi lançado no circuito alternativo do ABC e de São Paulo, sendo exibido também em sindicatos, associações populares e cineclubes.

Logo após a estréia para a categoria na Matriz de São Bernardo, para o público “de fora”, o local escolhido foi o Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, devido à relação dos metalúrgicos com o presidente da entidade, Davi Moraes, e com a equipe de filmagem, por intermédio de Alípio Freire. Programadas para 11 e 12 de abril de 1979²⁰, no anúncio das sessões no Sindicato dos Jornalistas, *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores* foi rebatizado por Alípio Freire, da equipe de realização, como *Greve de março*. Marcando sua participação em todo o circuito social do filme, e o diálogo entre a categoria e o filme, Expedito Batista “estive na exibição do Sindicato dos Jornalistas”,²¹ segundo Olga Futemma.

O que fazer com a chama mantida acesa até 13 de maio caso o acordo não fosse cumprido? A resposta esperada seria a greve, porém não foi isso que aconteceu. A disposição dos metalúrgicos, como os entrevistados por Djalma Bom na porta da Mercedes, em *Linha de montagem*, citados mais acima, não foi correspondida. Ao frustrar parte mobilizada da categoria, atingiu seu líder. Já no papel de dirigente partidário petista, Lula expressou seu sentimento de frustração, por ter sido considerado traidor pelas bases

¹⁹ GARCIA. Marco Aurélio. “São Bernardo do Campo: a (auto) construção de um movimento operário”: *In Desvios* 1. São Paulo, novembro de 1982 *apud* <http://www2.fpa.org.br/portal/modules/new/articles.php?storyid=1448>, Acesso 28/6/2008, p. 10.

²⁰ *Última Hora-SP*, 7/5/1979, Lux Jornal, Doc. MAM. Acredito que a data esteja errada, pois segundo informações do autor, o filme foi lançado em 10 de abril para os operários e conforme a mesma reportagem: “nos dias 11 e 12 de abril será exibido no sindicato dos Jornalistas, aqui em São Paulo”.

²¹ “A greve no cinema”, *op. cit.*, p. 96.

metalúrgicas. Em 1980, cassado e acusado²² pela Lei de Segurança Nacional, em 1980, após liderar a segunda greve geral dos metalúrgicos do ABC, Lula enfatizou na entrevista ao jornalista Mário Morel a reação provocada pela decisão tomada na tão aguardada assembléia do dia 13 de maio: “A diretoria se queimou muito fazendo o acordo. Ficou uma mágoa generalizada na minha categoria porque ela acreditava que podia ir mais longe e nós não permitimos”, e prosseguiu:

Houve uma jogada suja do governo em cima de mim. No domingo conseguimos que os trabalhadores não fizessem greve outra vez. Na segunda-feira a FIESP publica uma declaração pedindo a minha volta ao Sindicato. Na terça, o Murilo Macedo me coloca de volta no Sindicato. Dava a impressão de que tudo fora acertado. Então foi um desgaste muito grande. Foi uma barra na porta das fábricas.²³

A *Folha de São Paulo* de 15 de maio trazia no alto da primeira página a manchete: “FIESP quer o retorno de Lula” seguida do esclarecimento: “O presidente da FIESP, Teobaldo de Nigris, solicitou ontem ao ministro do Trabalho Murilo Macedo, o fim da intervenção nos sindicatos metalúrgicos do ABC e o retorno dos dirigentes cassados aos seus cargos.”²⁴ Por isso, conforme concluiu Ricardo Antunes, para a liderança e o conjunto da categoria, o movimento de 1979 significou uma derrota, opinião da qual Antunes discordou na tese defendida em 1986²⁵. Para Antunes “*Esboçou-se uma ação com elementos embrionários de direção consciente* em que a liderança propôs uma alternativa politicamente correta e necessária” e mais, apontou como sua percepção como *derrota* nos seus desdobramentos. Ou seja, para a categoria mobilizada, o movimento de 1979 significou uma derrota. Em *Linha de montagem*, enquanto são exibidas cenas de Lula após a mais polêmica das plenárias metalúrgicas – nem o patronato cumpria o acordo, tema igualmente explorado no longa-metragem, nem o governo tampouco havia devolvido a entidade à diretoria presidida por Lula. O que aconteceu com seu principal personagem nos momentos que antecederam a chegada de Lula ao estádio?

Faltam poucos minutos para 15 horas. Lula chega apressado, tem dificuldade de romper o cerco feito por centenas de repórteres ávidos de novidades. Cinco minutos depois se reúne com os demais diretores do sindicato e membros da comissão de salários.

²² Segundo Paulo Markun, Lula foi “condenado em primeira instância pelo Conselho Permanente de Justiça da 2ª. Auditoria Militar de São Paulo a três anos e meio de prisão, em novembro de 1981, com direito de recorrer em liberdade. Lula teria seu processo anulado mais tarde pelo Superior Tribunal Militar.” in MARKUN, *O sapo e o príncipe*, op. cit., p. 170.

²³ MOREL, *Lula, o metalúrgico*, op. cit. p. 134-135.

²⁴ *Folha de São Paulo*, 15/5/79, 1ª. p.

²⁵ ANTUNES, *Rebeldia do Trabalho*, op. cit., p. 60 e 62, grifos do autor.

Analizam os últimos acontecimentos e a intransigência dos patrões mais uma vez demonstrada durante a reunião na casa do ministro.²⁶ O líder finalmente conclui: “A gente só tem uma saída: expor tudo francamente aos companheiros, pedir a todos um minuto de meditação e deixar que a assembléia decida tudo.”²⁷

Lula lembrou sobre esta assembléia, mais uma experiência inédita, segundo seu depoimento, embora fosse poupado das vaias, assistiu companheiros serem vaiados²⁸ e, pela primeira vez, experimentou a reação adversa do grande público, conforme ficou registrado em trechos do discurso, sobretudo, da assembléia de 13 de maio de 1979:

Nesse dia, eu tinha criado o Comando de Greve e tinha Meneguelli, Guiba, Bargas, todo mundo fazia parte desse comando, que eu mandei cedo para o Estádio, que era para sentir o termômetro, que era para ver a temperatura da categoria e tentar pegar aqueles mais radicais e tentar mostrar para eles que o acordo era bom. Quando eu cheguei no Estádio de Vila Euclides estava todo mundo com medo: “Não. Ninguém quer parar a greve.” Então, foi um clima muito nervoso. O Alemãozinho [Edmilson Simões Moura]²⁹ foi falar para acabar com a greve. Foi vaiado. O Maurício [Soares, advogado do Sindicato] foi apresentar a proposta, foi vaiado.

Aí quando chegou a minha vez de falar eu já tinha um comunicado que os trabalhadores não aceitavam a proposta. Já tinha visto dois oradores falarem na minha frente e sabia que os trabalhadores não queriam voltar ao trabalho. Então, o que eu fiz? Como eu achava que o acordo era bom e a gente não podia jogar fora aquele acordo, eu, ao invés de propor a aceitação do acordo, pedi um voto de confiança para mim e coloquei em votação o voto de confiança. Aí, a categoria me deu o voto de confiança. Me deu voto de confiança, mas ficou puta da vida. Nego achou que eu era traidor, nego achou que eu tinha me vendido. Foi muito difícil o final de 79, porque o clima dentro da fábrica era um clima de traição, era um negócio muito duro. Não tinha reunião da diretoria que eu fizesse com que o pessoal não chorasse. Chorava.³⁰

Incompreensão que se reproduziu na memória oficial da categoria e justificou a desvalorização *a posteriori* das experiências de 1979 e de um possível mal-estar diante das imagens daquela greve. Em *Linha de montagem*, no papel de narrador auxiliar, Keiji Kanashiro, da primeira diretoria do Fundo de Greve, expôs o mal-estar provocado pelo trauma inicial posteriormente superado, “*com a cabeça mais fresca depois de dois anos*”:

Quando no meio da assembléia eu percebi que havia sido feito o acordo, eu realmente fiquei muito doido da vida, virei as costas, fui embora... Eu acho que muita gente votou.

²⁶ Amplamente anunciada pela grande imprensa, na manchete no alto da primeira página da *Folha de São Paulo*: “O ministro do Trabalho reúne em São Paulo os empresários e líderes dos metalúrgicos” *FSP*, 22/03/79, 1ª. p.

²⁷ SAMPAIO, *Lula e a greve dos peões*, op. cit., p. 75.

²⁸ Sobre Lula e vaias repercutiu na imprensa da época o ocorrido na abertura dos Jogos Pan-americanos no Estádio do Maracanã, em 13 de julho de 2007. Ver a repercussão na imprensa, em geral, nos dias seguintes.

²⁹ Alemão e Osmar Mendonça, que encabeçavam a chapa 2, foram derrotados pela chapa 1, liderada por Jair Meneguelli integrada por Vicente Paulo da Silva, Osvaldo Martines Bargas ver *Tribuna Metalúrgica*, agosto de 1981, p. 6..

³⁰ Depoimento Lula ao site ABC de Luta, op. cit., p. 24-51.

Porque eu achava, naquela ocasião, que, mais uma vez, a categoria havia sido traída. Agora hoje, com a cabeça mais fresca depois de dois anos, a gente realmente acha que foi a melhor decisão. Isso porque naquela ocasião, na verdade, não havia a estrutura e a organização que a gente tem hoje. E naquela ocasião, não havia realmente condições de continuar uma greve sem o Sindicato na mão, sem o Fundo de Greve organizado.
(seq. 9)

Para muitos, o mal-estar provocado pelo trauma inicial custou a ser superado. O Fundo de Greve que funcionou no subsolo do Sindicato, no salão dos Fundos da Igreja Matriz, como aparece em *Greve de março* durante o depoimento de Djalma Bom (seq. 1). No fatídico 13 de maio de 1979, em cena não registrada em filme, mas na memória oficial da categoria: “Nessa assembléia, Djalma Bom, pela diretoria, chamou os trabalhadores a discutirem a legalização do FG[Fundo de Greve].”³¹ Em 7 de outubro, a Associação Beneficente dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema-Fundo de Greve se constituiu como associação civil, com estatuto próprio, entre os membros da primeira diretoria além de Keiji, Djalma Bom. De acordo com os estatutos, além do caráter beneficente, estava entre suas atribuições “promover o nível cultural dos metalúrgicos mediante seminários, debates, shows, conferências”³²; em meio a estas atividades também foi programada a exibição de filmes.

Após a assembléia de 13 de maio qual sentido teria para os metalúrgicos do ABC assistirem a cenas da greve de março? Maio de 1978 deveria ser uma lembrança muito mais prazerosa, até porque passível de ser transformada em tempos áureos de vitória cotejados aos revezes de 1979. Não há referências a exibições de *Greve de março* para os metalúrgicos do ABC depois de maio de 1979. O movimento de 1979 teria sido submetido a um “projeto de esquecimento” como parte de “coisas e fatos que não devem ser lembrados, sob pena de ser ameaçada a unidade do grupo, questionada sua identidade, fragilizando e/ou colocando em questão interesse comum”³³? Seria este o ponto de vista da liderança metalúrgica e suas bases traumatizadas? A ausência de informações sobre o filme também poderia ser atribuída à clandestinidade resultante do receio à repressão, na medida em que o filme não fora submetido à Censura Federal. Segundo o *ABCD Jornal*, em plenos festejos da Semana da Pátria, “a apreensão de 66 filmes na sede do Serviço de Censura em São Paulo” foi denunciada por um documento enviado às autoridades competentes assinado por “sindicatos

³¹ *Fundo de Greve: da resistência à autonomia sindical*. op. cit., p. 11.

³² *Idem*, p. 12.

³³ MOTTA, Márcia. “História e Memórias”, op. cit., p. 80.

dos trabalhadores do ABC e de Osasco”. O documento exigia “a imediata devolução de 66 filmes apreendidos, que são do valor de Cr\$ 500.000,00 e que não se criem mais empecilhos à atividade dos cineclubes, que são de natureza eminentemente cultural”³⁴, além das informações de Tapajós sobre as apreensões a greve de março acima mencionadas. Há fundamentos que sustentam esta possibilidade, mas não havia sentido em promover a exibição do filme naquelas circunstâncias. E, por outro lado, despertava o interesse pelo público de “fora”, curioso em conhecer a greve do ponto de vista abalizado pela liderança metalúrgica.

No início de outubro daquele ano, o *ABCD Jornal* noticiou uma sessão de *ABC da Greve*, sem mencionar o nome do diretor. Apesar da coincidência do título, parece improvável que fosse o longa-metragem de Leon Hirszman, somente montado no início dos anos 1990. O filme integrava a programação do Primeiro Curso de Formação Sindical para os Químicos de Osasco e do Sindicato de Fiação de Tecelagem de São Bernardo, a reportagem esclarece o objetivo de sua presença na programação. Após a exibição, “os participantes tiveram a oportunidade de discutir sobre a intervenção ocorrida nos Sindicatos do ABC durante as últimas greves.”³⁵ É possível que se tratasse do curta-metragem de Tapajós ou de Batista, com mais chances para o primeiro, distribuído por sindicalistas da região.

Co-produtora do curta-metragem, a ABCD Sociedade Cultural, empresa que publicava o *ABCD Jornal*³⁶, iniciou um ciclo de cinema pela região, em novembro de 1979, sem qualquer menção à sua produção. A última nota da coluna “Picadinhas” do *ABCD Jornal* destaca da programação da abertura do ciclo, no município de Santo André, no Jardim Estela, a exibição dos curtas-metragens *Acidente de Trabalho* e *Mulheres Metalúrgicas* sem mencionar o nome do diretor nem incluir a produção mais recente do mesmo cineasta para o Sindicato. No entanto, deixou aberta a possibilidade: “ainda podemos projetar estes e outros filmes aos trabalhadores interessados”³⁷. Provavelmente, ao menos para outras categorias da região, a luta metalúrgica despertasse interesse, porém, não há informações na *Tribuna Metalúrgica* nem no *ABCD jornal* sobre exibições do filme a partir

³⁴ *ABCD Jornal*, 10 a 17/9/79, p. 4.

³⁵ *ABCD Jornal*, de 1º a 7/10/79, p. 5.

³⁶ Como foi visto, criada por militantes da Ala, em 1976.

³⁷ *ABCD Jornal*, 20 a 26/11/79, p. 11.

de 18 de maio de 1979, no Sindicato, novamente presidido por Lula e os demais diretores eleitos em 1978, nem em outros locais. *Greve de março* continuaria a ser exibido em sessões semi-clandestinas ou já teria encerrado sua contribuição para a luta metalúrgica do ABC? Foi reabilitado, com as necessidades de novas lutas.

Em junho de 1979, enquanto prosseguia as filmagens do longa-metragem, Tapajós indicou a mudança no atributo de *Greve de março* cumprida sua missão principal: “além da função imediata, em relação à qual o filme se inscreve, ele também tem função de registro histórico, uma função de memória.”³⁸ Portanto, após a assembléia de 13 de maio, se por um lado, o filme perdera sua função inicial para seus espectadores preferenciais, por outro, “do lado de fora” a repercussão do movimento metalúrgico na cena pública atraiu públicos operários e não operários não envolvidos diretamente no conflito. Desse modo, encontrou espectadores interessados em sindicatos, associações populares, escolas, universidades, cineclubes, segundo Tapajós, baseado em números de “uma pesquisa no meio sindical e popular”³⁹, *Greve de março* teria sido assistido, apenas no primeiro ano, “pelo expressivo número de cerca de 250 mil pessoas, fato raro para um filme alternativo, de mercado independente.”⁴⁰ Dessa maneira contribuiu para atribuir aos gestos e palavras de seus protagonistas o estatuto de índice da mobilização e nessa condição, símbolo do movimento operário que ressurgia na cena pública. Prosseguindo sua trajetória “fora” da categoria, em 1997, no depoimento a Marcelo Ridenti, Tapajós lembrou:

Buscavam “ajudar a organizar o movimento, fazer aquilo voltar para ser discutido no próprio movimento”. Eles [seus filmes para o Sindicato, em especial, *Greve de março* e *Linha de montagem*] funcionaram como “instrumento de propaganda do novo sindicalismo”, na medida em que os filmes iam para outros sindicatos Brasil afora, num momento de difusão rápida do sindicalismo combativo.⁴¹

Expressão ausente nos registros de 1979, segundo Marcelo Badaró Mattos: “o termo [“novo sindicalismo”] passa a ter ampla aceitação, no início dos anos 80, não só entre os analistas do movimento sindical, como mesmo entre os dirigentes e ativistas sindicais.”⁴² Para exemplificar a participação dos dirigentes nesta construção o autor citou duas declarações de Lula, confirmando o lugar estratégico dos metalúrgicos do ABC na

³⁸ “A greve no cinema”, op. cit., p. 96.

³⁹ Na entrevista à autora Renato Tapajós informou não possuir informações mais precisas sobre a instituição que realizou tal pesquisa e onde poderiam ser encontradas..

⁴⁰Entrevista de Tapajós a Marcelo Ridenti (1997), RIDENTI, *Em busca do povo brasileiro*, op. cit., p. 326

⁴¹ Idem, p. 343.

⁴² MATTOS, Marcelo B. *Novos e velhos sindicalismos*, op. cit, p. 67.

construção da expressão “novo sindicalismo”, conforme apareceu no depoimento de Tapajós de 1997. Circulando pelos “sindicatos Brasil afora” associavam as imagens de São Bernardo à combatividade do sindicalismo que emergia naquele momento. Entretanto, de acordo com os marcos estabelecidos pela liderança metalúrgica, a greve de março de 1979 não era comemorada. Nas felicitações do Natal de 1979 e do Ano Novo de 1980, publicadas no *ABCD Jornal*, a diretoria composta por Lula, Djalma e Expedito, reconduzida desde 19 de maio à entidade oficial, estabeleceu o marco da luta de São Bernardo e seu lugar na projeção da categoria no cenário nacional:

Em 1978, a classe trabalhadora deu os primeiros passos rumo a sua libertação. Algumas algemas que nos prendem foram quebradas, pela vontade soberana do povo unido. Demos ao país a demonstração irresponsável de que a classe trabalhadora existe e sabe o que quer. Proclamamos aos ouvidos moucos dos nossos exploradores a verdade que a cada dia mais resplandece: uma minoria privilegiada não conseguirá explorar para sempre a maioria do povo.

Ostentamos o justo orgulho de termos visto nascer aqui um movimento histórico de rebeldia contra a espoliação da classe operária. 12 de Maio de 1978 passará para nossa história como um dia de glória, prenúncio das conquistas que ainda estão por chegar.

Os metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema prosseguirão em 1980 na linha de frente das lutas operárias. Não nos resignamos em marchar a reboque dos acontecimentos. Conhecemos as dificuldades, as pedras do caminho. Sabemos que os inimigos são fortes e poderosos. Mas, em nosso coração reside a tranqüila certeza de que ninguém poderá deter nossa marcha até a vitória final. Nossas armas serão: paciência, perseverança e união.⁴³

A diretoria do Sindicato elegeu o movimento deflagrado na Scania em 12 de maio de 1978 como marco que assinalou sua contribuição para os primeiros passos da libertação da classe trabalhadora brasileira. Em que medida conferir a maio de 1978 o marco da presença dos metalúrgicos de São Bernardo e Diadema na cena pública não significava ofuscar as experiências de março de 1979? Quais as lições aprendidas no ano que se encerrava depois de realizarem a primeira greve geral da categoria? “Dificuldades”, “pedras no caminho” e a força dos adversários que não viera à tona diante da surpresa de maio de 1978 que seriam superadas com as armas da “paciência, perseverança e união”. E quanto à relação dos metalúrgicos com o cinema, em geral, e com *Greve de março*, em particular?

Duas programações cinematográficas, em São Bernardo, nos primeiros meses de 1980, são exemplares da importância da categoria para o cinema na região a partir das greves de 1978 e 1979: por um lado, a exibição de uma superprodução nacional, por outro,

⁴³ *ABCD Jornal*, Especial, Dezembro/79, p. 11.

dos filmes de Renato Tapajós. Em fevereiro de 1980, o *ABCD Jornal* noticiou a pré-estréia de *Bye Bye Brasil*, exemplar do “cinemão da Embrafilme”, segundo Bernardet, grande produção com apelos comerciais⁴⁴. O filme de Cacá Diegues foi apresentado pela reportagem de divulgação do semanário como a aventura de um pequeno grupo de artistas: Segundo a reportagem, *Bye-Bye Brasil* “pretende contar a história de um ‘país que começa a acabar, para dar lugar a outro que acaba de começar’”⁴⁵, reproduzindo o trocadilho de Cacá. Com esta chamada, pretendia atrair aqueles que também apostaram na mudança. Com duas sessões, no Anfiteatro Cacilda Becker, sábado, dia 9 de fevereiro, 10 e 14 horas, segundo a reportagem:

Ao lançar seu filme em São Bernardo, Cacá Diegues pretendia, como ele disse, debatê-lo amplamente com os trabalhadores. Ele não queria fazer como sempre foi feito: discutir com os outros cineastas, artistas, críticos ou amigos desocupados. Mas sua intenção ficou mesmo só na intenção: eram pouquíssimos os trabalhadores presentes.⁴⁶

Tal carência de trabalhadores, segundo o *ABCD Jornal*, começava pela composição da mesa de debatedores, “não havia nenhum [operário]”. Poderiam se sentir representados por seus aliados; entre a atriz Betty Faria, o ator Fábio Jr. e o cineasta, duas participações especiais em *Greve de março*: o prefeito da cidade Tito Costa e o deputado Eduardo Suplicy. E o qual a opinião dos poucos trabalhadores presentes? O *ABCD* transcreveu o “desabafo de um metalúrgico”: “Ô seu Cacá, me dá licença. Mas o senhor lançou seu filme no horário errado, no lugar errado e para o pessoal errado.” No que diz respeito ao horário, “o pessoal estava trabalhando” e quanto ao local e público: “estava errado também, porque parece que ninguém estava entendendo nada do filme.” Ou seja, tomando como referência este depoimento destacado pelo jornal, atraído pela chamada da mudança ou mesmo pela presença dos artistas, o metalúrgico não se reconheceu na história do filme de ficção de Cacá Diegues tampouco gostou do filme.

Com menos espaço do que *Bye-Bye Brasil*, a projeção de dois curtas-metragens de Renato Tapajós integrava uma programação de festa popular em meio a uma peça de teatro e um coquetel. Dia 19 de março, na Sociedade dos Amigos de Vila Paulicéia, sessões de

⁴⁴ Ver mais adiante, capítulo 6, sobre os filmes de ficção, as características das superproduções brasileiras da época. BERNARDET, J-C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 92-93.

⁴⁵ *ABCD Jornal*, 5 a 11/2/80, p. 11.

⁴⁶ *ABCD Jornal*, 12 a 25/2/80, p. 11.

*Mutirão*⁴⁷ e *Um caso comum*⁴⁸, com a participação dos moradores da Zona Leste II, para mostrar as possibilidades de manter a saúde na periferia. Ao contrário da rejeição do operário a *Bye Bye Brasil*, nessas sessões como aquela que Renato Tapajós observara, em Santo André, em 1976: “o público era mais vinculado a uma realidade de periferia, realidade operária,”⁴⁹ como a maioria da região. Novamente não foi concedido crédito ao cineasta.

Dentro de um novo contexto de mobilização, o curta-metragem foi reabilitado pelos próprios dirigentes metalúrgicos de São Bernardo, embora também não tivessem sido encontrados registros na imprensa. A brochura *41 Dias de Resistência e Luta*, lançada em 1980, sobre a greve ocorrida naquele ano, uma das primeiras obras escritas pela liderança do movimento sobre sua história, mencionou experiências acumuladas em 1979, como um diálogo entre Lula e um ativista que associava o cinema à organização do movimento de 1980:

Já no ano passado, na *greve de 79*, eu me lembro de ter discutido com o Lula a questão dos bairros. Eu coloquei pra ele a necessidade da gente ir aos bairros fazer a campanha salarial. E o Lula disse: “A gente precisa ir para os bairros, mas sem perder o controle sobre esse trabalho.” Eu perguntei: “Mas como a gente vai ter o controle se os bairros têm as questões específicas e já têm toda uma programação e até definição próprias?” Eu não consegui entender o que ele queria dizer. Agora já entendo melhor. Neste ano aqui [1980], realmente o Sindicato antes de sair para a campanha salarial foi para os bairros, falar sobre as reivindicações, *passar filmes*, fazer debates.⁵⁰

Ou seja, de acordo com *40 dias de Resistência e Luta*, os filmes foram utilizados como instrumento para estreitar as relações entre lideranças nos Sindicatos e bases do ABC. Nesse contexto, *Greve de março* era instrutivo para animar os associados, instruí-los sobre o que fazer e, sobretudo, aprender com os erros, o que não deveria ser repetido, como o retorno ao trabalho sem o cumprimento de um acordo satisfatório. Se na greve de 1979 assistiram *Acidente de Trabalho* e *Os Queixadas*⁵¹, para a greve de 1980, as lideranças dos metalúrgicos de São Bernardo e Diadema já possuíam sua própria experiência e memória, além de uma versão fílmica disponível para ser exibida na sede da entidade antes mesmo da eclosão da paralisação em 1º de abril. Março de 1980 foi um mês de intensa mobilização

⁴⁷ *Mutirão* pode ser uma variação de *Fim de semana* (1976) de Tapajós sobre a construção popular em São Bernardo, conforme foi visto no capítulo 1.

⁴⁸ *Um caso comum* (1978) Renato Tapajós, 22 minutos, co-produção da Oca com a Pastoral de Saúde da Zona Leste II, *Folha de São Paulo*, 4/2/81, p. 14.

⁴⁹ *Movimento*, 27/9/76, p. 6.

⁵⁰ *41 dias de resistência e luta*, op. cit., p. 22, grifos meus MCGS.

⁵¹ *Os Queixadas*, curta-metragem de 1976, Roberto Corrêa, que dramatiza a greve da fábrica de cimento de Perus.

para os metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, em 1º de abril eclodiu outra paralisação liderada pelo Sindicato presidido por Lula. Com a experiência acumulada, a segunda greve geral, conforme foi visto na introdução, segundo o próprio Lula foi um acerto de contas com o sentimento de frustração que ficara do ano anterior:

A greve de 80 era inevitável. Porque os trabalhadores estavam sufocados de raiva por não terem conseguido o que queriam em 79. Foi aí que eu comecei a perceber que talvez eu tivesse cometido uma burrice. Porque em 79, quando eu parei a greve, muitos trabalhadores achavam que podiam avançar mais e eu proibi o avanço. Então ficou sempre aquele negócio de “pô, a gente poderia conseguir mais se o Lula deixasse.”⁵²

De acordo com a reportagem assinada por Ricardo Kotscho na *Folha de São Paulo*, a vigília no Sindicato no primeiro dia de paralisação incluiu entre as atividades para animar os grevistas pela madrugada: “No saguão do primeiro andar, umas cem pessoas ficam assistindo filmes a cores até a televisão sair do ar.”⁵³ Não há informações sobre cinema, entretanto, conforme o relato de Expedito, como acontecera na greve de 1979, também houve exibições de filmes.

A partir de 17 de abril, quando mais uma intervenção cassou os líderes da direção da entidade, repetindo o ocorrido em 1979, a “Igreja Matriz e, na impossibilidade desta, seriam utilizadas as demais igrejas do ABC e de São Paulo”, de acordo com a orientação de “Expedito Soares, no prédio do Sindicato, logo após o recebimento da notícia da intervenção.”⁵⁴ Ele lembrou que “a primeira parte do *Linha de montagem*” ou *Greve de março*, seguiu este caminho, associado à mobilização, atendendo igualmente às necessidades crescentes de arrecadação do Fundo de Greve. Passados os 41 dias da greve de 1980, com o Sindicato novamente sob intervenção, cassado, Expedito Soares Batista acumulou a liderança do movimento com o cargo de primeiro presidente regional do PT de São Bernardo do Campo. Ligado à militância operária e ao PT, com uma cópia do curta-metragem e um projetor 35 mm, Expedito percorreu os mais longínquos recantos do ABC a fim de exibir o que ele chamou quase 30 anos depois de “a primeira parte do *Linha de montagem*”, num circuito mais alternativo ainda, com novo significado criado por ex-dirigentes sindicais que se tornaram quadros do PT. Para Expedito, o que ficou de *Greve de março* vinte oito anos depois?

⁵² MOREL, *Lula, o metalúrgico*, op. cit., p. 137.

⁵³ *Folha de São Paulo*, 2/4/80, p. 21.

⁵⁴ ANTUNES, *Rebeldia do Trabalho*, op. cit., p. 74-75.

Aí o Renato Tapajós filmou uns 30 minutos da greve de 79 (...) Agora, um detalhe, na greve de 79, aquele pedaço da primeira parte, foi muito interessante, porque eu construí, eu digo: “eu”, na primeira pessoa mesmo, que eu fui o primeiro presidente do PT, montei a comissão provisória do PT na cidade, eu que organizei o partido na cidade. Eu pegava aquele filmezinho do Renato Tapajós, um projetor de 35 mm, botava nas costas, subia na favela: “Ei, vai ter cinema de graça aqui pra todo mundo, vem cá!” No Jardim Silvina, pegava no barraco da dona Maria, emprestava um lençol na casa dela, puxava o lençol lá, botava o 35 mm ali tal e projetava o filme.

(...) O pessoal adorava. Até me lembro disso uma vez, eu subi o morro lá pra projetar, aí chegou muita gente na casa de uma pessoa lá, não lembro quem era, seu Raimundinho, e tal.. Ficou todo mundo aqui, então eu botei a caixa d’água lá longe, o lençol pendurado e o povo aqui, tinha um espaço aberto no meio. Aí começou a chover e o filme projetava lá do outro lado. E aí todo mundo juntava aqui pra não se molhar e eu projetando. Tudo esquisito com aquela imagem. E eu dizia: “Espera que vai passar a chuva e a imagem fica boa de novo, não é aqui.” Às vezes, estourava, a gente pegava durex emendava. E aí levei depois em 80 até 81, 81 quando nós estávamos aí organizando o PT nossa, a gente rodou bairro e tal.⁵⁵

Embora Lula refutasse a aproximação entre militância sindical e política, na entrevista a Mário Morel, publicada em 1981: “No meu sindicato a gente nunca discutiu o PT”⁵⁶, afirmação que deve ser contextualizada na necessidade de preservar o Sindicato da ação repressiva do Ministério do Trabalho, difícil de ser considerada literalmente tendo em vista a coincidência da militância sindical com a criação do PT e o número expressivo de sindicalistas fundadores do partido entre os quais seus principais expoentes: Lula, Djalma, Expedito, Devanir, entre tantos outros. Segundo Expedito, dirigente do PT local: sindicalismo e política se associavam no curta-metragem de Renato Tapajós sobre a greve de março de 1979. Naquele momento, afora “manter a chama acesa” para a luta sindical, Expedito acrescentou que o filme associava aquela experiência à necessidade de introduzir questões políticas na discussão com aquele público:

A gente trabalhou o cinema dentro do movimento operário, junto à comunidade de igreja nas periferias. Assim eu, eu Expedito Soares trabalhei, trabalhei mesmo, levei, subi morro. Os trabalhadores tinham um fusquinha emprestado, um fusquinha azul; botava o projetor dentro, eu e minha ex-companheira. Eu aproveitava, usava o cinema como um atrativo e aí discutia política, falava de sindicato, dos movimentos.⁵⁷

Tal utilização se adequava à orientação do curta-metragem de exaltação do carisma de Lula, passível de ser reinterpretada pela conversão dos protagonistas do filme à política partidária, mais explorada ainda no longa-metragem. As desconfianças deviam ser grandes.

⁵⁵ Entrevista de Expedito Soares Batista à autora, op. cit.

⁵⁶ MOREL, *Lula, o metalúrgico*, op. cit., p. 182.

⁵⁷ Entrevista de Expedito Soares Batista à autora, op. cit.

O sentido atribuído à palavra “política” presente no desabafo de Lula em sua sala no Sindicato se relacionava ao seu entendimento pelos trabalhadores: “*Quer dizer, quando a coisa engrossa, então vêm as análises políticas e os trabalhadores, ‘pá’, voltam a trabalhar a troco de nada, pô!*” (seq. 4) Isto é, no curta-metragem, para Lula, em março de 1979, a política ainda não era vista como algo que pudesse ser colocada a serviço dos trabalhadores, as desconfianças não se explicavam apenas pela necessidade de driblar o governo e evitar a intervenção na entidade.

Quanto à equipe de Renato Tapajós, seguiu envidando esforços para acompanhar os metalúrgicos e a greve de março foi remontada dentro de *Linha de montagem*.

Pouco antes do fim da intervenção, em 16 de fevereiro de 1981, o *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica* anunciou a exibição na sede do Fundo de Greve, em 4 e 5 de fevereiro, às 17 horas, de um “filme [que] trata da greve dos metalúrgicos do ABC.”⁵⁸ Aproveitando parte do material da greve de março, Tapajós continuou a filmar os metalúrgicos de São Bernardo e outras produções com temática semelhante, mantendo seu engajamento ao movimento social organizado. Realizado em co-produção com a Associação Popular de Saúde, em 1980⁵⁹, não se tratava do pioneiro *Greve de março*, inteiramente protagonizado pelos metalúrgicos do ABC, mas de outro curta-metragem do mesmo diretor, *A luta do povo* (1980), que inclui cenas do movimento dos metalúrgicos de março de 1979 entre as formas de organização popular surgidas nos últimos anos.⁶⁰ Apesar do reconhecimento da importância de *Linha de montagem* (1982), em 2007, os professores do curso de Formação Sindical ministrado pela entidade de São Bernardo utilizavam o curta-metragem *A luta do povo* para discutir a época de ouro da categoria.⁶¹ No que diz respeito ao cineasta, em 8 de novembro de 1996, *A luta do povo* foi escolhido entre os três filmes representativos do “cinema militante de Renato Tapajós”, apesar do texto de Ilma Esperança Santana citar “*Greve de março*, por exemplo, foi realizado em quinze dias para uma intervenção imediata”, junto com *Em nome da segurança nacional* (1984) e *Nada será como antes, nada?* (1984).⁶² Segundo a sinopse que acompanhava a programação: “Documentário sobre a ascensão do movimento popular em São Paulo durante os anos de 78, 79 e 80.

⁵⁸ *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica*, n.183, 4/2/81, 1ª p.

⁵⁹ *Curriculum Vitae* de Renato Tapajós, op. cit., p. 4.

⁶⁰ *Folha de São Paulo*, 4/2/81, p. 14.

⁶¹ Conversa informal da autora com um dos professores do Sindicato, em 3 de setembro de 2007.

⁶² *Revista da Semana de Curtas*. São Paulo: USP, outubro de 1996 [CB, pasta do cineasta]

Começa com o enterro do operário Santo Dias, assassinado pela polícia num piquete de greve e vai até a greve dos metalúrgicos do ABC em 1980.”

O Sindicato continuava a incluir o cinema entre sua programação, com sessões para os associados, de acordo com o *Suplemento da Tribuna*, no dia 17 de novembro de 1981 foram programadas quatro sessões, das onze horas da manhã às nove da noite – 11h, 18h, 19h 30, 21h -, de *Os Libertários*, não no auditório para 800 pessoas no terceiro andar, mas “no segundo andar, na sala 4”, mais sessões num espaço menor, a seu modo, o Sindicato seguia a divisão das salas de cinema convencionais a partir dos anos 1970. Vale notar que também não se informava o diretor de *Os Libertários*, o nome de Lauro Escorel foi omitido, assim como na divulgação dos filmes de Tapajós até aquele momento. A chamada explicava o conteúdo do filme: “História da Luta da classe operária nos anos 1900 a 1920.”⁶³ História atualizada com a produção que deveria estrear no Sindicato em 13 de abril de 1982, amplamente anunciada desde o final do mês de março.

Linha de montagem é o nome do filme de Renato Tapajós sobre as greves de 79 e 80 dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Um filme histórico, que trata das grandes assembleias no estádio, 1º. de maio, das prisões, intervenções, das brigas com a polícia nas ruas. Enfim, é um documentário que deve ser visto por todos os companheiros da categoria.

A pré-estréia do Filme será aqui no Sindicato, dia 13 de abril, às 19 horas. Estarão presentes: Lula, Renato Tapajós e Chico Buarque, autor da música do filme. Compareçam. Entrada franca!⁶⁴

Como será visto, nem todos puderam comparecer tampouco a sessão chegou ao fim, porém, desta vez, além do endosso ao conteúdo do filme, não foi omitido o nome do diretor como nos casos dos curtas-metragens acima mencionados. Seria por que se tratava de um longa-metragem? Pela participação de Chico Buarque? Por certo, o novo momento político permitia a veiculação do nome do diretor sem temer associar o Sindicato a Tapajós que então militava junto com Lula no PT.

Quanto à *Greve de março*, feito especialmente para os metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, a base do Sindicato, no contexto do lançamento, Tapajós advertiu que isso não implicava limitação do filme a instrumento da luta metalúrgica, embora o curta-metragem exercesse “sua função mais acabada em relação ao público operário, que é

⁶³ *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica*, 16/11/81, p. 2.

⁶⁴ *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica*, 30/3/82, 1ª. p.

também sujeito do filme”, tinha “condições de atingir outros públicos”⁶⁵, como o fez desde a estréia. Entre o ABC e o circuito alternativo paulista e nacional, a carreira de *Greve de março*, sobretudo, no interior da categoria, foi condicionada por dois fatores: o desdobramento do movimento e sua filmagem, que originaria na realização do projeto original de Tapajós ao iniciar as filmagens em março de 1979, de realizar o longa-metragem, *Linha de montagem*. Levando em conta a relação do filme com o movimento operário do ABC e com o público em geral, *Greve de março* alternou fases de intensa visibilidade com períodos de esquecimento, quando foi lançado o longa-metragem e depois, sua importância recuperada pela literatura especializada, em especial Bernardet, no cinema de Renato Tapajós.

1) De 10 de abril a 13 de maio de 1979, cumpriu sua função precípua de “manter a chama acesa.” Exemplar do cinema militante, produzido e exibido atendendo aos interesses da liderança do movimento, também atraía o público operário e não operário solidário à causa dos metalúrgicos do ABC. Na literatura especializada, Bernardet apontou a singularidade de *Greve de março*, desde o lançamento, em abril de 1979, sobre a relação entre o cinema e o movimento operário. Em “Operário, personagem emergente” (1979-80), Bernardet atribuiu “maior importância” à produção de *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores*:

Por ela criar um fato novo. Se for verdade que transformações estruturais no cinema, sua temática, sua linguagem, sua função, suas relações com os públicos, não dependem apenas do posicionamento ideológico e estético dos cineastas, mas são indispensáveis modificações na área da produção, esta produção, ainda incipiente, cria um campo experimental fecundo. É claro que pode se tornar um cinema de serviços que põe na tela palavras de ordem, limitando-se o cineasta a executar tarefas.⁶⁶

Restrição, segundo Bernardet, feita ao filme de Tapajós. Por certo não pelos coprodutores, satisfeitos com a eficácia do filme neste momento.

2) De 14 de maio de 1979 até março de 1980, após a assembléia do dia 13 de maio, perdeu sua função precípua que orientara sua realização e finalização, não existem indicações de que tenha sido exibido para a categoria. Fora do ABC, o filme continuou sua carreira de sucesso pela atração crescente exercida pela visibilidade dos protagonistas na cena pública.

⁶⁵ “A greve no cinema”, op. cit., p. 89.

⁶⁶ BERNARDET, “Operário, personagem emergente”, op. cit., p. 35.

3) Com a mobilização para a greve de 1980 até 13 de abril de 1982, *Greve de março* voltou a manter a chama acesa na iminência de uma nova greve, e depois, foi re-significado, não mais restrito a questões sindicais, conteúdo propriamente tratado pelo filme, como uma relíquia, que ilumina “o passado apenas quando já sabemos que pertence a ele”⁶⁷, a exaltação do carisma de Lula se prestava, sobretudo, para articular a luta sindical à política partidária, com a criação do PT capitaneada pelo ex-presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema e também para continuar a mobilizar metalúrgicos em outras lutas, como a greve de 1980, depois da greve, dividiu esta função, parecendo ter sido superado por *A luta do povo*, lançado este ano.

4) Após a estréia de *Linha de montagem*, em 13 de abril de 1982, que na primeira parte inclui uma reedição de *Greve de março* e, em especial, os 41 dias da greve de 1980, livre da urgência que cercou a finalização do curta-metragem, portanto mais bem acabado em termos de expressão técnica e estética e, em função de apresentar mais elementos para a construção da faceta combativa da identidade da categoria em torno de sua liderança, o longa-metragem superou o curta-metragem no desempenho da função de memória militante tanto para a própria categoria, quanto para o público “de fora” do ABC, operário e não operário. Em sessões ocasionais, como aquela em homenagem a João Simplicio, e, sobretudo, fora das telas, através de textos como os de Bernardet e de Marcelo Ridenti, *Greve de março* foi preservado do esquecimento.

A “intervenção” de *Greve!* de João Batista de Andrade

No que diz respeito à preservação de suas imagens do esquecimento, o curta-metragem de Batista teve um destino diferente daquele de Tapajós. Uma cópia em VHS de *Greve!* de João Batista de Andrade pode ser assistida, por exemplo, na videoteca do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio, e na Cinemateca Brasileira em São Paulo, o que não acontece com curta-metragem de Tapajós, disponível apenas na produtora do cineasta, em Barão Geraldo. Porém, como foi visto, no lançamento, como *Greve de março*, *Greve!* não se submeteu ao crivo da Censura e foi distribuída no circuito alternativo. Dois meses após a estréia do filme, ao lado de Tapajós no debate da Livraria Escrita, Batista explicou que havia

⁶⁷ LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 238.

em comum entre os dois curtas-metragens, a relação de sua produção com o movimento operário:

É uma realização muito de objetivação, uma relação não-cultural, mas uma relação extremamente política e uma relação que o valor cultural próprio do filme não está em questão. O que está em questão é a capacidade que o filme tem em expor e a capacidade de provocar uma discussão, de ajudar a atrair um público para a discussão. Acho que esses filmes estão muito carregados dessa necessidade que a população tem de filmes que possam ajudar na discussão, ajudar na sua própria mobilização.⁶⁸

Na submissão do valor cultural às necessidades políticas, Batista concordava com Tapajós, porém, na orientação, divergiam. Coerente com seu estilo de intervenção, Batista questionou a pretensão de “transparência” dos filmes de Roberto Gervitz, Sérgio Segall e Tapajós no mesmo debate: “Mas uma coisa que a gente não pode esquecer é o seguinte: nós não somos operários, somos de uma classe diferente, não fazemos greve, não somos sindicalizados. Assim somos sempre elementos estranhos que vão filmar e que vão sair do movimento operário.” No caso de *Greve!*, se tratava de buscar “aliados” interessados, por exemplo, em conhecer os diferentes tipos de moradia dos metalúrgicos, que precisavam articular a greve à posse do presidente da República. Orientado pela concepção comunista da história, a versão de Batista não despertou atenção de Expedito Soares Batista, petista, antigo dirigente sindical metalúrgico, envolvido com o cinema de Renato Tapajós. Sobre a abordagem de aspectos do cotidiano operário em *Peões* - do qual não participou -, em partes de *Greve!* reproduzidas por Batista, Expedito comentou:

O Coutinho mostrou essas pessoas, pegou outro, se estava na greve: O que você fez e tal? Onde você está? - Me aposentei, voltei pro Ceará. Então ele fez isso. É um filme legal, gostei e tal, quem participou se sente muito dentro da história. É muito legal, satisfaz muito a gente, quem participou, de uma forma direta ou indireta, você se sente... Mas quem não participou, o público em geral... fica aquela coisa morna, sem ação, sem acontecimento, fica uma coisa assim muito melancólica. Olha eu fiz lá não sei o quê. E tem uns depoimentos assim que por serem pessoas simples e anônimas que participou, a narrativa fica muito fragilizada. Então... falando do jeitinho dele, pega outro, pega outro, fica quebradinho demais. Então pra uma película, não dá seqüência. Hoje qualquer um que vê um filme, ele quer ver as coisas acontecendo⁶⁹

A ausência de “seqüência” de “coisas acontecendo”, que incomodou Expedito, foi exatamente o propósito de Coutinho ao apresentar daquela forma aquele “fato histórico” - as greves no ABC, sob a liderança de Lula -, “uma dimensão que é cotidiana, das pessoas que

⁶⁸ “A greve no cinema”, op. cit., p. 90

⁶⁹ Entrevista de Expedito Soares Batista à autora, op. cit.

estão na massa, [que] se dissolvem na massa”⁷⁰. Quanto à associação da greve de março à posse do general Figueiredo na presidência da República, Lula só admitiu muitos anos depois. Realizado independente das lideranças operárias do ABC, em busca de “aliados” na frente ampla em que se inseriam os comunistas brasileiros naquele momento, que partilhavam de sua interpretação sobre a greve. No debate da Livraria Escrita, ele sublinhou os vínculos que diferenciavam seu filme daquele de Tapajós e, conseqüentemente, seus espectadores preferenciais, segundo Batista:

como o filme do Renato estava sendo exibido lá na igreja em São Bernardo, eu queria que o meu fosse exibido em outros locais, fazendo uma ação suplementar, como nas sociedades dos amigos de bairro, nos clubes de engenheiros, no Sindicato dos Jornalistas, enfim, para a classe média toda e para a burguesia.⁷¹

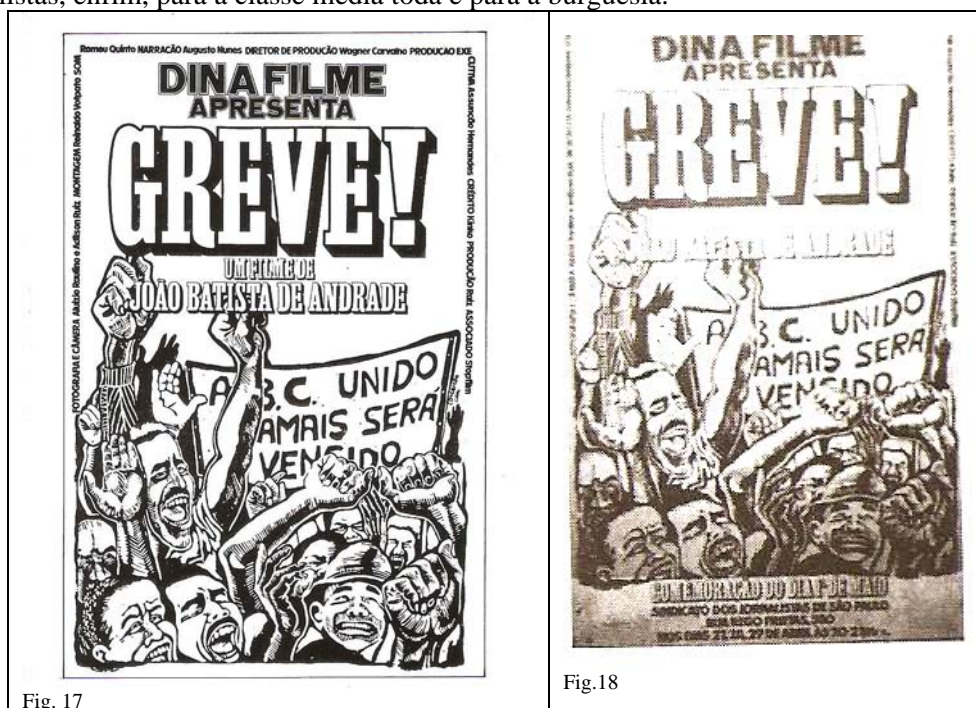


Fig. 17

Fig.18

Figura 17 – Cartaz com desenho de Conceição Canu, em primeiro plano, operários com o gesto dos braços levantados, nos rostos, traços diferentes, em comum, todos de boca aberta, ao fundo, a faixa “ABC unido jamais será vencido”, na moldura em volta, os créditos da equipe técnica: *In Filme Cultura* 46, op. cit., p. 28; **Figura 18** – Cartaz para a sessão no Sindicato dos Jornalistas de São Paulo – Rua Rego de Freitas 280, em 1º de maio de 1979, em meio à “trégua”, escolhido para ilustrar o quinto capítulo da biografia de Batista escrita por Maria do Rosário Caetano: “Do cinema de Rua ao *Greve!*”: *In CAETANO, Alguma solidão*, op. cit., p. 245..

O cartaz apresenta a cena mais característica do filme, a reunião dos operários no estádio, no entanto, *Greve!* não se limitou à abordagem desta dimensão do movimento, se propôs a investigar sua estrutura, conforme esclareceu a sinopse:

⁷⁰ LINS, Consuelo, “Peões: adeus à “classe operária”, op. cit., p.169.

⁷¹ “A greve no cinema”, op. cit., p. 91.

O filme narra os acontecimentos principais da Greve dos Metalúrgicos do ABC no mês de março de 1979 ao mesmo tempo em que procura situar esses acontecimentos no momento político brasileiro. Depoimentos de operários revelam as razões objetivas que os conduziram a um movimento tão sólido e transformador.⁷²

Apesar das críticas à importância do Sindicato na condução do movimento, Batista sublinhou seu caráter “transformador”. Sem a aquiescência dos próprios personagens, este cineasta contou com um esquema de divulgação e distribuição para *Greve!* bastante diferente da relativa clandestinidade que envolveu o curta-metragem de Renato Tapajós. Articulado ao circuito independente, *Greve!* foi distribuído pela Dinafilme, através da parceria, primeiro, com a Federação Paulista de Cineclubes, depois com outras Federações, membros do Conselho Nacional de Cineclubes. Fundada na Jornada Nacional de Cineclubes de Juiz de Fora (MG), em 1976, os objetivos iniciais da Dinafilme eram

1º.) Centralizar filmes para maior acesso aos cineclubes, principalmente os afastados do eixo Rio-São Paulo.

2º.) Ser um canal de circulação da produção marginalizada do circuito comercial, propiciando aos realizadores uma renda que servisse como subsídio para a continuidade de sua produção.⁷³

Indicador do crescimento do circuito alternativo articulado ao movimento social organizado, de acordo com esta mesma fonte, desde o início de suas atividades, a Dinafilme ultrapassou o circuito dos cineclubes e distribuiu filmes para associações de moradores, sindicatos, “entidades estudantis e outras entidades culturais, que não tendo uma prática sistemática com o cinema, começam a despertar para atividades culturais e de lazer agregadas às suas lutas específicas.”⁷⁴ Para a Dinafilme, a amplitude e o estilo da divulgação de *Greve!* foi uma experiência inédita:

com cartazes do filme já espalhados pela cidade no dia da primeira cópia, e exibições programadas, com bilheteria revertendo para o custeio da produção do filme (com absoluto sucesso: duas sessões por dia, no Sindicato dos Jornalistas, com lotação superesgotada).⁷⁵

Começar a exibição de *Greve!* pela entidade dos jornalistas não parece ter sido mera coincidência ou deferência a David Morais, presidente do Sindicato, que participa do filme.

⁷² Release *Greve!* [Embrafilme –Pesquisa F-1849, Documentação Funarte-RJ]

⁷³ *O homem que virou suco. O circuito do filme.* Rio de Janeiro: Dinafilme/Federação dos Cineclubes do Estado do Rio de Janeiro, 1981, p. 3 [Pasta de João Batista de Andrade, Cinemateca do MAM-RJ]

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Release de *Greve!* da Federação Paulista de Cineclubes à *Folha de São Paulo* (“Folha Ilustrada”) com a programação para maio de 1979. Ver pasta *Greve!* [Cinemateca Brasileira D 539/4]

Ciente da força da presença comunista na imprensa, significava multiplicar o ponto de vista do filme por quem poderia colaborar na “ação suplementar” para que o filme fosse exibido em “sociedades dos amigos de bairro”, “clubes de engenheiros”, “enfim, para a classe média toda e para a burguesia”, num percurso alternativo ao circuito comercial.

Greve! estreou no Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, na primeira temporada de 27 de abril até 1º de maio, conforme o cartaz, duas semanas após *Greve de março*, exibido nos dias 11 e 12 de abril. O 1º de maio de 1979, na capital paulista, a comemoração oficial, segundo a *Folha de São Paulo*, não contou com mais de cinco mil participantes reunidos no Pacaembu, ao passo que em São Bernardo, o dia começou com a missa campal no Paço, celebrada por d. Cláudio Hummes, reunindo 50 mil pessoas, com a presença de Vinícius de Moraes, como mostrou *ABC da greve* (seq. 15), e terminou com a manifestação no estádio de Vila Euclides com três vezes mais participantes⁷⁶. Naquele dia dedicado à solidariedade operária, a presença dos jornalistas foi registrada pelo curta-metragem de Batista: “*O presidente do Sindicato dos Jornalistas, o David, ele está aqui*”, é anunciado antes da participação de Davi Moraes, apenas na banda sonora para ler um documento de apoio à greve e contra a intervenção. (seq. 12) Batista destacou o estatuto profissional dessas sessões e seu surpreendente sucesso de público:

Greve! foi também lançado publicamente, cobrando ingressos como num cinema, no salão do Sindicato dos Jornalistas de São Paulo. A sala estava sempre cheia e, muitas vezes, cheguei a ver uma fila de espera que atravessava o corredor, descia as escadas e seguia pelo saguão até a rua Rego Freitas, onde ficava o Sindicato.⁷⁷

Quando lançava *O homem que virou suco*, em dezembro de 1980, o diretor explicou que aproveitara para o filme de ficção a mesma estratégia de distribuição adotada no ano anterior com *Greve!*:

“Lançamos cópias em 16 mm, para exibição em bairros da periferia – conta ele – e sempre recebemos um grande número de propostas para exibição, provando que há interesse concreto por parte da população com relação a filmes que abordem seriamente seus problemas.” As cópias são distribuídas pela Dinafilmes (rua do Triunfo 134, 8º. Andar, fone 221-36 41) através da solicitação das comunidades de base, clubes de mães e outras entidades que atuam na periferia.⁷⁸

Assim como fizera na estréia, Batista aproveitava o espaço na imprensa para divulgar a distribuição do curta-metragem. Nesse mesmo sentido, o jornal *Movimento* de São Paulo,

⁷⁶ *Folha de São Paulo*, 2/5/79, p. 9.

⁷⁷ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 251.

⁷⁸ *Folha de São Paulo*, 19/112/80, Ilustrada, p. 27.

do final de abril, informava sobre o lançamento de *Greve!* e *Braços cruzados, máquinas paradas*, segundo o jornal: “ambos serão colocados à disposição de cineclubes, teatros e grupos que quiserem aluga-los, de forma que possam ser vistos pelo maior número de pessoas possível.”⁷⁹

Portanto, há semelhanças e diferenças em relação ao filme de Tapajós, por um lado como *Greve de março*, *Greve!* estreou para o público “de fora” da categoria metalúrgica bernardense no Sindicato dos Jornalistas, por outro, ao contrário das sessões gratuitas ou para arrecadar recursos para o Fundo de Greve dos metalúrgicos, a bilheteria do filme de Batista foi revertida para que o próprio cineasta, conforme estabelecido pela Dinafilme.

Paralelo à Dinafilme, *Greve!* também se beneficiou da experiência acumulada por Batista no chamado “Cinema de Rua”, como foi visto no primeiro capítulo, circuito articulado ao movimento social organizado formado por sindicatos, clubes de mães, igrejas, associações de bairros, associações profissionais, diretórios de partidos, grêmios e centros acadêmicos, O cineasta contou: “perdi a conta do número de cópias tiradas. Muitas das cópias, aliás, foram apreendidas, pois o filme não tinha e nem conseguiria liberação oficial, fato que me valeu um processo que acabou sendo arquivado como fruto da abertura política”⁸⁰, assim como aconteceu com a condenação de Lula pela Lei de Segurança Nacional. Na Jornada de Curta-Metragem de João Pessoa, *Greve!* foi censurado. Como advertiu Renato Ortiz⁸¹, o ato censor era pontual, desse modo não atingia o desenvolvimento da atividade cinematográfica. Proibido na Paraíba, o filme foi liberado no Distrito Federal, no Festival de Brasília, o diretor parecia não compreender aquela lógica que proibia o filme num estado e liberava na capital federal: “Não tem sentido proibir um filme em 16 mm, se não há legislação nem mercado para ele.”⁸² A respeito da legislação para seu curta-metragem, mesmo que fossem liberados pela censura, o que seria pouco provável pelo tema e protagonistas, o formato dos filmes de Batista e Tapajós, conforme acontecera com *Maioria Absoluta* de Leon Hirszman, com 16 minutos, liberado pouco depois, não se enquadravam no modelo de distribuição de filmes menores para anteceder o longa-metragem, todos dois com mais 30 minutos. Mas *Greve!* não dependeu desta jornada para

⁷⁹ *Movimento-SP*, 23 a 29/4/79, p. 14.

⁸⁰ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 251-252.

⁸¹ ORTIZ, *A moderna tradição brasileira*, op. cit., p. 114-115.

⁸² *Correio Brasiliense*, 28/9/79, (Pasta, *Trabalhadores Presentes* 14032- Cinemateca Brasileira)

alcançar o público especializado nacional nem internacional. No plano nacional, o repórter traduziu o comentário do cineasta sobre a arbitrariedade da Divisão de Censura da Polícia Federal durante o Festival de Cinema de Brasília aonde o filme foi exibido:

No seu entender, há uma incoerência, pois enquanto o seu filme é aceito numa mostra promovida por um órgão oficial, em Brasília, a cópia foi apreendida em João Pessoa. Todavia a inclusão de filmes realistas na mostra de Brasília, na sua opinião já é um bom sintoma, mas não é tudo.⁸³

Neste mesmo ano de 1979, foi premiado com Menção Honrosa no Festival de Havana, porém, o que mais interessava ao diretor não era o público dos festivais, e sim as exposições nacionais e para tal foi importante a parceria com a Dinafilme.

Um cartaz de *Greve!* aparece ao fundo, na lanchonete onde o dirigente sindical cassado Manoel Anísio é entrevistado, em *ABC da Greve*, na seqüência anterior à da assembléia de 13 de maio de 1979, dia da plenária decisiva (seq. 20) indicando sua presença no momento-chave da luta metalúrgica no ABC. Acaso ou homenagem do correligionário comunista Leon ao filme de Batista, de certo modo endossando suas teses? A segunda hipótese tem fundamento. Naquele mesmo dia 13 de maio, outra cópia foi exibida na Casa Universitária, como informou um comunicado da Federação Paulista de Cineclubes à imprensa divulgando a exibição do curta-metragem de Batista no domingo, 13 de maio; duas sessões, às 20 e 22 horas: “No mesmo programa, estão *Os Queixadas*, de Rogério Correa, sobre o movimento dos operários da indústria de cimento Perus, e *Trabalhadoras Metalúrgicas* de Olga Futema, sobre o primeiro congresso das mulheres metalúrgicas do ABC.”⁸⁴ Vale lembrar que o curta-metragem de Rogério Correa também foi exibido no Sindicato no momento do anúncio da intervenção, conforme foi visto. E a não atribuição a Tapajós da co-direção com Olga Futema no filme sobre as metalúrgicas, talvez se devesse ao seu passado na luta armada que veio à tona com a prisão, em 1977, pela publicação de *Em câmera lenta*, conforme foi visto.

Atestando a articulação de Batista e o interesse pelas questões abordadas pelo filme no ABC, *Greve!* participou de uma “pequena mostra de documentários sobre a temática operária”, na Fundação de Artes de São Caetano do Sul. À época, como São Bernardo, Santo André e Diadema, São Caetano do Sul era administrada pelo MDB, pelo prefeito

⁸³ Idem.

⁸⁴ Release da Federação Paulista de Cineclubes (Cinemateca Brasileira, pasta de *Greve!* d 539/5)

Raimundo da Cunha Leite⁸⁵. A nota distribuída à imprensa destacou o filme de Batista: “um deles, inclusive, sobre a recente greve de março no ABC”⁸⁶, incluído na programação de abertura, no dia 17 de maio, junto com produções de Tapajós para o Sindicato como *Acidente de Trabalho* e *Mulheres Metalúrgicas*. Por que *Greve de março* não foi contemplado nesta programação, a articulação de Batista na política de frente do PCB tornava sua versão da greve mais atraente para o grupo responsável pela programação da Fundação de Artes de São Caetano?

No debate da Livraria Escrita, em junho de 1979, Batista destacou que apesar de não ter entrevistado líderes sindicais nem informado a eles sobre a realização de *Greve!*: “Eu sei que a diretoria de São Bernardo viu o filme e gostou muito.” Mas demarcou a distância que o separava de *Greve de março*: “É diferente do filme do Renato que tem outra função.” O depoimento de Expedito Soares Batista, distante dos acontecimentos mais de um quartel de século, evidenciou a diferença sublinhada por Batista. As lembranças de Expedito não são muito definidas sobre este filme, de acordo com o antigo sindicalista:

[*Greve!*] não foi [exibido em São Bernardo] e se foi, foi muito depois. Isso não quer dizer que os filmes não fossem bons [*Greve!* e *ABC da Greve*], são obras interessantes pra época, para o momento e tal, mas também foi feita com esse perfil. Ainda bem que fizeram! Não quero criticar, mas não tinha esse cunho essencialmente documentário. Era documentário, mas não era uma coisa que pegava como o Renato.⁸⁷

Expedito Soares, que desvalorizou a vida dos grevistas conforme sua opinião sobre *Peões* (2004), deveria estar entre os espectadores do filme no Sindicato por sua participação na diretoria e seu interesse por cinema, para ele aquela interpretação da greve não foi investida do significado na construção de sua identidade. Segundo João Batista de Andrade, *Greve!* foi exibido em São Bernardo tanto à época quanto posteriormente. E destacou ainda, em meados dos anos 1980, uma das cenas que mais repercutiu foi a dos monólogos dos grevistas na assembléia: “Quando passou o filme de novo, recentemente, estavam os líderes sindicais do ABC que tinham visto o filme durante a greve. E uma das coisas mais discutidas foi o problema da organização, porque lá estava o retrato, você não pode

⁸⁵ <http://www.saocaetanodosul.sp.gov.br>. Acesso 22/7/2008.

⁸⁶ Release de *Greve!* da Federação Paulista de Cineclubes (Cinemateca Brasileira, pasta de *Greve* d 539/4)

⁸⁷ Entrevista de Expedito Soares Batista à autora, op. cit.

desmentir o filme.”⁸⁸ Como ocorreu com *Greve de março*, a recepção dos protagonistas remetia a discussões provocados pelas decisões tomadas naquele movimento.

Se entre os metalúrgicos de São Bernardo, *Greve!* foi bem acolhido, o mesmo não aconteceu, segundo Batista, ao ser assistido por “grupos mais radicais que se aproximavam do movimento do ABC”, que discordavam de sua visão da greve. O diretor destacou “uma pichação violenta da revista *Cine-Olho*” devido à parte da narração, da “intervenção” do diretor. De acordo com Batista, a cena da “assembléia e o maior quebra pau”, com o comentário do narrador *off*: “*Mas a intervenção no Sindicato foi um duro golpe para o movimento*” (seq. 12) provocou a reação adversa da *Cine-Olho*. Revista que circulou entre 1976 e 1979, primeiro, editada pelo Centro de Arte Cinematográfica da PUC do Rio de Janeiro e, a partir do quarto número, por estudantes da USP, se tornou “engajada no movimento estudantil e no cineclubismo”⁸⁹ Proximidade do ABC, a partir de fevereiro de 1980, significava militância no PT e o conseqüente apoio incondicional à ascensão de Lula na arena política, por isso os editores da revista não podiam aceitar que se apontasse fragilidades e contradições na condução daquele movimento, ainda mais críticas vindas de um comunista como Batista.

As discussões sobre o lugar do operário no projeto comunista não se limitaram a “grupos mais radicais que se aproximavam do movimento do ABC”, também dividiam o PCB. Com a anistia e a volta dos exilados em 1979, na discussão sobre o significado da democracia, Batista se alinhou à defesa da “democracia como valor universal” formulada por “Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho, o primado da inteligência, da informação e da cultura sobre o aventureirismo e a truculência”⁹⁰ daqueles que postulavam a “democracia como valor operário e popular”⁹¹.

Passado o calor da hora, Batista contou com entusiasmo sobre a exibição de *Greve!* no Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco. Categoria identificada com a famosa greve de 1968⁹², que aderiu à paralisação que se estendeu por São Paulo no final de 1979⁹³, em

⁸⁸ “O importante era fazer o filme. Entrevista com João Batista de Andrade”: *In Filme Cultura* 46, op. cit., p. 43-44.

⁸⁹ RAMOS e MIRANDA (orgs.) Verbete “Revistas” *In Enciclopédia do cinema brasileiro*, op. cit., p. 456.

⁹⁰ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 306-307.

⁹¹ PANDOLFI, Dulce. *Camaradas e companheiros*. Memória e História do PCB. Rio de Janeiro: Relume-dumará/Fundação Roberto Marinho, 1995, p. 216.

⁹² Ver entre outros, o estudo pioneiro sobre o movimento, WEFFORT, Francisco. *Participação e conflito industrial*: Contagem e Osasco. 1968. *Cadernos Cebrap* 6. São Paulo, 1972.

fevereiro de 1980, ao lado de Lula, o presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco, Henos Amorina fundou o PT. Na entrevista à *Filme Cultura*, em novembro de 1985, Batista sublinhou o diálogo do filme com aquele público:

Eu fui a uma exibição de *Greve!* no Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco. O sindicato estava lotadíssimo. Após a projeção, ficou um clima incrível, muita gente mesmo, discutindo, os operários ultra-elétricos, um entusiasmo fantástico. Eu vi operários irem para a frente da sala e falar do filme apontando para a tela (a tela branca, o filme já tinha terminado): “Vocês viram ali – e apontavam para a tela – o que o fulano falou. Vocês viram aquela hora na assembléia. Vocês viram ali a mentira do fulano.” Eu fiquei impressionado com esse gesto de apontar para a tela. De repente a tela virou uma coisa deles. De repente ele está na tela. Aquela tela deixou de ser uma coisa estranha para ele. Passou a ser uma coisa dele.⁹⁴

O que teria eletrizado os metalúrgicos de Osasco: a massa operária reunida em Vila Euclides, o combate entre os grevistas e a polícia no Paço, os depoimentos de Lula e dos operários? Quem seria o mentiroso: o interventor ou o sindicalista que minimizara a importância do Sindicato? As respostas poderiam não ser necessariamente excludentes. Através do filme, a greve dos metalúrgicos de São Bernardo dialogou com experiências das mais distantes a mais próximas às suas, o caso do Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco na primeira metade dos anos 1980. Com esta exibição, alcançou os objetivos de “intervenção” nas duas pontas do circuito social do filme: nas filmagens, os metalúrgicos de São Bernardo se apropriaram da câmera, assim como seus companheiros de Osasco, e muitos outros, fizeram com a tela na exibição. No depoimento a Rosário Caetano, Batista descreveu esta exibição como um marco, depois de duas décadas: “Eu me emocionei, vendo que, talvez pela primeira vez, aqueles operários identificavam a tela de cinema com eles e com suas lutas.”⁹⁵

A produtora do diretor anunciava *Greve!* como “O filme que revelou o maior líder sindical brasileiro: Lula (Luis Inácio da Silva)” e assim atraía segmentos do público pelo Brasil afora. Distribuído pela Dinafilme, através da Federação de Cineclubes, *Greve!* ultrapassou as fronteiras de São Paulo, em exibições para públicos mais ou menos envolvidos com a história, segundo Batista:

[*Greve!*] circulou, rapidamente, por todo canto, inclusive outros estados como o Rio Grande do Sul, Minas, Goiás, Brasília, exibido em sindicatos, igrejas, sedes do MDB,

⁹³ <http://www.pco.org.br/causaoperaria/capas/1979-1983/003g.jpg> Acesso 22/7/2008.

⁹⁴ “O importante era fazer o filme. Entrevista com João Batista de Andrade”: *In Filme Cultura* 46, op. cit., p. 46.

⁹⁵ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit. p. 252.

OABs, sociedades amigos de bairro, isto é, justamente nas organizações da sociedade civil que apoiavam o movimento como parte da luta pelo fim da ditadura militar.⁹⁶

Sintonizado com os valores “universais” da democracia então em disputa no PCB, *Greve!* foi exibido em sindicatos e igrejas que reuniam os segmentos populares organizados, e nas sedes do MDB, das OABs, conforme a história contada pelo filme: “*Março de 1979. O Brasil vive um clima de mudança de governo em meio a uma crescente pressão social pelo fim do estado de exceção e por uma verdadeira democracia.*” (seq. 3) E assim sua versão da história da greve atraía os segmentos do público que apoiavam a “luta pelo fim da ditadura militar”, no contexto da frente ampla capitaneada pelo MDB. Em novembro de 1982, Marco Aurélio Garcia, em publicação de intelectuais do PT considerava

reveladora a forma pela qual o discurso oposicionista reage aos acontecimentos do ABC. A classe operária é assimilada ao projeto liberal de “redemocratização” e passa a ser encarada como mais uma “variável” deste processo, o mais novo componente desta sociedade civil onde as classes se diluem, onde todos os gatos são pardos ...

É evidente que entre as greves que se desencadeiam a partir de 1978 e a crise do regime militar na qual se inscreve a contestação oposicionista existe mais dos que uma mera coincidência no tempo. O movimento aproveitou, sem dúvida, as famosas “brechas” abertas no rígido edifício da ditadura.

Mas o fato de suas lutas aparecerem com o objetivo de atendimento de reivindicações imediatas – salários, condições de trabalho, etc. – permitiu, no entanto, que o discurso oposicionista realizasse uma extraordinária operação de apropriação indébita: o movimento operário passou a ser simplesmente considerado como uma aquisição da frente democrática pelo restabelecimento do Estado de Direito. As reivindicações operárias – específicas – se transformaram na particularidade de um projeto democrático-burguês de reorganização social e política do país, apresentado como mais “amplo” e mais “geral”⁹⁷

Sem desconsiderar o poder exercido por Batista como realizador, nem conferir às “audiências (...) as mesmas posições de poder daqueles que dão significado ao mundo para elas”⁹⁸, conforme advertiu Stuart Hall, ao apresentar em *Greve!* reivindicações operárias específicas, “a experiência que o público tem da realidade coloca limites no grau em que as imagens possam divergir daquela experiência”⁹⁹, de acordo com Hobsbawm. O apoio de Batista ao movimento liderado por Lula não ultrapassou àquele ano. Militante do PCB,

⁹⁶ Idem, p. 251.

⁹⁷ GARCIA, Marco Aurélio. “São Bernardo: A (auto) construção de um movimento operário. Notas para uma discussão” In *Desvio 1*, novembro de 1982, p. 10-27 *apud* <http://www2fpa.org.br/portal/modules/news/articles.php?storyid=1448> Acesso 28/6/2008.

⁹⁸ HALL, S. “Reflexões sobre o modelo de codificação/decodificação. Uma entrevista com S. Hall” in HALL, S. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte/Brasília: UFMG/UNESCO, 2003, p. 366.

⁹⁹ HOBBSBAWM, E.J. “Homem e mulher: imagens de esquerda”, op. cit., p. 123 e 124.

dentro da frente ampla preconizada pelo Partido, a partir de 1980, “a identidade do PCB passava pela negação do PT”¹⁰⁰, segundo Dulce Pandolfi. Na entrevista a Mário Morel, Lula demarcou os dois momentos da relação entre os comunistas e as greves do ABC:

O movimento que em 78/79 era chamado de maravilhoso, em 80 não tinha o apoio dos falsos democratas, que começavam a dizer que nós estávamos criando caso para o processo de abertura. Então o pessoal que elogiava a agressividade da classe trabalhadora em 78/79 começou a dizer: “Pô, isso não é justo, parem com isso, você vão atrapalhar” E aí entram alguns setores do PC é só ler o livrinho do Hércules Corrêa para perceber¹⁰¹.

O tal “livrinho” mencionado por Lula é *ABC de 1980*¹⁰² do antigo tecelão e membro do PCB, Hércules Corrêa que criticava o movimento por “enfrentar a situação social apenas com a greve, isolando-se, de saída, do movimento democrático.”¹⁰³ Assim, de 1979 para 80, o arco de solidariedade aos metalúrgicos do ABC passaria pelas disputas do PT na arena política. E *Greve!* mostrava acertos e erros do líder, em 1979, ou seja, suas divergências com pontos de vista da liderança do movimento remontavam às filmagens e se estenderam pelo lançamento, coerente com sua proposta de “intervenção”.

A Federação de Cineclubes de Minas Gerais distribuiu *Greve!* “em vários sindicatos e associações de bairro” da capital, no início de julho de 1979, seguindo roteiro semelhante ao paulista e carioca. No artigo “De punhos cerrados”, o ensaísta e roteirista Mário A. Coutinho projetou dois momentos de recepção do filme:

Greve pode ser recebido de duas maneiras distintas. Se o olharmos com os olhos do passado, rapidamente nos daremos conta da sua fundamental novidade e importância para o momento atual: esta é uma das primeiras obras que – depois de muitos anos – tem a coragem de filmar um movimento popular; e muito mais do que isso, uma obra que tem a humildade de ouvir o povo e não tentar manipulá-lo através de um panfleto. Se, no entanto, olharmos *Greve* com os olhos do futuro, quando (espero) este tipo de cinema será uma alternativa possível e amplamente praticada, talvez a obra de João Batista de Andrade nos pareça precíval e circunstancial como a fase e o momento que ele tentou documentar.¹⁰⁴

Com os “olhos do passado”, no “momento atual”, “filmar um movimento popular” sem manipular o povo, era “novidade”, porém, caso estivesse em São Paulo, no ABC, com

¹⁰⁰ PANDOLFI, *Camaradas e companheiros*, op. cit., p. 226.

¹⁰¹ *Jornal do PT*, Ano I, abril/80, RJ, p. 3 *apud* ANTUNES, *Rebeldia do Trabalho*, op. cit., p. 77.

¹⁰² CORRÊA, Hércules. *O ABC de 1980*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, *apud* GARCIA, “A (auto) construção de um movimento operário”, op. cit., nota vi.

¹⁰³ *Idem*, p. 106.

¹⁰⁴ COUTINHO, Mário Alves. “De punhos cerrados” *In Estado de Minas*, 3/7/79 [pasta de João Batista de Andrade, Documentação MAM-RJ]

os “olhos do futuro” poderia ver esse cinema amplamente praticado naquele momento. *Greve!* teve boa repercussão na crítica mineira, escolhido entre os dez melhores filmes de 1979, segundo o diretor.¹⁰⁵

Renato Tapajós, passadas quase três décadas, por um lado concordava com o grupo de *Cine-Olho* em 1979, mais próximo ao ABC, por outro, reiterou afirmações feitas pelo próprio Batista à época, no debate da Livraria Escrita, como foi visto. Pelos vínculos com os protagonistas e a proposta política, Tapajós distinguiu seus filmes dos de Batista e Leon:

Greve! e *ABC da Greve*, realizados por cineastas que foram para São Bernardo contar uma história para a classe média; sem querer ser muito irônico, *Greve!* apresenta uma imagem exótica, desse povo exótico que é o operário aos olhos da classe média, para seus pares, julgando, de acordo com o PCB, a “linha justa”, uma visão partidária “de fora”.¹⁰⁶

No final dos anos 1970, segundo Dulce Pandolfi, o Partido se abria aos “que estivessem dispostos a seguir a linha ‘justa’, adotada logo após o golpe de 1964”¹⁰⁷ Crítico da visão dos comunistas sobre a greve, em particular, e sobre a sociedade em geral, Tapajós apontou nuances entre os projetos de Batista e de Leon, vale lembrar que o primeiro foi seu concorrente ao ser lançado no calor da hora e nas disputadas no campo cinematográfico de São Paulo, ao contrário do carioca Leon.

Excluída ou apresentada de forma negativa pela TV, no calor da hora, através de *Greve de março* e *Greve!* a categoria pode cotejar duas formas diferentes de apresentar a experiência que acabavam de realizar e cujos desdobramentos ainda estavam em curso. Realizado a serviço da mobilização dos protagonistas, passado seu sucesso imediato, o filme de Tapajós se tornou “perecível e circunstancial como a fase e o momento que ele tentou documentar”, conforme a previsão de Mário A. Coutinho - não concretizada - para *Greve!* Uma lição, conforme as palavras de Expedito em *Greve de março*, para os demais segmentos operários. Por fim, para a esquerda, mais distante do mundo dos trabalhadores, oportunidade de assistir imagens da greve que provocou a emergência dos metalúrgicos do ABC na cena pública, boicotadas pela TV, tanto atendia aos petistas mais distantes do ABC e de São Paulo, quanto aos comunistas correligionários do diretor.

¹⁰⁵ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 246.

¹⁰⁶ *Diário do Grande ABC*, “B”, 14/4/82, p. B-1.

¹⁰⁷ PANDOLFI, *Camaradas e companheiros*, op. cit., p. 211.

Após o lançamento do filme, Batista voltou a São Bernardo Campo para filmar as manifestações do 1º. de maio para outro curta-metragem, *Trabalhadores, Presente!* Realizado e lançado com a mesma urgência de *Greve!*, segundo Batista, neste último a atuação do protagonista dispensou o personagem do narrador:

No filme *Trabalhadores, Presente!*, sobre o 1º. de maio, eu não tive que enfiar nada porque o Lula falou tudo. O discurso dele é fundamentalmente esse, denunciando a política que favorece as multinacionais e que empobrece o trabalhador brasileiro. Assim, dadas as proporções que o movimento assumiu, se percebe uma diferença das primeiras assembléias para o final do primeiro de maio no próprio Lula.¹⁰⁸

Ao confirmar as teses do cineasta, entretanto, a participação mais efetiva do líder operário não atraiu o mesmo interesse que *Greve!*, reconhecido pelo cineasta como a influência mais imediata para a realização da ficção *O homem que virou suco*. Na obra de Tapajós, a greve de março aparece também no curta-metragem *A luta do povo* (1980), e no longa-metragem *Linha de montagem*, lançado em 1982. Quase uma década depois, Adrian Cooper finalizou *ABC da greve*, dirigido por Leon Hirszman, que concluiu a ficção *Black-tie*, após as filmagens desta greve.

A segunda parte apresenta a greve em longa-metragem, em documentários e filmes de ficção. Do calor da hora para o distanciamento na montagem e lançamento, mudanças no engajamento na relação com o público, em particular, aquele envolvido com a história exibida na tela. Como esta greve apareceu nos projetos de ficção e documentários de Leon Hirszman, Renato Tapajós e João Batista de Andrade?

¹⁰⁸ “A greve no cinema”, op. cit., p. 96.

Capítulo 5

A greve em – documentários - de longa-metragem:

ABC da greve (março-maio 1979) e *Linha de montagem* (março 1979 – julho 1981)

Há diferenças significativas entre os projetos dos documentários protagonizados pelos metalúrgicos de São Bernardo filmados em 1979 no que diz respeito à versão fílmica da história da primeira greve geral da categoria em março daquele ano. Segundo Renato Tapajós, como foi visto no final do capítulo anterior, o longa-metragem de Leon Hirszman e o curta-metragem de Batista, dois cineastas ligados ao PCB, se destinavam à classe média, porém, distinguiu o primeiro: “Em *ABC da Greve*, Leon mergulhou mais, para ele, o filme era uma grande pesquisa, por isso deixa mais longe os arquétipos. Meu filme se situa no pólo oposto, representava a voz dessas pessoas, pretendia representar; [embora] eu não seja um gravador.¹” Com distanciamento de mais de duas décadas, Tapajós admitiu que a pretensão de “dar voz” aos metalúrgicos era problemática, quanto à crítica à visão carregada de “exotismo” que predominava nos documentários sobre trabalhadores, em especial, rurais, remontava à época do lançamento do filme, para ele, seus filmes se diferenciavam do padrão dominante:

Nós procuramos algo que não apenas demonstrasse, mas também pudesse provocar uma intervenção, ajudar a desenvolver um processo social já em curso; sempre tive a preocupação de um cinema voltado para o público no qual o problema filmado se origina.²

Diferente da “intervenção” de Batista e Leon, os filmes de Tapajós serviam às necessidades ditadas pela liderança metalúrgica. Com a experiência acumulada através destes vínculos, os espectadores preferenciais de seu primeiro longa-metragem eram os mesmos dos curtas-metragens realizados anteriormente, segundo Tapajós, continuava a ser “prioritário o público operário”³, conforme reiterou tempos depois: “foi originalmente feito para os sujeitos, com o objetivo de devolver a eles as imagens da greve.”⁴

Ao procurar realçar a originalidade de sua obra, Adrian Cooper, cinegrafista, montador e responsável pela finalização de *ABC da greve*, e Leon Hirszman, que concebeu o filme, utilizaram o mesmo argumento de Tapajós, o fato de se sentirem próximos dos

¹ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.,

² *Diário do Grande ABC*, “B”, 14/4/82, p. B-1.

³ “A greve no cinema”, op. cit., p. 89.

⁴ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

grevistas. Sem os laços de Tapajós com a liderança, Cooper também reivindicou seu lugar ao lado dos operários: “A sensação era isso, que depois de algum tempo a gente comungava com aquele movimento e fazia parte dele. Era uma visão por dentro e não de fora pra dentro”.⁵ Em meio às filmagens, o próprio Leon sublinhou a novidade: “Estamos articulando um filme complexo, no qual a classe operária desempenha um papel novo, a partir de sua própria experiência”. Experiência que desencadeou a autocrítica da concepção sobre o operário, segundo Leon: “Então, eu, como intelectual não quero mais ver como eles estão alienados. Alienado, estou eu dessa realidade viva, quente, nova, indecifrável, mas com direção”.⁶ Para decifrar aquela realidade viva, o abandono do conceito de alienação não implicava em desconsiderar a direção comunista que o orientava. Embora reconhecesse os méritos do caráter investigativo do filme de Leon, como foi visto acima, ligado à liderança do ABC, Tapajós dirigiu sua tentativa de decifrar aquela realidade em outra direção. Apesar da semelhança do tema e dos protagonistas, as diferenças entre *ABC da greve* e *Linha de montagem* começam no prólogo e se estendem da trilha sonora até o desfecho.

Quanto ao distanciamento da história contada pelos filmes, as datas de encerramento das filmagens de *Linha de montagem* e *ABC da greve* podem confundir se for levado em conta o lançamento. *ABC da greve* cobre o período de 19 de março a 19 de maio de 1979⁷, mas só foi finalizado em 1990 e lançado no ano seguinte, ao passo que *Linha de montagem* começou com *Greve de março* e acompanhou a categoria até julho de 1981, estreou em abril do ano seguinte.

Até que ponto a percepção da presença da equipe de Leon poderia ter influenciado à demanda feita à equipe de Tapajós pela diretoria do Sindicato para a filmagem do curta-metragem? Tapajós e Expedito não confirmaram a hipótese, porém, três dias depois da equipe de Leon, em 22 de março de 1979, Tapajós começou a filmar, com longos períodos de interrupção, prosseguiu até julho de 1981, momento da campanha eleitoral no Sindicato, após a segunda intervenção sofrida pela diretoria presidida por Lula, que encerra seu longa-metragem. Leon, por sua vez, encerrou as filmagens precisamente em 19 de maio de 1979,

⁵ Caixa de DVD, “*ABC da greve* por Adrian Cooper”, In *Leon Hirszman 02. ABC da greve*. Cinemateca Brasileira/VideoFilmes: Rio de Janeiro, 2007.

⁶ MORAIS et al. Entrevista com Leon Hirszman. “O espião de Deus”, entrevista realizada em 3/4/1979, *ABC da greve*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1991, p. 5-6.

⁷ Texto datilografado com esboço da montagem da narração com a participação dos personagens s/d. Fundação do Cinema Brasileiro F 2201(Cinemateca Brasileira): “Dois meses de filmagem – de 19 de março a 19 de maio”.

com a volta da diretoria ao Sindicato depois da primeira cassação de Lula e, a partir daí retornou ao projeto que o levava a São Paulo, no início de 1979, a produção de *Eles não usam black-tie*.

Com propostas mais autorais, maior esmero técnico e estético, documentários e filmes de ficção não prescindiram da câmera na mão, quase uma extensão do corpo do cinegrafista⁸, gesto característico, espécie de marca registrada do cinema engajado.

ABC da greve –
Concepção e direção de Leon Hirszman, finalização, Adrian Cooper

Se a finalização de *ABC da greve* foi comprometida pelo envolvimento do diretor em *Black-tie*, como que para compensar, de acordo com a memória elaborada por Leon Hirszman, tudo começou com o desenvolvimento do projeto de ficção, cuja história gira em torno de uma greve. Com a primeira parte das verbas da Embrafilme liberadas para *Black-tie*⁹, a fim de atualizar o enredo e adapta-lo para o cinema, Leon foi para São Paulo encontrar Gianfrancesco Guarnieri, autor do texto original da peça, quando eclodiu a greve em São Bernardo. Atraído pelo movimento, o cineasta interrompeu a adaptação do roteiro sobre a história da greve na ficção para documentar o movimento real que resultou no documentário de longa-metragem, *ABC da Greve*. Após as filmagens da primeira parte do filme, com o fim da paralisação em 27 de março, em entrevista no início de abril de 1979, Leon previa que o documentário deveria custar em torno de “500 mil cruzeiros, mas depende dos desdobramentos, se o movimento continuar..”¹⁰ O movimento continuou e Leon continuou a filmar até 19 de maio. Embora as primeiras verbas tivessem sido desviadas do filme de ficção, a Embrafilme também colaborou diretamente na produção do documentário, ainda em 1979, Cr\$ 900 mil sob a rubrica de distribuição, em nome da Taba Fimes S/C Ltda, produtora criada por Leon, embora o filme ainda não estivesse pronto¹¹. Segundo Carlos Augusto Calil, diretor de operações não comerciais da Embrafilme, em 4 de

⁸ BERNARDET, *O que é cinema*. op. cit., p. 35.

⁹ Conforme será visto no próximo capítulo, entrou com o pedido em 1975. Segundo dados da Embrafilme organizados por Tunico Amâncio, em 1979, *Eles não usam black-tie* recebeu Cr\$ 7.720.387,00, mais Cr\$ 8.918.742,54, como aditamento, pela Leon Hirszman Produções. AMÂNCIO, *Artes e manhas da Embrafilme*, op. cit., p. 157.

¹⁰ MORAIS *et al.* Entrevista com Leon Hirszman. “O espião de Deus”, 3 de abril de 1979, [1991], op. cit., p. 6.

¹¹ “Apêndice H- Distribuições [Embrafilme] in AMÂNCIO, Tunico, *Artes e manhas da Embrafilme*, op. cit., p. 167,

outubro de 1979, “a Embrafilme firmou um contrato de distribuição, visando dar condições à finalização do filme e a ampliação do filme para 35 mm.”¹² Portanto, diferente da escassez de recursos materiais dos documentários de Tapajós e Batista, por exemplo, filme virgem, no caso de Leon, antes da verba que receberia em outubro, mencionada por Calil, em meados de março, Leon conseguiu diversas fontes de financiamento para o seu projeto, segundo o cineasta na mesma entrevista de abril de 1979:

Como a Embrafilme estava financiando o meu projeto com o Guarnieri [*Black-tie*], eu pude antecipar o dinheiro para comprar o filme virgem, assumir uma série de despesas. Mas o filme não tem nenhum financiamento. Foi feito em sistema de cooperativa. É uma estrutura nova que pensamos para a *Oboré* (uma editora de jornais, revistas e livros ligada ao movimento sindical), que se preocupa constantemente em ampliar a sua ação. Então falei com alguns companheiros que se articularam – o João Pedro da Luz (pela *Oboré*), o Adrian Cooper, o Francisco Mou, o Uli Bruhn, o Cláudio Kans, o Ivan Novais – e partimos para as filmagens.¹³

Produções quase paralelas, a ficção e o documentário só tiveram em comum o diretor e o tema; ao contrário de Batista que manteve em *O homem que virou suco* a mesma equipe de *Greve!*

No caso de *ABC da greve*, o longo tempo decorrido em seu circuito social conferiu co-autoria ao projeto idealizado e filmado sob a direção de Leon Hirszman, a despeito do empenho de Adrian Cooper em comprovar sua fidelidade ao projeto original de Leon Hirszman. Numa carta de 17 de junho de 1986, da *Taba Filmes*, endereçada à Embrafilme, em nome da produtora, Maria Catarina Rocha transferiu à estatal de cinema “70% da produção do filme (...) e plenos poderes para proceder a finalização da forma que julgar mais conveniente”, lembrando “que apesar de estarmos transferindo nossa participação, solicitamos que sejamos respeitados nos créditos.”¹⁴ Dessa maneira, o “copião” de *ABC da Greve* estava com a Embrafilme quando Leon faleceu no ano seguinte. Fotógrafo do filme e responsável pela montagem, Cooper foi convocado para concluir o projeto. Entretanto nem a morte do cineasta conseguiu superar os obstáculos criados pelas disputas no campo cinematográfico: “Consternado, relembra Cooper, aceitei a missão. Só que verificaram-se mudanças na Embrafilme e [Carlos Augusto] Calil [então diretor geral da Embrafilme]

¹² MORAIS et al. Entrevista com Leon Hirszman. “O espião de Deus”, op. cit., p. 5, nota 1.

¹³ Idem, p. 14

¹⁴ Carta-contrato da Taba Filmes à Embrafilme cedendo os direitos de *ABC da greve*, 17 de junho de 1986. [Pasta de *ABC da greve* 17553, Cinemateca Brasileira-SP].

afastou-se da empresa. Faltaram então recursos para levar o projeto adiante.”¹⁵ Três anos depois, o filme foi enfim finalizado e lançado pela Cinemateca Brasileira de São Paulo.

Provavelmente, o convite feito por Leon para que o inglês Adrian Cooper filmasse a greve de março de 1979 se devesse à experiência acumulada na fotografia e montagem de *Libertários* (1976). *Chapeleiros* (1983), a primeira experiência na direção de Cooper, realizado pouco depois das filmagens e início da montagem de *ABC da greve*, está latente em algumas cenas valorizadas na filmagem e na montagem do longa-metragem dirigido por Leon sobre o movimento metalúrgico no ABC no primeiro semestre de 1979.

Mesmo recebendo parte das verbas da estatal, Cooper enfatizou o caráter alternativo da produção, na entrevista concedida em dezembro de 1990, após a finalização do filme:

No começo os recursos eram do próprio Leon, e logo também da equipe. Chamamos pessoas bastante próximas: Cláudio Kahns, na época meu sócio na *Tatu Filmes*, era o produtor; Uli Bruhn, um amigo que tinha equipamento de som e câmera, era técnico de som. Eu tinha uma câmera *Éclair NPR* e Chico Mou era o meu assistente. Cada um entrou com o que tinha e o Leon propôs a participação no filme. Ele sempre procurou manter uma relação profissional com a equipe, sempre foi muito fiel à noção de que aquilo era um trabalho. Por mais militante que fosse, era uma equipe de cinema que tinha que receber: Leon tinha uma noção muito clara dessa questão, mas não podia pagar o que previa a tabela do Sindicato à época. Então concordamos em trabalhar pela metade da tabela e a outra metade entraria como participação no filme. No decorrer da filmagem, aumentou muito a nossa participação, tanto em termos de salário como de aluguel de equipamento, o que acabou dando para a equipe um papel de co-produtora do filme. Acho que isso foi muito bom. Uniu a equipe e nos fez duplamente responsáveis pelo resultado do trabalho.¹⁶

Equilibrar militância e cumprimento dos direitos trabalhistas da equipe conquistados havia um ano implicava em transitar por experiências de engajamento distintas, a primeira, à causa operária, a segunda, à causa dos técnicos, trabalhadores do cinema. No entanto, no caso das três equipes que filmaram a greve de março, a sintonia entre diretor e câmera prevaleceu, respeitando as individualidades dos segundos, a parceria Cooper-Leon seguiu a mesma lógica daquelas de Zetas-Tapajós e Raulino-Batista. Na mesma entrevista mencionada acima, segundo o fotógrafo de *ABC da Greve*:

Ele [Hirszman] queria que cada um confiasse em si mesmo o suficiente para filmar sem ele. Isso é essencial nesse tipo de documentário em que muitas vezes o fotógrafo se vê sozinho no meio da multidão. O diretor está longe, você sabe que precisa captar

¹⁵ Entrevista com Adrian Cooper. “A política e a politicagem” por Maria do Rosário Caetano, *Jornal de Brasília*, Caderno 2, 23/7/1991, p. 3.

¹⁶ COOPER, Adrian. “Fazendo a greve junto”, São Paulo, em dezembro de 1990, *ABC da Greve* [segue à entrevista de Leon, “O espião de Deus”], op. cit., p. 18.

imagens significativas e decidir rapidamente como queimar aquele filme precioso. E filme não é como vídeo, que você pode gravar à vontade. Cada rolo tem dez minutos, custa muito dinheiro, para revelar e copiar custa mais ainda, e esse dinheiro, numa produção pequena é tão precioso que a responsabilidade de decidir o que filmar às vezes pode ser muito repressora.¹⁷

A grande quantidade de informações visuais interessantes da multidão de grevistas, do ponto de vista cinematográfico, era bem maior do que os recursos disponíveis, requeria absoluta confiança do cineasta no câmara para “decidir o que filmar”, “responsabilidade”, sentida por Cooper como “repressora”; nas palavras de Aloysio Raulino, câmara de *Greve!*, era preciso se deixar “dominar pela visão do realizador.”¹⁸ Porém, no caso de Cooper, com a morte de Leon, acabou por assumir a condução do projeto. Por um lado, os efeitos do tempo mudaram a perspectiva do filme, montado distante da história filmada, por outro, procurou se manter fiel ao projeto inicial. Sobre a mudança de significado da história filmada em 1979 para a finalizada em 1990, na entrevista incluída nos Extras no DVD do filme, lançado no final de 2007, Cooper frisou:

Com Calil decidimos melhorar um pouco o “didaticismo” do filme. Ele já mudou de caráter, não era mais o filme para ser visto em função do movimento, era um filme que era uma reflexão sobre aquele momento, dez anos anteriores, dez, mais. Então mudou de caráter, a gente suprimiu algumas coisas, mais do texto que não era necessário mais, mudei um pouco a trilha sonora que não tinha sido finalizada, mas o resto ficou como ele quis. E finalizamos em 16 mm e esse foi feito para a Cinemateca e a Cinemateca virou seu..., o guardião desse material.¹⁹

Nos créditos referências ao cinema – Renato Tapajós - e à TV²⁰, entretanto a Oboré Editora e Serviços Jornalísticos Ltda, cuja colaboração às filmagens foi registrada pela imprensa²¹, não ficou registrada no filme, omissão que pode ser atribuída à distância entre as filmagens e a finalização. E o que significava “didatismo”, segundo Leon?

Em 1979, os objetivos de Hirszman eram semelhantes aos de Tapajós: “servir à classe trabalhadora, à classe operária, mostrando uma experiência concreta determinada, vivida num ano determinado, e que significou um passo na consciência de classe no Brasil. Em nenhum momento ele foi pensado como uso senão como serviço.”²² Porém, diferente das filmagens de Tapajós e Batista, concentradas em São Bernardo, o filme de Leon

¹⁷ Idem, p. 18-19.

¹⁸ “Três diretores de fotografia: Raulino, Zetas e Adrian”: *In Filme Cultura 46*, op. cit., p. 47.

¹⁹ *ABC da greve* por Adrian Cooper, op. cit.

²⁰ Cinemateca Brasileira, Thomas Farkas, Rádio TV Bandeirantes, TV Cultura.

²¹ *Folha de São Paulo*, 2/5/08, p. 9.

²² MORAIS et al. Entrevista com Leon Hirszman, “O espião de Deus” (1979), op. cit., p. 14.

focalizou outros municípios da região, sem perder o foco sobre São Bernardo, o estádio de Vila Euclides e o Paço Municipal. Ao contrário de Tapajós que priorizou exclusivamente a filmagem dos operários, mais do que seu correligionário comunista Batista, Leon se propôs a apresentar os outros interesses envolvidos no conflito. Na entrevista a Alex Vianny, em agosto de 1982, Leon explicou os “três rios” mostrados no longa-metragem que permanecia inacabado:

[*ABC da greve*] mostra criticamente três rios simultâneos: o rio do movimento dos trabalhadores – a vida e as condições sociais dos trabalhadores no ABC naquele momento. O rio do empresariado – as multinacionais, as grandes montadoras, o grupo dos sete [sic, grupo dos 14, conforme o próprio filme] da FIESP, que se não me engano, era ligado àqueles que estavam em greve, que são os trabalhadores nas montadoras de Santo André, São Bernardo, São Caetano e Diadema. E o terceiro rio, o regime – o estado, aquilo que vinha como ordem: Figueiredo, Murilo Macedo, as questões oficiais, as intervenções.²³

Grevistas, empresários e governo, defendendo seus interesses, têm pesos diferentes no documentário, focado no “rio do movimento dos trabalhadores”, mas “os três rios”, com seus respectivos representantes citados por Leon, foram preservados na montagem final, todavia, o “didatismo” previsto nas filmagens mudou de sentido com o passar do tempo. Com 25 horas de material filmado, Leon descartou a proposta inicial de um “filme barato”, segundo Cooper:

O natural seria que fosse um filme para o movimento operário, seria levado e projetado em 16, mas o Leon tinha uma noção que ele estava fazendo um filme para o grande público e ele falou que ele queria ampliar o filme. Então eu passei mais alguns meses me relacionando com laboratório em Nova Iorque sobre a ampliação do filme e eu finalizei a montagem naquele estado para ser ampliado, só que Leon nunca mais conseguiu o dinheiro para pagar essa ampliação que teria custado, sei lá, 20 mil dólares, então o filme ficou parado com montagem não finalizada.²⁴

A mudança dos espectadores preferenciais, do “movimento operário” para o “grande público”, se devia ao sucesso da urgência dos papéis cumpridos pelos curtas-metragens de Tapajós e Batista ou seria a mudança dos comunistas que, a partir de 1980, passaram a disputar posições no sindicalismo e na arena política com as lideranças daquela greve do ABC? As duas hipóteses são possíveis, mas outras razões também retardaram a conclusão do filme. Uma pequena nota de maio de 1980, do jornal paulistano *Notícias Populares* mostrava que Leon tentava captar recursos para concluir *ABC da greve* e evidenciava o

²³ “Leon Hirszman”: In VIANY, *O processo do Cinema Novo*, op. cit., p. 307

²⁴ *ABC da greve* por Adrian Cooper (2007), op. cit.

bairrismo embutido na campanha contra a estatal de cinema sobre a disputa de verbas que dividia cariocas e paulistas. Com o título “Mordomia”, a nota acusava a Embrafilme de beneficiar o cineasta carioca: Entre “as mordomias [que] acontecem sempre debaixo do nariz”, a nota citou: “Por exemplo, o filme de Leon Hirszman – *ABC da greve*, realizado em 16 mm, está sendo ampliado nos Estados Unidos.”²⁵ À época do lançamento de *Linha de montagem*, o *Diário do Grande ABC* noticiou sobre o destino dessa verba que explicava, em parte, a demora na sua finalização: “Parado há quase um ano por falta de verba, o filme de Hirszman estava para receber complementação financeira da Embrafilme quando surgiu a crise com a demissão do presidente Celso Amorim, devido à censura de *Pra frente Brasil*.”²⁶ Sem qualquer referência às verbas para seu filme, o mesmo jornal noticiou em edição posterior que enquanto apresentava *Eles não usam black-tie* num festival de Nova York, Hirszman se mostrava preocupado com o rigor da censura.²⁷

Enquanto Tapajós em quase dois anos filmara 16 horas, Leon obteve 25 horas em dois meses, porém, o longo tempo que separou as filmagens da montagem final resultou na supressão de parte material, independente da vontade de Cooper. Ele denunciou a falta de cuidado com a conservação do material bruto, à época do lançamento, segundo Cooper: “40% do material filmado desapareceu misteriosamente nos dez anos que os negativos rodaram de um lugar para o outro, muita coisa sumiu do mapa.”²⁸ Ficou com 84 minutos, como Tapajós e Batista, composta com cenas adicionais, que não foram filmadas por eles.

O título variou do final da primeira parte ao final das filmagens. Segundo Leon poderia “se chamar talvez *ABC da greve* ou *Espiões de Deus*”²⁹, título da entrevista de abril de 1979, publicada pela Cinemateca Brasileira à época do lançamento do filme, em 1991. Antes de se decidir pelo primeiro, Leon aventou ainda as seguintes possibilidades: “O Brasil pós-ABC”, “O ABC da Liberdade”, “O ABC da democracia”; “Metalúrgicos soletram o ABC da democracia.” Segundo Cooper: “Eu acho que ele queria que o aprendizado estivesse presente no filme tanto pros operários como pra nós como pra sociedade. Por isso

²⁵ *Notícias Populares*, 25/5/80 [Pasta *ABC da greve* – Documentação Funarte]

²⁶ *Diário do Grande ABC*, 14/4/82, p. B-1.

²⁷ *Diário do Grande ABC*, 27/4/82, p. B-1.

²⁸ CAETANO, Maria do Rosário. “A política e a politicagem”. In *Jornal de Brasília*, “Caderno 2”, 3/7/91, p. 3.

²⁹ MORAIS et al. Entrevista com Leon Hirszman, “O espião de Deus”, op. cit., p. 5.

que ele insistiu que chamasse *ABC da greve*.³⁰ Tal título, associava o sentido figurado de aprendizado à região.

Maior disponibilidade financeira inicial teria conferido mais vantagens a Leon em relação a Tapajós e Batista? Tais recursos seriam suficientes para explicar a primazia de um carioca frente a dois cineastas radicados havia anos em São Paulo, no caso de Tapajós com vínculos com os protagonistas? Lula e Expedito aparecem no prólogo, porém o segundo não lembrou, quase 30 anos depois, das filmagens de outras equipes.³¹

Por onde passa este *ABC da greve*

Seguindo o curso dos “três rios” que o filme mostra, a história começa e termina em São Bernardo, onde também se passa sua maior parte, entretanto, fiel à intenção expressa no título, se estende por Santo André, Diadema, e fora do ABC, pelo estado, na capital, sede da organização do patronato, e como em *Greve!*, via TV, chega até Brasília. O espaço dedicado a cada uma dessas cidades obedece às necessidades expressivas do filme, a Brasília de Hirszman e Cooper não é a mesma de Batista. Em relação aos dois curtas-metragens e ao longa-metragem de Tapajós, *ABC da greve* apresenta ângulos originais do estádio de Vila Euclides, do Paço Municipal, da Igreja Matriz e do Sindicato. Na linha investigativa seguida por Batista, também comunista, Leon Hirszman não se limitou à faceta pública do movimento. A fim de construir sua versão do movimento, foi além da fábrica, do Sindicato, da praça, do estádio e da Igreja. Na cidade de São Bernardo apresentada por Hirszman e Cooper, o estádio de Vila Euclides também é central, como nos demais documentários. Ferreira Gullar, narrador, em *off*, expõe o caminho percorrido pela massa metalúrgica da entidade oficial à conquista de seu grande palco de mobilização, enquanto são exibidas as primeiras imagens do estádio lotado:

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 assembléias no Estádio de Vila Euclides, em São Bernardo. Dia após dia, de 60 a 90 mil trabalhadores metalúrgicos reúnem-se ali para ouvir os seus líderes e tomar decisões. (seq. 2)

³⁰ *ABC da greve* por Adrian Cooper, op. cit.

³¹ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.



Fig. 19

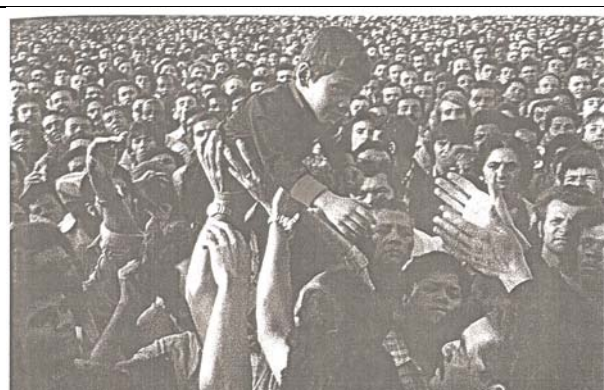


Fig. 20

Figura 19 - Estádio de Vila Euclides lotado, Lula em primeiro plano, no canto direito a faixa “Metalúrgicos unidos até a vitória final” (seq. 1); **Figura 20** – Criança passando pelo público no gramado de Vila Euclides (seq. 2) Fotos de Adrian Cooper *apud*. Leon Hirszman : cabeça fria, cabeça pensante, cabeça política. In: A. Cinema e política. São Paulo : Takano, 2003. Incl. filmografia e ficha técnica ; acompanha CD. Acesso: Fol 1905.

Sob diferentes ângulos, o estádio de Vila Euclides aparece ao longo de todo o filme. O prefeito Tito Costa fala à imprensa e ao filme reforçando a função de comunhão dos trabalhadores exercida pelo estádio, no Paço tomado pela tropa de choque da polícia e pelos grevistas, parte da narrativa do primeiro dia de intervenção:

Enquanto eu mantive o Estádio à disposição dos trabalhadores, nós tivemos tranqüilidade. Agora como o estádio foi vedado ao acesso aos trabalhadores, sem dar conhecimento ao prefeito, eu vou agora, imediatamente, entrar em contato com o Secretário da Segurança, pra saber de onde veio a ordem e por que isso está acontecendo. (seq. 4)

Palco maior da comunhão dos trabalhadores, a cores, o estádio aparece em tomadas em preto e branco, na cena descrita pelo prefeito, a câmera percorre a placa com o nome oficial - presidente Arthur da Costa e Silva -, e a entrada ocupada por meia dúzia de policiais e um fotógrafo, ao fundo as arquibancadas e o campo vazios (seq. 6), mesma cena inserida em *Greve!* (seq. 5) contrasta com as assembléias, a cores, por vezes Hirszman não priorizou nem a platéia, no gramado, nem os oradores, no palanque, segundo Adrian Cooper:

Por exemplo, eu lembro uma assembléia que o óbvio era filmar a massa, que a gente já tinha feito várias vezes, e os discursos dos políticos, principalmente, Lula e outros. Agora, eu lembro, o Leon dizia: “Não, não vamos filmar isso.” Eu lembro de que a gente filmou muito mais depois da assembléia do que durante. Era muito mais significativo.³²

A inclusão de Lula entre os “discursos dos políticos”, sem dúvida, é uma percepção de 2007, não de 1979. Esvaziado, na saída de Lula e do público, foi mais um entre os

³² *ABC da greve* por Adrian Cooper, op. cit.

ângulos originais do estádio apresentado por *ABC da greve*. O filme explora a entrada, a arquibancada e o gramado e as faixas erguidas pelo público, os muros com inscrições em palavras e imagens, como o perfil do rosto de homem moreno com barba semelhante a Lula, próximo à frase: “O suor dos trabalhadores constrói a nação, mas o lucro é do patrão” (seq. 15). Em busca de perspectivas ainda mais originais, a equipe provocou a reação negativa do público presente à assembleia de 1º de maio, pelo menos até a sua identidade ser esclarecida. Nas tomadas aéreas, de acordo com o relato da *Folha de São Paulo*, os manifestantes pensaram que o helicóptero da equipe fosse da polícia:

As palavras de ordem, as reivindicações e manifestações eram diferentes em cada ponto do estádio. E por vários momentos todos os presentes uniram-se para protestar contra o vôo de um helicóptero sobre o estádio. Todos xingavam, faziam sinais com os dedos e com os braços. Pensava-se que era a polícia ou enviados do governo para medir a força da manifestação. Mas logo se explicou aquela presença incômoda: eram os cinegrafistas da Oboré Editora e Serviços Jornalísticos Ltda., que através do cineasta Leon Hirszman, está preparando o filme *ABC da greve*. De qualquer forma o helicóptero só deixou de ser notado com o início da solenidade oficial.³³

A despeito das intenções da equipe, as filmagens interferiam no desenrolar dos acontecimentos. É provável que esta tenha sido uma das primeiras referências ao filme na imprensa. Qual a razão deste investimento em helicóptero para fazer uma tomada aérea? Afora a exploração do discurso de Lula na banda sonora, de cima, com a massa reunida, localizava o estádio entre as grandes fábricas e favelas da região.

Como esclareceu Ferreira Gullar, o narrador *off*, os trabalhadores saíram do Sindicato para o estádio. Embora não seja cenário nem da primeira nem da última cena, de certo modo o longa-metragem de Leon e Cooper começa e termina no Sindicato. Primeira equipe a começar a filmar, em 19 de março, sexto dia de greve, o filme registra o primeiro local de funcionamento do Fundo de Greve, no subsolo do prédio da entidade metalúrgica, cena incluída no prólogo associada à sindicalização. Textos escritos e banda sonora complementam a informação das imagens. Close em panfletos de “Alerta aos companheiros” e no cartaz manuscrito: “Sindicalize-se aqui”, legenda da cena de uma fila em plano conjunto que fecha, em primeiro plano, a mão que entrega uma carteira de trabalho ao sindicalista; o foco na carteira e no talonário. A seguir, o salão cheio de mantimentos e engradados, o percurso das mãos dos ativistas:

Sindicalista: *Um quilo de feijão.*

³³ *Folha de São Paulo*, 2/5/79, p. 9.

Voz off: *Sabão.*

Sindicalista: *Um quilo de açúcar pra mim; meio quilo de sal.* (seq. 1)

Corte no grevista que sai em sentido contrário à longa fila que se estende do interior para a rua. (seq. 1) Sob intervenção, o Sindicato só aparece em externas, cercado por policiais. Por fim, na penúltima seqüência, filmada na noite da volta da diretoria ao prédio da entidade, em 19 de maio de 1979, comemorada com fogos e batucada, a noite iluminada pelo clarão dos fogos de artifício (seq. 22), último dia de filmagem, na entrada do prédio.

Presente nos filmes de Tapajós e Batista, no longa-metragem de Leon e Cooper a Igreja ganha destaque bem maior, com direito a muito mais cenas com imagem e som direto em São Bernardo e Santo André. Na missa campal na “*favela mais antiga de Santo André, (...) 14 anos de existência*” (seq. 14), é apresentado o padre que oficia a missa e funciona como narrador e guia da região. Todavia pela centralidade de São Bernardo, sua Igreja Matriz, que com a intervenção se tornou o principal local de reunião dos trabalhadores mobilizados, tanto o interior durante a missa, o altar e a nave, quanto nas manifestações na praça ao seu redor. Na entrevista em abril de 1979, o judeu Leon expressou seu grau de cumplicidade com o movimento manifesto neste local em particular: “Enquanto filmávamos a missa, nós comungamos, todos os que estávamos naquela igreja comungamos, mesmo não sendo católicos nem nada. Ali estávamos juntos, companheiros na luta pelos direitos dos trabalhadores do Brasil.”³⁴ Em *ABC da greve*, é concedido muito mais tempo e espaço à missa campal do 1º de maio (seq. 15) no Paço do que em *Linha de montagem*.

Não só pelo destaque à missa campal, o Paço se destaca no filme de Leon e Cooper, contrastando cenas a cores³⁵ e em preto e branco nas duas assembléias após a intervenção, a primeira com Djalma Bom e Tito Costa (seq. 4); na segunda (seq. 5), foi o único filme a apresentar em som direto ao vivo a plenária que marca a volta de Lula à direção do movimento que os filmes de Tapajós e Batista mostraram através das páginas do *Unidade Sindical* (Figuras 11 e 12). A montagem do palanque na marquise do prédio da prefeitura, com caixas de som e microfones.

³⁴ HIRZSMAN, “O espião de Deus”, op. cit., p. 13-14.

³⁵ As mesmas imagens cedidas pela TV Globo incluídas nos filmes de Batista e Hirszman identificadas além do local e personagens, pela poeira no canto direito do quadro.

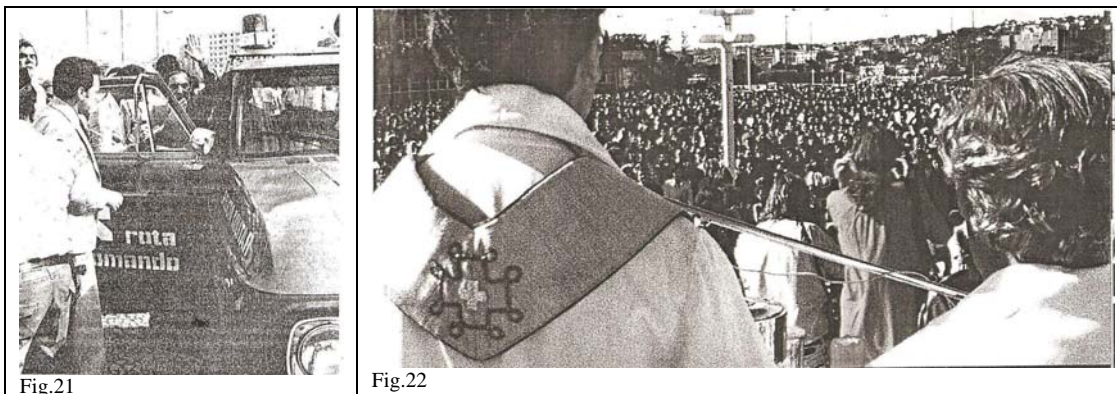


Figura 21 – No Paço, em 23 de março, próximo à viatura do Comando da ROTA, Tito Costa se identifica: “Major, eu sou o prefeito da cidade.” (seq. 4), *Tribuna Metalúrgica*, junho de 1979, p. 10.; **Figura 22** – Missa campal no Paço no 1º de maio de 1979, em primeiro plano, de costas, d. Cláudio Hummes, bispo de Santo André. Foto de Adrian Cooper.

O filme explora o contraste entre as mansões com muros altos na área nobre de São Bernardo que “*parece um pedaço de um país europeu*”, nas palavras de Crespi, pequeno industrial morador no local entrevistado pelo filme, e “*um setor que se chama vulgarmente favela.*” (seq. 13) Para desmistificar a visão dos metalúrgicos do ABC como a elite do operariado, assim como o curta-metragem de Batista, o longa-metragem de Leon investiu na apresentação da favela associada ao mundo dos trabalhadores e à greve, em particular, conforme explica Ferreira Gullar no papel do narrador *off*: “*A diferença do aumento salarial proposto pela Federação das Indústrias e o percentual reivindicado pelo Sindicato do ABC não é suficiente para explicar a greve. Deve-se levar em conta que cerca de 20 % da população de São Bernardo do Campo mora em favelas.*” (seq. 10) É através da fala do padre que o filme entra na mais antiga e maior favela de Santo André, no papel de narrador auxiliar, o padre expõe os dados e o histórico da situação na região, enquanto a câmera percorre as ruas passando pelos barracos:

São Bernardo, uma das cidades mais ricas do país, no entanto, é a cidade que proporcionalmente mais favelas têm. Santo André, com todo o poderio de Santo André, tem um número imenso de favelas. E tudo isso, a gente queira ou não queira, a gente é obrigado a botar a culpa no que aconteceu no Brasil de 64 pra cá.. tinha em Santo André uma favela...O total de favelas do ABC era três. Hoje nós temos 155 que a gente conseguiu descobrir, 155 favelas. E, principalmente, de 68 pra cá quando a situação apertou mais ainda. A maior parte das favelas está localizada nos arredores das grandes indústrias metalúrgicas. (seq. 14)

Em conformidade com seu conhecimento sobre o local, acompanhando a narração do padre, a câmera passeia, também de carro, contrastando com o representante do “segundo

rio”, membro da Associação de Pequenas e Médias Empresas, Reski³⁶, que passa rápido, com olhar de forasteiro, primeiro guia do filme na região:

Aqui a gente está dentro de um setor, um setor que se chama vulgarmente favela. É praticamente o empregado menos remunerado que suas próprias condições de morar perto do local de trabalho e construir a sua casa da maneira que ele achar, e com as disponibilidades que tenha. Muito bem. (seq. 13)

Encerra sua sucinta apresentação do setor, a caminho da fábrica, e, devagar, explica o cenário que conhece bem, a “área” das mansões. Orgulhoso, o industrial descreve para a câmera e para Leon, sentado no banco do carona ao seu lado, a parte “elegante” da cidade, longe das fábricas e das favelas:

E se você for lá, nas imediações do Paço Municipal, nós temos bairros bastante elegantes, que já é um nível de vida totalmente diferente desse aqui. Nós entramos numa área de casas muito boas. Já um tipo de vida fechada. Aqui moram diretor da Volks, alguns executivos da Mercedes, da Chrysler, da Ford. Altos funcionários, mas moram aqui perto da fábrica. Essa casa que eu moro. Mas essa casa não é minha, é alugada. Praticamente, eu estou tomado conta da casa, que é de um médico amigo. Eu tomo conta, eu conservo a casa. Praticamente, o aluguel que eu pago é muito pequeno.. (seq. 13)

O operário no torno apresenta o galpão da fábrica de Reski, com algumas escadas de alumínio ao fundo. Mas o filme não fica apenas nesta fábrica de porte médio, como *Linha de montagem*, entra na Volkswagen, primeiro somente as máquinas paradas, sem ninguém em cena:. (seq. 1) Depois, em cena semelhante ao filme de Tapajós, acompanha os operários após o fim da paralisação na linha de montagem do “fusca”. Galpões escuros, iluminados pela brasa dos fornos, faíscas e rolamentos incandescentes completam o interior das fábricas intercalados ao longo do filme. Sua última cena, num galpão desse tipo, escolha que se aproxima daquelas apresentadas em *Chapeleiros* (1983) de Adrian Cooper.

Os portões são mais importantes para a construção da narrativa de *ABC da greve* do que o interior das fábricas, local onde os grevistas contracenam com policiais (seq. 2), líderes e ativistas (seq. 15) e o cineasta entrevista as operárias (seq. 11) e o funcionário de Recursos Industriais da Polimatic (seq. 12).

De acordo com a proposta do diretor, “os três rios” trazem para o filme o ABC, dos trabalhadores, São Paulo, do patronato, e Brasília, do governo federal. Relacionado à polícia sob seu comando, a participação do governador do estado é limitada a uma manchete de

³⁶ Informação fornecida por Adrian Cooper à época do lançamento do filme. CAETANO, “A política e a politicagem”. In *Jornal de Brasília*, 3/7/91, op. cit.

jornal: “É assunto policial, diz Maluf” (seq. 3). Já os representantes do governo federal e dos empresários são mostrados no interior de suas salas, como na leitura do decreto de intervenção nos sindicatos do ABC (seq. 3), as declarações do presidente da FIESP, Teobaldo de Nigris (seq. 6), de Mário Garnero, presidente da ANFAVEA, pela TV (seq. 8). Uma externa de São Paulo acompanha a chegada dos representantes patronais que antecede às declarações do presidente da ANFAVEA (seq. 16).

Em *ABC da greve* a presença da TV é incorporada à narrativa do filme, em especial, a TV Globo. Conforme foi visto no final do capítulo dois, ao chegar a São Bernardo, a equipe de Leon foi questionada pelos grevistas: “Vocês são da Globo? Vocês só dão a voz para o patrão, não é? É só empresário que aparece, não é? Por que o companheiro Lula falou e não apareceu? Por que é que aquilo que a gente está colocando aqui não aparece.”³⁷ A presença da emissora aparece pela primeira vez no detalhe do microfone com seu logotipo próximo ao rosto de Lula na assembléia do dia 22 (seq. 2) e, sobretudo, na apresentação dos acontecimentos para o conjunto da sociedade e para os trabalhadores, como foi visto, no relato de transcrito na parte final de *Lula e a greve dos peões*:

A entrevista [de Lula] é importantíssima, pois o noticiário é transmitido para todo o Brasil e certamente as mulheres de seus companheiros de luta o virão e acatarão a palavra de ordem. (...)

Finalmente, no vídeo aparece o locutor grisalho e anuncia: “Um balanço da greve dos metalúrgicos que hoje entrou no seu quinto dia; o ministro do Trabalho manda abrir sindicância na DRT paulista para apurar as responsabilidades dos dirigentes sindicais que estão incitando os trabalhadores à greve. Veja, dentro de um minuto, estas e outras notícias, no seu *Jornal Nacional*.”³⁸

A câmera não flagrou a decepção dos sindicalistas diante das edições do *Jornal Nacional* sobre a greve, conforme a descrição do romance-reportagem do advogado do Sindicato. O filme explora a participação da televisão nas cenas protagonizadas pelo repórter Carlos Nascimento, no Hotel Merak, em São Paulo (seq. 19). Primeiro o repórter aparece pela TV, a seguir, a câmera se distancia do aparelho que exhibe a cena e, na sala escura, enquadra Nascimento, sorrindo satisfeito, assistindo, junto com representantes dos trabalhadores e jornalistas, por fim, no saguão do Hotel, entrevista Lula. Completando a presença do *Jornal Nacional* da TV Globo, apenas pela tela da TV, o anúncio do fim da greve, apresentado por Celso Freitas e Marcus Humel. (seq. 8)

³⁷ MORAIS et al. Leon Hirszman, “O espião de Deus” (1979), op. cit., p. 12.

³⁸ SAMPAIO, *Lula e a greve dos peões*, op. cit., p. 57-58.

Brasília pela TV Globo, na repercussão do fim do movimento de março com Murilo Macedo (seq. 8) e, sobretudo, através de dois programas da Agência Nacional: os pronunciamentos do presidente da República e a fala congelada de Murilo Macedo, ministro do Trabalho, situando o local de emissão, em *off*, seu discurso começa com imagens da contagem regressiva, com externas do Palácio da Alvorada (seq. 16).

Os “três rios” em cena: operários, patrões e governo

O narrador em *off* está presente em *Greve!*, *ABC da greve* e *Linha de montagem*. No filme de Leon, o papel coube ao poeta Ferreira Gullar, correligionário comunista, que narrou texto de sua autoria. Diante da necessidade de atualização do filme para a montagem, em 1990, Cooper decidiu “tirar parte da narração, feita na época [1979] por Ferreira Gullar”³⁹. Com imagens da rua cheia, em plano geral, em *off*, Gullar introduz a narrativa, situando os acontecimentos e protagonistas:

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 seu descontentamento. Mas agora a greve assume uma amplitude jamais vista em pleno coração industrial do país. (seq. 1)

A despeito da pequena incorreção da data, a primeira assembléia da greve aconteceu em 13 de março como foi visto, Gullar, em *off*, como Leon, militante e ativista nos anos 1960, sublinharam a experiência “*jamais vista em pleno coração industrial do país*”.

Quanto aos operários, sua relação com a equipe foi intensa e uma conquista gradual, segundo Adrian Cooper lembrou na entrevista de dezembro de 1990: “Chegamos frios numa realidade que embora nos fosse simpática era distante de nós, não conhecendo bem as pessoas nem os lugares.”⁴⁰ Para a equipe, pior do que não ser conhecida, foi ser confundida com a TV Globo e até com a polícia, conforme foi visto.

Ao apresentar a favela, assim como Batista, Leon pretendia desfazer “uma série de mitos, por exemplo, o de que o trabalhador metalúrgico compõe uma elite.”⁴¹ Como nos quatro documentários aqui em foco, em *ABC da greve*, Lula é central na história, está à frente dos grandes acontecimentos do filme, discursa no palanque, a massa grita: “*Lula*,

³⁹ COOPER, “Fazendo a greve junto” (1991), op. cit., p. 23.

⁴⁰ Idem, p. 17.

⁴¹ MORAIS et al. Entrevista com Leon Hirszman, “O espião de Deus”, op. cit., p. 6.

Lula...” “Canonizado” na faixa com seu rosto de perfil de um lado e Jesus Cristo do outro, entre a frase: “A união faz o progresso e nós somos unidos/Eles representam o povo e nunca serão esquecidos”, inserida na segunda assembléia apresentada pelo filme (seq. 2), em *Linha de montagem*, a mesma faixa só aparece na assembléia do dia 13 de maio, última filmada pela equipe de Leon. Teria sido uma antecipação do montador para valorizar o protagonista ou a equipe de Tapajós somente teria inserido a imagem desta faixa bem depois? Depois de diversas aparições, ao reassumir o comando do movimento após a intervenção no Sindicato, no palanque-marquise do Paço, enquanto espera para falar, é apresentado pelo narrador *off*, em cena inserida em *Peões* (2004) sem a banda sonora, dispensável àquela altura. Quem era Lula em 25 de março de 1979, de acordo com a narração de Ferreira Gullar?

Casado, pai de três filhos, Luis Inácio da Silva, o Lula, nasceu em Garanhuns, no estado de Pernambuco. Em 1966, como torneiro mecânico, entrava para a Villares. Foi na qualidade de suplente, que em 1969, integrou pela primeira vez a diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Em 1972 era primeiro-secretário; em 1975, assumia a presidência. Três anos depois, como candidato único, foi novamente eleito presidente com 98% dos votos. (seq. 5)

Embora somente seja flagrado em aparições públicas, o filme procura captar ângulos singulares de Lula, sobretudo, no que diz respeito à sua relação com a massa metalúrgica, como ocorreu na assembléia que pôs fim à paralisação em 27 de março. Na entrevista incluída no DVD lançado em 2007, Adrian Cooper destacou a cena como um dos momentos mais originais do filme:

Eu lembro de que a gente filmou muito mais depois da assembléia do que durante, era muito mais significativo. Uma cena que eu acho linda no filme, que era uma assembléia muito difícil pra Lula, ele teve que dobrar o sentimento de rebeldia geral, generalizado, de raiva. Ele tinha que fazer as pessoas aceitar uma coisa em nome do bem maior mais tarde. E ele conseguiu, mas era um esforço muito grande, e depois da assembléia, ele é carregado pra fora do estádio e esse momento dele carregado, ele exausto,..., é tão significativo do esforço que ele fez e a maneira que os operários relacionavam com ele, que me parece muito mais importante do que a própria assembléia.⁴²

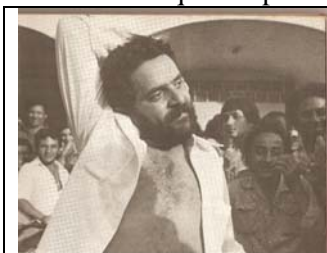


Figura 23 – Lula cansado após a assembléia de 27 de março que encerrou a paralisação. Cena referida acima por Adrian Cooper, em *ABC da greve* (seq. 7) Foto de Nair Benedicto/Agência F4 Apud MOREL, *Lula, o metalúrgico*, op. cit., p. 163.

⁴² *ABC da greve* por Adrian Cooper, op. cit.

Mais um ângulo singular de Vila Euclides, Lula caminha entre os metalúrgicos, abraça e é abraçado pelos trabalhadores, passa a mão no rosto com ar cansado, levantado com certa dificuldade, sai carregado pelos companheiros. Mas essa relação é problematizada. Se a faixa de Lula ao lado de Jesus Cristo, já mencionada, for associada à seleção de trechos polêmicos de seus discursos, por exemplo, na assembleia de 27 de março: “*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?*” (seq. 7) Ao contrário dos curtas-metragens que, em contextos diferentes, inserem o trecho de seu discurso “*com Lula ou sem Lula*”, no trecho inserido no longa-metragem de Hirszman não estaria investindo na personalização do movimento. Sua centralidade e, conseqüente, visibilidade o tornava mais vulnerável de ser atacado. Sublinhando esta faceta, outro trecho mais controvertido ainda explorado pelo filme é o final do discurso de 1º de maio, em *off*, enquanto é exibida a vista aérea do estádio lotado, a voz de Lula ecoa:

Andaram falando em complô, andaram falando que se nós voltássemos à greve iriam colocar canhões em São Bernardo do Campo. Para enfrentar os tanques que serão colocados em São Bernardo, cada um dos trabalhadores deverá colocar como arma a sua esposa e seus filhos na rua. (seq. 15)

Além de Lula, outros sindicalistas e ativistas participam do filme em discursos e aparições públicas, em depoimentos exclusivos para o filme. Importante no desenrolar da assembleia que pôs fim da “trégua”, Alemão é apresentado pelo dirigente sindical cassado Severino Alves da Silva no contexto da guerra mencionado por Lula no encerramento da seqüência do 1º de maio. Na aguardada assembleia de 13 de maio, Severino elogia a bravura do companheiro:

Pra começar nossa assembleia vai fazer o uso da palavra um companheiro nosso que bateu o recorde de prisão nesses piquetes que teve por aí, é o nosso companheiro, o nosso companheiro que traz uma mensagem pra vocês, é o companheiro Enilson Simões de Moura, é o Alemão conhecido de vocês. (seq. 21)

Reconhecido pela combatividade, antes de aparecer no palanque ao lado de Severino, Alemão é entrevistado por Leon na entrada do estádio, ele antecipa para a câmera de Adrian Cooper a proposta que defenderia no palanque, contrária à retomada da greve. Intercalada entre dois breves depoimentos que defendiam posições opostas, sua explanação mais longa funciona é endossada pela lógica do filme, evidência confirmada pelas afinidades comunistas entre Alemão e Leon. Em primeiro plano, Alemão se dirige à câmera:

Eu acho que tem algumas coisas que a gente tem que considerar do acordo, quer dizer, a gente não aceita o acordo, sai pra greve outra vez, a gente vai enfrentar uma situação muito difícil porque realmente a gente vai enfrentar uma situação num outro nível. O trabalhador não está disposto mais a tomar tapa da polícia, virar as costas e ir embora. Então a gente já viu um monte de companheiros que estavam se preparando, assim, se armando realmente pra enfrentar a polícia, se preparando efetivamente, tal, quer dizer, eu acho que outra greve vai ser uma situação de confronto, eu acho muito difícil, porque vai ser uma situação de confronto localizado numa cidade, localizado em São Bernardo, e eu acho que não vai conduzir a nada a não ser mais um monte de vítimas para a história do movimento dos trabalhadores, um monte de mortos e coisas desse tipo. (seq. 21)

A posição contrária à defendida por Alemão é apresentada de forma fragmentada e envolvida em polêmica. Antes da polêmica assembléia do dia 13 de maio, José Dilermano, o Ratinho, empregado da Ford, e Manoel Anísio Gomes, da Polimatic, diretores cassados do Sindicato, expõem seu desacordo, ambos do interior de uma lanchonete: Atrás a tabela de preços, um companheiro lê o *Jornal da Tarde* com a manchete: “Saiu o acordo (...)”, titubeante, Ratinho explica o seu dilema para a câmera: “*Os funcionários da Ford do Brasil, eu senti na expressão deles que os 63 que foi assinado o acordo ontem...Voz off: “A proposta.”* Ratinho completa: .. *a proposta ontem pra ser divulgada na assembléia, no domingo, eles acha que não é conveniente pra eles.*” (seq. 20) Na seqüência seguinte, no meio do campo de Vila Euclides sofre a reprimenda de um companheiro, pela aceitação do acordo com o patronato: “*Você é um homem ou um saco de batata?* No meio de uma roda de trabalhadores que observam o embate, enquadrado pela câmera, com um braço na tipóia, diante de Ratinho, sem reação, o companheiro prossegue: “*Assinatura de homem tem que valer. O cara tem que ter saco não é só pra fazer besteira, não. O cara tem que pensar pra não fazer besteira.*” (seq. 21) Na seqüência seguinte, na volta de Lula ao Sindicato, Ratinho está bem próximo ao presidente. (seq. 22) Complementando a explicação titubeante de Ratinho, seu companheiro de diretoria igualmente cassado, Manoel Anísio se manifesta contrário ao acordo. Um objeto confere à cena uma função de memória do cinema e atesta sua articulação ao movimento, ao fundo a tabela de preços de sorvete de um lado e do outro o cartaz do filme *Greve!* (Figura 74) de João Batista de Andrade, divulgação do curta-metragem, na montagem, na década de 90, funciona como memória da presença do cinema no movimento. Véspera da assembléia que encerraria a “trégua”, Manoel Anísio se dirige à câmera indignado:

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 com essa proposta que não veio atender as reivindicação da nossa classe. (se. 20)

Apesar de reconhecer que “os maiores espaços cabem a Lula, que presidia o Sindicato de São Bernardo”, Cooper destacou outros personagens que compuseram o elenco do filme: “do meio dos metalúrgicos surgiam muitas lideranças: Lula, Alemão, Marcílio, do Sindicato de Santo André.”⁴³ Presidente da entidade metalúrgica de Santo André, Benedito Marcílio, entra em cena após a intervenção. Na praça da Matriz, lotada, antecede Lula, pede calma e, num comício-relâmpago, de pé sobre uma mureta, Marcílio explica seu papel na história:

Eu quero trazer aqui, o nosso apoio e a nossa solidariedade à continuidade da nossa luta em termos de ABC, companheiros! Nós estamos também com nosso Sindicato sob intervenção, e estamos lá sofrendo uma opressão terrível. O nosso Sindicato cercado por burucutus, por cavalarias, cães, enfim, os militares lá tomaram conta do nosso Sindicato. (seq. 5)

Com direito a discurso no palanque de Vila Euclides, no 1º de maio, as palavras do presidente cassado do Sindicato de Santo André se articulam aquelas do companheiro de São Bernardo. Na seqüência do final da “trégua”, no estádio de futebol de Santo André, inserido entre as participações de Alemão e Lula, em Vila Euclides, que sublinha grandiosidade da massa reunida em São Bernardo em relação a Santo André, planos de rostos de operários atentos repercutem as palavras de Marcílio, seu discurso resume e amplia o teor das falas dos companheiros de São Bernardo:

Precisamos ter tática, porque não se faz um movimento se não tivermos locais e organização. Primeiro nós pedimos porque estamos vendo um pouquinho mais à frente, de que a luta da classe operária se faz por etapas, em nenhum país do mundo se resolve tudo de uma vez. Pedir a vocês que dê esse voto de confiança pela unidade sindical do ABC, pela unidade do trabalhador do ABC. Esse voto de confiança a diretores cassados. (seq. 21)

O “voto de confiança”, em nome da “unidade do trabalhador do ABC” e da garantia de “locais e organização” para “a luta da classe operária”, Marcílio personifica a extensão da luta pelo ABC.

Além da cobertura dos grandes acontecimentos protagonizados pelos dirigentes, com a volta ao trabalho, a equipe foi ao encontro do cotidiano dos operários. Leon avançou na descrição de sua percepção do personagem coletivo: “O metalúrgico é ativo, pacífico e

⁴³ CAETANO, “Política e politicagem”. In *Jornal de Brasília*, 3/7/91.

organizado, mantém o diálogo” e destacou a diferença de sua atuação nos diferentes cenários da greve: “sabe da responsabilidade dele na família, tem clareza sobre seu papel no momento do piquete. Na assembléia, ele é uma pessoa que respira politicamente o tempo todo, se indaga, participa ativamente.”⁴⁴ De acordo com as lembranças de Adrian Cooper registradas no DVD de 2007:

Não eram mais personagens, eram gente real com um mundo emocional em volta que ele já vivenciou durante... Eu acho que por isso ele [Leon] insistiu muito pra entrar na casa das pessoas, de não ficar só nos acontecimentos mais óbvios e coisa e tal. Ele queria vivenciar....⁴⁵

De início, para a equipe, eram “personagens metalúrgicos”, com o desenvolvimento das filmagens, o personagem construído pelas análises consagradas, descrito como a “elite operária”, foi se desconstruindo diante da câmera de Cooper e nas lembranças do fotógrafo ficou sua dimensão de “gente real”, sem rótulos, nem idealizações. Este envolvimento justificou a percepção de Cooper de apresentar o movimento “de dentro”. Acompanhando o desenrolar da história a partir de indicações dos próprios metalúrgicos, na porta da fábrica, de certo modo, flagra a “rádio-peão” em ação, e mostra o contágio da greve em ação através da chegada da notícia da paralisação da Ford na Volkswagen. Entre o show de maio (seq. 14) e as ameaças do ministro do Trabalho pela TV e o aceno de acordo pelo patronato (seq. 16), o narrador *off* explica o que acontece na Ford: “*Antes de vencido o prazo de 45 dias 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.*” (seq. 15) Leon entrevista dois operários sobre o que aconteceu e o que iriam fazer, diante do desconto de 20%: “*Nós vamos aguardar a sugestão pra poder... nós vamos parar, vamos parar até segunda ou terça-feira.*” (seq. 15)

⁴⁴ MORAIS et al. Entrevista com Leon Hirszman. “O espião de Deus”, op. cit., p. 12.

⁴⁵ ABC da greve por Adrian Cooper, op. cit.

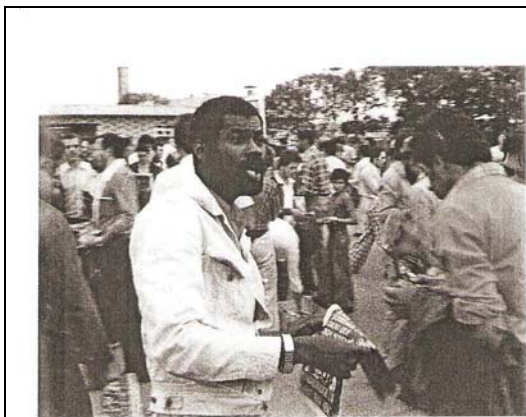


Fig. 24



Fig. 25

Figura 24 – Feijoada [identificado em *Peões*] distribui o exemplar de *ABCD Jornal* de 8 a 14 de maio de 1979, convocando para a assembléia do dia 13 de maio, ao fundo a entrada da Volkswagen. (seq. 17); **Figura 25** – Na porta da Volkswagen, em primeiro plano a manchete do *ABCD Jornal*: “Todas as decisões serão tomadas ...” Fotos de Adrian Cooper. Leon Hirszman : cabeça fria, cabeça pensante, cabeça política. In: A. Cinema e política. São Paulo : Takano, 2003. p. 2-24. Incl. filmografia e ficha técnica ; acompanha CD. Acesso: Fol 1905, p. 9

Na porta da Volkswagen, ao lado de Djalma Bom, Feijoada distribui exemplares do *ABCD Jornal*, semanário criada por militantes da Ala que, conforme foi visto, com a intervenção no Sindicato, se tornou porta-voz da diretoria cassada, convocando para a assembléia do dia 13, a participação do ativista que em *Linha de montagem* relata a ação dos fura-greves da Villares a Lula (seq. 9), se estende a outros locais sob a direção de Leon, próximo de Lula na volta ao Sindicato (seq. 22). Na porta da Volkswagen, ele atropela a conversa de Djalma com o companheiro, de início, em *off*, depois se posiciona em frente à câmera e desempenha o papel de locutor da “Rádio-Peão”: “A Ford parou hoje às 9 horas. Veio a papeleta com desconto já parou. Está tudo parado tranqüilo e pediram pra direção da firma resolver o problema que depois eles voltam a trabalhar.” (seq. 17) Feijoada interrompe a distribuição dos jornais e chama um operário, se dirige à câmera e ao ativista e interpela o companheiro: “Fala pra ele aqui.” Sob o olhar atento dos companheiros reunidos a sua volta, o operário da Volks denuncia o que está acontecendo dentro da fábrica: “Avisa agora que vai vir dinheiro dentro do envelope.” O ativista traduz a informação dentro do vocabulário e dos gestos da militância, da organização e da mobilização:

Prestem bem atenção, entendeu? O envelope de pagamento 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 pega qualquer coisa imediatamente transfere a todos dentro da seção, pra não ficar individual. (seq. 17)

Próximo à porta da fábrica, os desempregados se incorporam à narrativa do movimento mais uma nuance no mosaico formado pela massa de Vila Euclides. Seguindo a volta ao trabalho, a placa funciona como letreiro: “Seleção de Pessoal/horistas/Estamos admitindo/Volkswagen do Brasil SA”, uma fila enorme ao fundo a Via Anchieta e o barulho dos veículos que passam, a câmera pára em primeiro plano no rosto de um personagem (seq. 10) mostrado anteriormente, agachado, lavando as mãos, na bica na porta do estádio na assembleia do dia 22, que decidiria pela continuidade da greve (seq. 2). Na décima seqüência, seu diálogo com Leon remete ao personagem de *Viramundo* (1965) citado por Antonio Negro, protagonista da foto da capa de *Cineastas e imagens do povo* (Figura 12):

Cheguei numa fábrica e tinha uma placa de rebarbador. Aí eu peguei e falei: “moço, essa placa de rebarbador é pra fazer barba?” Ele falou: “Não, isso aí é pra tirar rebarba de corte de fogão”. Eu falei: “Bom, eu sou rebarbador”⁴⁶.

Em *ABC da greve*, recém chegado do Piauí, “[há] uns vinte dias”, “trabalhava na roça, lá”, começa respondendo à pergunta do cineasta sobre o que veio fazer em São Bernardo. Ele articula as dificuldades encontradas na terra natal que o empurraram para aquela fila:

É muito fraco pra gente sustentar a família lá. No tempo mais necessitado não chove igualmente. Agora, pelo mês de março, não está chovendo, né? O tempo de pegar o ligume é agora, não está chovendo. Então fazer o que? Tem que se destinar a procurar serviço pra trabalhar. (seq. 10)

E como no curta-metragem de Geraldo Sarno: “*Ultimamente, eu não tenho profissão nenhuma.*” O piauiense explica como pretende se inserir no mundo da fábrica: “*Aqui depois, quando entrar na fábrica que a gente vai ver o que a gente pode fazer, porque profissão eu não tenho, só se a gente aprender depois então. Depois, se eu aprender, então a gente pode conseguir qualquer coisa.*” (seq. 10) A fila continua a ser mostrada num *travelling* rápido enquanto outro desempregado, vindo de Guarulhos, em *off* conta suas desventuras.

A influência do estilo de *Chapeleiros*, de Adrian Cooper, aparece nas cenas no interior das fábricas, a entrada marcada pelo relógio e os cartões de ponto e os fornos. De perto, seus rostos encardidos de fuligem, sem qualquer som, somente no gestual, sem a defesa da palavra: “A câmera constrange”⁴⁷, ainda mais, conforme observou o cineasta Jorge

⁴⁶ NEGRO, “Zé Brasil foi ser peão”: *In Culturas de classe*, op. cit., p. 426.

⁴⁷ MOURÃO e LABAKI (orgs.). “O sujeito (extra) ordinário.” Eduardo Coutinho, Ismail Xavier e Jorge Futado, *O cinema do real*, op.cit., p. 122.

Furtado, situação explorada ao máximo na cena final do operário parado diante da máquina com o rosto coberto de fuligem, que olha para a câmera e, constrangido, desvia o olhar para baixo, até a entrada do samba de “Pode guardar as panelas”, com Paulinho da Viola. (seq. 23)

Sobre as filmagens após a intervenção, na assembléia realizada debaixo de chuva, o diretor reforçou sua intenção de transparência: “quando a gente sentiu a massa solta, sem liderança, sentimos a mesma angústia e o desespero deles (...) A imagem deles era a nossa imagem.”⁴⁸ No contraste das tomadas em preto e branco, marcadas pela confusão ou pela repressão, o filme explora este “desespero” da “massa solta” na sobreposição de palavras de ordem, desde o pontual “*A outra reunião*”, repetida diversas vezes como um grito de guerra cortado pelo brado daqueles que repetiam pedindo para ouvir: “*Deixa falar!*” (seq. 4) Do alto da marquise-palanque, ao lado do amigo de Henok, de *Greve!* (seq. 11), próximo a Djalma Bom, sentado nos ombros de um companheiro, outro reitera a intenção de não voltar ao trabalho ao propor as palavras de ordem: “*O ABC unido, jamais será vencido!*” E a massa repete encerrando a seqüência: “*Trabalhador unido, jamais será vencido!*” (seq. 4) O filme vai em busca de mais nuances do mosaico formado pelo coro metalúrgico.

ABC da greve explora as divisões de gênero entre os metalúrgicos e a situação da mulher proletária da região do ABC. Dos quatro filmes sobre a greve de 1979, o de Hirszman e Cooper é o que concede maior espaço à presença feminina. As mulheres de *ABC da greve* informam sobre a situação do metalúrgico, como em *Greve!* mas se posicionam diante do movimento, como em *Greve de março*. Na greve, no trabalho e em casa, elas desempenham um papel importante no elenco escalado por Hirszman. No prólogo, de início, em *off*, a ativista na calçada em frente à drogaria fechada, entra em cena após a dispersão dos grevistas, foi selecionada entre a meia dúzia que deveria permanecer para distribuir os boletins. Gesticulando com os boletins numa das mãos, se dirige aos companheiros e especialmente à câmera de Adrian Cooper, na linguagem do chão de fábrica, “dá produção” diante da câmera:

Vamos continuar firme, gente! (in) Nós ficamos unidos numa fábrica enfrentando calor, horrores, comida azeda e nós estamos aí e os patrões andando de iate a nossas custas, comendo do bom e do melhor. Nossos filhos pedem um brinquedo e não tem. Não temos dinheiro pra dar. Por quê? Porque ninguém coopera com a gente. Os patrões... (seq. 1)

⁴⁸ MORAIS et al. Entrevista com Leon Hirszman, “O espião de Deus”, op. cit., p. 13

Outra, flagrada na porta de casa, revoltada com a presença da polícia, gesticula muito, fala no microfone da repórter e à câmera: “*Não tem ninguém escondido. Eu estou sozinha aí, não tem ninguém. Acha que aqui na minha casa vai esconder algum? Eu não estou achando isso aí certo, não. Greve é de trabalhador e de dono de firma, não é de polícia nenhuma.*” (seq. 4) Mas foi no passeio com o padre pela favela de Santo André, onde predominam mulheres e crianças que uma família, em especial, marcou o diretor, formada por uma arrumadeira de motel casada com um vigia de fábrica, segundo Leon: “Cada um deles trabalhava 12 horas por noite, tendo seis filhos, todos dormindo juntos na mesma cama, no seu barraco.”⁴⁹ A personagem é mais uma a representar a saga do imigrante no ABC: “*Quando nós chegou aqui, a gente sofremo muito; até hoje estamos sofrendo.. pra morar é muito apertadinho. Os menino não tem onde durmo, é uma cama pra oito pessoa*” E completa desiludida e irônica no comentário sobre a frustração diante do El Dourado:

São Paulo é bom, é bom. Vamos pra São Paulo melhorar a vida, mas cadê? Chegou aqui piorou (risos) Não tem água. Pra ter água a gente vai pedir pra prefeitura, o povo xingando pra lavar a roupa do mesmo jeito. A encanação passa aqui, mas não pode puxar que é da Prefeitura. Luz também não tem. (seq. 13).

Entre as mulheres do ABC presentes no filme, através das metalúrgicas se percebe o diálogo entre o documentário e a atualização da ficção em *Eles não usam black-tie*. Maria, a noiva de Tião que na peça é ajudante de costura, no filme, virou operária assim como as amigas. O diálogo entre Silene, a amiga de Maria, e Otávio, o líder operário, sobre a emoção de participar da greve, remete ao das operárias entrevistadas por Leon. Todas de jaleco azul, as metalúrgicas contracenam com o cineasta atrás do muro da fábrica com a mesma euforia da personagem da ficção. Em *ABC da greve*, na entrada da Polimatic:

Operária 2: *O problema do pessoal aí é que eles têm medo de fazer a greve. O medo de ser mandado embora, tudo, como já teve a maioria que disse. Se for pra parar, a maioria, vamos parar! A maioria, vamos parar, porque eles estão querendo dar produção antes do aumento. Nós queremos o aumento depois a gente dá produção. Por enquanto é isso.*

Leon (off): *Vocês todas participaram da greve?*

Operária 3: *Participamos.*

Leon (off): *O que é que achou?*

Operária 3: (sorrindo) *Achei uma boa.*

Leon (off): *Vocês vão fazer de novo?*

Operária 3: *Se tiver, eu estou dentro.*

⁴⁹ Idem, ibidem.

Operária 4: Eu também, se Deus quiser! (seq. 11)

Como já apresentado em cenas rápidas nos demais filmes, além das mulheres, os jovens e as crianças ganham destaque, os primeiros devido a sua precoce condição operária, não são só exibidas, mas sua presença destacada pela narração, em *off*, de Ferreira Gullar:

Como os salários são baixos, as crianças são obrigadas a procurar emprego na idade em que deveriam estar apenas estudando. Desse modo, aos 13 ou 14 anos, já enfrentam uma jornada de trabalho exaustiva em ambientes poluídos, com graves riscos para sua saúde. E embora realizem o mesmo trabalho que os homens adultos, muitas vezes em piores condições de salubridade, as crianças e as mulheres ganham salário inferior. (seq. 10)

Se os jovens aparecem no ambiente fabril, as crianças se destacam nas assembléias e manifestações nos ombros dos pais. Na segunda assembléia apresentada, um menino passa pelas mãos do público até chegar ao colo do pai (seq. 2) (Figura 79); em outra, outro menino nos ombros do pai. (seq. 7). Por outro lado, nas favelas, conforme chama atenção o pároco de Santo André, são as maiores vítimas: “*Você vê o número de crianças, sem quintal, sem nada.*” Reforçando este discurso sobre o abandono destas crianças, no passeio pela favela, meninas com bebês no colo. (seq. 14)

ABC da greve confere um papel importante aos advogados do Sindicato, em especial, Almir Pazzianotto Pinto, que se tornaria o ministro do Trabalho do governo Sarney, em 1985. Investido no papel de porta-voz dos metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, em sua primeira aparição, Pazzianotto rebate as informações do presidente da FIESP sobre a volta ao trabalho: “*As informações que eu tenho são de que as indústrias automobilísticas e de autopeças continuam paralisadas. Das demais empresas, em Santo André e São Caetano, eu ignoro.*” (seq. 6) Ao final, na seqüência que assinala a celebração do acordo com o patronato, que seria defendido por Lula e Alemão na assembléia do dia 13 de maio, portanto, do ponto de vista da categoria não havia muito o que comemorar, como será mostrado na seqüência desta assembléia, ao ser mencionado o nome de um restaurante requintado para comemorarem – Le Licorne – é denunciada a presença da câmera - *Você vai se complicar com esse canhão aí*”. Com o colega representante patronal, Pazzianotto encena a fabulação que considerava adequada para ser exibida diante da câmera naquele contexto. Com acentuada artificialidade, tomando as referências de Deleuze, poderia ser caracterizado como um falsário canastrão. A encenação é iniciada pelo advogado patronal e acompanhada pelo representante dos trabalhadores:

Advogado patronal: *Espero principalmente que nossas divergências sejam compreendidas*

Pazzianotto: *Sem dúvida. E vamos continuar, vamos continuar na eterna luta entre o capital e o trabalho.*

Advogado patronal: *Não é uma luta, é uma sociedade de interesses nem sempre divergentes, nem sempre convergentes...*

Pazzianotto: *Não vamos falar de Convergência aqui! (risos) É uma concordância... (seq. 19)*

Alusão bem-humorada ao grupo político clandestino “Convergência Socialista”, considerado um dos mais radicais entre aqueles que pretendiam exercer influência sobre o movimento operário.

Conforme já foi mencionado, *ABC da greve* destaca a presença da Igreja e seus representantes. Na missa na Matriz com a presença dos dirigentes sindicais recém-casados Lula, Ratinho e Juraci Batista Magalhães, aquela em que o judeu Leon comungou, d. Cláudio Hummes reza para um segmento particular dos fiéis: *“Por todos os metalúrgicos do ABC, por suas famílias que estão em dificuldades de conforto.”* (seq. 5) Na missa campal do 1º de maio no Paço, o bispo explica a paralisação de março ao público que reunia trabalhadores de diversas categorias: *“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...”* Ele apresenta o convidado ilustre, sem esquecer de ressaltar o personagem mais importante do evento: *“Eu queria saudar também a presença do grande brasileiro, o poeta Vinícius de Moraes que também está aqui conosco.”* E depois de Vinícius de Moraes chegando ao lado do prefeito Tito Costa, o bispo continua: *“Querida saudar também, de modo particular, o Lula que está aqui.”* (seq. 15)

Ao acumular os papéis de personagem e narrador, na versão fílmica de Hirszman e Cooper, o padre de Santo André supera em importância d. Cláudio Hummes, Bispo de Santo André, central para o conjunto do movimento, conforme sua participação nas missas e assembleias. O padre de Santo André, primeiro, aparece oficiando uma missa campal dentro da favela, o folheto focalizado pela câmera funciona como letreiro: *“Cantos da missa do trabalhador”* e os fiéis cantam *“Cio da terra”*. A seguir, num passeio de carro, descreve a miséria que se vê e a que não se vê:

Olha aí, essa favela é imensa. Aqui não há mais possibilidade de se construir, tomaram completamente. Duas vezes por ano esse pessoal passa pelas enchentes, normalmente, que o rio transborda embaixo, a água chega até aqui encima. Se você perguntar pra eles, são trabalhadores. (seq. 14)

Entre as personalidades que cerram fileiras ao lado dos trabalhadores, além do clero, *ABC da greve* destaca a participação do prefeito Antonio Tito Costa (MDB). Ele se apresenta no Paço às autoridades policiais. Em preto e branco, à aglomeração e se dirige ao interior do carro da polícia: “*Major, eu queria uma informação, eu sou o prefeito da cidade.*” (Figura 80) Depois de se entender com as autoridades policiais, em *off*, com imagens ainda em preto e branco de policiais enfileirados ao redor do Paço, investido de sua autoridade, devolve a praça aos “*senhores*” trabalhadores: “*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 nessa praça e essa praça será o lugar dos senhores.*” Respondendo de forma positiva aos apelos do prefeito, entram imagens coloridas dos trabalhadores cantando o hino nacional, um deles se destaca erguendo uma pequena bandeira do Brasil. (seq. 4) O prefeito volta a ser visto, conforme foi mencionado, na seqüência dedicada ao 1º de maio. Além de aparecer trazendo Vinícius de Moraes na missa campal no Paço, no mesmo dia, em Vila Euclides, seu discurso é intercalado com planos do muro com o desenho de rosto de Lula e a inscrição: “O suor dos trabalhadores constrói a nação, mas o lucro é do patrão”, Tito Costa tenta valorizar a atuação de sua de sua agremiação política no movimento, por um lado, e articular o movimento às bandeiras do partido, por outro:

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 MDB 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 da sociedade possam se organizar e .. se expressar livremente. O abraço do prefeito, aos trabalhadores brasileiros reunidos na capital social do Brasil que é São Bernardo do Campo! Obrigado. (seq. 15)

Conforme será visto na recepção a *Linha de montagem* (1982)⁵⁰ no último capítulo e foi visto em relação ao filme de Batista, as futuras disputas afastariam o prefeito e o MDB das lideranças metalúrgicas do ABC.

Além do clero e do executivo local, e de Vinícius de Moraes, outras personalidades públicas foram incluídas no elenco de *ABC da greve*. Bete Mendes e Lélia Abramo, atrizes que atuariam logo a seguir com o diretor na ficção *Eles não usam black-tie*, apresentam o

⁵⁰ GARCIA, Marco Aurélio. “São Bernardo: a (auto) construção de um movimento” (1982), op. cit.

show de maio, de início com imagens do exterior à noite, no palco dos estúdios da Vera Cruz, Bete Mendes articula a luta dos trabalhadores ao ofício dos artistas: *Os operários do ABC não são apenas motores que produzem as riquezas nacionais também são a mola (in) que atira adiante o nosso trabalho de artistas.*” E conclui com o sinal positivo com o polegar para a coxia. A seguir, enquanto aparecem imagens de trechos da participação do Quinteto Violado, Dominginhos, Sérgio Ricardo, Macalé, Fagner, Carlinhos Vergueiro, Beth Carvalho e Gonzaguinha sentado ao lado de Renato Consorte, também no elenco de *Black-tie*, Lélia Abramo se solidariza com a luta dos companheiros do ABC:

Para que nossos companheiros do ABC possam continuar na sua justa, legítima razão de greve, para que eles possam tornar as suas reivindicações uma realidade. (in) Vocês, com a vossa presença, estarão ajudando para que eles concretizem os seus propósitos. Muito obrigada. (seq. 14)

Ao final, aparece no palco, ao lado de Renato Consorte, que também atuaria em *Black-tie*. Nas comemorações do 1º de maio, o filme explora a solidariedade de representantes da sociedade civil organizada à luta metalúrgica. Ao lado do dirigente sindical cassado Severino Alves da Silva, no palanque de Vila Euclides, o presidente do Comitê Brasileiro pela Anistia, Luís Eduardo Greenhalgh, se destaca por sua frase bombástica: “*Não há derrotas definitivas para a classe operária*” (seq. 14)

Cabe aos periódicos a narrativa da deflagração da greve: *Folha da Tarde, Correio Braziliense, Cidade de Santos, Folha de São Paulo, O Globo, Isto é, Veja.* (seq. 3) Além dos exemplares de *ABCD Jornal*, em especial, o da convocação da assembléia do dia 13 de maio, nas mãos dos grevistas, diferente dos outros filmes. Único dos quatro documentários a acompanhar a assembléia no Paço onde Lula anuncia a volta ao comando da greve (seq. 5), *ABC da greve* apresenta em movimento as cenas que nos outros três filmes aparecem nas páginas do *Unidade Sindical* (Figura 11).

Fotógrafos no palanque das assembléias, representante, o presidente do Sindicato dos Jornalistas, Davi Morais, embora não seja identificado nem visto no palanque, está presente no prólogo, ao lado do dirigente sindical, nas negociações com o comandante da polícia. (seq. 1) O filme aproveita entrevistas feitas por repórteres que atuaram na cobertura do movimento, como a repórter que entrevista Tito Costa e a mulher que teve a casa revistada pela polícia, só com o microfone a vista, em *off*: “*Tem alguém escondido aí?*” (seq. 4), outra

repórter pergunta ao prefeito no Paço na mesma seqüência: “*E a invasão das forças [policiais] aí na Prefeitura?*” (seq. 4)

Conforme foi visto, no palanque, na segunda assembléia apresentada no filme, o microfone com o logotipo da Globo indica a presença da rede de TV hostilizada pelos trabalhadores (seq. 4) Três profissionais desta emissora são integrados ao elenco do filme, os apresentadores do *Jornal Nacional* Celso Freitas, Marcos Humel e Carlos Nascimento. O primeiro anuncia o final da paralisação com o partidarismo responsável pela hostilidade dos trabalhadores: “*A decisão foi tomada hoje. A greve dos metalúrgicos do ABC, em São Paulo, está terminada. Agora a indústria automobilística começa a calcular os prejuízos.*” (seq. 8) Atuando como apresentador e repórter, na cena do Hotel Merak, mais destaque é conferido a Carlos Nascimento. Além de narrar a celebração da proposta de acordo, Nascimento entrevista Lula, ao vivo: “*Se você pudesse agora, mandar daqui um recado para o ministro do Trabalho..*” e Lula responde: “*Olha, é difícil mandar recado. Eu não sou homem de mandar recado eu sou de ir lá e falar...*” (seq. 19) Mas esta cena não é exibida pela TV.

O diretor do filme também aparece diante da câmera, Leon entrevista o migrante do Piauí, as operárias da Polimatic, mas é no diálogo com o funcionário de Recursos Industriais da Polimatic que, de forma irônica, ele explica seu papel e os objetivos do filme. Ele responde ao funcionário sobre se teria autorização para filmar e o jornal para o qual trabalhava: “*Produtora Cinematográfica Leon Hirszman, produções. Estamos fazendo um documentário sobre a região e sobre a greve. O senhor quer dar uma entrevista pra gente?*” Diante da insistência do funcionário em impedir a filmagem, o cineasta-entrevistador encerra a conversa: “*Nós estamos na profissão jornalística, no interior, sim, evidente, seria... mas o exterior, é uma via pública, não entendo sua restrição. Graças a Deus, né!*” (seq. 12) Mas a presença mais marcante do cinema no filme é o cartaz de *Greve!* no cenário do depoimento de Manoel Anísio, na véspera da assembléia do dia 13 de maio que encerrava o período de trégua, intencional ou proposital, ficou uma homenagem ao cinema que registrou aquele movimento através do cartaz do filme de seu correligionário comunista João Batista de Andrade.

Quem é contra a greve?

Pela impressão que ficou em Adrian Cooper, não havia dúvida: “Apesar das hesitações, o fura-greve era reconhecido como inimigo de classe mesmo.”⁵¹ No filme, a menção se limita ao texto escrito no cartaz que aparece nas primeiras cenas do prólogo cercado por um grupo formado por homens e mulheres, o operário escreve no cartaz “Escreva aqui o nome dos fura-greves” (seq. 1). Aspirantes a fura-greves estão dentro dos ônibus parados pelos grevistas, a câmera enquadra os que saem, portanto, convertidos em grevistas.



Figura 25 – Cenas de repressão policial. Fotos de Adrian Cooper: In MERTEN, *Cinema e política*, op. cit., p. 17, 19

Além do mundo dos trabalhadores, o filme apresenta os outros dois “rios” que combatem o movimento: “o rio de empresariado – as multinacionais, as grandes montadoras (...)” e “o terceiro rio, o regime – o estado, aquilo que vinha como ordem: Figueiredo, Murilo Macedo, as questões oficiais, as intervenções.”⁵² Faceta mais visível da atuação do Estado, o filme não explora unicamente a faceta truculenta da ação da polícia apesar de valorizá-la. Tanto no prólogo quanto após a intervenção, policiais presentes em cena se mostram dispostos a negociar com os trabalhadores. Próximo ao portão de uma fábrica, compreensivo, o policial dispersa o piquete que os grevistas procuravam formar:

Pode manter a greve, contanto que saia 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 esse amontoado de gente aqui, certo? Vamos sair todo mundo aí! (seq. 1)

Em *Linha de montagem*, na porta de Mercedes, destemido Djalma Bom incita os companheiros: “Não tem que ter medo de ir preso, cadeia foi feito pra homem. Estamos lutando por uma coisa justa, pô!” (seq. 8) Com sentimento inverso, no prólogo de *ABC da greve*, o dirigente sindical Mariano Palma Villalta, ao lado do presidente do Sindicato dos

⁵¹ COOPER, “Fazendo a greve junto”, op. cit., p. 17.

⁵² “Leon Hirszman”: In VIANY, *O processo do Cinema Novo*, op. cit., p. 307.

Jornalistas, Davi Morais, manifesta seu temor ao comandante. Falando bem rápido, quase atropelando as palavras, Mariano se dirige ao policial:

Comandante é o seguinte, nós estamos com medo de represália mesmo. Eu sou um diretor do Sindicato, entende? Então, se o pessoal dispersar, a nossa briga é justa, coronel e o senhor sabe disso, sem baderna, sem confusão, entende? Porque o nosso medo é que nós somos pai de família, entende? E temos medo, realmente, de ser preso, não tem a menor dúvida. (seq. 1)

Tão compreensivo quanto o policial da cena anterior, o comandante tranqüiliza o temeroso dirigente sindical, mas também impõe limite à ação dos grevistas: “*Eu não quero prender ninguém*”, mas adverte: “*Interferir nos ônibus, não.*” Mariano transmite as determinações do comandante aos grevistas: “*Não vai ter problema nenhum. Não haver represália, ninguém vai ser preso. Agora vocês esperam que a meia dúzia vai em cima distribuindo boletim etc., sem intervir.*” (seq. 1) Nesse mesmo tom, depois de conversar com o prefeito, outro comandante, em primeiro plano, tenta colocar ordem no Paço: “*Vamos sentar que assim todo mundo ouve, todo mundo vê.*” (seq. 4). Estas cenas são exceções, predomina a repressão, com os policiais lançando bombas, prendendo os trabalhadores, com cães, a cavalo, camburões e até tanques ameaçam os trabalhadores pela rua marechal Deodoro, uma das principais da cidade.

No topo da hierarquia do “terceiro rio”, o general João Batista Figueiredo. Após a denúncia de Lula do complô contra os grevistas, o pronunciamento do presidente encerra o 1º de maio. Pela TV, o general presidente da República, a paisana, discursa em cadeia nacional. Sem citá-los, lança a carapuça sobre as cabeças dos metalúrgicos do ABC, misturando um pouco de ponderação com muita ameaça, com riscos nas imagens, sem sintonia, o general Figueiredo se dirige aos protagonistas do dia:

Trabalhadores e trabalhadoras, (in) 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 um homem da ponderação e da prudência. Mas não hesitarei em aplicar as leis existentes diante de situações que ameacem a tranqüilidade da família brasileira ou possam conduzir à desordem social. (seq. 15)

A seguir, na hierarquia do terceiro “rio”, o ministro do Trabalho, Murilo Macedo, pela TV. Primeiro, através de seu preposto, a leitura do decreto:

A intervenção no Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias Metalúrgicas, Mecânicas e de Material Elétrico de Santo André; b) A intervenção no Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias Metalúrgicas, Mecânicas e de Material Elétrico de São

Caetano do Sul; c) A intervenção no Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias Metalúrgicas, Mecânicas e de Material Elétrico de São Bernardo do Campo. Brasília, 23 de março de 1979, Murilo Macedo. (seq. 3)

Com o fim da greve, o ministro encerra a entrevista com ironia desafiadora da resistência dos trabalhadores. Sentado, cercado por repórteres, conclui: “*Não foi preciso chegar até a exaustão, eu ainda tinha muito preparo atlético.*” (seq. 8) Em alerta em relação à assembléia de 13 de maio, seu discurso em cadeia nacional, apresentado com imagens congeladas, quadro a quadro, em descompasso com a banda sonora. No início, na contagem regressiva, imagens de Brasília, a seguir com suas imagens imobilizadas⁵³, pela TV, Murilo Macedo ameaça:

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. (in) 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. (seq. 16)

Pela TV e em tomadas do próprio filme, o segundo rio desloca o filme para a cidade de São Paulo onde apresenta o patronato. Com imagens em preto e branco, de sua sala, Teobaldo di Nigris, presidente da FIESP, avalia o movimento. Seus números são refutados na cena seguinte pelo advogado dos metalúrgicos, Almir Pazzianotto. (seq. 6) A reportagem do *Jornal Nacional* que anuncia o fim da greve inclui o depoimento do presidente da ANFAVEA, Mário Garnero, ele calcula: “*Os cálculos são um pouco difíceis. Eu acredito que você deve pensar que se deixou de produzir cerca de 50 mil veículos que correspondem a um volume bastante razoável(...)*” (seq. 8) Entretanto, a cena mais peculiar da participação dos industriais no filme foi um lapso que “*diz mais de cada um do que seria desejável de se mostrar*”⁵⁴, segundo Marc Ferro, obtido na filmagem de uma reunião dos industriais percebido e captado pela câmera de Adrian Cooper. Neste caso, o lapso do personagem do real foi flagrado pelo cinegrafista:

Essa capacidade de Leon pegar o avesso das coisas, o que ficou nas entrelinhas, é que é muito criativa. O documentário é, por excelência, um meio que se serve do acaso. Na verdade, só o acaso é importante(...) Num outro momento do ABC, em uma reunião de

⁵³ Mesma forma que Ruy Guerra e Nelson Xavier inseriram a participação dos empresários em *A Queda* (1978),

⁵⁴ FERRO, “Filme: uma contra-análise da sociedade?” op. cit., p. 86.

empresários, em que os patrões discutiam o que fazer em face à continuação da greve, percebi que um deles distraidamente desenhava uma metralhadora. Aquele desenho refletia um processo psicológico, revelava claramente o que se passava na cabeça do empresário. Nesse sentido o acaso é que é a realidade. O acaso é tudo.⁵⁵

Para Cooper, o “lapso”, o acaso era a essência daquele tipo de documentário. Na reunião da ANFAVEA, enquanto a câmera enquadra o desenho da metralhadora riscado, o narrador explica as razões do desenho e do risco: “*Um empresário risca a metralhadora que desenhara. O resultado da reunião tornava desnecessário o uso das armas.*” (seq. 16). Mais uma peça do mosaico do empresariado apresentado pelo filme, Reski⁵⁶, industrial e morador de São Bernardo. No galpão de sua fábrica, procura atender às expectativas de seu interlocutor com um elogio a si mesmo e ao capitalismo arrematado com a desqualificação do povo:

Eu permito que qualquer empregado, tanto motorista, quanto torneiro, quanto prensista, da minha indústria entre na minha sala e exponha o seu problema. Desde que a gente possa ajudar, nós vamos ajudá-lo, isso é democracia. Porque, digamos, digamos em países oci... da área comunista nós não vamos encontrar um diálogo franco e aberto entre industrial e empregado, de jeito nenhum, que as castas são totalmente ..Nós aqui não temos distinção tanto o empregado, o motorista como o torneiro, 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, ainda eu creio que o nosso povo não está preparado pra abertura total. Eu acho que o povo brasileiro ainda teria que amadurecer mais um pouquinho pra ele entender um pouco melhor o que é (seq. 13)

A receptividade de Reski em colaborar com o filme contrasta com a resistência do funcionário de Recursos Industriais da Polimatic que protagoniza a seqüência anterior ao lado de Leon. A câmera acompanha sua saída da fábrica em direção ao cineasta. Cooper contou os bastidores da cena, outro momento guiado pelo acaso:

O acaso era nosso guia. Em um dos momentos mais reveladores do filme, tínhamos acabado de filmar clandestinamente dentro de uma fábrica, falando com os operários sobre a greve, e saímos para a calçada. Nesse momento chegava um jovem executivo, muito agressivo, exigindo explicações da equipe e querendo nos mandar embora dali. Aproveitando a deixa, Leon imediatamente convidou-o a fazer uma declaração sobre a greve. Foi incrível porque de repente toda aquela arrogância do empresário – que na verdade era também um coitado, um empregado que estava do lado dos patrões – toda arrogância dele caiu por terra, e ele percebeu que tinha que responder por suas atitudes e palavras. E então ele se cala, não sabe mais o que dizer.⁵⁷

⁵⁵ COOPER, “Fazendo a greve junto”, op. cit., p. 21.

⁵⁶ Segundo Adrian Cooper, na reportagem publicada de CAETANO, “A política e a politicagem” no *Jornal de Brasília*, 3/7/91.

⁵⁷ COOPER, “Fazendo a greve junto”, op. cit., p. 20-21.

Depois de se apresentar, Leon pergunta: “*O senhor quer dar uma entrevista pra gente?*” O funcionário responde com o “monótono estribilho”⁵⁸ do ministro da Justiça do governo Geisel, Armando Falcão: “*Não tenho nada a declarar.*” O cineasta então o questiona: “*Eu não sei por que o senhor veio...*” Diante da insistência do funcionário contra a continuidade da filmagem, Leon também insiste: “*Estamos documentando aí, entrevistando... Se o senhor pudesse dar uma entrevista pra gente também, como é que o senhor sentiu a greve?*” Repetindo a orientação anterior, responde lacônico: “*Não me compete fazer esse tipo de declaração.*” O cineasta a partir daí passa a questões mais pontuais e pergunta a função de seu resistente entrevistado na empresa ao que e responde: “*Eu trabalho em Relações Industriais.*” Sua resposta não satisfaz o cineasta, quem sabe em busca de um ponto em comum com seu entrevistado, o quase engenheiro Leon, pergunta: “*O senhor é engenheiro?*” Com a negativa do funcionário, o cineasta encaminha a entrevista para o final rechaçando as objeções para as filmagens. (seq. 12)

Com diferentes matizes, desse modo, nas palavras de Leon, *ABC da greve* “mostra criticamente três rios simultâneos”⁵⁹: o movimento dos trabalhadores que provocou a reação do patronato e do Estado.

Dez anos depois, a (re) construção do enredo de *ABC da greve*

Adrian Cooper procurou ser fiel ao projeto de Leon na concepção geral do filme, sem abrir mão das mudanças que considerou necessárias para dar-lhe inteligibilidade mais de dez anos depois das filmagens. O Brasil e o mundo mudaram. Na trilha sonora, Cooper não seguiu às orientações de Leon. Na entrevista a Alex Viany, em 1982, Leon comentou sobre *ABC da greve*: “falta gravar a música. Penso no Dominginhos. Só ele, sozinho.” O próprio Cooper admitiu: “mudei um pouco a trilha sonora que não tinha sido finalizada”⁶⁰. A música tema escolhida por Cooper foi “Pode guardar as panelas”, samba de partido alto composto e cantado por Paulinho da Viola. Acompanha a reconstituição do movimento pelas manchetes de jornais, novamente inserida após a leitura do decreto de intervenção e da aparição de Lula, na rua do Sindicato cercada pela polícia (seq. 3). Pelo ritmo, a canção contrasta e complementa a repressão policial: “*Você sabe que a maré/Não está moleza,*

⁵⁸ FALCÃO, Armando. *Tudo a declarar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 325 e 234-5 *apud* GASPARI, E. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 477.

⁵⁹ “Leon Hirszman”: In VIANY, *O processo do Cinema Novo*, op. cit., p. 307.

⁶⁰ *ABC da greve* por Adrian Cooper, op. cit.

não/E quem não fica dormindo de touca já sabe da situação” E o refrão: “Dizer que o pior aconteceu/Pode guardar as panelas que hoje o dinheiro não deu.” (seq. 4) E com os créditos finais:

Você sabe que a maré/não está moleza não/e quem não fica dormindo de toca já sabe da situação/Eu sei que dói no coração/Falar do jeito que falei/ Dizer que o pior aconteceu/Pode guardar as panelas/que hoje o dinheiro não deu/dizer que o pior aconteceu (bis) Dei pinote adoidado pedindo emprestado e ninguém me emprestou/Fui no seu Malaquias querendo fiado mas ele negou/Meu ordenado coitado, apertado, engraçado desapareceu/Fui apelar pro cavalo joguei na cabeça mas ele não deu/Você sabe que a maré..

Completando a trilha sonora do filme, com a participação dos protagonistas, o hino nacional, no Paço (seq. 4), “Cio da terra”, de Chico Buarque e Milton Nascimento, na missa campal de Santo André (seq. 14) e “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, enquanto aparecem no palco dos estúdios da Vera Cruz João Bosco, Elis Regina, Macalé, Gonzaguinha, ... (seq. 15), a canção entra pela seqüência seguinte, nas imediações da Ford (seq. 16)

Mudanças na história dos trabalhadores e do cinema, em particular, no documentário, quando Cooper retomou o projeto em 1987, após a morte de Leon, a pedido de Carlos Augusto Calil, da Embrafilme. Com a saída de Calil da estatal, segundo Cooper: “Faltaram, então, recursos para levar o projeto adiante.”⁶¹ Por fim, foi concluído com o apoio da Cinemateca Brasileira que se tornou a guardiã do filme em 16 milímetros. Em 1990, ao concluir seu trabalho, Cooper apontou algumas mudanças ocorridas no cinema e em sua própria experiência: “Depois de todos esses anos e da reflexão sobre o papel do narrador no cinema, com uma maior confiança nas imagens, decidimos tirar parte da narração, feita na época por Ferreira Gullar. Acho que o filme ganhou com isso.”⁶² Com experiência de filmar operários acumulando as funções de diretor e fotógrafo, segundo Cooper: “Misturas complexas de sons que experimentamos em *Chapeleiros* acabaram aparecendo no *ABC*.” Mas na orientação geral, frisou: “a montagem final, da finalização (...) foi muito respeitosa com que Leon queria.”⁶³ Nas filmagens, conforme foi visto, Cooper apostava no acaso: “Vai-se criando a estrutura do filme na hora de filmar, num processo transparente, que era muito libertador para alguém como Leon, que trabalhava o roteiro de

⁶¹ CAETANO, “Política e politicagem”. In *Jornal de Brasília*, 3/7/91, op. cit.

⁶² COOPER, “Fazendo a greve junto”, op. cit., p. 23.

⁶³ *ABC da greve* por Adrian Cooper, op. cit.

ficção de maneira muito cerebral.”⁶⁴ O controle sobre o desenrolar da greve na ficção, impossível naquele tipo de documentário, fez com que “alguém como Leon”, se libertasse de parte de suas orientações pré-concebidas.

As filmagens se estenderam por dois meses, de 19 de março a 19 de maio de 1979. Ao pátio cheio de “fuscas” e sua linha de montagem parada, sem ninguém em cena, seguem planos de uma assembléia no estádio de Vila Euclides; e da rua cheia de gente onde se destaca a faixa na fachada do prédio: “Greve até a vitória final”, enquanto a narração de Ferreira Gullar localiza as imagens e apresenta a história.

Considerando o fato de ter sido a primeira equipe a começar a filmar, é notável o pouco tempo dedicado ao período anterior à intervenção, de 19 a 22 de março. Assinalando a permanência da repressão, os policiais estão presentes, com menos ou mais truculência, na rua, na porta da fábrica, desde o prólogo. Na assembléia em que recusam a proposta patronal (22 de março), Lula menciona a intervenção iminente e refuta a associação do movimento à luta contra a ditadura militar: *“E eu posso garantir a vocês, que a intervenção só não houve ainda, ela está pronta, me parece desde o dia 14 ou da quarta-feira que nós entramos em greve porque algumas pessoas de má-fé entenderam que a greve é uma greve de desafio a um governo.”* E adverte os companheiros: *“é preciso decidir com muita coragem”*, diante da disposição de resistir: *“Se for decidido aqui manter a greve, a gente vai continuar da mesma forma até... até, até, até ou que a gente ganhe ou que eles venha e acabem com a nossa greve.”* (seq. 2). Após a paralisação, no mesmo palanque, em 1º de maio, ouviu, sem refutar, o prefeito do MDB Tito Costa: *“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.”* (seq. 15)

Cenas de repressão policial se intercalam às manchetes dos jornais e à leitura do decreto de intervenção pelo representante do ministro do Trabalho (seq. 3). O filme explora a volta de Lula na assembléia do Paço, momento em que o narrador o apresenta (seq. 5). Ele defende a continuidade da greve e orienta os companheiros. Uma pergunta vinda da massa não recebe resposta: *“É pra dar baixa na carteirinha?”* O que deveriam fazer os associados com o Sindicato sob o comando do interventor? Lutas por dentro da estrutura sindical,

⁶⁴COOPER, “Fazendo a greve junto”, op. cit., p. 19-21.

como, por exemplo, defendiam os comunistas, ou apostar na criação de uma estrutura paralela ao sindicalismo oficial? O encaminhamento da luta pela retomada da entidade e o desfecho da história contada pelo filme com a volta de Lula ao Sindicato respondem à questão do sindicalista?

Na assembléia que decidiu pela volta ao trabalho (27 de março), Lula pede “*um voto de confiança*” aos trabalhadores e promete: “*nós teremos nosso Sindicato de volta, teremos nosso aumento de salário.*” (seq. 7) O *Jornal Nacional* da TV Globo anuncia o final da greve articulado ao depoimento do presidente da ANFAVEA e do ministro do Trabalho. O que significou esta escolha? Enfatiza o conflito entre o ponto de vista da TV, favorável aos “rios” do empresariado e do governo, e silencia os trabalhadores, que precisam do filme para se fazer ouvir. De acordo com Leon, a perspectiva de “dar voz ao avanço daquela consciência como documentaristas, não como intelectuais (...) fez com que, no dia da decisão da suspensão da greve, continuássemos a filmar. Fomos para as portas das fábricas, no dia seguinte, ver a entrada dos trabalhadores.”⁶⁵ O foco sobre a banca de bilhete de loteria nas imediações da entrada da Volkswagen na volta ao trabalho, para além de documentar a diversidade do comércio em torno das automobilísticas, remete à aposta no movimento, com a volta ao trabalho. (seq. 9). O filme continua a explorar outras dimensões do movimento; o narrador *off* analisa:

A diferença do 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 que cerca de 20 % da população de São Bernardo do Campo moram em favelas. E que as demissões em massa que periodicamente atinge grande parte dos operários submetem-nos a uma média de dois a três meses de desemprego por ano. (seq. 10)

E assim traz para a história da greve desempregados e favelados, ou melhor, faveladas. Na entrevista concedida no início de abril, Leon já demonstrava sua intenção de representar o acontecimento: “Nós estamos pensando em fazer um trabalho sobre o 1º de maio, sobre o significado do primeiro de maio dentro de uma conjuntura como a nossa.”⁶⁶ A missa e a manifestação em Vila Euclides na qual Lula reitera sua disposição de Luta: “*Domingo dia 13 nós temos uma assembléia e queremos ver aqui no campo o mesmo tanto de gente que tem hoje aqui. Porque se não vier o nosso aumento, no dia 14 a zero hora o*

⁶⁵ MORAIS et al Entrevista com Leon Hirszman, “O espião de Deus”, op. cit., p. 13.

⁶⁶ Idem, p. 14.

ABC estará em greve outra vez!” (seq. 15) No show, priorizou o discurso das atrizes Bete Mendes e Lélia Abramo, que trabalhariam em *Black-tie*, em detrimento da apresentação dos cantores e músicos.

Carlos Nascimento apresenta o *making-off* da reportagem, entrevista Lula, mas a cena não aparece editada no *Jornal Nacional*, cabe a ele apresentar a reunião entre representantes dos trabalhadores e do patronato que resultou no acordo a ser apresentado na assembléia de 13 de maio. Entre as seqüências da porta das fábricas em que os operários e ativistas denunciam o descumprimento do acordo pelo patronato (seq. 15 e 17), do pronunciamento do ministro do Trabalho e da reunião do grupo dos 14 na qual o empresário desenha a metralhadora. (seq. 16), no cenário do *Jornal Nacional*, pela TV, Carlos Nascimento procura traduzir o impasse e a perspectiva de “*um final feliz*”:

Então o que se busca nessa reunião aqui, no Hotel Merak, é uma solução definitiva para que segunda-feira não recomece uma nova greve, uma vez que terminou essa trégua. E pelas declarações que deram tanto patrões como empregados quando entraram para essa reunião, deve se chegar certamente a um final feliz. (seq. 19)

Mas o filme não segue os prognósticos do repórter da TV Globo Carlos Nascimento, conforme o filme explora, as decisões tomadas em 13 de maio ratificando a solução acordada no Hotel Merak, não assinalaram, pelo menos de imediato, um final feliz, tanto que o filme continua até a volta de Lula ao Sindicato, na semana seguinte. O filme explora as tensões entre os dirigentes sindicais e as bases que antecederam a assembléia do dia 13. Contrariando a disposição manifesta no 1º de maio, Lula pede a prorrogação do “*voto de confiança*”:

Eu gostaria de pedir aos trabalhadores que quisessem me dar um voto de confiança a mim e a diretoria do Sindicato é que aprovassem o acordo que é péssimo, mas que nós precisamos brigar pela volta da diretoria do Sindicato. Companheiros que forem favoráveis e que quiserem dar esse voto de confiança levantem a mão. (seq. 20)

Os trabalhadores respondem com os braços levantados e os gritos: “*Lula, Lula.*” As filmagens se encerraram em 19 de maio de 1979, com imagens da volta de Lula ao Sindicato acompanhado de centenas de companheiros, o narrador *off* conclui acentuando as possibilidades e limites do avanço do movimento:

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 Benz receberam seis bilhões e 700 milhões de cruzeiros pagos pelo Tesouro Nacional. (seq. 22)

A seqüência final, a marca da experiência acumulada por Cooper⁶⁷, o cartão de ponto; a exacerbação de imagens e som do cotidiano fabril; o cartão de ponto; os operários parados diante das máquinas, com o som ambiente sem diálogo, a câmera parada num personagem silencioso até o limite do constrangimento⁶⁸, antecede o FIM e o início da canção de Paulinho da Viola.

Somente a dependência das verbas da estatal de cinema, a Embrafilme, explicaria o adiamento da conclusão de *ABC da greve* para mais de uma década após o término das filmagens? Para além da Embrafilme, a existência dos filmes de Tapajós e Batista poderiam ter desinteressado Leon de levar adiante seu projeto? Para além da prioridade ao projeto da ficção, como será visto no capítulo seguinte, *Black-tie* pode ser considerado o filme de sua vida, se dependesse de sua vontade, teria sido seu primeiro filme, tragicamente, acabou por se tornar sua última obra de ficção, consagrada pelo público e pela crítica, como será visto no capítulo final. Mas as mudanças na arena política não podem ser desconsideradas nas relações do comunista Leon com o personagem Lula convertido em dirigente petista. Com a criação do PT, em fevereiro de 1980, conforme já foi assinalado, comunistas e a liderança metalúrgica do ABC passaram a disputar espaço no sindicalismo e na política partidária, sobretudo com o restabelecimento das eleições para os governos dos estados, resultado da extinção do AI-2. Corroborando a hipótese do interesse de Leon não mais ser atraído pelos desdobramentos da história dos metalúrgicos do ABC, sem concluir *ABC da greve*, além de concluir e lançar *Black-tie*, Leon começou e concluiu a trilogia *Imagens do inconsciente* sobre artistas esquizofrênicos que viviam no Hospital Psiquiátrico Pedro II, sob os cuidados da doutora Nise da Silveira, entre 1983 e 1985.

⁶⁷ Ver BITARELLI, Rogério. “Conflito entre homens e máquinas”: *In Filme Cultura 46*, op. cit., p. 65-66 e BERNARDET, “Chapeleiros, beleza e anomia” *in Cineastas e imagens do povo*, op. cit., p. 273-280.

⁶⁸ “O sujeito (extra) ordinário. Eduardo Coutinho, Ismail Xavier e Jorge Furtado”: *In MOURÃO, Dora e LABAKI, Amir (orgs.) O cinema do real*. op. cit., p. 122.

*Linha de montagem –
Lula, São Bernardo, Sindicato e greve*

Ao contrário da relação intensa, mas efêmera de Leon Hirszman com os metalúrgicos, os vínculos de Renato Tapajós com o Sindicato de São Bernardo antecederam a realização do curta-metragem sobre a greve de março e se estenderam após o lançamento de *Linha de montagem*. Primeiro longa-metragem da filmografia do cineasta a concluir o circuito social, das produções para o Sindicato, *Linha de montagem* foi o que mais tempo levou da idéia à estréia. Montado dois anos após a conclusão da greve de 1979, portanto, com distanciamento temporal maior do que em *Greve de março* (1979) e bem menor do que Adrian Cooper ao montar *ABC da greve*, em 1990. Tal distanciamento possibilitou maior elaboração técnica e estética e, sobretudo, quanto ao conteúdo. Entre a idéia inicial e a finalização do filme, o Sindicato leva às greves lideradas por Lula, em São Bernardo.

Em setembro de 1977, em entrevista concedida após a premiação de *Acidente de Trabalho* na Jornada de curta-metragem de Salvador, a idéia desse filme se tornou pública. Na ocasião, Tapajós arrolou os temas que sua parceria com o Sindicato pretendia transformar em filmes: “Temos, pelo menos em projetos já discutidos no sindicato e aceitos por eles [os diretores], um filme é sobre a hora-extra, um sobre a condição da mulher operária e outro sobre o Sindicato no Brasil.”⁶⁹ Os dois primeiros projetos foram desenvolvidos segundo a orientação prevista: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978) em torno do Primeiro Congresso da Mulher Metalúrgica e *Teatro Operário* (1979), com trechos de uma peça sobre hora-extra escrita e protagonizada pelo dirigente metalúrgico Expedito Soares Batista. De acordo com o último projeto, a equipe de Tapajós realizou *Greve de março* (1979) e *Linha de Montagem* (1982).

No momento da pré-estréia, Renato Tapajós sublinhou ao *Diário do Grande ABC* as dificuldades crescentes em função das intervenções que inviabilizaram os recursos do Sindicato, comparado com os outros filmes: “Já com *Linha de montagem* as dificuldades foram crescentes. Na captação de recursos, exemplos das entidades engajadas ao movimento, como já ocorrera com *Greve de março*, que viabilizavam a realização do cinema militante naquele momento. Se por um lado os líderes metalúrgicos do ABC, a partir

⁶⁹ Entrevista com Renato Tapajós – “O filme de conteúdo social é fundamental” In *Diário do Paraná*, 25/9/77, Anexo, p. 2.

de 1980, perderam o apoio do PCB ao se colocar como alternativa sindical e política, por esta mesma razão angariavam novos aliados, por outro lado. Na véspera da estréia, Tapajós informou que o filme custou “3,5 milhões financiados, numa primeira, fase pelo Sindicato e [depois da segunda intervenção] pelo Fundo de Greve dos Metalúrgicos, responsável por 60 % do total.”⁷⁰ Duas décadas depois o cineasta recalculou os custos e incluiu outros colaboradores da produção: “Na época, custou em torno de US\$ 80 mil na ponta do lápis, se fosse pago hoje US\$ 400 mil”.⁷¹ Financiado, de início, pelo Sindicato, conforme Ata da reunião de 25 de maio de 1979, logo após que a diretoria presidida por Lula foi reinvestida no comando da entidade oficial.⁷² A eclosão da greve de 1980 aumentou a necessidade de filmar e devolver as imagens aos grevistas, porém, em 17 de abril de 1980, mais uma intervenção cassou a diretoria presidida por Lula, e as filmagens se estenderam até julho de 1981. Segundo Tapajós, à época do lançamento:

O filme ficou parado durante seis meses, durante o segundo semestre de 80, pois dinheiro não tinha de onde vir. Então em janeiro de 1981, o fundo de greve começou a por dinheiro no filme e com isso a gente chegou até o final. Quer dizer, o filme foi assinado pelo fundo de greve, embora o Sindicato tenha dado início e apoio, no final também.⁷³

Como ocorrera com *Greve de março*, com os desdobramentos do movimento de 1980, dos recursos oficiais do Sindicato, a produção de Tapajós contou com as verbas alternativas, originárias da organização autônoma dos trabalhadores no Fundo de Greve. Duas décadas depois, nas lembranças do cineasta, do curta para o longa-metragem, crescera a rede de solidariedade ao cinema ligado ao movimento do ABC: “Em 80, com a nova intervenção, o Fundo de Greve banca o filme na clandestinidade; a N(o)vib deu outra verba, sem a Ruth Escobar de intermediária. O orçamento: 10% Sindicato; 20% Fundo de Greve; 40% N(o)vib; 30% militância, trabalho voluntário.”⁷⁴ Além da mudança de valor da moeda, mudou também o mundo do cinema, segundo Tapajós: “Hoje [2006] inflacionou também o aspecto do trabalho (...) existia uma militância no cinema (...)”. Das contribuições que ficaram nas lembranças do cineasta, nos créditos iniciais consta apenas: “produção da Tapiri Cinematográfica para a Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São

⁷⁰ *Diário do Grande ABC*, 13/4/82, 1ª. p.

⁷¹ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

⁷² Ata da reunião da diretoria de 25/5/79 apud PARANHOS, K. *Mentes que brilham*, op. cit., p. 176.

⁷³ “Na linha com Renato Tapajós”: *In O Matraca* n. 8, 15 de maio a 14 de junho de 1982, p. 8.

⁷⁴ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

Bernardo do Campo e Diadema” e, nos créditos finais, entre os “colaboradores”, junto à produtora de *Greve de março*, ABCD Sociedade Cultural e a Oca Cinematográfica, de Renato Tapajós, co-produtora dos quatro curtas-metragens anteriores para o Sindicato, e, contrariando as lembranças do cineasta, Ruth Escobar. Componentes da equipe de *ABC da greve* estão nos créditos finais de *Linha de montagem*: a assistente de montagem Sara Yakmi, o assistente de produção Ivan Novais, Adrian Cooper, Leon Hirszman e a Taba Filmes; de Aloysio Raulino, da equipe de *Greve!* Tais menções confirmam o uso das mesmas imagens pelos quatro filmes. E a Stopfilm, presente nos quatro documentários assim como as cenas adicionais de Jorge dos Santos e Luis Manzo. Também contemplado nos créditos Walfrido de Grammont, Georges Bordokan e fotos da Agência F4.

A despeito da escassez de recursos, o tamanho e afinidade da equipe viabilizaram o desenvolvimento do projeto, conforme contou ao *Diário do Grande ABC* no dia da estréia: “Durante os dois anos de filmagem, a equipe compunha-se somente do câmera Zetas Malzoni, do sonoplasta Francisco Cocca e da assistente de direção Maria Inês Villares, além de Tapajós”⁷⁵. Porém, para a montagem foi chamado Roberto Gervitz, co-diretor do documentário de longa-metragem sobre os metalúrgicos paulistanos *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979), substituindo parcialmente Olga Futema que, de acordo com os créditos finais ficou responsável pela “montagem do material da greve de 1979” (seq. 2).

Filme que marcou o cineasta, seu primeiro longa-metragem, foi lembrado pelos dirigentes metalúrgicos que dele participaram como Djalma de Souza Bom e Expedito Soares Batista. No depoimento concedido à Fundação Perseu Abramo sobre a greve de 1980, 20 anos depois, Djalma destacou: “O filme *Linha de montagem* [foi] um dos mais importantes instrumentos de mobilização.”⁷⁶ Comparado com os filmes de João Batista de Andrade e Leon Hirszman, para Expedito Soares Batista, o filme de Renato Tapajós se distinguiu pelos vínculos com o movimento:

Não quer dizer que os filmes não fossem bons, são obras interessantes pra época, pro momento e tal, mas também foi feita com esse perfil, não foi.. Ainda bem que fizeram, não é verdade? Não quero criticar, mas não tinha esse cunho essencialmente documentário. Era documentário, é, mas não era uma coisa que pegava como o Renato. O Renato foi lá, dormia na porta da fábrica e filmava em tempo real o que estava acontecendo.⁷⁷

⁷⁵ *Diário do Grande ABC*, 14/4/82, “B”, p. B-1.

⁷⁶ Depoimento de Djalma Bom à Fundação Perseu Abramo, 14/4/2000, op. cit.

⁷⁷ Entrevista de Expedito Soares Batista à autora, op. cit.

O depoimento de Expedito sobre sua participação no filme também informou sobre parte do material filmado descartado na montagem final. Semelhante à experiência de entregar a câmera ao protagonista e narrador do filme, o lavador de carro, ex-operário, Deutrades Carlos da Rocha⁷⁸ feita por Aloysio Raulino, em *Jardim Nova Bahia* (1971), em *Linha de montagem*, além do curso com Tapajós em 1976, Expedito tinha experiência de participar dos quatro curtas-metragens anteriores. Ele lembrou muitos anos depois, com uma mistura de satisfação e frustração:

Uma vez eu disse [para o Zetas Malzoni]: “Quero filmar. Deixa eu manipular um pouco a máquina.” E fomos filmar os operários descansando no Riacho Grande, no teleférico. Filmamos um monte de operários deitados. Pedimos ao pessoal: “Senta aqui. Deita aqui.” Nos penduramos no teleférico e fizemos a cena, até passa rapidamente. Aproveitou muito pouco no *Linha de montagem*, uma hora que passa, foi nesse num deles lá, não me lembro. Foi muito legal.⁷⁹

Em *Eles não usam black-tie*, Tião (Carlos Alberto Ricelli) e Maria (Beth Mendes) protagonizam cena semelhante a esta que Expedito descreveu. Além de não ter conseguido localizar a cena rápida, conforme será visto, não cabia na história contada por Tapajós centrada nas duas grandes greves gerais de 1979 e 1980. Das 15 ou 16 horas de material filmado, mais as cenas adicionais, afora a cena descrita acima por Expedito, muito material não foi aproveitado. O que determinou a escolha dos 90 minutos que compõem o longa-metragem? Embora seu ponto de partida seja *Greve de março*, *Linha de montagem* é mais do que mera continuação, reinterpreta a história contada pelo curta-metragem. Em termos do tempo dedicado à greve de 79, conforme explicou o diretor logo após o lançamento do longa-metragem: “O material do *Greve [de março]* foi reelaborado para formar as seqüências iniciais do *Linha de montagem*, mais os menos, os 35 minutos foram reduzidos para um rolo do *Linha*, formando uma seqüência sobre início da greve de 1979.”⁸⁰ Dos 35 minutos do curta-metragem ficaram dez no longa-metragem. Em ambos, afora a reconstituição com fotos, a história contada pelo filme começa na assembléia de 22 de março, no estádio de Vila Euclides, todavia, no curta-metragem o enredo é montado em função da “trégua dos 45 dias”, já no longa-metragem, conforme seu primeiro inter-título, a história é contada a partir de julho de 1981 (seq. 2), época da campanha para as eleições no

⁷⁸ Ver BERNARDET, “A voz do outro (*Tarumã, Jardim Nova Bahia*) in *Cineastas e imagens do povo*, op. cit., p. 128-142.

⁷⁹ Entrevista de Expedito Soares Batista à autora, op. cit.

⁸⁰ “Na linha com Renato Tapajós”: *In O Matraca* n. 8, 8 a 15 de maio de 1982, p. 8.

Sindicato. A última cena anuncia a divisão da categoria que o filme apresenta através do depoimento dos narradores auxiliares. Nas imediações da Volkswagen, Djalma Bom pede os votos dos companheiros: “*É a chapa da diretoria cassada. É a chapa que tem o apoio do nosso companheiro Lula. A luta dos trabalhadores de São Bernardo do Campo e Diadema deve continuar, vamos votar na chapa número 1*”⁸¹ (seq. 27), repete diversas vezes. O que mudara no sentido atribuído à luta dos trabalhadores de março de 1979 para julho de 1981? Com material sobre os “45 dias”, *Linha de montagem* explora o movimento de 1979 e seus desdobramentos até a greve deflagrada em 1º de abril de 1980, acompanhada desde a preparação, deflagração, desenvolvimento e desfecho. Vale lembrar que de 19 de maio de 1979 até 17 de abril de 1980, Lula e sua diretoria estavam à frente do Sindicato, portanto, com recursos para investir no filme, conforme a ata da reunião de 25 de maio, citada acima. O longa-metragem também foi realizado a serviço da luta metalúrgica, conforme o depoimento de Djalma, porém, diferente de *Greve de março*, em *Linha de montagem* não se tratava do calor da hora, não foi feito para as eleições realizadas em agosto daquele ano, tinha um objetivo mais de médio e longo-prazo. “*Vem aí uma nova epopéia!*” Djalma anunciava naquela mesma cena, assim era preciso documentar e monumentalizar a epopéia protagonizada por ele, Expedito e, sobretudo, Lula, nas duas grandes greves gerais da categoria realizadas no interregno de um ano. Com experiência acumulada na realização de filmes com a categoria desde 1977 e, sobretudo, munida da experiência da greve de março de 1979, a equipe de Tapajós continuou a filmar em São Bernardo.

Mais elaborado pelo formato, conteúdo, distanciamento e experiência acumulada pelo cineasta, o que mudou na forma de contar a história da greve? Mais próximo dos trabalhadores, por um lado, Tapajós se sentia mais “transparente”, por outro, não. Na pré-estréia no Sindicato, ele enfatizou sobre a diferença na narrativa: “Usamos no filme cada vez menos a entrevista. Queremos criar com o documentário a mesma empatia de um filme de ficção, sem encenar. Isso é possível com postura adequada e a habilidade do cinegrafista.”⁸² A proposta de “mosca na parede”, a câmera oculta, padrão dominante consagrado na ficção, neste documentário, não exclui a “mosca na sopa”, ou seja, colocar o cinema em cena. Neste sentido, a mudança mais notável dentro do estilo “transparente” que caracterizava a obra do

⁸¹ O filme não apresenta a vitória da chapa 1, em agosto daquele ano; *Tribuna Metalúrgica*, agosto de 1982, p. 2.

⁸² *Diário do Grande ABC*, “B”, 14/4/82, B-1.

cineasta foi a introdução do narrador, em *off*. Muitos anos depois, Tapajós admitiu: “Na verdade, no *Linha* não sou mais tão ‘transparente’”.⁸³ Como o jornalista Augusto Nunes em *Greve!*, de João Batista de Andrade e o poeta Ferreira Gullar em *ABC da greve*, o ator Othon Bastos fez a narração, em *off*, de *Linha de montagem*. Othon Bastos tinha envolvimento com o tema, em *Os Libertários* (1976), de Lauro Escorel, não se limita à narração, em *off*, subvertendo a função tradicional deste personagem do real, o ator aparece em cena interpretando um personagem da história narrada.

Cenários da greve metalúrgica em São Bernardo

Cumprindo a orientação do projeto original, o filme pretendia contar a história do sindicalismo brasileiro a partir de São Bernardo, desse modo, enquanto em *Greve de março* ruas e fábricas da cidade são mostradas apenas por meio de imagens congeladas das fotos, no longa-metragem, em movimento acompanham a atuação dos protagonistas. O filme começa com uma panorâmica da cidade a partir da Via Anchieta, que liga São Paulo a São Bernardo, por onde passam carros e caminhões. A câmera percorre as fachadas enquadrando os logotipos das grandes fábricas - Ford, Mercedes, Volkswagen, Scania, Villares -, chaminés e fumaça. O narrador apresenta a cidade, seu cenário cotidiano:

São Bernardo do Campo, um dos municípios que integram o ABC, na região da Grande São Paulo. São Bernardo do Campo, cidade moldada pela industrialização. Aqui está concentrada a grande indústria automobilística, carro-chefe da economia do país, responsável por mais de 10% do Produto Interno Bruto. Nessas fábricas de sofisticada tecnologia e de capital preponderantemente multinacional, trabalham cerca de 140 mil operários. (seq. 1)

Das imagens das automobilísticas responsáveis “por mais de 10% do Produto Interno Bruto” que integram São Bernardo à “economia do país”, sem precisar recorrer a imagens externas, apresenta a produção do “fusca”. Nas cenas exibidas no interior da Volkswagen, a “sofisticada tecnologia” mencionada pelo narrador não exclui dimensões artesanais do trabalho. Na maior montadora da região, pela produção, número de operários e a montagem do Volkswagen sedan, o “fusca”, no galpão onde portas e janelas circulam por roldanas, a carroceria é carregada manualmente. O contraste pode ser simbolizado em três objetos de cena, em especial: Maçaricos, uma tesoura e um bule de café expressão da dimensão artesanal do trabalho, a cena introduz a canção título na voz de Chico Buarque:

⁸³ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

Minha linha de montagem/A cor e a coragem/Cora coração/Abecê abecedário/Ópera operário/Pé no pé no chão (...) /A mão no ferro a ferragem/O elo a montagem do motor/ A mão que desce engrenagem/que desce engrenagem/ que desce engrenagem/te faz maior/(...). (seq. 1)

A partir daí, tanto os metalúrgicos quanto o público “de fora” do ABC podem dimensionar a importância da paralisação destes “140 mil operários.” O narrador completa: “Foram estes trabalhadores, que lutando por melhores salários e melhores condições de trabalho, desencadearam um movimento que chamou a atenção do país para a situação da classe operária.” (seq. 1) De modo geral, para contar a história da greve dos milhares de operários das automobilísticas do ABC, *Linha de montagem* segue a hierarquia dos cenários de *Greve de março*. Os grandes acontecimentos que apresentam as imagens mais significativas da união e da força dos trabalhadores, no filme de Tapajós têm um endereço, como Expedito convoca os companheiros na porta da Volkswagen: “Vamos lá! Assembléia no campo, na Vila Euclides”. (seq. 10) Principal palco da comunhão dos protagonistas, seu tamanho é proporcional à importância da multidão que abriga. No palanque, a liderança e seus aliados especiais, no gramado e nas arquibancadas, os braços levantados da massa metalúrgica. Com a experiência acumulada na greve de 1979, no longa-metragem, Lula demonstra ter consciência do potencial daquele cenário. Na assembléia que decidiu a deflagração da greve geral de 1980, Lula dirige o gesto dos companheiros: “Eu gostaria até que vocês levantassem os braços outra vez e ficassem com os braços levantados que é pra todo mundo ver o que os trabalhadores de São Bernardo e Diadema querem!” (seq. 14) Na assembléia em que é anunciada a prisão de Lula (20 de abril de 1980), a última no estádio apresentada em *Linha de montagem*, o gesto que caracteriza a força da massa reunida se repete, a pedido de Rubens Teodoro da Silva, o Rubão, também cassado: “Eu quero que vocês, pra provar que continuam em greve, levante a mão todo mundo!” (seq. 20) Na cidade de São Bernardo de *Linha de montagem*, a ausência do estádio de Vila Euclides indica o aumento da repressão, pois só aparece como palco da comunhão dos trabalhadores. Tapajós não problematiza o contraste do estádio vazio, guardado por meia dúzia de policiais, mostrado pelos cineastas comunistas em *Greve!* e *ABC da greve*, mais interessados em explorar os conflitos do que a comunhão, ênfase de Tapajós. A situação mostrada nos filmes de Batista e Leon, no longa-metragem de Tapajós aparece como ameaça latente, através da advertência de Lula sobre o risco de perdê-lo novamente, na assembléia de 13 de maio de

1979, diante do estádio lotado: “*Nós não vamos ter mais campo pra nos reunir, não vamos ter mais Sindicato e não vamos ter mais Igreja.*” (seq. 11). No dia dos trabalhadores transcorrido durante a greve de 1980, segundo Ricardo Antunes, “o Estádio de Vila Euclides [foi] denominado então Estádio Primeiro de Maio.”⁸⁴ Assim, de acordo com a história construída pela categoria, o estádio de Vila Euclides “passou a simbolizar a capacidade de mobilização e organização dos trabalhadores metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema”⁸⁵.



Figura 27 – Greve de 1980, em Vila Euclides, braços levantados no gramado, cena escolhida pelo cineasta para a abertura do DVD do filme. Detalhe ao fundo, bandeirinhas do Brasil, Lula ao microfone, do seu lado esquerdo, de barba, Renato Tapajós segura outro microfone. Foto escolhida para ilustrar o texto de abertura de *Filme Cultura 46*, “Os operários e a fábrica Lumière”, p. 5; Foto Ariovaldo dos Santos/AJB, 14/4/80.

Indicando a extensão do movimento sobre a cidade, sem desfrutar da importância de Vila Euclides, em *Linha de montagem* outro estádio de futebol de São Bernardo aparece associado à mobilização dos trabalhadores. Em meio à seqüência dedicada às comemorações de maio de 1979, intercalado às apresentações de Dominginhos e Fagner, no palco dos estúdios da Vera Cruz, são inseridas cenas do torneio dos metalúrgicos realizado no Centro Esportivo Prefeito Geraldo Faria Rodrigues, no bairro Baeta Neves, por isso chamado popularmente de “Baetão”, assim como o estádio presidente Arthur da Costa Silva era (e o Primeiro de Maio ainda é) chamado pelo nome do bairro, Vila Euclides. Todavia, aparecem utilizados de formas diferentes pelos trabalhadores. Em Vila Euclides, a multidão ocupa arquibancadas e gramado para participar das grandes assembléias, ao passo que o Baetão

⁸⁴ ANTUNES, *Rebeldia do Trabalho*, op. cit., p. 80.

⁸⁵ RAINHO e OLIVA, *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo*, op. cit., p. 165.

desempenha sua função original, uma partida de futebol com reduzido número de espectadores. (seq. 7) A cobrança de ingressos revertidos para o Fundo de Greve, sem dúvida, afastou a massa metalúrgica que freqüentava as assembleias em Vila Euclides. Presidente da Liga de Futebol de São Bernardo, o ex-dirigente sindical Silas Santos informou à reportagem da *Folha de São Paulo* que ele, Lula e demais organizadores do torneio visavam “arrecadar verbas para o Fundo de Greve, esperavam Cr\$ 500 mil”⁸⁶, só obtiveram Cr\$ 300 mil, segundo a reportagem “Fundo de Greve F.C.[Futebol Clube]”: “cada jogador pagou Cr\$ 50,00 para jogar, fórmula encontrada para aumentar a arrecadação de verba para o Fundo de Greve”. Em *Linha de montagem*, Tapajós entrevista um dos ativistas-jogadores, ofegante, no gramado:

Nós estamos aqui procurando reunir todo o pessoal, o pessoal da classe trabalhadora, metalúrgica, pra ser preciso, e a finalidade maior é o Fundo da Greve porque nós estamos, assim, propensos a uma segunda greve já que nossas reivindicações não foram atendidas, justas, pra ser.. diga-se de passagem. Então o objetivo maior é esse, é unir o pessoal cada vez mais já que nós precisamos realmente de um salário condizente com as nossas condições de vida. Esse é o objetivo maior do jogo. (seq. 7)



Figura 28 – Foto do campo do Baetão, da final do torneio do Fundo de Greve entre Mercedes e Volkswagen. Lula, no detalhe, “não jogou”, no alto da página de abertura da edição do Caderno de Esportes da *Folha de São Paulo*, da segunda-feira, 7 de maio de 1979, p. 11. Foto sem crédito.

Figura 29 – Foto de uma partida de futebol do torneio quadrangular – Mercedes, Volkswagen, Scania e Ford – realizado “para arrecadar dinheiro para o fundo de greve”. Foto sem crédito, *ABCD Jornal*, 8 a 14 de maio de 1979, p. 6.

A importância conferida a reunião dos milhares de trabalhadores no estádio não diminui o papel atribuído à entidade oficial, local de organização permanente. A partir do Sindicato a história começa a ser contada. O narrador encerra o prólogo, com planos de externas do prédio, na rua, o único movimento é de um pequeno caminhão verde que

⁸⁶ “Fundo de Greve F. C.”: *In Caderno de Esportes, Folha de São Paulo, 7/5/79, p. 11.*

retornará depois integrado à organização dos metalúrgicos (seq. 7): “*As grandes greves de 1979 e 1980 colocaram o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema no centro das transformações que estão ocorrendo no movimento sindical brasileiro.*” (seq. 1) Produtor do filme, a importância do Sindicato, como em todos os documentários, não se limita ao prédio. É apresentado no prólogo como “*centro das transformações*” (seq.1) O corte da seqüência de *Greve de março* no seu interior, de certa forma, é explicada pelo longa-metragem. Em *off*, o narrador explica a presença da polícia nas externas em torno do prédio: “*Março de 1979, intervenção federal no Sindicato dos Metalúrgicos*” (seq. 3), planos curtos, os mesmos do curta-metragem, do prédio cercado pela tropa policial e alguns poucos sindicalistas m meio dos quais Lula aparece ao fundo. A mudança na percepção do seu significado após a intervenção diz respeito às funções que passara a exercer com o avanço do movimento, o ativista distingue dois tipos de atuação do Sindicato, uma comprometida com a luta dos trabalhadores, outra que se limita a cumprir a legislação:

O Sindicato hoje está aqui neste salão da Igreja, no fundo da Igreja, com poucas cadeiras, com poucas mesas, mas está realmente um sindicato que está fazendo um trabalho sindical, que eu até vejo, mais autêntico do que tinha lá. Porque não tem aqui toda a burocracia que é exigida pela estrutura sindical que tinha lá no sindicato onde hoje, pra mim, lá não é um sindicato, é uma extensão de um posto de atendimento médico, do INPS ou coisa parecida. (seq. 9)

Da perspectiva em que foi realizado *Linha de montagem*, só interessa ao filme o Sindicato “mais autêntico” a que se refere o ativista. Ao não apresentar cenas internas da entidade sob intervenção, Tapajós reforçava o compromisso do filme com a diretoria cassada. No interior, apenas comunhão, já nas externas, na rua, prevalece o conflito com as tropas policiais. “*A volta da diretoria ao Sindicato*” se transforma num bordão recorrente no discurso da liderança e dos ativistas (seq. 4, 7, 11, 26). A seqüência da retomada da entidade pela diretoria presidida por Lula começa no exterior, com associados chegando pela rua, até Lula aparecer saudado por todos, enquanto a narração localiza: “*15 de maio, é suspensa a intervenção, 11 dias depois a categoria realiza uma assembléia para reassumir seu Sindicato.*” Primeira cena do longa-metragem no interior do Sindicato, plano geral do auditório lotado, a seguir, planos da platéia se intercalam com o palco onde estão sentados os membros da diretoria, alguns, como Djalma, atrás, com a câmera percorrendo seus rostos, em descompasso com a banda sonora, Lula convoca os companheiros:

Antes de começar a assembléia, a primeira que a gente faz no Sindicato depois que os militares terem tomado isso aqui, depois do governo ter tomado isso aqui do povo e ficado para o próprio governo, eu gostaria de pedir pra que subisse até aqui à mesa, até o palanque, todos os diretores do Sindicato. (seq. 12)

A partir de março de 1979, nunca mais o Sindicato seria a mesma, em especial, suas assembléias. O auditório virou palanque, assim como a entrada (seq. 22). Em plena greve de 1980, no auditório, Lula explica aos companheiros a extensão do compromisso com a entidade: *“Eu já disse pra vocês que sindicato não é esse prédio, sindicato é cada um de vocês na máquina de vocês, sindicato é cada um de vocês na rua, sindicato é cada um de vocês onde vocês estiverem.”* (seq. 20)

Após a intervenção, o narrador indica o local alternativo de comunhão cotidiana dos grevistas: *“Sem o seu Sindicato eles passam a se reunir nos fundos da Igreja Matriz de São Bernardo para discutir os rumos de seu movimento.”* (seq. 5) Imagens externas (Figura 1) seguidas do salão paroquial com a reunião da Comissão de Salários, intercaladas entre a trégua de 1979 e a greve de 1980 (seq. 5, 7, 10), marcam a presença da Igreja no cotidiano do movimento. No período da intervenção, o salão paroquial acumulou funções de principal posto de arrecadação e distribuição do Fundo de Greve e quartel-general da liderança do movimento. Keiji Kanashiro, da primeira diretoria do Fundo de Greve, explica as limitações do salão paroquial diante da dimensão do movimento: *“na Igreja Matriz a gente só conseguia reunir quatro ou cinco mil trabalhadores em assembléia.”* (seq. 25) Desse modo, do interior da Igreja, o filme transborda para a praça, também integrada aos cenários da greve, ponto de encontros, reuniões e manifestações dos trabalhadores. Durante a greve da Villares, sentado na escadaria da Igreja, cercado pelos companheiros, Lula ouve o relato do ativista. No fim da greve, é também aí que outro ativista comenta sobre o local de reunião: *“(...) todas essas reuniões que nós fizemos aqui na frente da Matriz de São Bernardo, cinco, seis reuniões (...)”* (seq. 10). Acompanhando o movimento, a Igreja também se estende pelos espaços públicos da cidade integrados ao roteiro da greve. Na abertura das comemorações do 1º de maio de 1979, durante a “trégua”, d. Cláudio Hummes celebra missa campal no Paço Municipal (seq. 11). No ano seguinte, *“1º de maio de 1980”*, conforme situa o narrador enquanto uma vista aérea enquadra a multidão que sobressai entre as árvores e o prédio da Igreja, deste local, partem em passeata para o Paço Municipal. Os policiais retiram os cordões que isolam o Paço, abrindo o local para a manifestação. (seq. 25)

Em *Linha de montagem*, o Paço Municipal funciona como epicentro do movimento; espaço de comunhão como na missa campal, aí nem sempre prevalece o consenso. Enquanto Djalma descreve seu ambiente logo após a primeira intervenção, em março de 1979: “*Naquela assembléia, mesmo dispersos, mesmo completamente desarticulados, desmobilizados, ninguém sabendo o que fazer (...)*”, uma panorâmica da assembléia com os guarda-chuvas abertos. (Figura 10) (seq. 3) Na mesma seqüência, cenas adicionais cedidas pela TV Globo comuns aos quatro documentários podem ser identificadas pela poeira no canto direito da tela, além do cenário e do combate, trabalhadores resistem sentados, correm ou devolvem as bombas lançadas pelos policiais contra eles. Entre os policiais militares um se destaca portando um regador adaptado à bomba de gás lacrimogêneo (seq. 3).

Produção da Tapiri para a Associação Beneficente dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, nome oficial do Fundo de Greve, Lula sublinhou sua importância mesmo depois do fim da intervenção na entidade oficial:

Quando a gente se preparava pra greve de 1980 ou pra campanha salarial, todos nós tínhamos em mente a importância do Sindicato como instrumento de luta da classe trabalhadora. Mas todos nós também tínhamos a experiência de, na medida em que perdêssemos o Sindicato, como perdemos em 1979, era necessário ter um instrumento que pudesse funcionar no lugar do Sindicato, daí nós já tínhamos criado o Fundo de Greve, daí já existia inclusive com estatuto próprio, funcionando dentro do Sindicato como um departamento do próprio Sindicato. (seq, 34)

Desse modo, de acordo com Lula, não há concorrência entre os dois espaços. Sem desconhecer a importância política do Sindicato nas negociações e na condução do movimento, associação civil reconhecida apenas pelos trabalhadores, não só funcionou dentro da entidade oficial, como as imagens mostram que foi muito além. À cena do retorno da diretoria cassada ao Sindicato (seq. 12), em 26 de maio de 1979 segue aquela da inauguração da sede do Fundo de Greve (seq. 13), em 7 de outubro de 1979. Confirmando a complementaridade, um ativista pendura o cartaz na porta da casa: “O Sindicato somos nós/Colabore aqui com a campanha salarial” e a placa na fachada da casa informa: “FG [Fundo de Greve] Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema fundada em 7/10/79.” Primeiro responsável pela iniciativa, Djalma discorre sobre as circunstâncias de sua criação enquanto estas imagens são exibidas:

Naquela época, sentimos também a própria falta que nos fazia o Sindicato que estava sob intervenção. Percebemos claramente também que não havia uma sustentação econômica para o próprio prosseguimento do movimento. Aí que aconteceu um fato que eu acho que é da maior importância pra todo movimento operário no Brasil que foi a

necessidade dos trabalhadores também se organizarem também economicamente. E daí, da própria necessidade prática da luta dos trabalhadores, nasceu a idéia de formação do nosso Fundo de Greve. A necessidade de criação da Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. (seq. 13)

Para ajudar a manter o Sindicato na luta e devido à sua vulnerabilidade à ação do Estado, os trabalhadores perceberam a *necessidade de se organizarem também economicamente* criando novos espaços formais onde arrecadavam fundos e formulavam alternativas de organização e mobilização. Reforçando a idéia de complementaridade, a primeira sede, localizada à Rua Alferes Bonilha 47, ao lado da Cooperativa da Volkswagen, entre o Sindicato e a Igreja Matriz, foi inaugurada quando Lula e Djalma Bom estavam à frente da entidade oficial. Detalhes do cenário indicam que seu interior pode ter sido o local escolhido para os depoimentos de Djalma Bom e Keiji Kanashiro, integrantes de sua primeira diretoria. Alguns objetos de cena associam aquele espaço à militância; no canto esquerdo atrás de Keiji, o megafone na estante (seq. 11, 24); do lado esquerdo de Djalma, o cartaz “Munição/Greve é a arma/Sua colaboração aqui”, do outro, pilhas de dezenas de pacotes de livros com o selo da coleção Pensamento Socialista⁸⁷, identificadas pelas iniciais PS (seq. 14).

Os locais descritos até aqui, de certa forma, ampliam aqueles do curta-metragem, mas a principal novidade do longa-metragem é a apresentação da fábrica. Começa na panorâmica das fachadas e também no interior. Em entrevista concedida na pré-estréia, Tapajós contou parcialmente como conseguiu filmar no interior da fábrica: “As primeiras cenas de *Linha de montagem* foram filmadas na Volkswagen (com autorização concedida após um falso pretexto da equipe).”⁸⁸ O interior das fábricas demarca o tempo entre as greves, após as seqüências dedicadas à paralisação de março, enquanto aparece um galpão escuro iluminado por chamas de fornos o narrador explica: “*Com a decretação da trégua de 45 dias, a greve é suspensa e os operários voltam ao trabalho*” (seq. 7) semelhantes àquelas intercaladas à retomada do Sindicato (seq. 12) e à criação do Fundo de Greve (seq. 13) e antecede à greve de 1980 (seq. 14), todas remetem aos versos da canção-tema, cantada no prólogo e após os créditos finais: “*Gente que conhece a prensa/a brasa da fornalha/O risco*

⁸⁷ Coleção da editora paulista Hucitec, naquele momento, dirigida por Florestan Fernandes, fundador do PT, entre tantos títulos publicou *O que fazer?* de Lênin, em 1978.

⁸⁸ *Diário do Grande ABC*, 14/4/82, B-1.

do esmeril” que se encerra com o pátio cheio de “fuscas”. (seq.1) Reunindo o maior número de operários, a Volkswagen, é contemplada no prólogo, no epílogo e no que pode ser considerado um dos momentos-chave do longa-metragem, o início da paralisação de 1980 é anunciado dos portões desta fábrica (seq. 14), pendurado num poste, o ativista orienta os companheiros: “. *A categoria já deu uma demonstração de unidade suficiente pra companheiro ficar aqui na porta de fábrica observando o movimento da Volkswagen que não tem ninguém.*” (seq. 15) Igualmente contempladas por seu significado para o filme de Tapajós, a Mercedes Benz, a segunda maior, onde trabalhava Djalma Bom (seq. 8) e, pela mesma razão, a Villares (seq. 9 e 16) de Lula. Parte do repertório do cinema, segundo Bernardet, relacionado à fronteira que não deve ser ultrapassada, conforme o aviso “*No trespasssing*” nas grades do palácio do *Cidadão Kane* (1940) de Orson Welles.⁸⁹

Nas comemorações de maio de 1979, como ocorrera em outras ocasiões⁹⁰, os metalúrgicos ocuparam um local significativo para a história do cinema brasileiro: Nos “velhos e famosos estúdios da Vera Cruz, em São Bernardo do Campo”, segundo a *Folha de São Paulo*, em 7 de maio de 1979, uma segunda-feira, aconteceria um show com a participação de artistas e líderes operários:

(...) às 20 horas à Avenida Lucas Nogueira Garcez 760, próximo ao Paço Municipal de São Bernardo. O ingresso custa Cr\$ 100,00 e pode ser adquirido na Igreja Matriz de São Bernardo do Campo ou no plantão de venda nos estúdios da Vera Cruz. Em São Paulo, na Casa do Espectador (rua 7 de abril, 127), “Vá ao teatro” (Shopping Center Ibirapuera), Teatro Ruth Escobar (rua dos Ingleses)”⁹¹

Muito mais explorado em *Linha de montagem* do que em *ABC da greve*, no palco dos estúdios da Vera Cruz, artistas profissionais e um amador muito especial, em participações ao vivo, intercaladas à narrativa da “trégua”, com o torneio de futebol, a reunião da Comissão de Salário. (seq. 7) Fora de São Bernardo, apenas um plano rápido na penúltima seqüência, localizada pela narração de Lula: “*Depois de 31 dias na cadeia, depois de 31 dias no DOPS, nós fomos soltos e pra nossa surpresa, fomos enquadrados na Lei de Segurança Nacional e condenados há alguns anos de cadeia.*” (seq. 23) Exceto essa rápida

⁸⁹ BERNARDET, “Portão de fábrica”: *In Filme Cultura 46*, op. cit., p. 55-57; no mesmo volume, BERRIEL, Carlos Ornelles. “Portão de fábrica II”, p. 58-59.

⁹⁰ Segundo Rainho e Bargas, a cerimônia de posse da diretoria eleita em fevereiro de 1978, foi realizada no Conjunto Vera Cruz, em São Bernardo. RAINHO e BARGAS, *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo*, op. cit., p. 61.

⁹¹ *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 4/5/79, p. 42.

passagem por São Paulo, o longa-metragem, como informa o narrador no prólogo, conta a história de São Bernardo do Campo protagonizada pelos trabalhadores.

Protagonistas

A principal novidade, do ponto de vista da filmografia de Renato Tapajós, foi a participação do narrador *off*. Nos demais filmes para o Sindicato, a história é contada somente por dirigentes sindicais ou ativistas, no estilo “transparente” que distinguiu Tapajós, orientado pelos cânones do Cinema Direto. Através do narrador em *off*, papel desempenhado pelo experiente ator Othon Bastos, o cineasta constrói uma narrativa sobre as imagens e o desenvolvimento da ação, que parecia aproxima-lo do “documentário sociológico”. Logo após o lançamento, Tapajós explicou sua intenção ao inserir “o narrador que não aparece”:

No *Linha de montagem* eu deixei a narração em segundo plano, dando uma certa característica de distanciamento dos eventos, ela é puramente informativa. Eu vou mobilizar a atenção do espectador procurando trazê-lo para dentro dos acontecimentos do filme, como se construindo a narrativa desses acontecimentos, **como se eles fossem ficcionais e não documentados**, certo? Por exemplo, eu posso dar a indicação que vou mostrar o 1º de maio em São Bernardo, eu posso dar essa indicação no começo da seqüência de que aquilo é o 1º de maio, ou entra o narrador alguém lá de São Bernardo e diz “1º de maio de 1979” ou “1º de maio de 1980”; a partir desse momento eu solto o espectador no meio das imagens, sustentadas pelos ruídos locais, elas têm que contar a história sozinha.⁹²

Em busca da encenação no documentário, o narrador *off* se limita indicações de tempo e referência de locais, sem tirar o foco dos trabalhadores, conforme frisou Tapajós na entrevista ao *Diário do Grande ABC*: “*Linha de montagem* aborda exclusivamente o ponto de vista do trabalhador do Grande ABC com relação às greves de 1979 e 1980. Segundo ele, até mesmo a linguagem do filme é a mesma dos trabalhadores, que dá ao mesmo tempo uma característica própria.”⁹³ Linguagem que alterna ou complementa a participação de Othon Bastos através de outro tipo de narrador que Tapajós diferenciou do primeiro: “a narração que *comenta* o filme, que não é distanciada do filme, que bate um papo com o espectador [que] acaba mobilizando a emoção do espectador através dessa aproximação”⁹⁴, feita por personagens da história, seria o equivalente ao “locutor-auxiliar” do “documentário sociológico cuja função, segundo Bernardet “é ajudar o locutor a expor as idéias e os

⁹² “Na linha com Renato Tapajós”: *In O Matraca*, 15 de maio a 14 de junho de 1982, op. cit., p. 9; grifos meus MCGS

⁹³ *Diário do Grande ABC*, 3/6/82.

⁹⁴ “Na linha com Renato Tapajós, op. cit., , p. 9. grifos do jornal.

conceitos a serem transmitidos”⁹⁵, como faz Maria da Penha Batista em *Greve!* (seq. 10). Em *Linha de montagem* tal papel foi partilhado entre os dirigentes e ativistas sindicais: os cinco depoimentos de Lula articulam a narrativa do filme, em ordem de importância para a estrutura dramática, seguem Djalma de Souza Bom (seq. 5, 16), Expedito Soares Batista (seq. 9, 32), Keiji Kanashiro (seq. 14, 29), da primeira diretoria do Fundo de Greve, e, por fim, Manoel Anísio Gomes (seq. 32) companheiro de diretoria de Lula, Djalma e Expedito. Informam e comentam as decisões mais polêmicas como o acordo aceito na assembléia que pôs fim à “trégua” (seq. 14) e a duração da greve de 1980 (seq. 26). Cabe a eles apresentar e justificar a atuação do conjunto dos metalúrgicos

Quanto à atuação dos personagens, como mencionou na entrevista concedida na pré-estréia, Tapajós acreditava que “com postura adequada e a habilidade do cinegrafista”, poderia “criar com o documentário **a mesma empatia de um filme de ficção, sem encenar**”⁹⁶. Coerente com sua “transparência”, ao tomar a ficção como parâmetro, em conformidade com o “Cinema Direto”, o diretor defendia a “mosca na parede”, a câmera que pretende observar sem ser percebida; contudo, tende para o *Cinéma Vérité* ao enquadrar o microfone e parte da equipe coloca o cinema em cena, a “mosca na sopa”⁹⁷. Com experiência acumulada no curta-metragem, decerto encenariam sem constrangimento situações que de fato viviam diante do já conhecido cinegrafista. Liberados do modelo de verdade criado pela linguagem do cinema de ficção, na relação com a câmera, conforme propôs Deleuze, os personagens reais se põem a fazer ficção, a fabular⁹⁸: “Então o cinema pode se chamar cinema-verdade por que destruiu todo modelo de verdadeiro para se tornar criador, produtor de verdade, não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema.” Deleuze advertiu sobre a relação entre ator e personagem, na reação à presença da câmera “os personagens são fictícios sem ser por isso de ficção”. Com experiência em fabular diante das câmeras, protagonistas em *Greve de março* – Lula, Expedito e Djalma - retornam em *Linha de montagem* com participação ampliada. Outros são ouvidos e vistos em ação nos palanques pela primeira vez, como o ativista Enilson Simões de Moura, o Alemão (seq. 6); Rubens Teodoro da Silva, o Rubão, vice-presidente do Sindicato, o prefeito de São Bernardo

⁹⁵ BERNARDET, “O modelo sociológico ou a voz do dono” in *Cineastas e imagens do povo*, op. cit., p. 25.

⁹⁶ *Diário do Grande ABC*, 14/4/82, B-1. grifos meus MCGS

⁹⁷ Segundo Henry Breitose, “a mosca na parede” apud WISTON, B., “A maldição do ‘jornalístico’ na era digital” in MOURÃO e LABAKI (orgs.), op. cit., p. 16.

⁹⁸ DELLEUZE, *Cinéma 2. L’Image-Temps*, op. cit., p. 196-197.

Tito Costa, bispo d. Cláudio Hummes, o presidente do Sindicato dos Jornalistas Davi Moraes. No palco da Vera Cruz, a solidariedade dos artistas: Bete Mendes, Dominginhos, Fagner, Beth Carvalho, Elis Regina e João Bosco. Do lado dos anônimos, sem desconsiderar a predominância masculina no coro metalúrgico, a crescente participação feminina, tanto das mulheres de metalúrgicos nas passeatas, e das metalúrgicas na greve. Como é notável em todos os filmes, junto às mulheres, nos ombros e no colo dos homens nas assembléias e manifestações, as crianças compõem o quadro da família metalúrgica presente, sobretudo, no discurso de Lula.

Como em *Greve de março*, os metalúrgicos não só contracenam entre si e com seus aliados como também enfrentam os policiais, representantes em cena dos patrões e do governo que continuam relegados ao discurso dos líderes, ativistas e do narrador *off*, seguindo a orientação do cineasta de privilegiar os operários. No curta-metragem, presente apenas no discurso, no longa-metragem, na paralisação da Villares, alguns aspirantes a fura-greve contracenam com ativistas (seq. 11). Privilegiando a voz da liderança diante do coro metalúrgico, o filme constrói a história das duas greves, mostrando suas contradições, porém enfatizando o processo de avanço da consciência operária ao longo dos dois anos de filmagens.

Linha de montagem – da greve à mobilização no trabalho à greve

O maior número de personagens no longa-metragem, conforme foi visto em relação aos cenários, não significou mero acréscimo em relação ao curta-metragem, apresenta outras facetas dos metalúrgicos e do movimento. No prólogo, a panorâmica da cidade termina com a saída e entrada da Volkswagen, citação da cena pioneira da presença operária no cinema, porém, corroborando a imagem consagrada, em São Bernardo, no início dos anos 1980, o conjunto é predominantemente masculino. O narrador apresenta os protagonistas: “*Foram estes trabalhadores, que lutando por melhores salários e melhores condições de trabalho, desencadearam um movimento que chamou a atenção do país para a situação da classe operária.*” (seq. 1) Vistos mais de perto ao longo do filme, a massa se torna personagem coletivo ao ser apresentados com som e imagem sincronizados de trabalhadores que contracenam com ativistas e líderes: Djalma na Mercedes (seq. 10) e na Volkswagen (seq. 33); Expedito, Severino e a ativista na Volkswagen (seq. 12); e Lula (seq. 18). Porém, coerente com o título, o longa-metragem vai além do portão da fábrica, apresenta a linha de

montagem de um “fusca”. Alguns olhares para a câmera contrastam com o predomínio da clássica câmera oculta. Mistura de força física, trabalho artesanal e certa descontração, como o café tomado pelo operário, outro com o rosto protegido por óculos e um protetor na cabeça, empurra a carroceria, em primeiríssimo plano, fumando, dá um leve sorriso para a câmera e rapidamente desvia o olhar. Um personagem de *Greve de março* do grupo que se intercala à leitura da carta por Lula no Sindicato, reaparece, com um colega, carrega a carroceria de um fusca, experiente, sem olhar para a câmera. (seq. 1) Nos fornos, com os rostos cobertos por máscaras, os corpos dos operários em movimento se destacam na escuridão iluminada por brasas, faíscas e placas incandescentes, o interior das fábricas é intercalado entre o final da greve de março de 1979 (seq. 5) e o início da de 1980 (seq. 14). Do trabalho cotidiano na linha de montagem da Volkswagen, o filme passa ao personagem individual mais importante na narrativa.

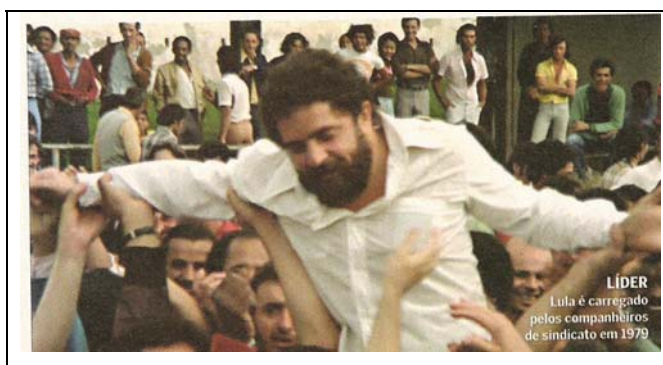


Figura 30 – Lula em Vila Euclides, chegando à assembléia de 27 de março de 1979, foto escolhida para ilustrar a reportagem “Contra a ditadura ... os fungos”, sobre a restauração de *Linha de montagem*, com a legenda: “Líder – Lula é carregado pelos companheiros de sindicato em 1979”. Foto sem crédito: *In Época* 515, 31 de março de 2008, p. 132.

Sem concorrente, Lula acumula os papéis de principal narrador e protagonista dos acontecimentos. Nele a passagem do tempo é notável, das primeiras imagens na greve de março de 1979 à atuação como narrador auxiliar, em julho de 1981, com a barba mais longa, vestido com a mesma camisa da assembléia de 25 de março de 1979 (Figuras 11 e 12). Djalma Bom foi escalado para explicar a importância de Lula para o movimento, segundo o advogado do Sindicato Antonio Possidônio Sampaio, era “considerado por muitos o sucessor de Lula.”⁹⁹ Na seqüência dedicada à intervenção da greve de março de 1979, com autoridade de protagonista, Djalma explica as circunstâncias em que foi percebida a centralidade do companheiro para a articulação do movimento:

⁹⁹ SAMPAIO, *Lula e a greve dos peões*, op. cit., p. 118.

Naquela sexta-feira, na madrugada de sexta-feira, né? que houve a intervenção, houve uma desarticulação completa do próprio movimento. Naquela assembléia, mesmo dispersos, mesmo completamente desarticulados, desmobilizados, ninguém sabendo o que fazer, aí sentiu a necessidade.. que os companheiros começaram a gritar o nome do companheiro Lula, Lula, Lula, Lula...E que o Lula reassumiu efetivamente e se colocou em frente ao movimento. E daí pra frente foi o que todos viram o que aconteceu: Foi o Lula está de volta. (seq. 5)

Sua narrativa é acompanhada de planos gerais da assembléia com guarda-chuvas abertos (Figura 10), comandada por Djalma no Paço, sem a presença de Lula. O que fazer sem Lula? A necessidade de organização dos trabalhadores, como lembra o ativista que dirige a reunião no salão dos fundos da Igreja: “Agora, o Lula tem dito várias vezes, que amanhã ou depois, por exemplo, pode todo mundo ir preso. E daí, como é que fica o movimento?” (seq. 5) Desde a primeira assembléia no estádio de Vila Euclides apresentada que recusa a proposta patronal, Lula apela para a responsabilidade da categoria com a continuidade do movimento:

Se vocês acharem que dá pra levar essa greve, se vocês, se vocês entenderem que dá pra continuar isso, se caso houver intervenção na diretoria do Sindicato, vocês se manterem coesos, coesos mesmo, e aí é necessário a verdade de cada um, é necessário a verdade de cada um de vocês; ninguém pode aqui, ninguém pode falar mais do que aquilo que ele pode fazer. Se vocês se manterem coesos, eu não tenho dúvidas que vocês vencerão mesmo sem a diretoria do Sindicato. Por isso é que eu pergunto pra vocês se há condições de continuar esta greve, coesos do jeito que está. (seq. 2)

Tal não aconteceu, em 24 de março de 1979, conforme observa Djalma, sem Lula os trabalhadores se desarticularam. Demonstrando seu interesse em participar, numa das reuniões nos fundos da igreja, inserida na seqüência anterior àquela da assembléia do dia 13 de maio, um ativista questiona:

É muito perigoso falar em organização do trabalhador através de um nome: Lula. É claro que todo trabalhador está disposto a parar, a assumir uma greve quando o Lula gritar: “Vamos parar moçada!” Isso é fácil demais fazer. Agora acontece o seguinte, quando houve a intervenção no Sindicato, todo mundo sabia do risco de existir uma intervenção, mas ninguém sabia o que fazer se ela existisse e ninguém se preocupou, inclusive Lula, inclusive diretoria, inclusive todo mundo. (seq. 10)

Paralelo à centralidade de Lula, uma questão orienta a apresentação e o desenvolvimento dos personagens e suas diversas facetas: O que fazer, com ou sem Lula? Por exemplo, explorando a relação entre o líder e a massa metalúrgica, a preocupação de Lula não se restringe às grandes questões, o filme também seleciona apelos corriqueiros, cotidianos, imprescindíveis para própria sobrevivência do movimento, como em sua última

atuação na greve de 1980. Na entrada do Sindicato, com expressão de cansaço, Lula fala progressivamente mais rápido como que para terminar logo aquela função:

Vocês já receberam todas as orientações que eram pra receber. Ninguém está tendo dúvida de nada. Eu agora vou pra casa ver minha mulher e meus filhos. É importante também que cada um, que cada um também vá pra casa almoçar e ver sua mulher e seus filhos. E a luta continua e vocês sabem disso. (seq. 23)

Desde a greve de 1979, os metalúrgicos do ABC sabiam que a luta continuava. *Linha de montagem* se interessa em explorar os limites tênues entre intimidade e personalização de Lula. De acordo com a orientação de apresentar o avanço do movimento, a primeira intervenção, central no curta-metragem, é a etapa inicial do aprendizado exibido pelo filme. No longa-metragem, passa por duas provações. A primeira lição foi aprendida com a intervenção de março de 1979, que provocou o afastamento involuntário da diretoria do Sindicato, como ele mesmo explica no estádio da Vila Euclides, com planos de seu rosto no palanque intercalado ao dos operários no gramado: *“Vocês sabem de que eu fiquei praticamente dois dias sem manter nenhum contato com os trabalhadores porque o nosso Sindicato sofreu uma intervenção federal. E foi lamentável a intervenção federal”* (seq. 4). Se há mudança no conteúdo e no tom do discurso também muda a repercussão de sua imagem. A faixa com a pintura do rosto de Jesus Cristo, de frente, e o de Lula, de perfil, o eleva à condição de mártir na faixa com os dizeres *“A união faz o progresso e nós somos unidos/ Eles representam o povo, nunca serão esquecidos”*. Faixa que aparece diversas vezes; primeiro, na assembléia - de 13 de maio de 1979 - que pôs fim à *“trégua”* (seq. 10); retorna durante a greve de 1980 (seq. 25, 26). As orientações de Lula são seguidas à risca, na assembléia no auditório do Sindicato, ou seja, falando para os sindicalistas, mais próximos, na greve de 1980: *“O que eu quero pedir pra vocês agora é mesmo os caras me prendendo, vocês continuarem a greve até a vitória!”* (seq. 22) Pouco depois, no palanque de Vila Euclides, o presidente do Sindicato dos Jornalistas, Davi Moraes anuncia: *“Companheiros hoje às seis e meia da manhã oito homens foram buscar o Lula na sua casa. Lula saiu preso e está agora preso no DOPS, em São Paulo.”* (seq. 24) Preso, Lula continua presente nos discursos e gritos dos companheiros, e com imagem e som direto como narrador. Na *“Caminhada das Mulheres pela Reabertura das Negociações”* encabeçada por Marisa Letícia, sua esposa, o coro de vozes femininas e infantis é responsável pela trilha sonora da cena; elas repetem o refrão: *“Se não soltar o Lula, ninguém vai trabalhar!”*. (seq.

25) No papel de narrador, com planos intercalados dos grevistas reunidos na Praça da Matriz de braços levantados, Lula fala como, da prisão, ele e seus companheiros viam a greve:

E na cadeia a gente tinha certeza que a organização de base que nós tínhamos deixado aqui fora levaria o movimento, tranqüilamente, junto com as organizações de base e o Fundo de Greve. Mas o que mais deixava a gente otimista é que pela primeira vez na história do movimento dos trabalhadores nesses últimos 17 anos se consolidava um comitê de solidariedade abrangendo todos os setores da sociedade, desde partidos políticos a outros sindicatos e associações de classe média. A sociedade brasileira a nível de suas entidades estava efetivamente sensibilizada e mobilizada no sentido de ajudar os metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema a vencer não somente os empresários, mas a vencer todo um regime que se colocava contra o avanço das nossas lutas. (seq. 24)

Mais um salto de qualidade no aprendizado, por um lado, repetindo a conquista da autonomia da organização da categoria, espécie de pedra fundamental do “novo sindicalismo”, por outro, introduzindo o desfecho, sua participação final, um plano rápido nas imagens em que aparece ao lado de Francisco Weffort entrando num salão cheio de bandeiras e faixas não acompanha a longa explanação de sua transformação apresentada pela história do filme, Lula avalia:

O grande saldo de tudo isso, de todos esses três anos de luta, dessas experiências todas que nós passamos foram: Primeiro o nível de consciência que a classe trabalhadora adquiriu nesses anos de luta entre a greve de 78 e a greve de 80; a maturidade com que a classe trabalhadora hoje entende a questão da greve, sem aquela euforia que a gente fez a primeira greve.

Agora o saldo mais importante que nós tivemos, na minha opinião, foi a descoberta da necessidade da organização política da classe trabalhadora. Porque em todos esses anos de luta ficou provado de que tudo nesse país é decidido de acordo com as decisões políticas. Ora, se tudo depende de uma decisão política como é que a classe trabalhadora pode ficar sem tomar decisões políticas. Foi daí que a gente descobriu de que era necessário a gente se organizar politicamente. E se organizar politicamente era se organizar em partido político. Então eu acho que o saldo de tudo isso, a gente, quem sabe, não colhe ele hoje nem amanhã, mas acredito que a gente colherá, quem sabe, dentro de alguns anos, porque o nível de consciência da classe trabalhadora cresceu demais. E é preciso agora que a gente continue levando a sério a questão de organização dentro da fábrica e da organização política da classe trabalhadora, da organização de bairro, da organização das comunidades de base, enfim, o que é preciso a gente entender é que esse povo ou se organiza politicamente ou a gente não vai conseguir através de lutas específicas resolver o problema da sociedade. Muita gente hoje brinca ou questiona no sentido de que temos que dizer por que trocar nosso Sindicato por um partido político. E eu tenho afirmado de que sindicalismo a gente faz pra tentar melhorar o relacionamento capital e trabalho e política a gente faz pra transformar a sociedade. (seq. 26)

Lições aprendidas até julho de 1981 que no momento da montagem passaram a ser determinantes para a construção de sua imagem na cena pública e na arena política, do “*grande saldo*” das experiências sindicais, “*pra tentar melhorar o relacionamento capital e trabalho*”, ao “saldo mais importante”, a descoberta da necessidade da organização política, “*pra transformar a sociedade*”, conforme advertiu Portelli, “a história está sendo contada tendo o presente em mente.”¹⁰⁰ Manter o presente em mente não significou abandonar o projeto original do longa-metragem. Embora Lula permanecesse central no longa-metragem por sua importância no desenvolvimento da história e conseqüente autoridade como narrador, o eixo do filme continuou sendo a história do sindicalismo brasileiro através da organização dos metalúrgicos de São Bernardo. Na pré-estréia do filme, Tapajós explicitou as diferentes formas de reivindicação dos trabalhadores, greve, política:

E que filme pretende ser, inclusive, acrescentou, além de uma investigação sobre as formas de reivindicação operária, um defensor da idéia de que as reivindicações econômicas devem ser ultrapassadas pelas reivindicações políticas, embora sem explicitar o PT.¹⁰¹

Naquele momento considerava o PT: “A única força nova, em todos os sentidos, desde 64.” A advertência final justifica as poucas imagens do PT, em *Linha de montagem*. Tapajós pretendia realizar dois projetos neste sentido, um institucional, outro mais autoral: Dirigiu programas da campanha eleitoral de Lula, em 1982, porém, não conseguiu concluir seu filme sobre o PT¹⁰².

Ao contrário de *ABC da greve* que expõe os conflitos entre Lula e setores da categoria na assembléia de 13 de maio de 1979: “*Então a minha proposta, mesmo sendo a mais antipática e mesmo tempo algumas macacas de auditório do Silvio Santos assoviando, é a seguinte*” (seq. 21), mantendo a íntegra do discurso, *Linha de montagem* corta este trecho, o máximo de discordância apresentada é o final do mesmo discurso: “*Eu acho que não há dúvida nenhuma e mesmo aos descrentes, mesmo aos descrentes, mesmo aqueles que não acreditam na capacidade de luta dos trabalhadores amanhã nós daremos uma lição ao Brasil e ao mundo*” (seq. 11), omitido no filme de Leon.

¹⁰⁰ PORTELLI, “‘O momento de minha vida’: funções do tempo na história oral”: In FENELON e MACIEL (orgs.) *Muitas histórias, outras memórias*, op. cit., p. 302.

¹⁰¹ *Diário do Grande ABC*, 14/4/82, p. B-1.

¹⁰² RIDENTI, *Em busca do povo brasileiro*, op. cit. p. 347-348.

Evidência da continuidade do compromisso com a história do sindicalismo, no longa-metragem, Lula não é mais o único a merecer a distinção de imagem e som direto no palanque das grandes assembléias; esta mesma prerrogativa, com graus de importância variados, foi conferida a Alemão, Djalma Bom, Davi Moraes, D. Cláudio Humes, Rubão.

Se quanto à importância para a história e tempo de permanência em cena não há quem supere Lula, no que diz respeito à quantidade de papéis acumulados, seu companheiro Djalma Bom ampliou muito mais sua participação. Como em *Greve de março*, primeiro como narrador (seq. 3), depois, reaparece como cantor no show de maio, no palco dos antigos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo, anunciado por Lula: “*Eu gostaria de chamar um nosso amigo, um amigo de vocês e um companheiro, um irmão da diretoria, é o nosso companheiro Djalma de Souza Bom pra cantar uma música pra vocês.*” (seq. 7) Compenetrado e sorridente, Djalma canta, observado atentamente por Lula e seu companheiro de diretoria e da Mercedes, Cláudio Roberto Rosa sorridentes diante do sucesso do metalúrgico-cantor. Para aqueles, como a equipe de filmagem e o público que tiveram a oportunidade de assistir ao vivo, a cena foi marcante, como demonstra os aplausos no filme e o comentário da reportagem da *Folha de São Paulo*:

Muita gente conseguiu levantar as cinco mil pessoas (...) Mas o aplauso mais entusiasmado, a manifestação mais espontânea do público foi para o líder sindical Lula que subiu ao palco para apresentar seu companheiro Djalma que atacou de *Rosa*, um antigo e eterno sucesso de Pixinguinha que a voz de Orlando Silva levou aos ares do Brasil pela primeira vez em 1937.

Há um motivo óbvio para o delírio do público na presença de Lula e Djalma: não fossem eles os metalúrgicos, esse show de maio que reuniu mais de 40 músicos – entre estrelas consagradas e estreantes – além de inúmeras intervenções paralelas – como poemas, reivindicações, avisos, denúncias – não teria acontecido.¹⁰³

Em sintonia com o sentimento expresso na reportagem, *Linha de montagem* dedica muito mais tempo à apresentação de Djalma do que às estrelas consagradas como Dominginhos, Fagner, Beth Carvalho, João Bosco e Elis Regina. Ao mencionar os bastidores de “um show nos antigos estúdios da Vera Cruz, arrecadando dinheiro para o fundo de greve, que tem muitos compromissos a saldar”, o advogado do Sindicato e escritor Antônio Possidônio Sampaio, no breve trecho dedicado ao show, com informações obtidas da invisível Rádio-Peão, usando o codinome de Djalma no livro, anunciou a novidade:

¹⁰³ DUCLOS, Nei. “Uma ampla abertura musical”. *FSP*, Ilustrada, 9/5/79, p. 31 Ver também *ABCD Jornal*, 8 a 14/5/79, p. 6.

“Furo: Jatobá vai cantar!”¹⁰⁴ Responsável pela primeira diretoria do Fundo de Greve, no discurso da assembléia da retomada do Sindicato, em 26 de maio, Lula manifesta todo apreço e confiança no companheiro, segundo ele, injustamente acusado, a resposta de Lula, por sua vez, revela os dissensos entre operários e liderança que ficaram de fora do filme:

Nós sabemos que existem companheiros dentro da fábrica, e talvez nenhum deles esteja aqui, mas nós sabemos que existem companheiros dentro da fábrica dizendo que o Djalma ficou rico com o fundo de greve, que o Lula ficou rico com o fundo de greve. É importante dizer para os companheiros que falam isso, que a fortuna que nós ganhamos com o fundo de greve a gente reparte com a mãe e com não sei quem dos caras que falaram isso. Porque uma coisa eu dizia para um grupo de companheiros da Mercedes: eu nunca fui agressivo em assembléia, não, e vocês me conhecem há cinco anos; é que eu acredito no Djalma. O Djalma é um dos caras por quem eu coloco as duas mãos no fogo, e até coloco a cabeça no fogo pela honestidade dele, porque eu conheço o Djalma profundamente bem e acho que a maioria de vocês também conhece o Djalma.¹⁰⁵

Embora o filme não inclua o trecho acima, se pode inferir que o choro de Djalma durante o discurso de Lula seja uma reação provocada por estas palavras. (seq. 12) No show na Vera Cruz, enquanto Djalma continua a cantar *Rosa*, em *off*, o pequeno caminhão verde (que passa pelo Sindicato no prólogo), guiado por um senhor grisalho, transporta exemplares do *ABCD Jornal* da gráfica, em São Paulo, pela via Anchieta, até o salão da Igreja Matriz. (seq. 7). A seguir, na porta da Mercedes Benz, com exemplares do *ABCD Jornal* na mão, Djalma acumula os papéis de ativista e entrevistador. Numa mistura de ironia e indignação, convoca para a possível paralisação no fim da “trégua” e apresenta suas credenciais para criticar as condições de trabalho naquela fábrica:

Aí pessoal! Vamos preparar pra segunda-feira: Se vier com dois holerites de pagamento descontando 20%, dá uma paradinha de meia-hora pra ensaiar pra segunda-feira. Tem que mostrar que ‘tá preparado. Não dá moleza pra Mercedes, não, que ‘tá a fim é de explorar. E eu sei melhor que vocês que eu trabalho aí 15 anos e em 15 anos de serviço eu não consegui construir nem a casa. A Mercedes já construiu em Campinas, já construiu não sei aonde, não sei aonde... (seq. 8)

Cena que funciona para sublinhar a disposição da liderança para a greve até o final da “trégua”, junto à sua participação como cantor, foi incluída em *Peões* (2004) assistida por Djalma na TV de sua casa. Na porta da Mercedes, Djalma prossegue provocando os companheiros com bom-humor: “*Tem que parar de falar do Corinthians e falar na greve*”. Suplente do Conselho Fiscal em 1975, na primeira gestão de Lula, em 1978, primeiro-

¹⁰⁴ SAMPAIO, *Lula e a greve dos peões*, op. cit., p. 118.

¹⁰⁵ RAINHO e BARGAS, *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo*, op. cit., p. 240.

tesoureiro com a prerrogativa do afastamento da produção, de acordo com o relato de Rainho e Bargas, como os demais diretores, exceto Lula, retornara por um mês à fábrica.¹⁰⁶ Ao papel de ativista, agrega o de entrevistador, prosseguindo na convocação para a assembléia do dia 13 de maio, com a imagem dos operários entrando e o foco sobre o porteiro que começa a fechar o porão, termina em *off*: “*Vamos pra guerra!*” (seq. 8) Observado por Lula, como no palco da Vera Cruz, na greve de 1980, no palanque de Vila Euclides, Djalma reafirma a sintonia entre a cúpula e a base metalúrgica:

A nós, trabalhadores de S. Bernardo do Campo e Diadema, compete, mais uma vez, só a nós, dar uma demonstração de que podem intervir no Sindicato, mas eu tenho plena certeza que enquanto existir um metalúrgico essa luta há de continuar, porque o ideal da diretoria do Sindicato é o mesmo ideal de todos os trabalhadores de São Bernardo do Campo e Diadema. (seq. 20)

Na cena final, em campanha pela chapa 1, passa o bastão do comando da entidade. Se na montagem final de *Linha de montagem* a participação de Djalma é maior, na contribuição para este filme e no conjunto da obra de Tapajós para o Sindicato não há quem supere Expedito Soares Batista, presente em todos os cinco filmes e que colaborou com a equipe técnica no longa-metragem, conforme lembrou quase três décadas depois¹⁰⁷. No longa-metragem, Expedito acumula os papéis de dirigente, ativista e narrador. Em cena que antecede à apresentação de Djalma no show de maio, no salão paroquial, de pé diante dos companheiros, o texto escrito no quadro de giz funciona como letreiro: “Reunião da Arteb”, fábrica onde ele trabalhava. Narrador, sentado num sofá, conforme foi visto no capítulo anterior, Expedito apresenta as atividades realizadas durante a “trégua”, em especial, as comemorações de maio de 1979:

*Nesse período de trégua, a gente teve que agir em caráter de mobilização, porque as negociações tinham que continuar e o Sindicato estava sob intervenção, com a principal bandeira que era a volta do Sindicato para os trabalhadores. Então, diante desse fator, a gente começou a desempenhar uma **campanha de mobilização fazendo projeção de filmes**, fazendo jogo de futebol com dinheiro em benefício para o Fundo de Greve. Fizemos um show no 1º. de maio. Enfim, foi feito diversas atividades no 1º de maio no caráter de mobilização.* (seq. 7)

Primeira referência ao cinema no filme, no caso de Expedito, o uso da primeira pessoa do plural contempla sua participação e o que é mais importante do ponto de vista do filme, a projeção de filmes entre as atividades de mobilização da categoria. No gramado de

¹⁰⁶ Idem, p. 111.

¹⁰⁷ Entrevista de Expedito Soares Batista à autora, op. cit.,

Vila Euclides na assembléia cuja imagem foi marcada pelas bandeirinhas do Brasil nas mãos do público e na qual Tapajós é visto ao lado de Lula no palanque (Figura 27) (seq. 18), além de ser, como narrador, a voz dissonante na avaliação da greve de 1980 (seq. 25).

Outro ativista se destaca tanto por sua participação em frente à câmera na assembléia de 13 de maio de 1979, quanto pelas discussões que provocou entre o cineasta a direção do Sindicato na montagem, no final de 1981 e início de 1982. Alemão, Enilson Simões Moura integrava a chapa 2 nas eleições sindicais de 1981, adversária da chapa 1, liderada por Jair Meneguelli, apoiada por Lula e a diretoria eleita em 1978, tema da seqüência final. Portanto, de aliado, em maio de 1979, na cena presente no filme, Alemão se tornou adversário, em 1981, e esta disputa, conforme foi mencionado, não se circunscrevia ao campo sindical. Segundo depoimento de Tapajós a Ridenti, Alemão aderiu “ao clandestino MR-8, que então fazia parte do PMDB, adversário do hegemônico PT no meio dos operários de São Bernardo.”¹⁰⁸ Desse modo, a partir de fevereiro de 1980, com a criação do Partido dos Trabalhadores, a história do sindicalismo dos metalúrgicos de São Bernardo passa pelas disputas dessa agremiação na arena política e sindical, sobretudo, com a fundação da Central Única dos Trabalhadores, em 1983.



Figura 31 – Foto, sem crédito, de Alemão, em primeiro plano, no estádio de Vila Euclides (10,5 x 7,1 cm), incluída na cobertura do *ABCD Jornal* da assembléia de 13 de maio de 1979. A reportagem reproduz aproximadamente o trecho de seu discurso incluído no filme: “Quinze dias de greve – defendeu Alemão – não derrubam quinze anos de exploração. Muitas outras greves terão que ser feitas, inclusive uma dentro de cada fábrica a cada vez que vier descontado no pagamento uma parcela dos dias parados em março.” p. 4. Em *ABC da greve*, além da cena do palanque, aparece no início desta mesma assembléia, na porta do estádio, onde concede um depoimento ao filme adiantando a posição que defenderia diante da categoria pouco depois. (seq. 21) *ABCD Jornal*, 17 a 23 de maio de 1979, p. 4.

Em *Linha de montagem*, na assembléia de 13 de maio de 1979, que encerrou a trégua de 45 dias, anunciada no prólogo e no desfecho de *Greve de março*, Alemão foi um dos mais aguerridos defensores da volta da diretoria ao Sindicato, merecendo por isso ter seu discurso transcrito na íntegra na história da categoria elaborada por Rainho e Bargas¹⁰⁹ e papel de destaque na seqüência dedicada àquela assembléia, segundo Tapajós: “o Alemão foi o boi-de-piranha do Lula. Quer dizer, ele foi colocado ali para defender a retomada do

¹⁰⁸ Trecho da entrevista de Renato Tapajós a Marcelo Ridenti, em 1997. In RIDENTI, *Em busca do povo brasileiro*, op. cit., p. 343.

¹⁰⁹ Apêndice 35 in RAINHO e BARGAS, *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo*, op. cit., p. 234-238.

trabalho, num momento em que a massa ia descascar quem tivesse ali na frente fazendo uma proposta contra a greve.”¹¹⁰ Intercalado com planos do público com a faixa “Unidos até a vitória/Pelo fim da intervenção”, Alemão é o primeiro, no filme, a partilhar o palanque com Lula com o direito à imagem e som direto. Numa mistura de indignação com ponderação, Alemão, se dirige ao público:

Companheiros, um minuto antes de começar a assembléia eu estava correndo todo o campo e o que eu pude ver é mais uma vez estampada na idéia e no rosto de cada trabalhador, mais uma vez, o sentimento de revolta contra a situação de miséria que nos foi imposta todo esse tempo. Cobertos de razão, eu vi um monte, diversos companheiros dizer que o acordo significava uma derrota pra gente. Eu vi companheiros protestar contra o acordo que na verdade não traz benefícios para os trabalhadores.. E todos que protestaram contra esse acordo estavam cobertos de razão. Mas nós vamos saber entender, nós vamos saber entender que 15 dias de greve não derruba 15 anos de exploração, que derrubar 15 anos de exploração vai ter que significar fazer muitas greves como esta que fizemos. Tem um fato importante que nós não vamos abrir mão em hipótese alguma. que é muito mais importante do que o nosso aumento que é o retorno de nossa diretoria ao Sindicato. Nós não vamos abrir mão disso. Nós vamos estar preparados pra sair pra greve caso a diretoria não volte ao Sindicato. (seq. 11)

Pelos aplausos ao final, o filme endossa o ponto de vista do personagem e se contrapõe às lembranças de Lula cerca de uma década depois: “Foi o dia mais triste da minha vida porque os trabalhadores não queriam.”¹¹¹ Lula prosseguiu a narrativa da cena que assistiu: “Quando eu cheguei no Estádio da Vila Euclides estava todo mundo com medo: ‘Não. Ninguém quer parar a greve.’ Então foi um clima muito nervoso. O Alemãozinho foi falar para acabar com a greve. Foi vaiado. (...). Em favor da versão do Lula e à construção do filme suprimindo o som direto, a descrição do próprio cineasta do papel de “boi-de-piranha” desempenhado por Alemão, devorado pelo público.

Com importância menor, outros membros da diretoria eleita em 1978 compõem o elenco do longa-metragem. Alguns só em imagens, o caso de Severino Alves da Silva e José Dilemando, o Ratinho, mais atuantes em *ABC da greve*. Outros, além de presentes nas imagens, fazem pequenas participações: Devanir Ribeiro na greve da Villares (seq. 9), o vice-presidente Rubens Teodoro da Silva, o Rubão, na última assembléia no estádio de Vila Euclides apresentada no filme (seq. 24) e Manoel Anísio Gomes, que narra e comenta a seqüência final, o balanço da greve de 1980. (seq. 25) Membro da primeira diretoria do

¹¹⁰ RIDENTI, *Em busca do povo brasileiro*, op. cit., p. 344.

¹¹¹ Depoimento Lula ao site ABC de Luta, op. cit., p. 23 e 24-51.

Fundo de Greve, Keiji Kanashiro atua apenas como narrador auxiliar aos descrever, comentar e avaliar momentos de tensão na trama como o resultado da assembléia de 13 de maio de 1979 e os desdobramentos da greve de 1980 após a intervenção no Sindicato e a prisão de Lula. De sua primeira participação, ao final da seqüência sobre a assembléia de 13 de maio, parte do megafone ao fundo - sede do Fundo de Greve? -, o filme explora os efeitos da passagem do tempo sobre a avaliação dos acontecimentos pelos personagens. De certo modo, Keiji responde às interpelações de Lula, ao final do discurso, que coincide com o texto transcrito por Rainho e Bargas¹¹². Lula conclui o discurso da assembléia que ficou na sua lembrança como o pior dia de sua vida, se dirigindo àqueles que não conseguira convencer:

mesmo aos descrentes, mesmo aos descrentes, mesmo aqueles que não acreditam na capacidade de luta dos trabalhadores amanhã nós daremos uma lição ao Brasil e ao mundo. Nós voltamos a trabalhar com tranqüilidade. Mas num determinado dia, nós vamos voltar a agir e a agir com força total. É isso que eu proponho aos trabalhadores. (seq. 11)

Depois dos aplausos intercalados a planos de Lula descendo do palanque, saudado pelo público, único “descrente” a se manifestar no filme, em trecho já citado no capítulo sobre a exibição de *Greve de março*, Keiji conta o que “ficou muito doido da vida” ao perceber “que havia sido feito o acordo”, e a mudança de opinião “com a cuca mais fresca depois de dois anos” (seq. 11) Depoimento que expressa os efeitos da passagem do tempo e reconduz a história a seu eixo, a sintonia em torno da liderança. Comprovando o avanço da organização dos trabalhadores, Keiji analisa o aparente paradoxo do aumento da repressão resultar no crescimento da greve de 1980:

A gente com a intervenção no Sindicato, depois que o Lula e os companheiros da diretoria foram presos, realmente a greve cresceu. E eu vou explicar por que. Primeiro porque o campo da Vila Euclides estava tomado pela polícia, e lá a gente concentrava as grandes assembléias. Segundo porque o Paço Municipal, que seria a segunda alternativa, também estava tomado pela polícia, e na Igreja Matriz a gente só conseguia reunir quatro ou cinco mil trabalhadores em assembléia. Por isso todo o trabalho foi soldado nos bairros. Naquela ocasião já havia sido criado os postos de distribuição de alimentos do Fundo de Greve, arrecadação de alimentos nos bairros e então, em cima destes postos, os trabalhadores foram organizados para poder manter a luta. Por exemplo, a gente conseguia distribuir 100 mil, 120 mil boletins num espaço de três horas com a organização que tinha. E naquela ocasião, a gente chegou até a contar um dia, que tinha pelo menos oito mil pessoas, trabalhadores empenhados nesse trabalho. E seguramente foi esse trabalho nos bairros que conseguiu levar e segurar a greve até onde ela foi. (seq. 23)

¹¹² RAINHO e BARGAS, *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo*, op. cit., p. 238.

Cenas das reuniões que originaram esta organização são intercaladas entre o fim da greve de 1979 e o início da longa greve de 1980, na primeira, o narrador apresenta:

Com a decretação da trégua de 45 dias, a greve é suspensa e os operários voltam para as fábricas. Os metalúrgicos se mantêm mobilizados. Sem o seu Sindicato eles passam a se reunir nos fundos da Igreja Matriz de São Bernardo para discutir os rumos de seu movimento. (seq. 5)

Algumas cenas são exemplares do estilo de “transparência” de Tapajós que associa características do Cinema Direto, da “mosca na parede”, com outras do Cinema Verdade, da “mosca na sopa”, segundo o cineasta: “trechos inteiros do material filmado que podem dar a impressão de coisa encenada, porque não existe o olhar para a câmera, não existe a estranheza da presença do equipamento. Existe, assim, uma intimidade muito grande e contínua.” Intimidade demonstrada pela presença do microfone, do técnico de som e do próprio cineasta no centro da cena. Entre os trechos marcantes da relação dos metalúrgicos com o filme, Tapajós destacou a seqüência da greve na Villares, coincidentemente, fábrica onde Lula trabalhava antes de dirigir o Sindicato, segundo Tapajós:

Em função do tipo de relacionamento que a gente conseguiu manter dentro do processo de filmagem, chegou um momento em que não se precisava mais entrevistar as pessoas para registrar o que elas estavam pensando: você entrava com o equipamento era como a câmera não estivesse lá. As coisas continuavam a acontecer. Uma experiência desse tipo ocorreu no piquete feito na Villares (...) os operários passaram a se comportar como se a câmera não existisse.¹¹³

Após a cena de Djalma na porta da Mercedes, o filme acompanha a deflagração, desenrolar e o desfecho do movimento na Villares, formando um capítulo a parte, uma pequena história de greve dentro de *Linha de montagem*. O inter-título confirma o destaque, enquanto na banda sonora um murmúrio começa a ser ouvido, o texto contextualiza a história que será contada na seqüência:

A trégua dos 45 dias foi aceita pelos operários em função de um acordo segundo o qual as empresas não poderiam despedir nenhum trabalhador durante um prazo de 120 dias. Várias fábricas não respeitaram o acordo.
27 de abril. A Equipamento Villares dispensa 308 empregados. A resposta dos trabalhadores é a greve. (seq. 9)

Lula aparece em atuação original, só ouve o relato dos companheiros. O protagonista da seqüência é o ativista que atua nos piquetes e como narrador, no calor da hora. De boné e casaco vermelho, figurino mantido da primeira à última cena, sua primeira aparição é no

¹¹³ A greve no cinema”, op. cit., p. 92.

piquete, em frente à fábrica, com a mão erguida, pára um colega que chega num Corcel (Ford), e informa: “*Não tem ninguém, ninguém, ninguém... OK, companheiro, pega o carro, vai lá, fica na esquina, toma um café. Avisa os companheiros pra não aproximar daqui que ninguém entrou, ninguém, ninguém. ‘Tá companheiro, obrigado!’*” (seq. 9) Camaradagem coroada com um tapinha no ombro do companheiro convencido a não furar a greve. No papel de narrador, avalia: “*Olha, eu estou achando muito boa, o espírito de luta dos nossos companheiros, porque há muitos anos que eu não via uma luta assim tão unida.*” E a seguir faz a participação mais significativa do uso do filme como instrumento de intervenção dos trabalhadores:

Agora, eu queria aproveitar a oportunidade para falar àqueles que estão assistindo esse filme que o nosso movimento não é movimento político pra quem quer que seja, vamos dizer assim, não tem caráter subversivo ou coisa parecida com isso aí, é estritamente reivindicatório. (seq. 9)

O trecho é igualmente significativo pelo sentido negativo atribuído ao termo “político”, também presente na conversa de Lula no Sindicato em *Greve de março*: “*quando a coisa engrossa, então vêem as análises políticas e os trabalhadores, “pá”, volta a trabalhar a troco de nada, pô!*” (seq. 4). Na sua participação final em *Linha de montagem*, a auto-crítica de Lula é centrada na valorização da política. Assim, de acordo com o sentido da história contada pelo filme, Tapajós destacou o trecho do ativista da Villares: “*ele mostra que durante o processo da greve, o mesmo cara que hoje ‘tá dizendo que nega essa política, daqui a 15 dias ‘tá descobrindo a necessidade da política pra sustentar aquilo ali.*”¹¹⁴. Após o narrador informar: “*Depois de três dias, a greve da Villares acabou. Os operários voltam ao trabalho e os 308 dispensados não são readmitidos*”, investido no papel de narrador, o ativista da Villares revê as convicções citadas acima. Caminhando em torno da Igreja Matriz, ao lado de Renato Tapajós, visto num plano rápido segurando o microfone, o ativista faz seu balanço do movimento:

A greve, no caso, não foi propriamente suspensa por nossa vontade. Foi mais por falta de politização da categoria Então, quer dizer, o pessoal que chegou pra trabalhar na Villares encontrou um piquete formado sem saber por que. Quer dizer, então veja só, exatamente por falta de politização mesmo. Porque uma pessoa, um operário no caso, estando bem politizado, ele vai procurar de antemão saber por que daquele movimento. (seq. 9)

¹¹⁴ “Na linha com Renato Tapajós”: In *O Matraca*, 15 de maio a 14 de junho de 1982, p. 8.

E continua até concluir justificando sua participação no movimento: “*Estou tratando dos meus direitos.*” A história elaborada por Rainho e Bargas seguiu a mesma linha de interpretação. Deflagrada contra a demissão de 308 trabalhadores, segundo estes autores: “Todavia, os trabalhadores da Villares não estavam bem organizados para sustentá-la. Por isso foi necessária a realização de piquetes. Com estes a repressão foi violenta e os trabalhadores foram retornando ao trabalho.” Porém, assim como o ativista, os autores ressaltaram a importância daquele movimento: “Apesar do fracasso, essa greve trouxe um saldo positivo que foi o de servir de alerta e exemplo para reforçar a proposta do Sindicato, no sentido de os trabalhadores não realizarem horas-extras. Diretoria e Comissão de Salários passaram a referir-se a este acontecimento.”¹¹⁵

Seguindo na apresentação do avanço na consciência propiciado pelo movimento, Renato Tapajós continuava a filmar, com a volta da diretoria ao Sindicato, no final de maio de 1979, conseguiu mais verbas para o filme. Acompanhando ao vivo e através de seus filmes o discurso dos dirigentes metalúrgicos desde 1977, no debate da Livraria Escrita no início de junho, Tapajós apontava o avanço: “os discursos do ponto de vista político estão se tornando cada vez mais claros e mais explícitos na colocação, na definição de uma posição de classe. Evidentemente, esse tipo de evolução acelerada pelo próprio movimento permite um registro muito claro.”¹¹⁶ Na porta da Scania, com os operários no interior lendo jornal, ao lado do diretor do Sindicato, Severino, outro ativista explica como esse processo transformou a relação entre liderança e trabalhadores:

É o seguinte. Agora nós chegamos numa situação que não precisa mais o dirigente sindical, as lideranças sindicais mobilizar o pessoal pra que haja paralisação, porque está acontecendo justamente o inverso. O próprio pessoal, a massa trabalhadora, é que está chegando e avisando ao dirigente sindical: - Ó, se não der aquilo que a gente está querendo, nós vamos parar, avisa à turma aí. Inverteu a situação (seq. 5)

Intervenções como estas culminam com o discurso e as imagens da greve de 1980, demonstração da capacidade de luta dos trabalhadores. O discurso de Lula que encerra a assembléia que decide pela greve de 1980 tem uma dupla função, ao mesmo tempo orienta a ação para os trabalhadores e para os espectadores explica como a greve foi desencadeada, convocando os companheiros, com cenas intercaladas de grevistas e policiais, Lula convoca: “*cada um de vocês vai ser um jornal, cada um de vocês vai ser um rádio pra dizer pros*

¹¹⁵ RAINHO e BARGAS, *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo*, op. cit., p. 147.

¹¹⁶ “A greve no cinema”, op. cit., p. 96.

trabalhadores que segunda-feira nós pararemos as máquinas.” (seq. 14) A cena seguinte demonstra que a orientação surtiu efeito. Nas imediações da Volkswagen, com o microfone visível, a advertência do ativista, pendurado num poste, comprova o sucesso da mobilização:

Não adianta a gente ficar aqui, aglomeração aqui não vai adiantar nada. Já deu pra demonstrar, a categoria já deu uma demonstração de unidade, à meia-noite São Bernardo inteira parou. Agora, a gente viu a greve do ano passado, a gente viu o exemplo de São Paulo, onde até um companheiro operário morreu assassinado¹¹⁷ porque alguns companheiros vacilaram, vacilaram na hora da decisão, e esse companheiro estava num piquete na porta de fábrica. Agora eu acho que tem muito, tem muito companheiro aqui. A categoria já deu uma demonstração de unidade suficiente pra companheiro ficar aqui na porta de fábrica observando o movimento da Volkswagen que não tem ninguém. Eu acho que os companheiros deviam seguir as palavras de ordem do Sindicato e as palavras de ordem, uma delas é não ficar ninguém na porta de fábrica. Todo mundo aqui já está de greve. A categoria está de greve inteira é São. Caetano, é Santo André, é Sorocaba, é Taubaté, é Jundiaí, é Sertãozinho e outras cidades mais. (seq. 16)

Cena semelhante a dos piquetes da Villares, que no desenrolar da greve de 1980 não se repete; neste movimento, o filme privilegia os discursos proferidos nas assembléias, isto é, a voz da liderança.

Sem desconsiderar o predomínio masculino, no longa-metragem as mulheres aumentam sua participação nas imagens e na banda sonora, tanto metalúrgicas quanto mulheres dos metalúrgicos. Exceção, a voz feminina da ativista ouvida na porta da Volkswagen, entra em som direto com sua presença em meio à saída da fábrica, ao entardecer, panfletando para a assembléia do dia 13, junto com Expedito e outros companheiros, ela começa: “*Vamos tirar a gravata no dia 13!*” e encerra sua participação com mais uma pista de seu lugar na categoria: “*Todo mundo é metalúrgico, companheiro. Mensalistas e horistas, se descontar o pagamento, vamos encostar o lápis!*” (seq. 10) Ela representa as mulheres e os funcionários dos escritórios, os mensalistas, que se engajaram à luta dos companheiros operários. Na arrecadação e doação de mantimentos para o Fundo de Greve pelas ruas da cidade, o predomínio masculino característico da categoria se inverte, nesta cena predominam as mulheres. (seq. 17) O movimento e o filme reconheceram a participação feminina, na “Caminhada das Mulheres pela Reabertura das Negociações”, tendo à frente, Mariza Letícia, esposa de Lula, repetem: “*Mulheres, é a nossa vez!*” (seq. 25)

¹¹⁷ Referência ao assassinato de Santo Dias num piquete de greve em 30 de outubro de 1979 em frente da fábrica de Lâmpadas Sylvania, no bairro de Santo Amaro, na capital paulista. Ver o livro escrito por sua filha DIAS, Luciana e AZEVEDO, Jô. *Santo Dias – quando o passado se transforma em história*. São Paulo: Cortez, 2004.

Sua adesão ao movimento é sintetizada na cena na porta da Commander, onde cerca de meia dúzia de homens e duas mulheres chamam as companheiras para aderir à paralisação. De imediato, respondendo afirmativamente e alegremente, oito operárias reproduzem a cena pioneira com a saída das operárias da fábrica para a rua libertadora.¹¹⁸ (seq. 19)

Em contextos distintos, Lula se reporta à importância da família para a categoria: “*E eu gostaria que cada um, na hora de votar, pensasse no amanhã, pensasse no filho, na esposa e pensasse em si mesmo*” (seq. 11) ou em sua derradeira participação como ativista na greve de 1980, já mencionada: “*Eu agora vou pra casa ver minha mulher meus filhos. É importante também que cada um, que cada um também vá pra casa almoçar e ver sua mulher e seus filhos. (...)*” (seq. 23) Ao lado das mulheres e também no colo dos homens, no estádio e nas manifestações de rua, na condição de figurantes, as crianças completam o elenco da família metalúrgica apresentada pelo filme.

Linha de montagem acompanhou a história que estava sendo construída pela entidade metalúrgica, já que no filme, o aumento da participação dos representantes do clero e do executivo local é proporcional ao crescimento de sua importância para a luta da categoria. No caso do prefeito, a unanimidade em torno de sua atuação ao lado da categoria não sobreviveu à pré-estréia, todavia, durante as filmagens, nos desdobramentos imediatos daquela paralisação, desfrutou de prestígio. Conforme foi visto na edição da *Tribuna Metalúrgica* de junho de 1979, primeira após a volta da diretoria presidida por Lula ao Sindicato, o bispo de Santo André, d. Cláudio Hummes e com direito a fotografia, o prefeito de São Bernardo, Antonio Tito Costa, foram homenageados: “dois amigos que entram na nossa história.”¹¹⁹ (Figura 21) Muito mais do que o prefeito, d. Cláudio e a Igreja se mantêm do início ao fim do movimento ao lado dos trabalhadores. Nos momentos de maior mobilização, além da Matriz de São Bernardo que no longa-metragem, a voz de d. Cláudio é ouvida na banda sonora da missa campal do 1º de maio de 1979 no Paço Municipal, com o coro cantando *Cio da terra* ao fundo (seq. 6). No ano seguinte, depois da prisão de Lula o filme novamente lhe concede a palavra. Sem intermediários, em *Linha de montagem* cabe a ele explicar as atribuições da Igreja naquele momento. Do palanque de Vila Euclides, entre planos dos rostos do coro e de Rubão da diretoria cassada, mais do que hipotecar

¹¹⁸ PERROT, *Jeunesse de la greve*, op. cit., p. 158.

¹¹⁹ *Tribuna Metalúrgica*, junho de 1989, p. 10.

solidariedade ao movimento, d. Cláudio alerta aos grevistas sobre a importância da sintonia de suas vozes em torno da liderança:

As igrejas continuam abertas para vocês, também os postos de arrecadação de mantimentos continuam abertos. É unidos que vocês vão conseguir ir em frente. É por isso muito importante que vocês fiquem ao redor de suas lideranças que dê a voz para vocês, a voz de comando. A coisa pior que pudesse ocorrer com vocês seria a divisão. Se tivessem mais vozes que quisessem roubar esta greve de vocês. Portanto a única voz de vocês deve continuar sendo aqueles que são prepostos pra vocês através da liderança de vocês mesmos. É por isso que a gente faz este apelo que a organização e a união é importante pra vocês. Muito obrigado. (seq. 24)

Em sintonia com as palavras de d. Cláudio, a história do filme evitava mostrar a divisão, como fizeram Batista e Leon, e enfatiza a repetição das palavras da liderança. Reconhecendo sua liderança legítima, o bispo reaparece na seqüência seguinte, à frente da passeata do 1º de maio de 1980, ao lado da esposa de Lula, Mariza Letícia. Vale destacar, que embora não apareça no filme, conforme foi registrado na memória da categoria, em 11 de maio de 1980: “Em assembléia realizada na Igreja Matriz cercada por forças policiais, os trabalhadores decidem pôr fim à greve (...)”¹²⁰ Não por acaso, o cenário das últimas imagens da greve de 1980 é a Praça da Matriz.

Em uma rápida aparição na assembléia do Paço em *Greve de março*, em *Linha de montagem* o prefeito Tito Costa apresenta o show de maio no palco dos estúdios da Vera Cruz: “As boas vindas do prefeito nesta festa da solidariedade! Uma nova maneira de entender o problema social brasileiro. O meu abraço a todos vocês. E que tenhamos, todos, uma noite maravilhosa. Muito obrigado.” (seq. 7) Mas no desenrolar do movimento de 1980, desaparece. Na assembléia no estádio de Vila Euclides em 19 de abril de 1980, cabe a Davi Moraes, presidente do Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, anunciar a prisão de Lula.

No prólogo do curta-metragem co-produzido pela ABCD Sociedade Cultural, como inter-título a página do *ABCD Jornal* apresenta o filme (Figura 8). No longa-metragem ABCD Sociedade Cultural figura entre os colaboradores, no entanto o jornal é mais valorizado ainda. O *ABCD Jornal* está presente ao longo do filme. Valorizando a articulação do periódico criado pela Ala com o movimento que, como já foi mencionado, após a intervenção se tornou porta-voz da liderança cassada, o filme acompanha o número que antecedeu à assembléia do dia 13 de maio de 1979, que marcou o fim da “trégua”, desde a

¹²⁰ 41 dias de resistência e luta, op. cit., p. 14.

saída da gráfica, ao transporte no pequeno caminhão de São Paulo a São Bernardo, até chegar ao salão da Matriz, e passar das mãos dos ativistas para os trabalhadores, enquanto, em *off*, Djalma Bom canta *Rosa*. (seq. 8 e 9)

Principalmente centrado em cenas públicas, seguindo a mesma tendência do curta-metragem os fotógrafos são quase onipresentes. Conforme foi visto, o mundo do cinema está diante das câmeras a começar pelo diretor Renato Tapajós. Na seqüência dedicada à greve da Villares, primeiro ele aparece atrás da cena do piquete na porta da fábrica e depois contracenando com o ativista na Praça da Matriz (seq. 9). No canto esquerdo do palanque de Vila Euclides, Tapajós segura o microfone na assembléia “em que os trabalhadores empunharam bandeirinhas do Brasil” (seq. 18). (Figura 27) Fotógrafo e responsável pela finalização de *ABC da greve*, Adrian Cooper também aparece no canto direito do palanque de outra assembléia (13 de maio de 1979) movimentando a câmera entre Lula e o público (seq. 11). Na seqüência final, câmera e técnico de som acompanham o movimento dos trabalhadores nas imediações da Volkswagen.

Indicando que o movimento não se sustentava apenas com imagens e falas que celebravam a união, conforme foi visto na seqüência da Villares, o longa-metragem dedica algumas seções para mostrar as dissensões, embates, o reverso da militância. “*Nós trabalhadores, nós tem que ser unidos. Só que tem muito furão, mas só que, pode deixar, nesses furão, nós dá um jeito neles!*”, ameaça o operário da Mercedes entrevistado por Djalma na porta da fábrica. (seq. 8). Na seqüência seguinte, o filme apresenta o embate entre ativistas e fura-greves. Sentado na escadaria da Igreja Matriz, atento e contrariado, Lula ouve o ativista que aparece na seqüência anterior levando os exemplares do *ABCD Jornal* do caminhão para o salão da igreja. O indignado ativista relata o insucesso dos piquetes:

Umás 40 pessoas entrou na Bom Pastor, né Bigode?

Voz off: Daí pra mais...

Daí pra mais... E foi difícil segurar. Tinha duas RP [Rádio Patrulha], polícia lá [Lula sério sentado ao lado do amigo, fumando] Foi difícil mesmo. A gente tentou tudo quanto foi meio, tudo que é armadilha, mas tem uns cara que são safado, sem-vergonha mesmo, não tem um pingo de vergonha na cara. Pô, elemento que entra às 7 horas, rapaz, às 5 e 10, 5 e 15, os caras correu da gente e entrou dentro da Villares correndo. Nós não conseguimos nem segurar, pô! (seq. 9)

“Obsessão dos militantes”, evidência dos “limites da solidariedade, das fissuras na consciência coletiva”¹²¹, os “furões” se destacam na greve da Villares, não só o operário no Corcel barrado na porta da fábrica. Uma Brasília (Volkswagen) é afastada com o simples sinal negativo com o dedo indicador pelo mesmo ativista. Outros exibem diante das câmeras seus argumentos para os companheiros como a cena iniciada com o argumento do fura-greve, mais velho, interpelado pelo ativista (1) que faz o relato sobre os “furões” a Lula e o de boné, entrevistado por Tapajós (2):

Fura-greve 1: *Os que pararem agora vão ser dispensados por justa causa, entenderam isso?*

Ativista (1): *Não vai ser dispensado por justa causa*

Voz off: *É conversa deles!*

Ativista (2): *Eles estão fazendo pressão à toa. Isso é o que eles estão falando...*

Ativista (1): *Eu só faço uma pergunta pro senhor: O senhor não viu o acordo dos 120 dias?*

Fura-greve 1: *Eles falam tanta coisa, eles falam tanta coisa, e não cumpriram nada...*

Ativista (1): *Não foi assinado um acordo de 120 dias?*

Fura-greve 1: *Diz que foi...*

Ativista (1): *Diz não, o ministro é uma palavra oficial, não é que diz*

Fura-greve 1: *Aqui eles falam uma coisa, lá em Brasília fala outra...*

Ativista (1): *A palavra do ministro é oficial!*

Fura-greve 1: *Isso foi falado!*

Ativista (1): *Agora o senhor vê, o senhor tem 240 companheiros aqui dispensados e o senhor não está querendo colaborar...(seq. 9)*

Fechando esta cena, o ativista de boné esfrega as mãos numa demonstração, mais do que de frio, do sucesso na empreitada contra o “furão”. Na mesma seqüência, um piquete mais singular ainda, de dentro da cerca de uma casa, três grevistas, um deles já encenara para a câmera na arquibancada do Baetão, no torneio de futebol dos metalúrgicos (seq. 7), abordam três colegas que pretendiam furar a greve, diante da câmera e do microfone. Os aspirantes a fura-greve, com o macacão do uniforme de trabalho, outros em volta, a paisana, observam. Mais uma vez a cena começa com o metalúrgico propenso a furar a greve, justamente o mais velho do grupo que se defende: “*Eu sou honrado, eu tenho honra e trabalho!*” O grevista contra-argumenta no mesmo sentido da honradez: *Já pensou nosso filho saber que nós fomos um contra o outro, uma batalha tão bacana dessa!*” O mais jovem é mais pragmático: “*E esses dias, quem vai pagar?*” Não obtém resposta e o mais velho insiste na supremacia “da firma”: “*Quem é que vai poder com os comandos da firma, uma potência dessa? Eles têm mais condição de parar seis meses, um ano, do que a gente*

¹²¹ PERROT, *Jeunesse de la grève*, op. cit., p. 111.

um mês!” Concluiu aventando a possibilidade de *lockout*, a “greve” patronal, mas o grevista não se dá por vencido:

Parceiro, você entendeu? Se qualquer um quer trabalhar, tudo bem. Nós estamos pedindo, volto a dizer. Agora, nós ‘tamo boiando nosso prato de comida, com que cara nós vamo olhar os nossos filhos? “Eu entrei pra trabalhar e deixei os demais.” Porque você sabe que o que está acontecendo aqui no ABC é uma união que jamais ninguém tem. Então nós precisamos cooperar com isso aí. Sabemos que a firma é uma potência, certo? Então nosso objetivo é esse, parceiro, você entendeu? Se você quiser ir trabalhar, fica na tua consciência. Agora nós estamos pedindo... que não vá. (seq. 9)

De acordo com a lógica do filme, quem vence a batalha verbal é o grevista, embora, como foi apresentado mais acima pelo próprio ativista e endossado por Rainho e Bargas, o movimento foi derrotado. A continuação da cena é marcada pela entrada de um personagem que supera as expectativas dos realizadores.

Policiais em cena

Na cena acima, nas primeiras tomadas a câmera enquadra dezenas de policiais. Testemunha ocular, o dirigente sindical cassado Devanir Ribeiro confirma as imagens: “Agora está fogo, tão perguntando onde o pessoal trabalha, onde não trabalha; porque o pessoal está dizendo que não vai trabalhar, eles estão dando garantias e tal. Muito não estão aceitando essa garantia, estão aqui só pra observar..” (seq. 9) No piquete citado acima um policial se integrou à ação, segundo Tapajós:

Por exemplo, há uma situação dentro do filme na greve da Villares, a polícia tinha chegado lá e não ‘tava permitindo que se fizesse piquetes. Nós filmamos essa situação. De ponta a ponta. Construimos depois dentro do filme. Dentro do documentário ela foi montada, com a estrutura de uma cena de ficção, como se a gente tivesse armado a situação, inclusive tem coisas ótimas, como quando o policial entra, parece que foi dada uma marcação. Ele entra na hora certa.¹²²

Desenvolto, de costas para a câmera, próximo ao microfone, ele repete duas vezes: “Você mora aí?” Depois da resposta afirmativa do grevista, o diálogo é inaudível. O policial sai e o grevista denuncia se dirigindo à câmera: “Pegou meu documento. Levou minha identidade embora porque eu estava pedindo, estava conversando com os colegas simplesmente.” O policial complementa sua encenação com gestos largos, faz sinal negativo com o indicador para o grevista e a câmera. À revelia ou espontaneamente, os policiais contribuíram para outras cenas insólitas, que beiravam a comédia; para quebrar a tensão das cenas de violência policial, ainda segundo Tapajós, “tem trechos do filme que se ri muito, e

¹²² “Na linha com Renato Tapajós”: *In O Matraca*, 15 de maio a 14 de junho de 1982, p. 9.

ao lado de se rir muito você não dá uma visão falsa do que é a repressão”, e exemplificou com mais uma cena desse teor que apresentava um lado insólito da ação policial:

Nós então procuramos mostrar a repressão não como um monstro avassalador, mas também o que ela tem de ridículo, de falho, numa seqüência que a gente tem quase no final do filme em que vem vindo a passeata das mulheres e as peruas da Rota vem com aquele estrépito, violento, rangendo pneus, sirene aberta e cai o cassetete de um guarda (risos); a perua seguinte pára pro carro juntar o cassetete e um operário que ‘tava lá, vai lá, entrega o cassetete pros guardas (risos) e sai na direção da câmera rindo, com cara de quem fez a gozação mais acabada (risos). Então isso aí não só dá ao filme um caráter diferente, o público ri.¹²³

O filme explora o ridículo da ação policial. Camburões da polícia saem em disparada, “cantando pneus”, um freia, a porta abre e cai um cassetete, um voz *off* é ouvida: “*Olha o cassetete no chão!*” O manifestante pára, pega o cassetete, entrega ao policial, a cena se encerra com o sorriso do manifestante, em primeiro plano. (seq. 24) Mas na maior parte do filme, a força policial é flagrada lançando bombas de gás, desfechando golpes de cassetetes e prendendo os manifestantes. Sem se remeter ao filme de Tapajós, muitos anos depois, entre os fatos pitorescos de suas experiências no enfrentamento com a polícia como líder grevista, Lula lembrou em *Entreatos* (2004):

*Nas greves de 80, inventaram a idéia de que se a gente cantasse o hino nacional, cantasse o hino da independência, que a polícia não batia na gente (risos). Eu comprei um livro que tinha todas as músicas, que tinha o hino do soldado brasileiro... Era um hino bonito. E aí nós fomos pro Estádio de Vila Euclides e eu disse quando a polícia chegar vocês cantam o hino do soldado. (risos) Quanto mais cantava, mais porrada a gente tomava.*¹²⁴

É provável que se reportasse, neste caso, à assembléia em que sobressaem as bandeirinhas do Brasil portadas pelos grevistas. (seq. 18) (Figura 86) *Linha de montagem* insere uma cena com intenção semelhante, após a prisão de Lula, na passeata do 1º de maio de 1980, vozes femininas e infantis repetem, marcando o ritmo: “*Soldado irmão, não entra nessa não!*” (seq. 24) Desta vez, parece ter surtido efeito, segundo “uma análise da greve por quem dela participou”, “a pressão dos trabalhadores obriga as forças policiais a desocuparem a praça, o Estádio e o Paço.”¹²⁵ Com *Linha de montagem*, canção composta para o filme por Chico Buarque e Novelli, só tocada, os policiais retiram os cordões de isolamento do Paço. A repressão, com cachorros, a cavalo, em Rádios-Patrolhas, peruas e

¹²³ Idem, *ibidem*.

¹²⁴ *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles.

¹²⁵ *41 dias de Resistência e Lula*, op. cit., p. 13.

helicópteros, e tanques (seq. 24), se espalha das imediações do Sindicato à rua Marechal Deodoro, passa pela praça da Matriz até o Paço.

Diferente de *Greve!* e, sobretudo, de *ABC da greve* e seguindo a mesma orientação que *Greve de março*, em *Linha de montagem* só há lugar para o patronato no discurso dos grevistas, porém os empresários aparecem com mais nuances, não se caracterizam apenas pela “intransigência” tantas vezes repetida em *Greve de março*. Da narrativa da greve de 1979 para a de 1980, as fabulações em torno do patronato passam a associar indignação à ironia. Na assembléia de decretação da greve, localizada pela narração *off*: “30 de março de 1980”, Lula inicia com uma paródia à visão dominante da relação entre os trabalhadores e o patronato do setor:

Companheiros, muitos dizem de que aqui em São Bernardo nós somos uns privilegiados. Muitos dizem de que nós, trabalhadores de São Bernardo não precisamos nem de aumento de salário. Muitos dizem até de que o empresário está pobre, de que o empresário está falido e nós trabalhadores é que somos gananciosos. (seq. 14)

Mas as referências ao patronato não se restringiram a estas generalizações, conforme a narrativa da greve de 1980 avança, avança a discriminação do o empresariado pela origem do capital. Na mesma assembléia “em que os trabalhadores empunharam bandeirinhas distribuídas pelo Sindicato, como medida preventiva aos sobrevôos dos helicópteros militares” (Figura 27), o discurso é acompanhado pelo adereço nas mãos da massa grevista intercaladas a Lula no palanque:

Seria importante que cada um de nós pensasse de que não adianta acreditar nas belas demagogias feitas pelo nosso empresariado. Eles se dizem nacionalistas e estão fazendo uma série de crítica aos trabalhadores que querem afundar o capital nacional. E tem que ser lançando aqui um desafio aqui aos empresários nacionais. Esse desafio é o seguinte, que o empresariado nacional tire, de uma vez por todas, a sua máscara e se disponha a fazer um acordo com os trabalhadores metalúrgicos e nos ajude a derrubar de uma vez por todas aqueles que eles denunciam 24 horas por dia que estão esmagando eles, que é o capital multinacional. Se eles tiverem a fim de brigar com as multinacionais, nós trabalhadores, estaremos do lado de todos os brasileiros que quiserem acabar com a exploração que nos é submetida pelo capital multinacional. (Corte) Seria importante que o desafio seja feito aos empresários nacionais, porque aos multinacionais nós temos um desafio muito maior, é nacionalizar as empresas multinacionais. (seq. 18)

Mera ironia? Indício de radicalização? O filme não explora este filão, se concentrando nas relações entre as lideranças e as bases, diante da repressão e da cassação do mandato da diretoria. Depois de votar pela greve, é mais acentuada ainda a mudança em

relação a 1979. Quando, na seqüência no Sindicato, no curta-metragem, pouco antes de ser cassado, Lula diz aceitar “*com muita naturalidade o problema da intervenção.*” (seq. 4) Passado um ano, com a experiência acumulada, se investe do direito de sugerir ao mesmo ministro: “*Gostaria ainda de pedir que o Ministério do Trabalho, que diz e já fez intervenção no sindicato de trabalhadores, tivesse coragem de fazer intervenção naqueles que matam os trabalhadores, ou seja, nos sindicatos empresariais.*” (seq. 14)

O enredo – entre o projeto sobre o sindicalismo e o filme sobre a greve

A realização do longa-metragem superou as melhores expectativas de organização e mobilização da categoria, a greve se tornou o eixo da história do Sindicato no Brasil vista a partir de São Bernardo. A atração exercida pelo cinema feito para a categoria pode ser medida pela canção homônima composta especialmente para o filme por Chico Buarque e Novelli, considerada por Tapajós um exemplo da militância da época cujo fim lamentou: “A trilha composta de graça pelo Chico [Buarque de Holanda] (...), colaboração que existia naquele momento”¹²⁶ “Linha de montagem” em versão instrumental acompanha os créditos finais, o “Fim”: “*Sambe, sambe São Bernardo/Sanca, São Caetano/Santa, Santo André/Diadia Diadema/Quando for me chame/pra tomar um mé.*” Nos créditos finais: a “trilha musical gravada nos estúdios da Poligram por Novelli, José Américo, Guil, Franklin, Marcos Ana, Chico Buarque de Holanda, Chico Batera, Pii, Cristina, Miucha.” No prólogo e no final cantada, com inserções ao longo do filme apenas da versão instrumental na seqüência do início da greve de 1980, de movimentação de rua de coleta para o Fundo de Greve (seq. 17) e durante a passeata liderada por Dom Cláudio Hummes e Mariza Letícia, no 1º de maio de 1980. Para ambientar a ação, há crédito ainda para “músicas adicionais”: *Ashanti Ntunpani* de Mustapha Tetley Addy e *Cio da terra* de Milton Nascimento e Chico Buarque de Holanda, inserida na banda sonora, cantada por um coro, na cena da missa campal do 1º de maio de 1979 (seq. 6) Ao vivo, junto à participação de Djalma Bom, artistas se revezam no palco do show de maio, seqüência com características de musical, transita “do narrativo ao espetacular” e “do espetacular ao espetáculo”, conforme observou Delleuze.¹²⁷ A escolha dos artistas e das canções, entre as tantas apresentadas naquela noite, para além das predileções pessoais do diretor e da equipe, atendem às necessidades expressivas do filme:

¹²⁶ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

¹²⁷ DELEUZE, *Cinéma 2- L'image-temps*, op. cit., p. 84.

O primeiro a se apresentar é o sanfoneiro Dominginhos que com seu regional toca *Doidinho, doidinho*; do documentário à ficção, representando a si mesmo, tocando no palco ao lado de Vital Farias, Dominginhos também participou de *O homem que virou suco* (seq. 30). Intercalando o show com depoimentos, no palco, depois de Dominginhos, Fagner ao violão canta *Revelação*; mais um depoimento, e Beth Carvalho canta um trecho de *Vou festejar*; outra cena dos metalúrgicos e Elis Regina com João Bosco ao violão cantam o *Rancho da goiabada*, e por fim a versão Orlando Silva de *Rosa* interpretada por Djalma. A montagem da participação dos artistas intercalada com a dos trabalhadores em outros cenários mostra a integração do show à mobilização, conforme anuncia a narração de Expedito. Enquanto a banda sonora continua com o forró *Doidinho, doidinho*, cenas do jogo no Baetão; os acordes de *Revelação* entram após a entrevista com o operário-jogador no ritmo em que esse corre para encontrar os companheiros. *Vou festejar*, segundo a reportagem da *Folha de São Paulo*, “transformada numa espécie de confraternização geral da abertura”¹²⁸, acompanhada pelo público dançando, se encerra com exemplares do *ABCD Jornal* saindo da máquina. Nas suas lembranças registradas no Portal da Fundação Perseu Abramo, a apresentadora do show, a atriz Bete Mendes que aparece no palco após a saudação do prefeito, fez questão de reverenciar a participação de Elis Regina:

O fato é que Elis, que chegou bem cedo, como todos, estava doente, com febre de quase 40 graus, e, depois de esperar algum tempo, em acomodações improvisadas - o que não era surpresa para ela e para ninguém da classe artística acostumada a participar dos movimentos populares - não agüentando a febre que lhe minava as forças, pediu que a secretária que a acompanhava me chamasse no palco, para antecipar sua entrada. Lembro que, não apenas não fui gentil com ela, como, sem qualquer palavra de estímulo ou agradecimento por seu esforço especial, lhe disse que não havia maneira de mudar a ordem e que, ou ela esperava a sua hora ou ia embora. Elis aceitou a decisão e o final do show foi uma glória, com ela e os citados cantando, juntos, *Os Bóias Frias* [sic, *Rancho da Goiabada*]. Na saída, essa maravilhosa companheira ainda me deu um presente, ao dizer, me abraçando, que eu tinha razão, que aquela era mesmo a hora certa dela se apresentar. Valeu, Elis.¹²⁹

A música termina com a cena da reunião dirigida por Expedito. Além de *Rancho da Goiabada*, em homenagem aos bóias-frias, de acordo com a reportagem da *Folha de São Paulo*, João Bosco e Elis interpretaram ainda “o obrigatório *Plataforma* [e] lançaram um

¹²⁸ DUCLOS, Nei. “Uma ampla abertura musical”. *FSP*, Ilustrada, 9/5/79, p. 31 Ver também *ABCD Jornal*, 8 a 14/5/79, p. 6.

¹²⁹ Depoimento de Beth Mendes, 24/4/2000, Portal da Fundação Perseu Abramo – 20 anos das greves no ABC, <http://www2.fpa.org.br/portal/modules/newa/article.php?stotyid=1320>. Acesso, 20/5/2007.

sucesso certo *O Bêbado e o Equilibrista* já gravado pela dupla e que fala do nosso recente passado político”¹³⁰, aquela que fala “da volta do irmão do Henfil”. O engajamento de *Linha de montagem* escolheu a homenagem aos bóias-frias.

Além disso, ao longo de toda a banda sonora se intercala a voz da massa metalúrgica com palavras de ordem desde o mais comum “*Trabalhador unido, jamais será vencido!*” ao original apelo aos soldados citado mais acima. Porém, assim como no curta-metragem, a trilha sonora integra a narrativa, tanto aquela gravada, incluída nos créditos, um dos indícios do maior requinte na produção, quanto a que compõe a seqüência musical do filme nas cenas do show do 1º de maio e, sobretudo, no aproveitamento dessas canções na banda sonora, como trilha sonora para a atuação dos trabalhadores.

Ao longo de toda a banda sonora se intercala a voz do coro aparece nas palavras de ordem que acompanham suas manifestações; desde o mais comum “*Trabalhador unido, jamais será vencido!*” ao original apelo aos soldados citado mais acima. Porém, assim como no curta-metragem, a trilha sonora integra a narrativa, tanto aquela gravada, incluída nos créditos, um dos indícios do maior requinte na produção, quanto a que compõe a seqüência musical do filme nas cenas do show do 1º de maio e, sobretudo, no aproveitamento dessas canções na banda sonora, como trilha sonora para a atuação dos trabalhadores.

Primeiro longa-metragem de Renato Tapajós, planejado desde 1977 diante do êxito de *Acidente de trabalho*, da concepção inicial ao início das filmagens em 22 de março de 1979, o movimento dos metalúrgicos superou as expectativas do cineasta; filmado sem idéias pré-concebidas, ou melhor, orientado pela busca de seu estilo de “transparência”, no momento das filmagens pressupunha “que a intelectualidade não [estava] sendo portadora de um projeto, mas ela [estava] buscando a sua integração num processo que [estava] realmente ocorrendo a partir da base.”¹³¹ Partindo desta orientação que caracterizou seu estilo, o cineasta se propôs a seguir o movimento protagonizado pela base metalúrgica, isso levou a que o roteiro fosse sendo “construído na moviola em cima de um material filmado.”¹³² Roberto Gervitz, co-diretor de *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979), disse que nesse longa-metragem sobre os metalúrgicos da capital pretendeu “fazer do

¹³⁰ DUCLOS, Nei. “Uma ampla abertura musical”. *FSP*, Ilustrada, 9/5/79, p. 31 Ver também *ABCD Jornal*, 8 a 14/5/79, p. 6.

¹³¹ “A greve no cinema”, op. cit., p. 105.

¹³² “Na linha com Renato Tapajós”: *In O Matraca*, 15 de maio a 14 de junho de 1982, p. 9.

documentário uma ficção, com uma trama, um envolvimento emocional, como suspense, com coisas que têm que se articular e se resolver.”¹³³ A seqüência da parada das máquinas, segundo Gervitz: “E a melhor maneira de mostrar essa parada, que poderia ser mostrada através de manchetes de jornal, por exemplo, seria realmente reconstituir, fazer uma ficção.”¹³⁴ E assim foi feito no filme em que dirigiu em parceria com Sérgio Segall. Ao convidar Gervitz para montar *Linha de montagem*, Tapajós considerou esta experiência: “Queremos criar com o documentário a mesma empatia de um filme de ficção, sem encenar”¹³⁵, o cineasta fez questão de sublinhar no dia da pré-estréia de *Linha de montagem*. Pouco depois esclareceu ainda nesse sentido, seu objetivo com isso era “conseguir puxar o espectador pra dentro pra fazer com que ele participe da emoção do filme”; segundo Tapajós: “Você cria exatamente a mesma situação que é criada no filme de ficção, aquilo que ‘tá acontecendo na tela dá a ilusão de realidade, e o espectador entra com a sua emoção naquilo. A idéia é trazer para o documentário essa mesma situação.”¹³⁶ Mais do que uma reedição do Cinema Direto dos anos 1960 que buscava ocultar a presença da câmera, do cineasta e por consequência do cinema a serviço da causa operária, o cineasta teria se rendido à linguagem dominante do cinema¹³⁷? Tapajós considerou o resultado satisfatório. Conforme foi apresentado, na linha do Cinema Verdade que revela sua presença e trai qualquer “ilusão de realidade”, os metalúrgicos sabiam que falavam alto ou baixo para o microfone e se dirigiam, ou não, à câmera, de qualquer maneira, reagiam à sua presença, de modo mais ou menos extenso, esta relação enseja, de acordo com Deleuze um “ato de fabulação através do qual o cineasta e personagem real inventam e se intercedem processos de subjetivação em suas contínuas metamorfoses, seu antes e depois, num devir incessante para além do próprio vivido.”¹³⁸ Nesse sentido, as mudanças nos discursos de Lula não se limitam ao conteúdo mas à forma pela qual se dirige ao público e à câmera. Explorando ao máximo a experiência acumulada nas filmagens da categoria, Tapajós reiterou sobre a opção que unia escassez de recursos à orientação de conteúdo impressa ao filme e explicou o caminho tomado, com o abandono das:

¹³³ “Depoimento de Sérgio Segall e Roberto Gervitz sobre *Braços cruzados, máquinas paradas*” in *FC 46*, op. cit., p. 18.

¹³⁴ *Idem*, p. 23.

¹³⁵ *Diário do Grande ABC*, 14/4/82, p. B-1.

¹³⁶ “Na linha com Renato Tapajós”: *In O Matraca*, 8 a 14 de maio de 1982, p. 9.

¹³⁷ BERNARDET, *O que é cinema*, op. cit., p. 33.

¹³⁸ DEILEUZE, *Cinéma2 L'image-temps*, op. cit., p. 50.

(...) filmagens na FIESP, das reuniões do Sindicato com os empresários, ou qualquer coisa desse tipo. Concentramos os recursos para filmar em São Bernardo e Diadema, nos sindicatos, nas fábricas, nos fundos das igrejas, na rua, para registrar o que estava acontecendo ali, quase que no subterrâneo do movimento. Era uma orientação conteudística mesmo, que escolhia o que gravar.¹³⁹

Ponto alto da comunhão entre a liderança e massa metalúrgica, as grandes assembleias no estádio de Vila Euclides marcam a narrativa não só das greves de 1979 e 1980, mas entre elas, na “trégua” dos 45 dias. Contada a partir de uma perspectiva bem próxima no espaço e um pouco distante no tempo, conforme o narrador esclarece, a história começa e termina em “*São Bernardo do Campo, julho de 1981*” (seq. 2) Apesar da redução dos 35 minutos de *Greve de março* para dez, em *Linha de montagem*, uma inserção notável no discurso de Lula na última assembleia de certo modo responde a uma questão levantada por Bernardet ao cotejar os curtas-metragens de Tapajós, que omite o trecho, e Batista, que o inclui, a respeito da construção do personagem de Lula. Referindo-se ao filme de Tapajós pelo nome recebido na fase de produção, Bernardet observou:

Em *Dia nublado*, ouvimos Lula dizer: “*Pra não dizer que nós somos radicais, nós vamos aceitar o pedido do governo*”; em seguida um corte na faixa sonora (perfeitamente perceptível na mesa de montagem, senão na projeção) indica que a frase do orador foi interrompida na montagem (conseqüência talvez de algum problema técnico); essa frase é uma proposta de interrupção da greve, a qual, no entanto, não fica explícita. *Greve* reproduz o mesmo trecho, que prossegue no mesmo fluxo de voz: “[...] *o pedido do governo; nós vamos voltar a trabalhar*”. A exclusão dessa última frase em *Dia nublado*, em oposição às duas referências à volta à greve (enquanto só há uma referência em *Greve*) pode ser interpretada como um esforço para proteger Lula contra o que poderia ser visto como uma fraqueza e preservar a imagem de um líder forte.¹⁴⁰

Passados dois anos, liberada da urgência em “manter a chama acesa”, e quando a decisão da diretoria do sindicato não precisava mais ser preservada, a frase foi inserida no longa-metragem: “*Nós queremos negociar... Pra não dizer que nós somos radicais, nós vamos aceitar ao pedido do governo, nós vamos voltar a trabalhar.*” (seq. 4) Anunciada ao final do curta-metragem, em cena repetida no longa: “*A partir de hoje a gente conta 45 dias, então a gente pode marcar uma assembleia aqui, nem pro dia 11, nem pro dia 12, mas pode marcar uma assembleia pro dia 10 de maio aqui.*” (seq. 4) Nem 11 nem 12, conforme o narrador anuncia: “*Dia 13 de maio de 1979, acabou a trégua.*” (seq. 11) De acordo com as lembranças de Lula, o pior dia de sua vida. Mais do que a autocrítica de Keiji, a atuação de Lula na greve de 1980 restaura sua combatividade. A retomada do Sindicato anunciada pelo

¹³⁹ RIDENTI, *Em busca do povo brasileiro*, op. cit., p. 343.

¹⁴⁰ BERNARDET. “O intelectual diante do outro em greve” in *Cineastas e imagens do povo*, op. cit., p. 199.

narrador: “15 de maio, é suspensa a intervenção, 11 dias depois a categoria realiza uma assembléia para reassumir seu Sindicato” (seq. 12) e a criação do Fundo de Greve (seq. 13) seguem à assembléia do final da “trégua” (seq. 11).

Sintonizado com a construção da história do ponto de vista das lideranças da categoria, o espaço conferido à greve da Villares atendia a uma dupla função de memória e história, por um lado, a fábrica onde Lula trabalhou, e por outro, segundo Rainho e Bargas, a greve da Villares sintetizava o aprendizado de 1979 para 80.¹⁴¹ Em sintonia com esta versão da história, nas portas das fábricas e nas ruas, o filme apresenta o movimento através das grandes assembléias, sobretudo aquelas realizadas no estádio de Vila Euclides, Considerando estas plenárias o filme pode ser dividido em quatro partes que representam o aprendizado na organização e mobilização da categoria através da relação entre a massa metalúrgica e os líderes operários:

1º.) A greve de 1979 que se estende de 22 e 27 de março de 1979, o aprendizado mútuo, um pouco maior para a equipe do que para os protagonistas da cena. A primeira assembléia filmada por Tapajós, a sexta realizada no estádio desde o início da paralisação; remontagem de *Greve de março* que suprime a seqüência do Sindicato e inclui a frase de Lula sobre a volta ao trabalho e, sobretudo, sua narrativa, que retrocede um pouco mais nos marcos da história metalúrgica bernardense. Após o letreiro “1979”, afastado do Sindicato desde 17 de abril de 1980, em julho de 1981, o local escolhido para o depoimento de Lula foi sua própria casa, conforme os latidos de cachorro ouvidos ao fundo indicam:

Há algumas explicações pela qual a greve aconteceu aqui em São Bernardo do Campo. Primeiro lugar, a greve não começou em 1979, ela começou há alguns anos atrás; quem sabe ela tenha começado, principalmente, no Primeiro Congresso de Trabalhadores feito em 1974. Depois veio as campanhas da reposição salarial. Depois veio as greves de 1978. Tudo isso se juntou ao desejo da classe trabalhadora em conquistar algumas reivindicações que efetivamente estavam já martelando a cabeça de cada um dos 140 mil trabalhadores. Como, por exemplo, a estabilidade no emprego, liberdade e autonomia sindical, o delegado sindical, um salário mínimo real e unificado, a contratação coletiva do trabalho, dentre outras reivindicações importantes que a gente tinha, a gente destacaria estas como as fundamentais. (seq. 2)

2º.) O período que se estende das comemorações do 1º de maio à assembléia de 13 de maio de 1979 que pôs fim à “trégua”, a mobilização dos operários até a avaliação pelo diretor do Fundo de Greve dois anos depois. Na assembléia do dia 13, pela primeira vez no

¹⁴¹ RAINHO e BARGAS, *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo*, op. cit., p. 147.

filme, Lula partilha o palanque, no momento mais marcante na memória do líder metalúrgico, no filme funciona como ponto de inflexão, na orientação seguida pelo curta-metragem, apontada por Bernardet, entre o recuo estratégico e a demonstração da combatividade do líder. O início da seqüência apresenta as discordâncias no ânimo dos grevistas: por um lado, primeiro, cercado por uma roda de companheiros, na porta do estádio, um operário manifesta sua disposição de voltar à greve: *“Eles têm que garantir que a diretoria vai voltar e os 11% nos ganha. Não adianta nós aceitá a proposta deles sem o nosso Sindicato, não.”* A seguir, sob o olhar atento do companheiro, também na entrada do estádio, outro ativista antecipa a posição que seria defendida pelos líderes no palanque, conformado pondera:

Eu acho que o acordo não é bom, o acordo não presta mesmo, mas a gente tem que pensar até onde nós chegamos até agora. Nós tivemos... brigamos muitos dias aí pra conseguir mais 6%. De qualquer maneira, só a greve em si já é uma vitória. Nós começamos com um movimento pequeno, chegamos a ter 120, 130 mil pessoas dentro do campo. Eu acho que a luta continua, entende? A luta continua e não vai ficar nisso, nós vamos partir pra brigar pela volta da diretoria. A diretoria é o que interessa. Hoje mais importante do que esse aumento ou 100% de aumento que eles dessem pra gente, mais importante é a volta da diretoria que não colocamos, que o governo interferiu e tomou (seq.11).

Mais consciente, este ativista introduz os discursos de Alemão e Lula. Ambos temperam o recuo com a disposição para reiniciar a paralisação num futuro próximo não definido, conforme a fala final de Lula:

Eu acho que não há dúvida nenhuma e mesmo aos descrentes, mesmo aos descrentes, mesmo aqueles que não acreditam na capacidade de luta dos trabalhadores amanhã nós daremos uma lição ao Brasil e ao mundo. Nós voltamos a trabalhar com tranqüilidade. Mas num determinado dia, nós vamos voltar a agir e a agir com força total. É isso que eu proponho aos trabalhadores. (seq. 11)

Conforme foi mostrado, o representante dos “descrentes”, Keiji, do Fundo de Greve, *“com a cuca mais fresca, depois de dois anos”* (seq. 11), acabou concordando com a decisão tomada. A volta da diretoria ao Sindicato e o estabelecimento da sede do Fundo de Greve aparecem como decorrência das forças acumuladas até aquele momento que culminaria com a nova greve geral de 1980.

3º) A narrativa dos 41 dias de greve, de 1º de abril a 12 de maio de 1980, ocupa 30 dos 90 minutos do filme, por sua vez, pode ser subdividida em dois momentos distintos, o primeiro, um novo idílio em que a categoria se mantém mobilizada liderada por seus

dirigentes legais e legítimos, das seqüências 14 até 22, de 30 de março, da assembléia que decidiu pela paralisação, até a prisão de Lula. A resposta positiva do esforço de mobilização, as ironias e os adversários desafiados do palanque no estádio de Vila Euclides, por um lado contrastam, por outro complementam a assembléia no Sindicato (seq. 21), com o público limitado aos associados, em pleno movimento, na qual Lula faz um balanço da história da categoria e estabelece marcos da luta:

Porque no Brasil, historicamente, toda vez que um sindicato começava a andar, o governo veio e podou. A partir de 64, o governo conseguiu o que queria. Ele conseguiu transformar cada sindicato desse Brasil num posto de atendimento médico e odontológico. Vocês sabem perfeitamente bem de que a questão de dois anos atrás pra se fazer um sócio no Sindicato era obrigado a se prometer médico, dentista e colônia de férias. A partir de 77, São Bernardo mudou, pra entrar de sócio do Sindicato precisava ter um pouco de fibra e ter disposição de brigar e aí as coisas começaram a mudar. (seq. 21)

No histórico elaborado no calor da luta, a campanha salarial de 1977 foi eleita como o marco inicial da mudança na relação do Sindicato com os associados, do assistencialismo à luta. Em 19 de abril se encerra o idílio do movimento de 1980, com a última assembléia no estádio de Vila Euclides, aquela na qual o presidente do Sindicato dos Jornalistas anuncia a prisão de Lula em que falam ainda d. Cláudio Hummes e Rubão. A partir daí, cercadas pela polícia, as passeatas substituem as assembléias como elemento de coesão dos grevistas. Da assembléia do 1º de maio de 1980, em Vila Euclides, são apresentadas apenas cenas dos trabalhadores entrando em passeata e pendurando faixas. Conforme observou Marc Ferro, através do itinerário das passeatas, suas palavras de ordem e, sobretudo, dos dizeres nas faixas levadas pelos manifestantes, se pode apreender a cronologia do movimento: da primeira “Metalúrgicos Unidos Jamais Serão Vencidos” que acompanha as manifestações desde a primeira assembléia, a ampliação das categorias envolvidas no 1º de maio de 1979: gráficos, médicos, à espécie de “canonização” de Lula com o rosto pintado ao lado de Jesus Cristo, a solidariedade no 1º de maio de 1980 pelas ruas de São Bernardo, o Paço até o estádio da Vila Euclides. O filme não mostra a assembléia que decidiu pelo fim do movimento, apresentado pelos depoimentos de Expedito, Manoel Anísio e, mais uma vez, de Lula. Decisão igualmente sujeita à controvérsia, segundo Manoel Anísio: “*apesar de toda a repressão, eu acho que a greve de 41 dias, talvez o maior movimento grevista de trabalhadores desse país, eu acho realmente que parou na hora que deveria parar.*” (seq. 24) Opinião que segue a orientação de Lula, da qual discorda Expedito: “*Eu acho que a*

greve de 1980 deveria ter terminado um pouco antes e eu explico por que. Porque ela teve um momento alto, né? Um momento assim que deveria ter terminado que seria, que seria no dia 2 de maio e não no dia 12 como terminou.” (seq. 24) Como no curta-metragem, Expedito minimiza o “lulismo” do filme.

4º) Por fim, a continuidade da luta, retomando seu papel de ativista, Djalma representa a geração que inaugurou a “epopéia” que passa o bastão e encerra com o bom-humor que Tapajós pretendeu imprimir ao filme, em *off*, enquanto a câmera enquadra na portaria da Volkswagen a revista à sacola de um operário que sai:

Companheiro que está saindo com um carro dentro da bolsa. Isso não pode acontecer! Vamos votar na chapa número 1. O movimento grevista de 78, 79 e 80 já houve uma demonstração de luta dos trabalhadores [Linha de montagem só a melodia] de São Bernardo do Campo e Diadema. Não pode haver retrocesso na luta dos trabalhadores, tem que haver continuidade. (seq. 25)

E, coerente com a militância que inspirou o filme, presente na cena final, Djalma recepcionou Chico Buarque na pré-estréia no Sindicato, em abril de 1982, sob a direção de novos personagens, a luta continuava ...

Com mais ou menos recursos, na realização destes quatro documentários a solidariedade superou as necessidades materiais, exceto *ABC da greve*, os demais conseguiram atingir a rede de solidariedade em torno dos metalúrgicos do ABC, entretanto, para levar o tema ao grande público, os três diretores já esboçavam projetos de filmes de ficção antes da deflagração da greve de 1979, e fim de levá-los a cabo, Leon, Batista e Tapajós enfrentavam outra arena de disputas, no campo do cinema.

Capítulo 6

A greve metalúrgica de São Bernardo de 1979, do documentário à ficção

Enquanto filmavam a greve real dos metalúrgicos do ABC, em março de 1979, Leon Hirszman, João Batista de Andrade e Renato Tapajós também estavam envolvidos em projetos de filmes de ficção. De que maneira as experiências da filmagem da greve metalúrgica de março de 1979 foi apropriada, por cada um deles, na realização dos filmes de ficção? “A questão de saber como um cineasta pode imediatamente se apropriar de uma ‘realidade’ da qual ele é testemunha para reconstruí-la numa ficção é delicada”¹, segundo Delage e Guigueno: “Certamente se pode e deve notar a influência das representações difusas de uma sociedade nos filmes num momento dado, mas convém igualmente descrever como o cinema, por sua vez, produz um imaginário que tende a influenciar as ditas representações.” Por um lado, os filmes fornecem indícios da “influência das representações” da greve março, por outro, as declarações dos cineastas corroboram ou contradizem aquilo que foi apreendido da análise do filme. Do ponto de vista da produção, a principal diferença entre documentário e ficção é a necessidade de recursos que antecede o momento da filmagem. No contexto do cinema brasileiro do final dos anos 1970, conforme foi visto na parte final do capítulo 1, os três cineastas para desenvolver seus projetos de ficção dependiam de verbas da Embrafilme. Levando consideração que o tema dos três filmes é semelhante - o operário e a greve - e, portanto, a ação da censura, o que teria definido a distribuição de verbas que viabilizou os projetos de Leon e Batista e preteriu o de Tapajós? O passado na luta armada teria condenado Tapajós ao índice da Embrafilme?

Se em *Greve!* (1979) a posse do general Figueiredo na presidência da República se associa à paralisação no ABC, a mudança do presidente preocupou mais ainda parte do mundo do cinema interessada nos destinos da Embrafilme. Leon e Nelson Pereira dos Santos pela ABRACI e Batista e o diretor e ator Denoy de Oliveira, pela APACI, como representantes das associações de cineastas independentes se reuniram, no Rio de Janeiro e São Paulo, para discutir os rumos da política cinematográfica oficial. Havia a possibilidade do cineasta Roberto Farias permanecer à frente da estatal de cinema. Passado um mês da posse de Figueiredo, nada mudara na Embrafilme, uma reportagem da *Folha de São Paulo* lembrava que caso fossem respeitadas as decisões tomadas pelo governo anterior, a gestão

¹ DELAGE e GUIGUENO, *L'historien et le film*, Paris: Gallimard, 2004, p. 19 e 20.

de Roberto Farias na direção-geral da estatal de cinema só terminaria “em 1982, uma vez que foi reconduzido em agosto do ano passado pelo presidente Ernesto Geisel para mais um período de quatro anos”.² Nelson Pereira dos Santos, primeiro presidente da ABRACI, reconheceu os méritos de Roberto Farias: “homem de cinema, produtor e diretor”, e destacou a iniciativa e funcionamento satisfatório do “sistema de co-produção com a empresa” que beneficiou *O Amuleto de Ogum, por exemplo*³, do próprio Nelson.

Na semana seguinte à posse do general Figueiredo, as atenções de Leon, Batista e Tapajós se concentraram no ABC, para onde foram filmar a greve dos metalúrgicos. Conforme foi visto, sinalizando para uma situação privilegiada do cineasta carioca, somente Leon contou com verbas da estatal destinadas originalmente à produção de *Eles não usam black-tie*. E o debate em torno da sucessão na Embrafilme prosseguia ora dividindo ora aproximando o grupo de Nelson e Leon da ABRACI daquele de Batista e Denoy de Oliveira da APACI. Embora se tratasse de uma escolha pessoal do ministro da Educação e Cultura, surgiram postulantes para o cargo do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. O Rio estava dividido entre dois nomes: o ex-diretor de comercialização da Embrafilme, o cineasta Gustavo Dahl e o ator e diretor Jece Valadão, sócio minoritário da empresa no momento de sua criação⁴. Por São Paulo, o presidente do Sindicato das Indústrias Cinematográficas, Alfredo Palácios, e, de Brasília, a imprensa anunciava o nome do chefe da Divisão Cultural do Itamaraty Celso Luís Nunes Amorim. As relações de Amorim com o mundo do cinema antecediam o seu ingresso na carreira diplomática, em 1965. Amorim participou do Cinema Novo como assistente de direção de Ruy Guerra em *Os Cafajestes* (1962) e, como foi visto, no mesmo ano fez a assistência de direção do filme de estréia de Leon na direção, *Pedreira de São Diogo* (1962) e, no Itamaraty, tinha entre suas atribuições divulgar o cinema brasileiro no exterior. Nelson Pereira dos Santos reconhecia a proximidade do diplomata com o mundo do cinema, apesar das restrições. Em reunião realizada no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, no início de abril, Nelson descreveu Amorim como “um homem sempre muito interessado no cinema nacional, que o promove bastante no exterior, mas que não pertence à classe, o que, no caso de sua indicação, seria uma intervenção no cinema

² *Folha de São Paulo*, 7/2/79, p. 32 [Cinemateca Brasileira - 1979/2-16]

³ *Filme Cultura* 32, fevereiro/março de 1979, p. 42.

⁴ RAMOS, *Cinema, Estado e Lutas Culturais*, op. cit., p. 90.

brasileiro.”⁵ Porém, para quem estava longe da antiga capital, local da sede da estatal, os problemas eram outros. Presidente da associação de cineastas paulistas independentes, Denoy manifestou suas ressalvas em nome dos “marginalizados” das benesses cariocas:

Estamos marginalizados politicamente e burocraticamente de todo processo cinematográfico nacional. Os baianos também, os mineiros, os gaúchos, paraibanos, paraenses como eu, etc. O dinheiro que a gente consome em interurbanos e viagens daria para alugar um apartamento na Vieira Souto, na Montenegro⁶ [ruas do bairro de Ipanema, na zona sul carioca]. Então qual é a saída? Emigrar para o Rio, onde pode-se transar com a Embrafilme.⁷

O grupo carioca representado pela ABRACI procurava atrair seus pares de São Paulo, por exemplo, um documento propunha a instalação de uma filial da Embrafilme na capital paulista. Para discutir tal documento, a APACI convocou uma reunião no Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Entre os 30 ou 40 presentes, segundo reportagem da *Folha de São Paulo* assinada por O.L.F. [Orlando L. Fassoni], estavam Batista e Denoy, da APACI, Leon Hirszman, da ABRACI, que estava em São Paulo para escrever o roteiro de *Eles não usam black-tie* com Gianfrancesco Guarnieri, e Alfredo Palácios, do Sindicato dos Produtores. O comentário da reportagem sobre esta reunião de classe cinematográfica é sugestivo das dissensões no mundo do cinema naquele momento, divulgar uma reunião pela imprensa e pedir para que seus resultados não fossem divulgados:

Três itens e vários subitens compõem a petição, que me pediram para não divulgar. É porque, sendo plataforma de toda uma classe, exceção aos que não os assinam, pode ser copidescado e relançado. Acho a coisa meio ingênua. Em todo caso, os itens centrais se referem à plena liberdade de expressão, à necessidade de tanto a Embrafilme quanto o Concine terem dirigentes ligados às atividades cinematográficas, à ampliação da participação paulista no Concine e, basicamente – o que foi muito debatido – a criação, aqui, de uma superintendência autônoma da Embrafilme, que é para evitar que os diretores paulistas tenham de se submeter, burocraticamente, às exigências hoje ditadas pela centralização do poder da empresa no Rio de Janeiro.⁸

Quem teria interesse em “copidescar” e “relançar” os itens e sub-itens da petição? O jornalista parece não ter levado a sério o pedido dos cineastas a ponto de publicá-lo como sinal de ingenuidade. A tal petição que selava uma união dos “cineastas independentes” do Rio e de São Paulo foi saudado com entusiasmo por uns e rejeitado por outros. Na grande imprensa não há declarações dos não-signatários do documento quase “secreto”, do lado de

⁵ *Folha de São Paulo*, 2/4/79, p. 21 [Cinemateca Brasileira, 1979/2-70]

⁶ Atual rua Vinícius de Moraes.

⁷ *Folha de São Paulo*, 6/2/79, p. 33 [CB 1979/2-15]

⁸ *Folha de São Paulo*, 14/2/79, p. 35 [CB 1979/2-37]

seus defensores, também presente à reunião, “Rodolfo Nanni⁹ explicou que o documento, historicamente, tem um alto significado, ou seja, a união Rio-São Paulo em torno de pontos de comum interesse.”¹⁰ Entretanto a APACI manifestou uma objeção ao pleito dos cariocas, em nota reproduzida pela imprensa, a entidade paulista descartava o apoio a indicação de nomes para a sucessão na estatal, sublinhando a ausência de participação naquela escolha:

“Não há eleições e não somos eleitores. Cabe ao ministro da Educação a responsabilidade da escolha, assim como cabe a nós lutar e exigir que o escolhido cumpra e até mesmo enriqueça o programa oferecido pela classe a partir de assembléias nacionais que geraram nosso documento de unidade. Esse é o princípio que norteará as relações cineastas-Embrafilme-Concine”, conclui a nota.¹¹

Ministro da Educação do governo do general Figueiredo, Eduardo Portella adiou esta decisão por quase um mês. Diante das conjecturas em torno do nome de Celso Amorim, no final de março, após o encerramento da paralisação no ABC, a imprensa anunciou reuniões no Rio de Janeiro “para assumir uma posição quanto ao que consideram uma forma de ‘intervenção’ na empresa de cinema (...) não aceitam por princípio, a gestão de um profissional de outro campo”¹²; na mesma linha dos argumentos já apresentados por Nelson Pereira dos Santos.

Nesse contexto, a Comissão de Cinema da Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo presidida por Francisco Luís de Almeida Salles analisou 27 projetos apresentados ao Pólo Cinematográfico de São Paulo, “convênio de co-produção firmado entre a Embrafilme e a Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia”¹³. Criado na gestão de Roberto Farias, de acordo com Tunico Amâncio: “A estratégia adotada, de concessão de recursos pela Embrafilme no dobro daqueles investidos por qualquer governo estadual, de fato, nem sempre deu certo.”¹⁴ São Paulo foi a exceção que confirmou a regra. Entre os projetos apresentados, *O silêncio das máquinas* de Tapajós e *O homem que virou suco* de Batista. Na véspera da posse do general Figueiredo, ou seja, ainda na gestão de Roberto Farias e no início da greve do ABC, que não foi filmado por nenhum dos três diretores, foram anunciados os contemplados pelo primeiro concurso do pólo de cinema paulista. Quais

⁹ Cineasta paulista (1924), seu filme mais conhecido é *O Saci* (1951-53) In MIRANDA, Luiz F. A. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art Editora, 1990, p. 233.

¹⁰ *Folha de São Paulo*, 14/2/79, p. 35 [Cinemateca Brasileira, 1979/2-37]

¹¹ *Folha de São Paulo*, 24/3/79, p. 33 [Cinemateca Brasileira, 941- 1979/2-64]

¹² *O Estado de São Paulo*, 30/3/79, p. 17 [CB 1979/2-66]

¹³ *Folha de São Paulo*, 15/3/79, p. 37 [CB 1979/2-63]

¹⁴ AMANCIO, *Artes e manhas da Embrafilme*, op. cit., p. 95.

teriam sido os critérios de seleção? Por um lado, foram contemplados diretores atuantes em suas entidades de classe: o vice-presidente da APACI Batista (*O homem que virou suco*), Aloysio Raulino, fotógrafo de *Greve!* e *Suco*, presidente da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) (*Noites Paraguias*); Denoy de Oliveira, presidente da APACI (*O Baiano Fantasma*) e o veterano Rodolfo Nani (*Muro de Arrimo*) que participara ativamente das discussões, conforme foi visto; por outro lado, também foram agraciados com verbas públicas *O caçador de orelhas* de Ozualdo Candeias, “considerado pelo crítico Jairo Ferreira como o diretor ‘marginal entre os marginais’”¹⁵ e *Paula* de Francisco Ramalho Jr., sócio de Tapajós na Oca Cinematográfica.

Os recursos destinados ao Pólo Cinematográfico de São Paulo não foram suficientes para apaziguar parte do segmento organizado do cinema paulista com a gestão do carioca Roberto Farias, tampouco “a união Rio-São Paulo em torno de pontos de comum interesse”, saudada por Rodolfo Nani, impediu que um nome considerado de “fora” da classe fosse indicado para a direção-geral da estatal de cinema. A disputa terminou em 8 de abril¹⁶, o cargo de diretor-geral da Embrafilme foi transmitido por Roberto Farias ao diplomata Celso Amorim dia 16. No “discurso de improviso” parcialmente transcrito na revista da Embrafilme *Filme Cultura*, o novo diretor-geral saudou as disputas entre os cineastas, consideradas por ele resultado do processo de desenvolvimento do cinema brasileiro, superada a fase idílica na qual não havia divergência:

Muito já me perguntaram sobre a desunião, as desavenças existentes dentro do cinema, e qual é a resposta que eu tenho para isso. A meu ver, a principal resposta é de que a divergência e o diálogo, desde que não cheguem a ser auto-destrutivos, são coisas saudáveis, que devem ser estimulados. Nós não podemos mais viver na nostalgia da época em que o cinema começava, quando as propostas eram todas semelhantes, se não iguais. Hoje nós vivemos numa época de diversidade.¹⁷

Nesse sentido, Celso Amorim prometia mudanças reivindicadas pela categoria no que diz respeito à produção para além das querelas entre cariocas e paulistas, segundo o diplomata, era preciso: “desconcentrar a aplicação de recursos oficiais, que normalmente só beneficiam São Paulo e Rio”¹⁸. Contemplados pelo pólo paulista, os projetos de Ramalho, Batista, Raulino e Denoy mantiveram o título original e foram lançados em 1980, 1982 e

¹⁵ VIEIRA, João Luís. Folder do Encontro com o Cinema Brasileiro Ano 7, dedicado a Ozualdo Candeias, Rio de Janeiro:CCBB, 2003ver.

¹⁶ *O Estado de São Paulo*, 11/4/79, 1ª. p.

¹⁷ *Filme Cultura* 33 Rio de Janeiro: Embrafilme, maio 1979, p. 112.

¹⁸ *Folha de São Paulo*, 11/4/79, 1ª, p.

1984, respectivamente; *A Opção*, de Candeias, estreou em 1981¹⁹ e não há informações sobre o filme de Rodolfo Nanni.

Com verbas da Embrafilme liberadas desde o início de 1979, em 1980 o carioca Leon Hirszman filmou, em São Paulo, *Eles não usam black-tie*, que pode ser considerado mais um exemplar do que ficou conhecido, segundo Bernardet, “na gíria profissional” como “cinemão da Embrafilme”:

jeito de superprodução, erotismo elegante, ‘artisticamente’ justificado (não o sexo ‘grosso’ da pornochanchada), algo de popular, êxito de bilheteria e público pertencente a várias faixas sociais, etárias, etc. Algo que consolide a marca ‘Cinema Brasileiro’. Uma concepção industrial de cinema.²⁰

Categoria que não inclui nem a proposta de Tapajós, nem o filme de Batista. Por que um conseguiu verbas da Embrafilme e o outro não? A participação de Batista no campo da política cinematográfica, ao contrário de Tapajós, seria suficiente para explicar o fato de que só o primeiro tivesse obtido verbas públicas?

O silêncio das máquinas: um roteiro que não virou filme

A autuação no campo cinematográfico pode explicar, em parte, por que Renato Tapajós com uma produção tão intensa no documentário não tenho conseguido realizar seu filme de ficção. O que seria preciso para concluir um projeto de filme de ficção sobre o mundo dos trabalhadores, em geral, e sobre a greve, em particular, na dependência de recursos da Embrafilme no final dos anos 1970?

A questão ainda divide cineastas e estudiosos? À revelia, o cineasta André Klotzel reafirmou a desproporção entre propostas e filmes na tela. Ao refutar os números apresentados pelo sociólogo Carlos Alberto Dória – 15 filmes lançados de 365 filmes em vias de produção²¹, não acrescentou muitos números: “Produz-se no Brasil de 30 a 40 filmes por ano, entre documentários e ficção, e existem 365 filmes em processo de captação de recursos – a maioria não vai conseguir captar nenhum centavo.”²² Situação corrente no mundo do cinema, a desproporção entre o grande número de roteiros e a quantidade significativamente menor de filmes realizados é bem maior na ficção do que no documentário por razões inerentes ao processo de produção.

¹⁹ *A Opção ou As Rosas da Estrada*, 35 mm, 87’, preto e branco, direção, argumento, fotografia e montagem de Ozualdo Candeias. Folder do Encontro com o cinema brasileiro Ano 7, op. cit.

²⁰ BERNARDET, *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, op. cit., p. 92-93

²¹ DÓRIA, Carlos Alberto. “Filmes na lata do lixo”, *Folha de São Paulo*, “Mais!”, 19/6/05, p. 3.

²² KLOTZEL, André. “Cinema frágil, argumentos idem”, *Folha de São Paulo*, “Mais!”, 26/6/05, p. 3.

Tapajós aproveitou a oportunidade aberta para os cineastas radicados em São Paulo e inscreveu *O silêncio das máquinas*²³ com roteiro, ficha técnica e orçamento global, no concurso do Pólo de Cinema. Tudo indicava de que desta vez conseguiria concluir o que seria seu primeiro longa-metragem de ficção, segundo o próprio cineasta: “O Jean-Claude Bernardet fez parte da comissão [de seleção] e disse que o filme tinha sido aprovado”²⁴. Mas, ao sair o resultado, não foi contemplado. Por que *O silêncio das máquinas* foi preterido? Segundo Tapajós explicou quase três décadas depois: “Houve uma censura ao filme dentro da Embrafilme, passando por cima das comissões.”²⁵ Tal censura não atingiu seu sócio na Oca, que conseguiu filmar *Paula* com fotografia de Zetas Malzoni, câmera de *Greve de março* (1979) e *Linha de montagem* (1982) de Tapajós. Para o crítico José Inácio Mello e Souza, *Paula, a história de uma subversiva* inaugurava uma tendência que prosseguiria em outras obras nesta mesma década: “Trata-se, no cinema brasileiro, do primeiro filme a se aproveitar inteiramente do que se chama ‘abertura do regime’ trazendo para a tela o período de lutas políticas de 1968 a 1971.”²⁶ A demissão de Celso Amorim da Embrafilme, em 1982, foi atribuída ao apoio à produção de *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias, outro exemplar do gênero; finalmente liberado em 1983. A menção à greve de Osasco de 1968 seria responsável pela censura de *O silêncio das máquinas*, ou seja, o foco na memória operária teria sido considerado pelos censores mais subversivo do que a luta armada apresentada em *Paula*? Algumas outras razões poderiam explicar a ausência da ficção na filmografia de Tapajós como seu distanciamento do centro das discussões sobre política cinematográfica paralelo à sua intensa produtividade no documentário; para ele, a negativa se devia às dificuldades encontradas na militância no mundo do cinema, reconhecido pelo engajamento de sua obra, Renato Tapajós admitiu: “Não tenho estômago

²³ Na Cinemateca Brasileira, anexo ao roteiro do filme, 15 páginas numeradas e rubricadas pelo cineasta com o “orçamento global” e o “orçamento detalhado” [Cinemateca Brasileira, *O silêncio das máquinas*. Projeto apresentado a concurso da Embrafilme”, 32 p., acesso R.225]

²⁴ Na entrevista de Renato Tapajós à autora, em agosto de 2006, apesar de continuar esboçando roteiros ficcionais, o cineasta confirmou ainda não ter realizado nenhum filme de ficção. Entre os argumentos e roteiros de ficção existentes na pasta de Renato Tapajós da Cinemateca Brasileira (CB): *Informações esparsas a respeito de um homem suspeito* [1979? CB r. 293/2], *Um homem comum, um brigador* (1981) [CB R. 456/3]; *Em câmera lenta* (1983), baseado no seu romance-reportagem homônimo (Figura 13) [CB R.397/2], *Um gosto de sol* (1983) [R. 397/1], *Vôo cego* (1985) [CB R.508.], entre outros.

²⁵ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

²⁶ *Filme Cultura* 38/39. Rio de Janeiro: Embrafilme, ago./nov. 1981, p. 89.

para política cinematográfica”²⁷, apesar de permanecer associado à Associação dos Documentaristas (ABD) e ter sido fundador da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP)²⁸. Batista acumulou a direção das entidades de classe com o êxito na realização do documentário e da ficção e Leon também à frente de uma associação, priorizou o desenvolvimento do projeto de ficção *Eles não usam black-tie*, e de certo modo, preferiu o documentário *ABC da greve* ambos dependentes das verbas da Embrafilme.

Mais uma diferença entre os projetos de Leon e Batista em relação ao de Tapajós: *Suco* e *Black-tie* foram filmados na capital paulista e, de acordo com o roteiro, a história de *O silêncio das máquinas* se passaria em São Bernardo, com referências ao passado do personagem em Osasco. De acordo com o roteiro, a trama se desenrola a partir de conflitos surgidos no interior de uma metalúrgica. Completando “a representação mesma de vidas que se dividem entre a casa e a habitação”²⁹, “um tipo de boteco que, além do balcão de venda, conta com algumas mesas e cadeiras e uma mesa, quase sempre gasta, de sinuca.”

Neste cenário, e na fábrica, em particular, o roteiro fez questão de destacar o “olho estrangeiro”, o distanciamento entre os mundos do cineasta e aquele dos personagens de ficção: “penetrando um mundo que não é o nosso, o qual pretendemos entender, apreender em todos os sentidos, permitir que antes da abstração, antes do raciocínio frio, ele nos ensine suas próprias regras, suas próprias formas – seu ritmo. Na tentativa de lhe ser fiel sem, no entanto, perder a capacidade de pensa-lo.”³⁰ “Transparente” no documentário a fim de atender as necessidades da liderança, nem tanto, no longa-metragem, conforme afirmou, na ficção, o cineasta se propunha a expressar seu pensamento, sem, no entanto, perder de vista a fidelidade àquele universo.

No orçamento global e no roteiro não há indicação dos nomes dos atores tampouco da equipe técnica, somente os valores que deveriam ser pagos a estes profissionais. Sete personagens principais, oito secundários e 600 figurantes. Roteiro escrito antes da greve de março de 1979, portanto, a experiência disponível em São Bernardo era a paralisação de 1978, dentro das fábricas. Neste contexto, o cineasta concebeu o protagonista Ferreira como

²⁷ À época da realização da entrevista com Tapajós, setembro de 2006, João Batista de Andrade estava à frente da Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo, no governo de Cláudio Lembo (PFL), ver http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_Batista_de_Andrade Acesso 31/05/2008.

²⁸ Segundo Tapajós, a ABVP foi criada em 1984, reunindo produtores independentes realizadores de vídeo com atuação nos movimentos populares e sociais.

²⁹ Roteiro *O silêncio das máquinas*, op. cit., p. 3.

³⁰ Idem, p. 1.

“um operário que sofre as conseqüências da greve de Osasco de 68 e que quando está em São Bernardo morre de medo da proximidade de outro movimento daquele. Era um personagem criado pela repressão”. Sua intenção com este filme era discutir “como é que a ditadura tinha conseguido criar uma série de pessoas incapazes de se livrar do medo.”³¹ Ao final da terceira seqüência, a partir do acidente do companheiro, a descrição do protagonista: “Ferreira não é exatamente um operário comum. Não é, também, um homem excepcional: ele apenas carrega uma experiência pessoal – e social – que pesa em suas reações, que marca seus gestos.”³² Entre o normal e o excepcional, a descrição remete ao conceito formulado por Edoardo Grendi em 1977³³ que valoriza a construção das identidades dos sujeitos dentro da “gama que podem percorrer as formas estudadas.”³⁴ Ferreira representa o metalúrgico de sua geração “que sofre as conseqüências da greve de Osasco [1968] e que quando está em São Bernardo, morre de medo da proximidade de um outro movimento daqueles. Foi um personagem criado pela repressão, a ditadura tinha conseguido criar uma série de pessoas incapazes de se livrar do medo.”³⁵ O protagonista sai da história antes do desfecho, que provoca, à sua revelia. Na penúltima seqüência: “Ferreira desaparece ao longe, correndo pateticamente.”³⁶

Referências a questões abordadas nos documentários em parceria com o Sindicato, confirmam o diálogo com aquela experiência. Um acidente desencadeia o conflito, Ferreira vê seu companheiro de bancada, Lucas, se acidentar: “A máquina desceu, com suas muitas toneladas, colhendo a cabeça de Lucas à altura da testa, esmagando-lhe os braços.”³⁷ Ferreira reage abandonando a fábrica: “Talvez, quem sabe, trate-se apenas de uma situação em que o choque natural que um acidente causa – ainda mais porque envolveu um amigo e sua morte – precipitou uma crise que se preparava, em função de acontecimentos anteriores.”³⁸ Logo após a fuga de Ferreira, o diálogo que antecede à parada das máquinas

³¹ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

³² *O silêncio das máquinas*, op. cit., p. 3

³³ Segundo Rosental, Grendi se referiu neste texto ao “documento excepcionalmente normal”, GRENDI, E. “Micro-análisi e storia sociale. *Quaderni Sotorici*, 35: 506-20, 1977 *apud* ROSENTAL, Paul-André. “Fredrik Barth e a microstoria” in REVEL, J. (org.) *Jogos de escalas*. A experiência da micro-análise, op. cit., p. 166-167.

³⁴ *Idem*, p. 167.

³⁵ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

³⁶ *O silêncio das máquinas*, op. cit., p. 32.

³⁷ *Idem*, p. 1.

³⁸ *Idem*, p. 3.

explora os dilemas das três gerações de metalúrgicos que se encontravam naquele momento dentro das fábricas, aquela de Ferreira, de 68, a do narrador, Amâncio, e a de seu interlocutor, Nilo:

Sabe, Nilo, eu fico pensando se ... a responsabilidade do que aconteceu com o Ferreira ... se essa responsabilidade não é nossa (...) Minha, dos caras que tem a minha idade e que ... que tiveram oportunidade de fazer as coisas diferentes ... não de todos, mas de alguns, alguns com mais instrução, outros que nem eu, sem instrução, mas que tiveram a possibilidade ... e não conseguiram aproveitar (...) o Ferreira, quando ele ficou adulto, as coisas já estavam desse jeito ... essa coisa que tritura as pessoas, que mói como se fosse carne de segunda e cospe do outro lado ... deixa as pessoas assim como o Ferreira ... eu fico pensando se a gente não cometeu, assim, um erro muito grande em algum momento pra deixarPorque os *home* não fizeram essa merda toda sozinhos ... alguém deixou eles fazer ... não sei, não Nilo. Mas eu ainda acredito, sabe...

Amâncio reconhece suas vacilações e no desfecho ele e Nilo junto aos demais companheiros têm “oportunidade de fazer as coisas diferentes” e fazem. No entanto, segundo o roteiro, o filme não apresentaria o encerramento da paralisação nem seu desenrolar. Segundo o roteiro de *O silêncio das máquinas*, a paralisação é o final da história:

João olha o relógio. São três horas. Ele faz o sinal para os outros, batendo no pulso, indicando as horas. Amâncio vê e faz um sinal a Nilo. Os operários se entreolham. Amâncio desliga a máquina. Um por um, os operários vão desligando suas máquinas e, novamente o silêncio volta a tomar conta da fábrica.
As sombras dos diretores da fábrica se projetam pela porta da seção, segundos antes deles entrarem, com as respostas às reivindicações.
Os operários olham em direção à porta: rostos tensos, carregados de expectativas.
FIM³⁹

A greve não é anunciada, como em março de 1979 e abril de 1980, mas deflagrada com o intuito de surpreender o patronato, tal ocorreu em maio de 1978. O depoimento de Gilson Menezes, operário da Scania e delegado de base do Sindicato, recorrentemente citado, reforça a associação entre o roteiro de Tapajós e aquela paralisação: “O pessoal do noturno estava saindo, quando o turno do dia entrou e não ligou as máquinas. Ninguém começou a trabalhar. Não se ouvia o menor barulho na fábrica.”⁴⁰ Tapajós provavelmente modificaria o roteiro se tivesse conseguido filmar depois da realização dos documentários sobre as greves de São Bernardo como aconteceu com os filmes de ficção de Batista e de Leon. Pelo orçamento previsto, cerca de Cr\$ 6 milhões, seu filme custaria um pouco mais

³⁹ Idem, *ibidem*.

⁴⁰ *História Imediata 2. A greve na voz dos trabalhadores. Da Scania a Itu.*, op. cit., p. 7. No verso da capa da revista, entre muitos livros de “autores que desafiaram o arbítrio” o romance de Renato Tapajós, *Em câmera lenta*, “ficção política baseada na experiência dos guerrilheiros urbanos do fim da década de 60”, conforme a sinopse.

que os Cr\$ 5, 8 milhões de *O homem que virou suco* e menos do que a sexta parte dos Cr\$ 38 milhões de *Eles não usam black-tie*. Ou seja, com os recursos obtidos por Leon, hipoteticamente, Batista e Tapajós poderiam ter feito três filmes cada um. No caso, a divisão não é tão simples assim, de ser considerado o estilo e, sobretudo, o projeto do cineasta, mas estes números não deixam de confirmar a primazia dos cineastas cariocas na relação com a Embrafilme.

Após filmar a greve de março, no mesmo ano de 1979, Batista e Hirszman se dedicaram à ficção, Batista depois de ter lançado o documentário e no caso de Leon, antes de finalizar *ABC da greve* começou a filmar *Eles não usam black-tie*.

Tentativas de greve em *O homem que virou suco*

Na introdução ao depoimento de João Batista de Andrade, Maria do Rosário Caetano destacou a importância deste filme na filmografia do cineasta, por isso ele não incluiu “entre os filmes de ficção *O homem que virou suco*”, nas palavras de Batista:

Meu filme-síntese, no qual se pode ver a identificação política com a luta social e a vitória do personagem Deraldo (José Dumont), intelectual que vence, depois de procurar e se encontrar com seu sócio (na verdade seu outro lado ‘pura emoção’, como em *Gamal*), o operário Severino (também vivido por José Dumont)”.⁴¹

Para além do lugar ocupado pelo cineasta como secretário de Cultura do estado de São Paulo, expressão do reconhecimento da importância do filme, foi o roteiro do diretor escolhido para ser publicado pela mesma Coleção Aplauso da Imprensa Oficial de São Paulo⁴² que, no ano anterior, publicara sua biografia, citada acima.

Sob vários aspectos *Suco* dialogou com a experiência de *Greve!*, além do fotógrafo Aloysio Raulino, do técnico de som Romeu Quinto e da produtora Assunção Hernandes, tanto no longa-metragem de ficção quanto no documentário de curta-metragem a atuação militante de Batista da produção à exibição. Ambos da Raiz Produções Cinematográfica Ltda, porém, no que diz respeito às condições de produção, a diferença fundamental foi o aporte de verbas públicas para a ficção. *O homem que virou suco* recebeu verbas da Embrafilme em 1979, mais em 1981 e sob a rubrica de distribuição acoplada⁴³, de acordo com dados coletados por Tunico Amâncio. Como a estatal de cinema concedia o dobro da

⁴¹ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 16.

⁴² ANDRADE, *O homem que virou suco*. São Paulo. Imprensa Oficial/Fundação Padre Anchieta, 2005. (Coleção Aplauso - Cinema Brasil)

⁴³ AMANCIO, *Artes e manhas da Embrafilme*, op. cit., p. 157 e 177.

verba concedida pelo governo estadual, *Suco* obteve mais de Cr\$ 5 milhões destes dois órgãos, total próximo dos números mencionados pelo diretor à imprensa à época do lançamento: “em torno de Cr\$ 5,8 milhões”⁴⁴. A produtora Assunção Hernandez avaliou, sem detalhar quantias:

O mais barato de todos os mais baratos da época. Nós queríamos fazer a ampliação (16 mm para 35 mm) no Canadá porque era o único lugar que fazia bem. Mas não tivemos dinheiro. Pedimos um apoio para a Embrafilme, mas não conseguimos. Acabamos fazendo aqui, num laboratório que fechou.⁴⁵

Comparado às verbas destinadas a *Eles não usam black-tie*, mais de Cr\$ 15 milhões⁴⁶ em 1979, na etapa de pré-produção, *Suco* confirma a avaliação da produtora de ter sido uma produção barata. Vale lembrar que a necessidade de ampliação, justificou o adiamento da finalização de *ABC da greve* de Leon Hirszman. Filmar em 16 milímetros era tão imperativo para a “intervenção” de Batista quanto o 35 milímetros para alcançar a exibição no circuito comercial.

Escrito em 1971, no argumento original não há menção à greve, que não estava disponível no repertório do operário paulistano no início dos anos 1970. Em *O bode expiatório*, título da primeira versão, o único protagonista é Severino, “nordestino” “ingênuo” que chega a São Paulo com mala, luva, colete e cinturão de couro, “espécie de Carlitos brasileiro”⁴⁷. Autocrítica de seu “cinema de guerrilha”, a seqüência responsável pelo título, exemplo de metacinema, é a filmagem da participação involuntária de Severino, único ator não profissional, junto com o diretor, o câmera e dois atores⁴⁸. Ao dar uma trombada no casal de atores, Severino leva uma bronca do diretor que, diante da cena, “de repente tem uma grande idéia (...) bolou a teoria da violência gratuita, do bode expiatório”⁴⁹. Os atores profissionais iniciam uma briga e o diretor “empurra Severino em cena”. Na iminência da reação de Severino, o diretor “manda cortar e com grande rapidez se manda

⁴⁴ *Folha de São Paulo, Ilustrada*, 19/12/1980, p. 27.

⁴⁵ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 166.

⁴⁶ AMANCIO, *Artes e manhas da Embrafilme*, op. cit., p. 157.

⁴⁷ ANDRADE, *O homem que virou suco*, op. cit., p. 22.

⁴⁸ Questão discutida no documentário *À margem da imagem* (2003) de Evaldo Mocarzel, que conforme a sinopse, entre outros temas ligados aos moradores de rua, aborda, “como sugere o próprio título, o roubo da imagem dessas comunidades, promovendo assim uma discussão ética dos processos de estetização da miséria.” In *Festival do Rio 2003*. Rio de Janeiro Int’l Film Festival. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Petrobrás Distribuidora, 2003, p. 32.

⁴⁹ ANDRADE, *O homem que virou suco*, op. cit., p. 25.

com atores, fotógrafo e câmera.”⁵⁰ Tal paródia da utilização da imagem popular pelo cinema desapareceu no processo de desenvolvimento do enredo. Entretanto, uma característica de Severino se manteve do argumento de 1971 ao filme rodado em 1979, ele mata o personagem que ocupa a posição mais evidente do opressor. Segundo este argumento: “não havendo problema de censura, 18 anos, Severino esfaqueia o Gordo II”, associação entre gordura, poder e riqueza, recorrente na iconografia do movimento operário⁵¹, neste caso, evidencia a presença da luta de classes na concepção do personagem. Na versão de agosto de 1971 Severino não virava suco. Em busca de tornar realidade o sonho de comer um frango: “Severino fica assim, de boca aberta, os olhos arregalados com o frango diante da boca”⁵², o fim antecede a realização ou mais uma frustração de seu sonho.

Em 1974, algumas mudanças aproximaram o texto do formato final. O cordel *O homem que virou suco*, “título jocoso tirado de textos poéticos populares e de expressão popular de reflexão sobre o que o sistema procura fazer dos indivíduos: suco consumível, restando depois puros bagaços que não servem mais pra nada”⁵³, conforme explicou Batista no material de divulgação. Formato e título populares, advertiu Bakhtin, as “formas pelas quais a língua registra impressões do discurso de outrem e da personalidade do locutor” são determinadas pelo “fim que o contexto narrativo procura alcançar”.⁵⁴ A influência do chamado Cinema de Rua, aproximou Batista dos segmentos populares nas filmagens e exposições. Severino continua a ser o único com a distinção de nome próprio, porém, sua história passa a ser contada por um cantador de cordel. Três anos depois, a história incorporou o impacto das transformações urbanas que o cineasta problematizara em *Eterna Esperança*, documentário dramatizado sobre a destruição da memória do cinema paulista junto com a cidade de São Paulo, conforme lembrou o diretor: “Na época das filmagens [de *Eterna Esperança*], em 1970, destruíam-se tudo em São Paulo, que mais parecia um imenso canteiro de obras. Então filmamos o [Gianfrancesco] Guarnieri saindo de escombros urbanos enquanto contava a melancólica história de um técnico (...).”⁵⁵ No contexto desta

⁵⁰ Idem, p. 26 e 31.

⁵¹ Segundo Michele Perrot, “os trabalhadores têm o sentimento obsessivo de serem comidos, esvaziados de sua substância para alimentar os fartos, os satisfeitos. Estes são gordos”. Ver PERROT, *Jeunesse de la greve*, op. cit., p. 225.

⁵² ANDRADE, *O homem que virou suco*, op. cit., p. 38.

⁵³ *O homem que virou suco*. Material de divulgação, p. 4. [Pasta João Batista de Andrade/ FUNARTE]

⁵⁴ BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. op. cit., p., 159-160.

⁵⁵ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 151 e 170.

destruição, ficou famosa uma frase do prefeito Figueiredo Ferraz (1971-1973), versão anti-nordestina para a divisa do “milagre” “O Brasil não pode parar”: “São Paulo tem que parar”, com referência à chegada de migrantes, sem distinção, considerados como “do Norte”, como o policial chama Deraldo (seq. 6). Termo que no idioma paulistano se presta para os sujeitos vindos do Amapá a Minas Gerais, o Baiano⁵⁶ corresponde ao Paraíba dos cariocas.⁵⁷ Influenciado por *Migrantes* (1973), o cordel de 1974 pode ser considerado uma resposta ao lema do prefeito Figueiredo Ferraz: “Voltar pro Norte não volto”⁵⁸. No mesmo sentido, ao responder a Mariazinha: “*Deraldo! Pensei que você tivesse voltado pro Norte...* Deraldo retruca: “*Eu sou homem, Maria!*” (seq. 28) Na seqüência seguinte, o protagonista responde à questão semelhante, de seu Castor, proprietário da pequena fábrica de produção de cordel: “*Isso é que eu tenho me perguntado. Porque minha gente vem pra aqui pra ser espremido ... Virar suco de laranja e ser jogado aí pela sarjeta. Não entendo.*” (seq. 29) Mas fica para entender e escrever a história de um daqueles que viraram suco de laranja. No segundo formato, protagonista do filme, o cordel introduziu o violeiro cantador da história de Severino, ainda sem nome próprio: “Antes porém de contar/Ao som dessa viola/Amigos podem botar/Um dinheiro na sacola”. E ainda o personagem de seu sócia ganha uma história que pode ser considerada uma homenagem à filmografia sobre o operário: “Saiu de João Pessoa” e chegou “no Trem do Norte”⁵⁹, como no clássico *Viramundo* (1965)⁶⁰. Porém, diferente do seu antepassado, não volta. No depoimento a Maria do Rosário Caetano, o cineasta confundiu os dois personagens, parece não ter cotejado com o cordel de 1974.⁶¹ No filme, o protagonista é Deraldo, poeta paraibano sócia do “operário-símbolo de 1979”, conforme anuncia o locutor da FIESP (seq. 1), o cearense Severino. Atualizada em 1979 após o lançamento de *Greve!*, além do ano citado no prólogo, há pelo menos duas indicações de tempo: Quando Deraldo atravessa a parada de 7 de setembro (seq. 8), com

⁵⁶ Termo fundado na negação das diferenças entre os nordestinos, re-apropriado pelos migrantes: Ver o pernambucano Lula, em *Entreatos* (2004), mirando no espelho, de terno e gravata: “*Ah, se minha mãe visse o Baianinho dela...*”

⁵⁷ FONTES, Paulo. “Migração nordestina e experiências operárias. São Miguel Paulista nos anos 50”: In BATALHA, FORTES e SILVA (orgs.) *Culturas de classe*, op. cit., p. 363-402.

⁵⁸ ANDRADE, *O homem que virou suco*, op. cit., p. 47

⁵⁹ Idem, p. 53, 41 e 51.

⁶⁰ O documentário de Geraldo Sarno começa e termina na Estação do Norte, em São Paulo.

⁶¹ No livro sobre o filme, “Severino foi jogado/Numa rede e retorcido/Morreu ... In: ANDRADE, *O homem que virou suc*, op. cit., p. 53-54. Na biografia, “Deraldo foi jogado/Numa ...CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 282.

bandeirinhas do Brasil e de São Paulo. Outra indicação precisa de tempo na seqüência do dormitório dos operários da obra, Deraldo inicia a leitura da carta de Mariazinha, noiva de Pedro Barbosa: “*Beira, 26-8-79.*” (seq. 12)

Cenários de tentativas frustradas de greve

Diretor e roteirista, Batista resumiu sobre o cenário de *O homem que virou suco*: “São Paulo inteiro está no filme”⁶², chamou atenção no material de divulgação. Qual, ou melhor, quais cenários caracterizavam a cidade de São Paulo de *Suco* em 1979, para Batista? No que diz respeito à relação com a greve, o filme transita entre externas panorâmicas de prédios, favelas, com seus barracos, fábrica, o galpão de uma indústria mecânica até a sala da diretoria e o auditório da FIESP.



Figura 32 – Severino (José Dumont), de terno e óculos, na cerimônia de entrega do troféu de “operário-símbolo”, ao fundo o auditório da FIESP, para Batista “um caixão visto por dentro”. Fonte: fotos da produção *apud* ANDRADE, *O homem que virou suco*, op. cit., p. 56.

Cenário anti-greve por excelência, o filme começa na FIESP, local do clímax da tragédia, presente no prólogo e no desfecho. (seq. 33) A produtora encaminhou à FIESP a sinopse, obviamente sem mencionar a cena do assassinato, com um pedido de autorização para filmar em seu auditório. A direção da entidade não apenas autorizou o uso de seu auditório como locação, mas ainda permitiu que as filmagens conjugassem ficção e documentário ao serem realizadas durante um evento de seu calendário festivo, com direito à participação do presidente e do locutor oficial. Se algum de seus representantes viu ou não viu o filme, Batista não sabe, entretanto, mesmo depois do lançamento, segundo Batista: “A FIESP nunca reclamou do filme”⁶³. Após apresentar a tragédia de Severino no auditório da FIESP, na parte final, num bairro popular onde começa a reconstituição de sua história na Ashby Losey do Brasil SA, recriação ficcional de uma indústria mecânica multinacional.

⁶² Material de divulgação de *O homem que virou suco*, op. cit., p. 5

⁶³ ANDRADE, *O homem que virou suco*, op. cit, p. 159.

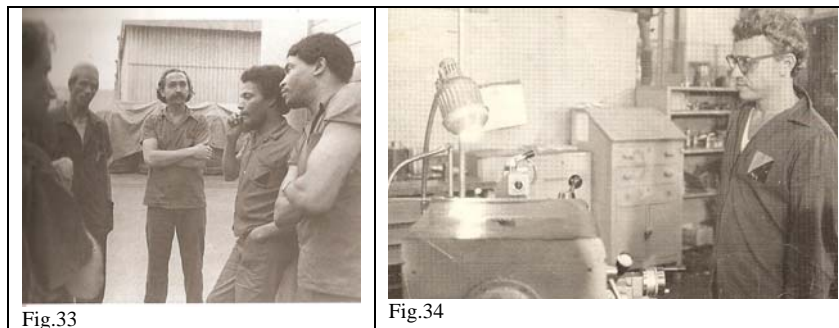


Figura 33 – No pátio da indústria metalúrgica fictícia Ashby Losey do Brasil, os operários reconstituem a história de Severino, como sua atuação para o fracasso da tentativa de greve (seq. 33); Foto da produção: In ANDRADE, *O homem que virou suco*, op. cit., p. 131; **Figura 34** - Severino no torno. “Távamos fazendo uma operação ‘tartaruga’. Só ‘tava produzindo a metade. O desgraçado do Severino não parava de trabalhar. (seq. 33) Foto da produção: In *Filme Cultura*, 46, op. cit., contracapa.

Acompanhando Severino, o filme articula três ambientes da fábrica: no galpão, o trabalho dos operários nos tornos, o pátio onde os operários conversam e a sala da diretoria, local do primeiro encontro entre Severino e Mr. Losey (Renato Máster). No pátio, continua a reconstituição de sua história apresentada no prólogo. O galpão escuro dividido por filas de tornos mecânicos contrasta com a claridade excessiva da sala da diretoria (seq. 33)

Fora de São Paulo, planos de *Greve!*, do estádio de Vila Euclides, em São Bernardo, inseridos em outro contexto. Na seqüência final, intercalados à volta do poeta à praça anunciando o cordel *O homem que virou suco*, a massa reunida em São Bernardo funciona como público que assiste e aplaude a apresentação de Deraldo. (seq. 37)

O metalúrgico e o poeta

História de sócias, a sinopse apresenta Deraldo e Severino e o cruzamento de suas histórias:

Deraldo, poeta popular recém-chegado no Nordeste a São Paulo, sobrevivendo de suas poesias e folhetos, é confundido com o operário de uma multinacional que mata o patrão na festa em que recebe o título de operário-símbolo. O poeta tem a mesma cara do operário e passa a ser perseguido pela polícia.

(...)

Essa busca [de Deraldo por Severino] revela para o poeta um outro lado da opressão, o dia-a-dia nas indústrias mecânicas, entre tentativas de greve, repressão e traições – o trágico destino de seu sócia, o operário Severino, que aceitou as regras impostas e tentou subir na vida a todo custo, traindo seus companheiros.⁶⁴

⁶⁴ Material de divulgação de *O homem que virou suco*, op. cit., p. 1.

Único protagonista na versão original, todas as falas de Severino foram suprimidas no filme. Severino é apresentado como uma espécie de sombra do poeta Deraldo que, por sua vez, acumula os papéis de protagonista e narrador da história do seu sócio Severino.

Embora a idéia do personagem de Deraldo remontasse a meados dos anos 1970, o documentário sobre a greve de março foi crucial em sua concepção final. Conforme foi visto, no argumento original, a greve sequer era mencionada. Segundo Batista, um personagem do real de *Greve!* reorientou o sentido da construção do personagem da ficção. Na assembléia no Paço, logo após a intervenção, a reação diante da câmera do “nordestino [que] faz um discurso absolutamente apocalíptico”⁶⁵(...) “no meio daquela confusão toda.”⁶⁶ (seq. 12) O cineasta se questionou? “O que estava acontecendo com ele? (...) Perder a greve significaria o quê?” Batista percebeu na necessidade daquele sujeito encenar para a câmera uma dimensão particular da massa metalúrgica. Seu desespero diante da possibilidade de “voltar para a condição de subumanidade, à condição de mão-de-obra, de anônimo, de oprimido, de não ter voz”, associava anonimato à opressão tornando o fato de aparecer diante da câmera garantia de que sua voz seria ouvida. De acordo com o cineasta: “Essa cena foi fundamental para eu fazer *O homem que virou suco.*” Desta encenação do documentário, Batista extraiu o sentimento para a concepção do personagem ficcional. Embora a greve seja um elemento importante na construção do personagem de Severino por seus companheiros, não é o tema central do filme. As “tentativas de greve” contribuem para o destino trágico de Severino, espremido entre padrões que o assediavam e os companheiros operários que o rejeitavam, virou suco.

José Dumont, o ator que virou símbolo do operariado

A escolha do ator foi fundamental para que a ficção fosse filmada com a mesma metodologia de “intervenção” do cineasta no documentário. A produtora Assunção Hernandez observou: “Na época, o Zé Dumont não era famoso, o que possibilitava isso”.⁶⁷ A partir de *Suco* o ator passou a ser, se não famoso, mais conhecido, embora, já tivesse conquistado reconhecimento com *Gaijin* (1980) de Tisuka Yamasaki, em especial, na cena em que seu personagem, Ceará, ensina os japoneses a colher café. Com este papel

⁶⁵ Depoimento de João Batista de Andrade, maio de 1982, op. cit., p. 9.

⁶⁶ “O importante era fazer o filme. Entrevista com João Batista de Andrade”: *In Filme Cultura* 46, op. cit., p. 46.

⁶⁷ ANDRADE, *O homem que virou suco*, op. cit., p. 164.

conquistou o prêmio de melhor ator coadjuvante no VIII Festival de Gramado. Batista era o presidente do júri, segundo o diretor: “Eu não o conhecia pessoalmente, mas o contatei e ele vibrou.”⁶⁸

Paraibano de Belém de Caiçara, José Dumont foi reconhecido como “o ator do drama da migração”⁶⁹, entretanto se reconheceu mais por sua fisionomia social do que geográfica: “Virei símbolo do operariado”.⁷⁰ O filme foi um divisor de águas em sua carreira. Em suas memórias, Dumont sublinhou que atuar em *Suco* transformou um sonho em realidade: “Até então eu vivia um sonho. Aí João Batista de Andrade me deu um papel de protagonista em *O homem que virou suco*. Eram dois papéis.”⁷¹ Com 29 anos à época, dez a menos do que o personagem, se identificava mais com o poeta do que com o operário, segundo Dumont: “O poeta Deraldo e o operário Severino eram bem diferentes. Um representa a liberdade, como eu gosto de seu. Outro, não.”⁷² Para a composição do operário, quando realizou *Suco*, Dumont acumulava em sua filmografia *Zé Pó de Coronel Delmiro Gouveia* (1978). Filme de ficção de Geraldo Sarno, diretor do clássico *Viramundo*, baseado na biografia de um personagem real⁷³, no prólogo o depoimento de um antigo operário da fábrica de Delmiro apresenta a ficção através do documentário. *Zé Pó* (Dumont) é um camponês que vira servente da fábrica e aspira virar operário. Neste diálogo com o patrão, conta sua trajetória na fábrica e pedido para ascender a um “serviço que paga melhor”:

- Tem dois anos que trabalho aqui na fábrica, carregando algodão (...) eu acho que é um serviço que não tem muito futuro, não exige nada de especial da gente. Então eu tava com vontade de pedir pro senhor (...) me botar pra trabalhar na máquina de cardar, ou então na enroladeira. Eu acho que é um serviço que tem futuro e paga melhor, né?⁷⁴

Zé Pó conseguiu o posto na enroladeira, mas isso não garantiu o final feliz, a fábrica foi destruída. De acordo com Bernardet, *Zé Pó* “serve para apoiar a tese conforme a qual a ‘burguesia nacionalista’ faria rodar a história em sentido positivo (...), o operário [*Zé Pó*]

⁶⁸ ANDRADE. *O homem que virou suco*, op. cit., p. 155.

⁶⁹ FASSONI, Orlando L. “A incômoda história de um homem que virou suco”: *In Folha de São Paulo*, 17/12/1980, p. 17

⁷⁰ “O Brasil barrado na TV”. Entrevista com José Dumont: *In Folha de São Paulo, TVFolha*, 2/6/2002, p.8 e 9.

⁷¹ HENRIQUE, Klecius. *Do cordel às telas*. José Dumont. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, p. 108. (Coleção Aplauso)

⁷² Idem, p. 110.

⁷³ MARTINS, F Magalhães. *Delmiro Gouveia*, Pioneiro e Nacionalista. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1979.

⁷⁴ SARNO, Geraldo e SENA, Orlando. *Coronel Delmiro Gouveia*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979, p. 123.

encerra o filme com um monólogo em que se aponta para a eventual passagem de poder aos operários.”⁷⁵ A luta contra o capital multinacional encaminhava o futuro – remoto - promissor, Zé Pó em voz *off*, encerra o filme com as imagens de máquinas caindo pela cachoeira de Paulo Afonso:

Foi isso que aconteceu. Seu Delmiro mandou a gente fazer a fábrica, a gente fez. Os inglês veio e mandou quebrá as máquinas e derrubá no rio. A gente quebrou e derrubou. Eram os donos, os patrão. Os patrão manda e os trabalhador obedece. Ninguém perguntou pra nós o nosso pensamento, se a gente queria ou não quebrá as máquinas. Agora o povo daqui nunca esqueceu o coronel Delmiro. A fraqueza do coronel é que ele era só, sozinho mesmo, e aí atiraram nele e mataram a fábrica. Tenho pra mim que ele foi como um exemplo pra nós tudo. Mas penso também que o dia em que o povo fizer as fábrica pra ele mesmo aí não tem força no mundo qui pode quebrá nem derrubá, porque não tem força maior que a do povo trabalhador, que trabalha como as máquinas, e pensa, que nem gente.

FIM⁷⁶

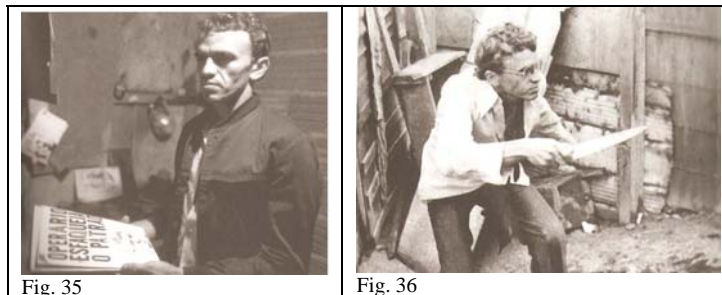


Fig. 35

Fig. 36

Além do rosto em comum, Deraldo e Severino moram em diferentes favelas de São Paulo. **Figura 35** - Segundo a legenda: “Deraldo entra no barraco todo desarrumado. Lê o jornal quase todo no escuro”.⁷⁷ Pela primeira vez o poeta se vê diante da foto do operário estampada no jornal e lê: “‘Operário esfaqueia do patrão’, Puta que pariu, rapaz! É minha cara mesmo! Assustado com a semelhança, continua: “Acabava de receber o título de operário-símbolo. O patrão... Joseph Losey... veio cumprimenta-lo. José Severino da Silva, 39 anos, casado ... pai de três filhos menores, natural do Ceará ... puxa uma faca, uma peixeira, da cintura... e golpeia o patrão uma, duas, três vezes” (seq. 6). **Figura 36** – A situação em que Deraldo encontra Severino, ao final do filme. Na favela, no quintal empunha a mesma peixeira com que matou o patrão (seq. 35) Fotos da produção: In ANDRADE, *O homem que virou suco*, op. cit., p. 69 e 140.

A despeito da semelhança do sobrenome – Quando Deraldo se identifica para se diferenciar do sócia, o policial que invade seu barraco argumenta: “É, mas tudo esses pau-de-arara é Silva.” (seq. 6) - e principalmente, física, os sócias José Severino da Silva e Deraldo José da Silva diferem em muitos aspectos, o estado de origem, a personalidade, o gestual e, sobretudo, a fala: do primeiro não se ouve um som sequer, enquanto o segundo se distingue pela maestria e traquejo no uso das palavras. Na aparência, a diferença mais

⁷⁵ BERNARDET, “Operário, personagem emergente”, .op. cit. p. 39.

⁷⁶ SARNO, G e SENNA, *Coronel Delmiro Gouveia*. op. cit., p. 126.

⁷⁷ ANDRADE, *O homem que virou suco*, op. cit., p. 68-69. Em alguns trechos, o roteiro foi complementado pela transcrição áudio-visual, de acordo com os objetivos do presente trabalho.

notável são os óculos usados por Severino. Qual o significado dos óculos no personagem? Não seria a leitura e a escrita, mais próxima das experiências de Deraldo, leitor e escritor. Seria mais um traço de sua sisudez que contrasta com a descontração e transgressão do sócia poeta? Praticamente mudo, Severino é apresentado pelo locutor da FIESP, pela imprensa, pelos colegas de trabalho e por fim, pelo poeta Deraldo. No prólogo, após a participação do presidente da entidade patronal, Teobaldo di Nigris, o locutor oficial da FIESP anuncia e descreve: “*José Severino da Silva, da Ashby Losey do Brasil. (Aplausos) Sob aplausos, José Severino abraça sua esposa e vem receber seu troféu de honra e vai ser cumprimentado pelo seu patrão, Mr. Joseph Losey.*” (seq. 1) Sua história continua a ser contada na primeira página do jornal lida por Deraldo (Figura 94) Leitura interrompida pela chegada dos policiais. Depois do prólogo, o filme passa para as desventuras de Deraldo confundido com o sócia assassino até, por fim, encontrá-lo.

O envolvimento de Severino em “tentativas de greves” somente é apresentado na parte final, quando o poeta Deraldo, revestindo o conhecimento histórico “de uma utilidade pública poucas vezes assinalada pela própria historiografia”, conforme observou o historiador Frederico de Castro Neves, busca reconstruir a história do operário Severino:

aos poucos, pacientemente, reunindo depoimentos e juntando informações desconexas. Após achar o fio narrativo que levou o operário ao assassinato e à loucura, Deraldo surpreende-se com o que acha. Severino chegou ao prêmio de “operário-símbolo” após denunciar os líderes grevistas de sua fábrica.⁷⁸

No mesmo sentido que aquele apontado pelo Grupo Memória Popular: a “possibilidade de uma prática cultural radical de cunho ‘histórico’, fora da escrita de livros de história (...) intrínseca à memória popular tanto como estudo, quanto como prática política.”⁷⁹ A história do operário Severino começa a ser reconstituída a partir do relato de colegas de trabalho encontrados pelo poeta, depois de muitas buscas em vão, numa região da periferia, trabalhando na construção de uma casa simples. Daí os operários e Deraldo se deslocam para o pátio da fábrica. A narrativa intercala cenas que presenciaram, no galpão e no pátio, e outras que imaginaram, na sala da presidência. Da obra na periferia para o

⁷⁸ NEVES, Frederico de Castro. “Armadilhas nordestinas: *O homem que virou suco*”, SOARES, Mariza Carvalho e FERREIRA, Jorge (orgs.) *A História vai ao Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 97.

⁷⁹ JOHNSON, Richard e DAWSON, Graham (Grupo Memória Popular). “Memória Popular: Teoria, Política, Método”: In FENELON e MACIEL (orgs.) *Muitas memórias, outras histórias, op. cit.*, p. 292-293.

interior da fábrica, um dos operários conta como conheceu Severino. Outra história, diferente daquela impressa no jornal, outro começo e meio e o mesmo fim:

Severino? Conheço. Conheci ele numa firma. Ele começou a trabalhar na limpeza (off) Severino era cearense. Tinha vindo fazia pouco tempo do Norte. Era doido pra subir. Lá na fábrica tinha um colega nosso, o Olavo, todo dia era o Olavo ir embora e o Severino ficava ali treinando no torno do Olavo; não queria ficar na limpeza. (seq. 32)

A narrativa é acompanhada de imagens de Severino com uma vassoura, no galpão da fábrica, observando um operário trabalhar no torno. De servente a torneiro-mecânico, trajetória similar à de Zé Pó de *Delmiro Gouveia*, o operário continua a narrativa das desventuras de Severino na fábrica acompanhado da cena: “*Um dia, fez a maior sacanagem. Olavo era do sindicato. E a gente ‘tava preparando uma greve. Todo mundo esperando só a ordem do Olavo. Na hora H, chegou a polícia e baixou o porrete em todo mundo e prendeu o Olavo.*” (seq. 33) Olavo é preso por dois homens a paisana – policiais civis? Seguranças da fábrica sem uniforme? - no interior da fábrica e Severino ocupa seu lugar no torno “sob olhares críticos de seus companheiros”⁸⁰. Com a prisão de Olavo: “*Quem ficou na liderança foi o tal do Luisão (...)*” Seria uma alusão ao líder operário do ABC Luís Inácio da Silva, igualmente torneiro-mecânico? O lugar ocupado, a imagem e descrição do personagem não conferem, mas a escolha do nome e do ofício, naquele contexto, não pode ser totalmente dissociada de Luís Inácio da Silva, o Lula, torneiro-mecânico, pernambucano que despontava na cena pública como mais importante líder operário. “*O tal do Luisão*”, segundo seu companheiro era “*um negão forte... (...) ficou no lugar do Olavo liderando o movimento.*” Frustrada a greve repentina com que os operários pretendiam surpreender o patronato, como fizeram os metalúrgicos do ABC em maio de 1978, de Olavo para Luisão, desfeita a surpresa, o filme apresenta outro tipo de ação de resistência operária, o operário continua a explicar: “*Mas só que agora a gente não ia fazer greve de parar. ‘Távamos fazendo uma operação ‘tartaruga’. Só ‘tava produzindo a metade. O desgraçado do Severino não parava de trabalhar.*” (Figura 34) Obsessivo, só pára quando é interpelado pelo encarregado: “Severino, fugindo dos olhares dos companheiros e de Luisão, sai limpando as mãos. Luisão tenta impedi-lo de sair, mas Severino passa sem qualquer gesto, o rosto sem qualquer expressão”, segundo a descrição da cena no roteiro.. Daí, através das especulações dos operários na rádio-peão ou inseridas como parte da história de Severino

⁸⁰ ANDRADE, *O homem que virou suco*, op. cit, p. 130 e 133.

divulgada pela imprensa, completam a narrativa: “*Ele dedurou o Luisão.*” Enquanto aparece Luisão segurando Severino contra o muro do pátio: “*Eu te mato, desgraçado! Eu te mato! Na saída eu te mato! Te faço engolir essa língua de merda!*”. E Severino prossegue mudo.

Contrariando as intenções de Severino de colaborar com o patrão, acaba envolvido numa paralisação de modo peculiar e demitido, de acordo com a lógica da firma, como fizera com os outros que empreenderam tentativas de greve. Por que o operário-símbolo assassinou o patrão que o distinguira com o prêmio?

Mas depois que ele entregou o Luisão, se danou todo. Era só ele entrar na fábrica e a gente parava. Ninguém trabalhava com ele lá. E o patrão que ele tanto puxou o saco, mandou ele embora com prêmio e tudo. Quando foi lá festa receber o tal do prêmio de operário-símbolo..., já ‘tava desempregado e na pior. (seq. 33)

Na verdade, depois de diversas tentativas de greve frustradas pela ação de Severino, a greve acaba acontecendo justamente por sua causa. E a narrativa volta ao começo do filme, completando a explicação da cena do prólogo, no auditório da FIESP. Severino arrastou em sua tragédia Olavo, Luisão e o patrão. Porém, ao assassinar o último, parece que se redimiou da traição aos companheiros. Reunindo estes fragmentos, o poeta reconstrói a história do sócia operário e assassino: *O homem que virou suco.*



Figura 37 - Fac-símile da prova da capa (21, 5 x 30 cm) do cordel *O homem que virou suco* de Deraldo José da Silva; desenho de Roberto Caldas, co-autor de *O herói ridículo* na seqüência do metrô [pasta *O homem que virou suco*; material de produção. Fundação Cinemateca Brasileira D 539/19, pasta do filme]

Na volta à praça, se estabelece o diálogo direto entre *Greve!* e *Suco*. Devidamente documentado, Deraldo anuncia a tragédia de Severino: “*É a história de todo nordestino. Do cara que chega em São Paulo... trabalha, luta e acaba passando fome, virando suco de laranja.*” (seq. 37) Sem comiseração mas com respeito, a história de Severino, reinterpretada

pelo poeta, parece responder a pergunta do fiscal abusado: “*Onde está o povo?*” entre o público que assiste sua réplica ao fiscal, são intercalados planos gerais do estádio de Vila Euclides lotado com detalhes em primeiro plano de rostos e uma panorâmica com o palanque ao fundo:

Eu sou poeta, violeiro e repentista/E quem despreza essas canções/Desconhece a grandeza de Camões/E não sabe dar valor a um artista/Ignora que a vitória é uma conquista/Na vida só terá decepção/Quem trata o povo com desdém/Se atrasou nesse mundo/E não sabe que é no peito, na força e na mão e na união/Que é uma semente/A força que o povo tem. (seq. 37)

Quem é contra a greve?



Figura 38 – Mr. Joseph Losey (Renato Máster), no auditório da FIESP. Em *off*, o locutor da FIESP atua na ficção: “*Nesse momento, anunciamos a presença de Mr. Joseph Losey, da Asby Losey do Brasil S.A.*” (seq. 1) Foto da produção do filme: In ANDRADE, *O homem que virou suco*, op. cit., p. 56.

Desde o prólogo, ficção e documentário se intercalam através da participação de personagens reais na ficção, com falas reais e ficcionais. No auditório lotado, o locutor oficial da FIESP, em *off*, anuncia o personagem fictício de Renato Máster associado ao evento real:

Neste momento, anunciamos a presença de Mister Joseph Losey da Ashby Losey do Brasil SA, empresa empregadora do operário símbolo de 1979. Festa do operário símbolo de 1979, Ano I da Criança Brasileira. Os operários mais responsáveis, mais consciente de seu papel perante a nação ... (seq. 1)⁸¹

Sem quebra de continuidade, entra em cena um personagem que, para os trabalhadores paulistas organizados dispensava apresentação, o presidente da FIESP, Teobaldo de Nigris. Em *Greve!* ele aparece em fotografia no jornal (seq. 3) (Figura 13) e no discurso do grevista (seq. 15); em *ABC da greve* ao vivo (seq. 6). Visto em plano médio, em *Suco*, sentado no centro da mesa, de Nigris lê seu discurso: “*Para sermos uma grande nação precisamos da vossa constante dedicação ao trabalho, de vossa assiduidade, de vossa responsabilidade em relação à família. Do elevado grau de companheirismo, da disciplina aos princípios e às leis que regem nosso país.*” (seq. 1) Nesse mesmo cenário, prossegue a ficção e o prólogo encerra conforme a descrição do jornal lido por Deraldo, Severino “*puxa*

⁸¹ ANDRADE, *O homem que virou suco*, op. cit., p. 59.

uma faca, uma peixeira da cintura ... e golpeia o patrão uma, duas, três vezes.” (seq. 6)

Batista contou de que maneira conseguiu filmar esta cena na entidade patronal:

O patrão dele vai indo com os dois capangas, quando chega perto, o Zé Dumont levanta a mão e a cena é cortada. Acabou a festa e nós ficamos lá enrolando. Falei que íamos filmar alguns detalhes do personagem. Foi todo mundo embora e filmamos o detalhe dele puxando a peixeira e enfiando no patrão.⁸²

Nas seqüências finais, com a reconstituição da história de Severino, Mr. Losey retorna em *flash-back* de cenas imaginadas pelos operários: Como teria sido o encontro de Severino com o patrão anterior ao desfecho trágico? Ele não é um mero fura-greve, o prêmio de “operário-símbolo” se devia a sua atuação como alcagüete. Embriagado pelos prepostos do patrão, a sala gira na vertigem do operário, na banda sonora, o desconforto se intensifica ao longo do discurso de Mr. Losey que começa em português, com sotaque carregado, introduzindo palavras em inglês semelhantes ao português:

Eu pedi sua presença aqui por motivos muito sérios. Sente-se por favor. Certamente o senhor deve saber de nosso problema. Eu saber que o senhor é homem responsável, pensa com cabeça. Por isso chamou para falar de amigo para amigo. Eu saber que o senhor vai ajudar nós, como nós ajudou o senhor... (seq. 33)

Mr. Losey se entusiasma com suas próprias palavras, prossegue em inglês com tradução simultânea da secretária. Suas falas se atropelam aumentando a confusão de Severino, o patrão repete as divisas oficiais: “*primeiro crescer, depois distribuir riqueza*”, repete a secretária e tradutora simultânea num tom monocórdio. Ao final, os seguranças espremem Severino já embriagado: “*Fala os nomes. Pode dizer que não vai acontecer nada nem pra eles, nem pra você. Vamos rapaz, fala! Te abre, pode falar. Quem foi?*” E em câmera lenta, volta a cena final do prólogo, Severino enfia a faca no ventre de Mr. Losey que emite rugidos, como gado no matadouro. Incorporando características da construção da imagem do nordestino no sudeste, Severino é um Davi que trocou a pedra pela peixeira e conseguiu derrotar o Golias-Mr. Losey, porém não virou herói por isso, muito pelo contrário, virou suco.

A greve no enredo

Como já foi mencionado, *O homem que virou suco* não é um filme sobre greve, embora a filmagem da paralisação metalúrgica de 1979 tivesse sido importante na concepção da obra e a própria greve da ficção, um aspecto significativo da tragédia de

⁸² Idem, p. 159.

Severino. Mais do que as “tentativas de greve” apontadas na sinopse, colocando o foco sobre este tema, o singular do filme é a greve deflagrada, à revelia, pela ação do “fura-greve” e alcagüete Severino, responsável por sua demissão e, de certo modo, por seu destino trágico. Completando a presença do documentário na ficção, a greve de março de 1979 está presente de modo indireto, na resposta de Deraldo à provocação do fiscal: “*Cadê o povo?*” Planos da massa metalúrgica no estádio de Vila Euclides - num deles é possível identificar ao fundo o palanque - representam “*A força que o povo tem*” dos versos do poeta. Os metalúrgicos mobilizados se transformam no público que assiste a apresentação de Deraldo na praça, os metalúrgicos, personagens do real, aplaudem Deraldo, o poeta da ficção.

Em relação ao diálogo da greve de março presente em *Suco*, vale ainda destacar a participação no elenco de Ruth Escobar, que colaborara na produção dos filmes de Tapajós, e de Rafael de Carvalho.⁸³

Eles não usam black-tie: “Aqui não é São Bernardo!”

Eles não usam black-tie esteve nos planos de Leon Hirszman desde que a peça estreou no Rio de Janeiro, no Teatro de Arena, da Praia Vermelha, em 1959. A peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri, ambientada no Rio de Janeiro em meados dos anos 1950, quando enfim foi adaptada para o cinema acabou por ser o último filme de ficção de Leon. Seria completamente diferente caso tivesse sido realizado no início dos anos 1960, da intenção às filmagens, duas décadas se passaram. Quando Leon procurou Guarnieri com a proposta de filmar a peça, outro cineasta havia se antecipado, o ator e dramaturgo havia vendido “os direitos cinematográficos para o cineasta argentino radicado no Brasil, Carlos Hugo Christensen”⁸⁴. No início de 1963, o *Jornal do Brasil* noticiou a intenção de Christensen filmar “*Eles não usam black-tie* adaptado da peça do mesmo nome de Gianfrancesco Guarnieri e que terá o mesmo diretor de *Esse Rio que eu amo*”⁸⁵, mas o projeto não foi adiante.

Depois de realizar e lançar seu terceiro longa-metragem de ficção, *São Bernardo*, censurado por mais de um ano e responsável pela falência de sua produtora, Leon procurou

⁸³ Morreu de enfarte logo após filmar *O Baiano Fantasma*, de Denoy de Oliveira, http://pt.wikipedia.org/wiki/Rafael_de_Carvalho Acesso 14/12/2007.

⁸⁴ “O Leon de Veneza”: *In Veja* 16/9/1981, p. 106.

⁸⁵ “Cinema”: *Jornal do Brasil*, 9/1/63 (Pasta de *Eles não usam black-tie*. P 1962-9/79. Documentação MAM-RJ)

Guarnieri novamente, porém, “na pior, não tinha a menor condição financeira de fazer o filme,”⁸⁶ como o cineasta lembrou em 1981, depois de ser premiado em Veneza com o filme. Em 1975, nova investida de Leon, mas não seria ainda desta vez, os direitos estavam cedidos por mais dois anos. Enfim, acertou a liberação com Guarnieri e entrou com o pedido de verba na Embrafilme. Com a primeira parcela liberada no início de 1979, Leon foi para São Paulo escrever o roteiro com Guarnieri quando estourou a greve de março no ABC. No final de maio de 1979, após concluir as filmagens de *ABC da greve*, Leon voltou a se dedicar à ficção, escreveu o roteiro com Guarnieri e começou a filmar no ano seguinte. Nos extras do DVD do filme, Fernanda Montenegro, a Romana do filme, confirmou a coincidência, as filmagens da ficção coincidiram com a greve metalúrgica de abril a maio de 1980 no ABC.⁸⁷

Com recursos de superprodução, Leon visava alcançar plenamente o projeto do movimento que ajudara a criar nos anos 1960:

O objetivo que o Cinema Novo sempre perseguiu. Havia o reconhecimento dos intelectuais, da crítica, mas e a ponte com o interesse popular? Num certo momento, procurávamos dar voz aos que não tinham voz. No entanto, fazer um filme que se pretende popular é estabelecer não só quais os interesses populares, mas ainda de que forma falar desses interesses.⁸⁸

Naquele momento, com a experiência das filmagens de *ABC da greve*, a relação entre o cineasta e os operários superou a perspectiva de “dar voz aos que não tinham voz”.

Na transposição do palco à tela, continuidades e mudanças aproximavam e distanciavam a história da greve nos anos 1950 do final dos anos 1970. Algumas modificações foram consideradas e descartadas, por exemplo, a princípio cogitaram trocar o título para *Segunda-feira: greve geral*, frase-chave no desenvolvimento da trama, porém, com o recrudescimento da repressão, poderia criar mais um problema com censura, por fim, prevaleceu o “carisma do título”, conforme sublinharam os roteiristas⁸⁹. A propósito, *Eles não usam black-tie* não era o título original da peça de Guarnieri, escrita em 1955, *O Cruzeiro lá no alto* não foi considerado atraente pelo diretor José Renato que sugeriu o título

⁸⁶ “O Leon de Veneza”: *In Veja*, 16/9/1981, p.106.

⁸⁷ DVD *Eles não usam black-tie. Leon Hirszman 01. Extras*, “Conversando com o elenco”, Vídeo Filme: Rio de Janeiro, 2007.

⁸⁸ SCHILD, Susana. “*Eles não usam black-tie*, uma emoção atual, 20 anos depois”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 5/9/81, 1ª. p.

⁸⁹ “O Leon de Veneza”: *In Veja*, 16/9/81, p. 106.

definitivo.⁹⁰ Segundo Guarnieri, o “título esquisito, que ironizava o modismo de *black-tie* do colonismo social da época”⁹¹ atraiu o público e tirou o Arena da falência que ameaçava o grupo. Se o título de José Renato permaneceu, com autoridade de autor da peça, para Guarnieri, seus personagens não cabiam mais no cenário do Rio de Janeiro:

Na minha cabeça, o morro correspondia à classe operária paulistana. O morro tinha uma poesia que eu também encontrei entre os operários. Se eu quisesse falar do operariado, era melhor situar o filme em São Paulo. Se eu insistisse para que a história tivesse o Rio como cenário, acho que haveria uma contradição. Porque eu teria que ambientar a história novamente numa favela, e eu não queria mais isso. Eu queria aquela aridez, o cimento e a fumaça que São Paulo oferece como ninguém. Ao mesmo tempo em que a realidade do operariado paulistano pode ser uma coisa ríspida, pode também comportar poesia e afetividade. Isso também está nos personagens da peça, que se gostam muito. São Paulo era o endereço. Cabia tudo direitinho ali, e era em São Paulo, naquele momento que os fatos estavam acontecendo.⁹²

Nem todos concordaram com a mudança para São Paulo, pois acarretaria mudar também o desfecho da greve da peça para o filme. A sintonia com o que estava acontecendo era proporcional ao cuidado que o tratamento do tema requeria. Guarnieri e Hirszman retomaram o roteiro após as filmagens de *ABC da Greve* que levou quase um ano para ser concluído⁹³. A transposição para São Paulo estava diretamente relacionada ao sentido da greve. Segundo Guarnieri, entre as experiências disponíveis não se deixaram seduzir: “o canto da sereia era forte, de querer colocar a ação do filme no ABC, em 80. Mas não caímos nessa, porque não é verdade, não é ali ainda. A ação do filme se passa em 79, na greve dos metalúrgicos de São Paulo, aquela que não deu certo.”⁹⁴

Tal mudança não agradou Lélia Abramo que participara do elenco da peça. Próxima à liderança metalúrgica do ABC, aparece com som e imagem direto em *ABC da greve* (seq. 14) e, sobretudo por sua participação na greve de março de 1979, após a intervenção como ficou registrado na memória da atriz e de Lula que relembrou a pressão exercida por um grupo de sindicalistas operários e não operários para que reconsiderasse a decisão de abandonar a liderança do movimento após a primeira cassação:

⁹⁰ MARQUES, Fernando. “Greve redentora”: *In Folha de São Paulo*, “Mais!”, 17/2/2008, p. 3.

⁹¹ “O Leon de Veneza”: *In Veja*, 16/9/81, p. 103.

⁹² ROVERI, Sérgio. *Um grito solto no ar*. Gianfrancesco Guarnieri. São Paulo: Imprensa Oficial/Fundação Padre Anchieta, 2004, p. 95-96. (Coleção Aplauso. Série Perfil)

⁹³ “Luz e Aço”. Entrevista de Leon Hirszman, Rio de Janeiro: setembro de 1981 reproduzida no folheto do Cine Club Núcleo, Buenos Aires, abril de 1982, p. 2. [pasta de *Eles não usam black-tie*, Cinemateca Brasileira]

⁹⁴ *Folha de São Paulo*, 27/9/81, Ilustrada, p. 54.

Nesse dia de noite foi lá em casa a Lélia Abramo [do Sindicato dos Artistas e Técnicos de São Paulo] com um grupo de dirigentes sindicais: o Paulo Skromov [do Sindicato do Couro de São Paulo], Arnaldo Gonçalves [do Sindicato dos Metalúrgicos de Santos], acho que o Jacó Bittar [do Sindicato dos Metalúrgicos de Campinas e Paulínea]. Foram dizer que eu não podia permitir que a assembléia ficasse sem a minha participação. E me fizeram críticas porque eu não tinha ido à assembléia. E disseram que eu tinha que assumir.⁹⁵

Nas lembranças da presidente do Sindicato dos Artistas de São Paulo, a cena foi descrita em detalhes. Acumulando os papéis de militante e atriz, Lélia Abramo lembrou de sua atuação, de acordo com sua narrativa, a seqüência começou no Paço Municipal, na assembléia de 23 de março, a primeira após a intervenção:

A fala de Djalma Bom perturbou-me. Todos os membros da oposição presentes começaram imediatamente a se retirar; mas a multidão na praça não arredava o pé, mesmo sob a violenta chuva que caía nessa hora. A estranheza que senti transformou-se em grave preocupação. Pressenti haver um equívoco nisso tudo. Talvez uma decisão imprópria. Falei sobre isso com o Jacó Bittar: comuniquei-lhe minha suspeita e insisti, durante bastante tempo, já com a praça esvaziando-se, que me levasse onde estava Lula, pois eu queria ter uma conversa com ele. Insisti muito. Algum tempo depois, Jacó consentiu em levar-me ao líder ausente. Conosco estava David Moraes, presidente do Sindicato dos Jornalistas. O carro que nos levou parou em frente de uma casa de aspecto simples, mas bem cuidada. Ao entrarmos vimos Lula sentado no chão da sala, de bermudas, brincando com seus filhos pequenos. (...) O silêncio de Lula foi a resposta (...) Então eu, de súbito, lembrei-me do discurso de Marco Antonio dirigido ao povo romano, diante do cadáver de César, na peça *Júlio César*, de Shakespeare:

*Romanos, concidadãos, bons amigos,
concedei-me atenção. Vim para o enterro
fazer de César, não para elogiar-lo
Aos homens sobrevive o mal que fazem,
Mas o bem quase sempre com seus ossos
Fica enterrado. Seja assim com César.*

Parafraseando as palavras iniciais do famoso discurso, com palavras bem claras, falei ao Lula: “Não vim aqui para te apoiar, vim para te recriminar...” (...) “Para evitar”, eu disse, “que você cometa um desatino como o que parece que está cometendo, não querendo aceitar o momento histórico de união das forças de oposição contra a ditadura; não comparecendo à demonstração pública de apoio ao movimento grevista e de resistência à ditadura que está sendo feito às escancarras, no salão principal da Assembléia Legislativa de São Paulo.”⁹⁶

Lélia Abramo que afirmou em suas memórias à época não pertencer “a nenhuma corrente partidária nem a qualquer tipo de grupo político”⁹⁷, continuou engajada na luta

⁹⁵ Depoimento Lula ao site ABC de Luta, op. cit., p. 25-51.

⁹⁶ ABRAMO, Lélia. *Vida e Arte: Memórias de Lélia Abramo*. São Paulo/Campinas: Perseu Abramo/Unicamp, 1997, p. 227.

⁹⁷ Idem, p. 223.

metalúrgica, ajudou a organizar o Fundo de Greve⁹⁸ Fundadora do PT, em fevereiro de 1980, a atriz deixou registrada sua insatisfação com a mudança feitas pelos roteiristas, para ela, “uma questão de princípio”:

O filme provocou uma certa polêmica em virtude de ter sido alterada a visão sobre uma questão de princípio: a postura diante da greve. Sua proposta agora não era mais a da peça original. Talvez os 23 anos passados tivessem modificado o enfoque do diretor e do ator sobre essa questão. Mas ficou um belo filme.⁹⁹

Por que, para o filme, os comunistas Leon e Guarnieri optaram por um movimento que não deu certo? O que mudou nas duas décadas que separam a estréia da peça da elaboração do roteiro do filme? O diretor justificou a mudança: “O personagem de Otávio discutia Stalin, problemas do partido comunista e hoje, ele discute outras coisas.”¹⁰⁰ Vale lembrar que a peça foi escrita em 1955, portanto antes das revelações do XX Congresso que condenou os crimes de Stalin. Na atualização do texto da peça, os roteiristas se mantiveram fiéis ao PCB. Passado o entusiasmo inicial de 1978 e 1979, a partir de 1980, o Partido passou a condenar a onda grevista, considerada uma ameaça ao avanço da distensão proposta pelo governo¹⁰¹. Vitoriosa na peça, a greve do filme, explora principalmente a dimensão do conflito. *Black-tie* termina e a greve continua, conforme inscrição numa das faixas que acompanha o enterro de Bráulio. Sob dois aspectos fundamentais, a greve ocorrida em novembro de 1979 na capital paulista, registrada em *Braços cruzados, máquinas paradas*, diferiu da paralisação do ABC: a liderança do movimento – o presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo era Joaquim dos Santos Andrade, conhecido como Joaquinzão e pelego – e a morte de um operário num piquete.

No material de divulgação do relançamento do filme, Leon atribuiu ao filme uma perspectiva de distanciamento a partir das discussões da dramaturgia de Bertolt Brecht que deveria colocar “o espectador na posição de sujeito e não como um objeto da manipulação cultural”¹⁰², entretanto, a idéia de “iniciar o filme com ensaios de uma companhia teatral que

⁹⁸ Segundo a atriz: “graças à minha experiência pessoal adquirida durante a guerra na Europa, quando eu fui classificada, por algum tempo, como *displaced person*. Assim eram qualificados os estrangeiros sobreviventes que se encontravam dispersos pelos países europeus e que eram considerados merecedores de ajuda em mantimentos, roupas, remédios e um pouco de dinheiro.” Idem, p. 224.

⁹⁹ ABRAMO, *Vida e arte*, op. cit, p.234.

¹⁰⁰ “Luz e Aço”. Entrevista de Leon Hirszman, Rio de Janeiro: setembro de 1981 reproduzida no folheto do Cine Club Núcleo, Buenos Aires, abril de 1982, p. 2.

¹⁰¹ Ver ANTUNES, *A Rebelião do Trabalho*, op. cit, p. 77.

¹⁰² Material de divulgação de *Eles não usam black-tie* [Pasta de *Eles não usam black-tie*, Documentação-Funarte]

iria apresentar a peça”¹⁰³ também foi descartada a fim de preservar a “vigorosa unidade da história”.

Guarnieri que na peça interpretara o filho Tião, no filme interpretou Otávio, o pai. Conforme esclareceram Hirszman e Guarnieri, o filho mudou bem menos do que o pai: “talvez o personagem que mais se aproxima do original, por ser o personagem mais estruturado.” Guarnieri, autor e intérprete do primeiro Tião no palco, indicou Carlos Alberto Ricelli para o papel no filme.¹⁰⁴ Em depoimento do início do século XXI, Guarnieri desautorizou interpretações maniqueístas do texto em geral e de Tião em particular:

Com *Black-tie* eu nunca procurei defender nenhum tipo de tese, em comunicar alguma verdade absoluta. Você pode examinar o texto ainda hoje, com olhos críticos, e não vai encontrar nele qualquer sinal de panfletagem. Eu coloquei no personagem Tião as dúvidas que eram minhas. Eu furaria uma greve para garantir meu emprego e assim poder sustentar meu filho que vai nascer? Ou não? A história me ensinou que algumas decisões não são assim tão tranquilas. No coletivo, é fácil dizer: vamos sofrer juntos, tudo bem, vamos enfrentar isso juntos. Mas as coisas não são tão simples assim. O Tião era um personagem que pensava muito nele e, para que ele não fosse odiado, coloquei muitas virtudes em sua personalidade. Acho que ao recheá-lo de coisas tão positivas, eu estava tentando defendê-lo. E com isso tentando me defender também.¹⁰⁵

Sobre a questão central, o personagem manteve os mesmos argumentos da peça. Numa das primeiras cenas, ao retrucar Chiquinho (interpretado no teatro por Flávio Migliacio e no cinema por Flávio Guarnieri, filho de Gianfrancesco) cujo sonho era trabalhar na fábrica e casar com Terezinha, Tião manifesta seu desconforto com a condição operária: - “*Fábrica não dá sustento pra ninguém!*” (seq. 2) Dentro da concepção individualista mencionada acima por Guarnieri, Tião sintetiza sua visão da greve: “*Greve é defesa de um direito (..) Cada um resolve seus galhos como pode.*” (seq.) Depois de furar a greve, reitera: “(obstinado) *Greve é defesa de um direito. Eu não quis defender meu direito e chega!*” Da estrutura dramática, o filme manteve a centralidade do conflito entre Otávio e Tião em torno da greve, o pai a favor e o filho contra.

Ao articular o particular ao geral, para o diretor: “o filme foi feliz ao conseguir conjugar a idéia do privado e do social, a família e suas relações mais abrangentes, questionando, provocando questões como as convicções, a greve, o social.”¹⁰⁶ O texto da

¹⁰³ “O Leon de Veneza”: *In Veja*, 16/9/81, p. 104

¹⁰⁴ “Luz e Aço”. Entrevista de Leon Hirszman, Rio de Janeiro: setembro de 1981 reproduzida no folheto do Cine Club Núcleo, Buenos Aires, abril de 1982, p. 2.

¹⁰⁵ ROVERI, *Um grito solto no ar*, op. cit., p. 86.

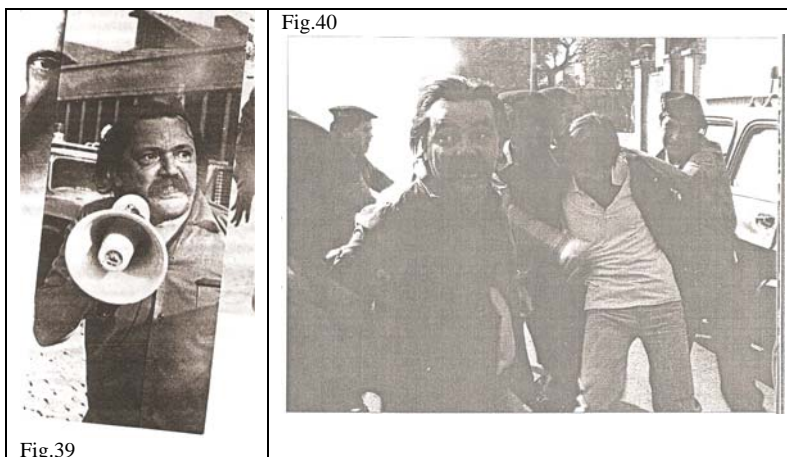
¹⁰⁶ SCHILD, Suzana. “O cinema popular de Leon Hirszman”: *In Jornal do Brasil*, Caderno B, 28/9/81, 1ª p.

peça foi mantido no primeiro e no último diálogo entre pai e filho; tanto no palco quanto na tela. De início, retrucando Tião, Otávio expressa o mesmo entusiasmo ao anunciar a greve que estava para acontecer:

Tião: *Na farra, hein pai?*

Otávio: *Farra? Farra eles vão vê lá na fábrica. (...) Eu acho graça nesses caras, contrariam a lei numa porção de coisas, mas na hora de pagar o aumento querem se apoiar na lei. Vai se preparando Tião. Não dou duas semanas e vai estourar uma bruta greve, aí eles vão vê se paga ou não ... Se não pagar, greve. Assim é que tem que ser.* (seq. 2)

A única variação pouco relevante: “Assim é que é”¹⁰⁷, do texto da peça, se transformou no “*tem que ser*” do filme - pode ser uma pista para a mudança na concepção da greve do Otávio de Guarnieri, que orienta o filme. Ao ver Tião entrar na fábrica e furar a greve, Otávio (Guarnieri) interrompe uma discussão com os companheiros em que criticava a deflagração prematura do movimento, pega o megafone e faz um discurso emocionado: “*Companheiros, a greve é um direito sagrado do trabalhador (...)*” e é preso.



O Otávio (Guarnieri) do cinema, da crítica à defesa incondicional da greve (cena criada para o filme) O piquete na porta da fábrica; **Figura 39** - Otávio em frente à fábrica ao ver Tião entrar; **Figura 40** – Otávio e Sartini presos por policiais militares em frente à fábrica. Fotos de Lauro Escorel¹⁰⁸

Os roteiristas também preservaram o desfecho, o rompimento entre pai e filho provocado pela greve e as convicções de ambos:

Otávio: (...) *Essa não é a casa de um fura-greve!*

Tião: *Eu vim me despedir e dizer só uma coisa: não foi por covardia!*

(...)

Otávio: (...) *Furou a greve e disse pra todo mundo, não fez segredo. Não fez como o Jesuíno que furou a greve sabendo que estava errado. Ele acha, o seu pai, que você*

¹⁰⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*, 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, p. 29

¹⁰⁸ Material de divulgação [pasta *Eles não usam black-tie*, Cinemateca Brasileira, F 468.]

*ainda é mais filho da mãe! Que você é um traidor dos seus companheiros e de sua classe, mas um traidor que pensa que está certo! Não um traidor por covardia, um traidor por convicção!*¹⁰⁹

Assim como o amigo Tião, o Jesuíno de Anselmo Vasconcelos reproduz a estrutura e falas originais do personagem interpretado por Francisco de Assis no teatro [poucos anos depois protagonista de *Pedreira de São Diogo* (1962)]. Semelhante a Severino de *Suco*, Jesuíno è fura-greve e alcagüete. Em 1979 acalentava os mesmos sonhos do personagem criado em 1956. Primeiro, no boteco do Alípio (Renato Consorte, que aparece ao lado de Lélia Abramo no show de maio, em *ABC da greve*):

Jesuíno – *A condição é essa. Ficar do lado deles, e vigiar o movimento do pessoal!...*

Tião – *Espião!...*

Jesuíno – *Espião, nada! Auxiliar de gerência...*¹¹⁰

(...)

*Vou sê franco contigo, o desprezo do pessoal me dá medo.*¹¹¹ (seq. 42)



Figura 41– reprodução de cena no refeitório da fábrica no *story board* incluído no material de divulgação. No terceiro fotograma, “a entrada de Sartini (Milani) com mais três companheiros.” Sartini fala alto: “*Tudo agachado, olha só!*”

No filme e na peça, Jesuíno, é hesitante e covarde, covardia proporcional às suas ambições. No refeitório da fábrica, numa mistura de entusiasmo e temor de ser descoberto pelos companheiros confia seus sonhos a Tião:

*E tu aparece com escritório, secretária... Aí, ninguém vai te perguntar como tu conseguiu! Pode ter roubado, matado... Ninguém pergunta! Só querem é sê teu amigo...E tu diz: “Aproveitei a chance, companheiro”... Muitos desses conseguiram chegar até presidente da República...*¹¹² (seq. 42)

As profecias de Jesuíno não se cumpriram segundo suas expectativas, não foi o operário identificado com o fura-greve quem chegou à presidência da República vinte e três anos depois, muito pelo contrário, Luiz Inácio Lula da Silva se projetou na cena pública

¹⁰⁹ GUARNIERI, *Eles não usam black-tie*, op. cit , p. 108.

¹¹⁰ Idem, p. 69.

¹¹¹ A variação “me mete medo”, Idem, p. 70.

¹¹² Idem, p. 72. Ver a reprodução literal no material de divulgação p. 9.

como líder grevista. Por sua adequação ao caráter do personagem, o Jesuíno do filme incorporou a máxima do Gerson - “É preciso levar vantagem em tudo”¹¹³.

Do palco à tela, as mudanças sofridas por Romana não afetaram a estrutura do personagem. Central no funcionamento do lar operário, segundo o diretor: “No filme ela ficou muito mais participante. Agora está mais presente, interferindo, reclamando e recusando certas experiências.”¹¹⁴ Lélia Abramo estreou com este papel no teatro profissional, no cinema, foi representada por Fernanda Montenegro, que Hirszman dirigira em *A falecida* (1965). De acordo com o diretor, desde o roteiro do filme, foi pensado para Fernanda. Para compor Romana, o laboratório da atriz foram suas próprias experiências. Ela contou à reportagem da *Veja*, após a premiação em Veneza, com “exaltado orgulho”, a relação de Romana com sua história de vida:

Não precisei assistir a uma peça para descobrir todo o processo social, meu processo é doméstico. Sei o que é uma greve dentro de casa. Conheço todo o processo da vida operária sofrida, organizada, honesta, mas de um profundo sentido de injustiça em termos econômicos.¹¹⁵

A apresentação do personagem não foi alterada, ela adentra a sala, onde Chiquinho dorme no sofá e Otávio, Tião e Maria conversam:

Romana (interrompendo, sonolenta e furiosa) – *Tem festa e eu não sabia?*

(...)

Romana - *Calma, sim! Quem levanta daqui a pouco sou eu!... Quem acorda vocês sou eu! Quem faz café sou eu!... (Caindo em si) Mas que gandaia é essa...*

Tião – *A chuva, mãe. Paramo aqui por causa da chuva. Depois papai chegou e tamo conversando...*

Otávio – *Vão ficar noivos daqui dez dias [na peça, duas semanas, no filme]*

Romana – *Tá tudo louco! Não podia esperá até amanhã prá falá besteira... (A Maria:) Desculpe minha filha, não é contigo, não... Mas esses dois não pensam em nada. Chegam berrando e a velha que se dane sem dormi, lavando roupa, acordando antes pra acordá eles... (Quase berrando) Que noivado é esse?*

Tião – *Resolvemo ficá noivo, mãe...*

Otávio – *Daqui a dez dias...*

Romana - *E isso é hora de se marcá noivado? (Furiosa, a Otávio:) Tu tava falando de greve. Não me vem com confusão de novo, Otávio... Noivado, greve... E a burra que se dane aqui...¹¹⁶*

¹¹³ Material de divulgação, p. 9. Frase dita pelo jogador de futebol Gerson, o “Canhotinha de Ouro” da Copa de 1970 em comercial do cigarro Vila Rica veiculado na TV, cinema, rádio e imprensa.

¹¹⁴ “Luz e Aço”. Entrevista de Leon Hirszman, Rio de Janeiro: setembro de 1981 reproduzida no folheto do Cine Club Núcleo, Buenos Aires, abril de 1982, p. 2.

¹¹⁵ “O Leon de Veneza”: *In Veja*, 16/9/81, p. 104.

¹¹⁶ GUARNIERI, *Eles não usam black-tie*, op. cit., p. 29-30.

A reação à prisão do marido igualmente reproduz o texto da peça, ao ouvir que “a turma” estava tratando de soltá-lo, exclama indignada: “*Que turma! Eu sô mulher dele, num sô? Eu vou lá! Meu marido preso, quem é que cuida disso aqui? Eu vou lá...*”¹¹⁷ O horror provocado pela sigla DOPS continua: “- *DOPS? Vamo depressa se não ele entra na pancada! (...)*”¹¹⁸ Ou “*vão moer ele de pancada*”, como diz aflita a Romana no filme. No derradeiro diálogo com Tião, igualmente foi mantido o texto original:

Romana – *Tu vai vê que é melhó passá fome no meio de amigo, do que passá fome no meio de estranho!..*

Tião: *Vamos vê!*

Romana – *Dá um abraço! (Abraçam-se) Vai com Deus! E deixa o endereço daqui no bolso, qualquer coisa a gente sabe logo!*

Tião – *Se não fosse a senhora, eu diria que tava agourando! (...)*¹¹⁹

Na entrevista a Helena Salem, Fernanda Montenegro destacou ainda o jeito delicado do diretor, em especial, na filmagem da cena final que se estendeu por toda madrugada, de acordo com a Romana do filme, uma espécie de celebração reveladora da integração da equipe:

Ele [Leon] fez um silêncio e disse assim: “Eu vou fazer agora uma homenagem aos grandes que criaram o cinema na Rússia, na União Soviética (...) Essa cena vai ser longa, sem música e é uma modesta homenagem que eu faço a Eisenstein.” Aí começou a citar três ou quatro fundadores do cinema e aí começamos a rodar a cena. E nós entendemos exatamente, tanto eu quanto o Guarnieri e o [Lauro] Escorel, todo mundo, o que ele queria ao dizer isso. Porque às vezes uma frase vale muito mais do que uma série de explicações. (...) É uma cena de homenagem. E, muito delicadamente, mandou rodar.¹²⁰

Se a relação entre marido e mulher, mãe e filho continuaram as mesmas no palco e na tela, tal não aconteceu com Tião e sua namorada Maria (Bete Mendes). Ao contrário de Romana e Tião, assim como Otávio e Bráulio, Maria mudou bastante. Interpretada por Miriam Meiller na estréia no teatro, para o cinema, o diretor escolheu Bete Mendes. A admiração de Leon pela atriz pode ser avaliada pela seleção de seu discurso, junto com o de Lélia Abramo, na seqüência de *ABC da greve* dedicada ao show de maio de 1979, como foi visto. Uma experiência singular da atriz pode ter influenciado na escolha do diretor, entre 1968 e 70, Bete Mendes viveu uma situação que beirava a esquizofrenia, na TV era a

¹¹⁷ Idem, p. 101.

¹¹⁸ Idem, p. 102.

¹¹⁹ Idem, p. 111.

¹²⁰ Entrevista de Fernanda Montenegro a Helena Salem *In SALEM, Helena. O navegador das estrelas*, op. cit., p.107

namoradinha do Brasil, no papel da doce Renata, na vida real, militava na luta armada. A atriz reconheceu quase quatro décadas depois: “Essa fase em que atuei em *Beto Rockfeller*¹²¹ e, ao mesmo tempo, tive uma vida clandestina como militante da VAR-Palmares foi muito maluca, muito maluca.”¹²² Esta dupla face atendia às mudanças que os roteiristas operaram em Maria. De acordo com Leon, Bete Mendes era “capaz de expressar a raiva de Maria, que não fosse só um personagem doce, bonito, mas que tivesse essa elasticidade como atriz”.¹²³ Maria vira operária e se envolve na greve, ao lado das companheiras e de Bráulio e Otávio. Evidência da inspiração da seqüência com as operárias na porta da fábrica de *ABC da greve* (seq. 11) na atualização de Maria e sua amiga operária Salete (Lizete Negreiros) é o entusiasmo de Salete ao contar a Otávio sua participação na greve, similar ao das operárias da Polimatic contando a Leon sua disposição para o movimento. Como grevista, Maria é vítima da repressão, espancada e xingada pelo investigador da polícia interpretado por Nelson Xavier, que também participou numa das primeiras encenações da peça. Maria perdeu um tanto da ternura original da namoradinha apaixonada de Tião, não mudou só de profissão, mas de visão de mundo. A atriz destacou a cena que a convenceu a aceitar o papel, inexistente na peça, uma das transformações mais significativas sofridas por Maria no filme:

Lembro que um dia o Leon Hirszman (...) e o Gianfrancesco Guarnieri me chamaram para conversar. No meio da conversa, abriram o roteiro de *Eles não usam black-tie*, e me mostraram a cena em que determinada personagem, grávida, briga com o outro personagem, recebe um soco dele, e lhe diz que o filho que espera não é dele e sim do avô dele. Era uma cena belíssima.¹²⁴

Na peça, rompe com o noivo, mas o tom é completamente diferente, no lugar da raiva da Maria do cinema, no palco, Maria se despede de Tião com tristeza: “(Pára de chorar. Enxuga as lágrimas) – Então, vai embora ... Eu fico. Eu fico com o Otavinho ... Crescendo aqui ele não vai ter medo ... E quanto tu acredita na gente ... Por favor.... volta! (Sai)”¹²⁵ Uma das cenas selecionadas para mostrar o recurso do desenho de produção, o desfecho da história de Maria e Tião:

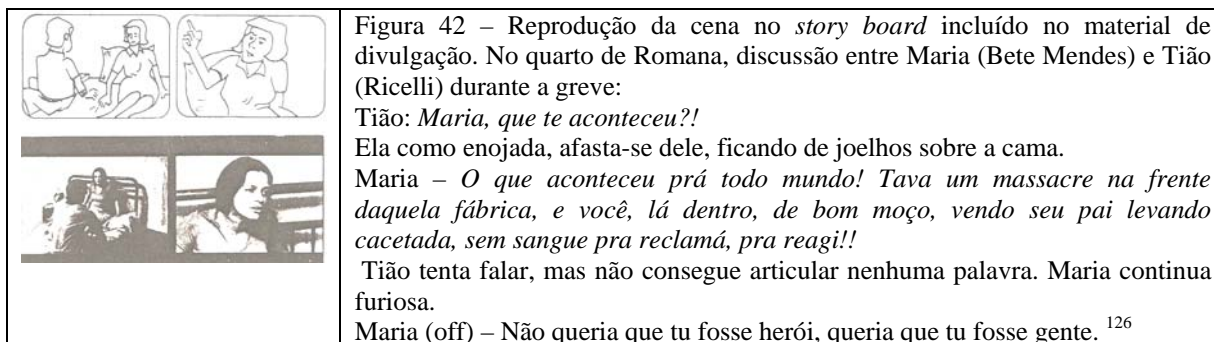
¹²¹ Novela de Bráulio Pedroso, dirigida por Cassiano Gabus Mendes, exibida na TV Tupi entre 1968 e 1970.

¹²² MENEZES, Rogério. *Bete Mendes – O cão e a rosa*. São Paulo: Imprensa Oficial/Fundação Padre Anchieta, 2004, p. 225 (Coleção Aplauso – Perfil).

¹²³ Luz e Aço”. Entrevista de Leon Hirszman, Rio de Janeiro: setembro de 1981 reproduzida no folheto do Cine Club Núcleo, Buenos Aires, abril de 1982, p. 2.

¹²⁴ MENEZES, Rogério. *Bete Mendes*, op. cit., p. 225.

¹²⁵ GUARNIERI, *Eles não usam black-tie*, op. cit., p. 114.



No palco, ajudante de costura, analfabeta, de sua família, em cena, apenas João, o irmão mais velho. Na tela, o irmão mais velho desapareceu e a mãe doente aparece ao lado do pai e de um irmão menor. Criação do cinema, o pai Jurandir, interpretado por Rafael de Carvalho, bêbado insulta a filha, sóbrio é amoroso. Primeiro desempregado, depois consegue um trabalho numa obra, depois de beber muito após o primeiro dia de trabalho, ao voltar para casa é assassinado num assalto. A inclusão do personagem não significa tão somente um acréscimo, mas reforçava uma determinada concepção de trabalho, conforme observaram Maurício Tapajós, à época, e Carlos Fico. Segundo Maurício Tapajós: “como a substituição de João (irmão de Maria e personagem moderador, na peça) pelo pai de Maria, com resultados moralistas dentro da ótica burguesa “o trabalho dignifica o homem””¹²⁷. Nesse mesmo sentido, Fico observou a presença de “um discurso ético-moral de valorização do trabalho” que se estende de Otávio a Jurandir.¹²⁸

Além de Guarnieri, segundo o próprio autor e ator: “O diretor fez questão de convidar antigos integrantes do [Teatro de] Arena, numa espécie de homenagem àqueles tempos. Lélia Abramo, desta vez, fez o papel da mãe de Maria e o Milton Gonçalves o de Bráulio.”¹²⁹ Lélia Abramo, premiada em sua estréia no teatro profissional como Romana no teatro, virou Malvina, no cinema.

¹²⁶ Material de divulgação, p. 10.

¹²⁷ SEGALL, Maurício. “*Black-tie* –Mistificando como antigamente” *In Novos Estudos Cebrap*, V. 1, n.2, 1982, p. 18 *apud* blog.zequinhabarreto.org.br/2008/04/30/black-tie-mistificando-como-antigamente/Acesso 28/6/2008.

¹²⁸ FICO, Carlos. “*Eles não usam black-tie*: várias histórias, muitos protagonistas”: *In* SOARES e FERREIRA (orgs.) *A História vai ao cinema*, *op. cit.*, p. 131.

¹²⁹ BEUTTENMULLER, Alberto. “Guarnieri, de Tião a Otávio”: *In Jornal do Brasil*, “Caderno B”, 5/9/81, 1ª. p.

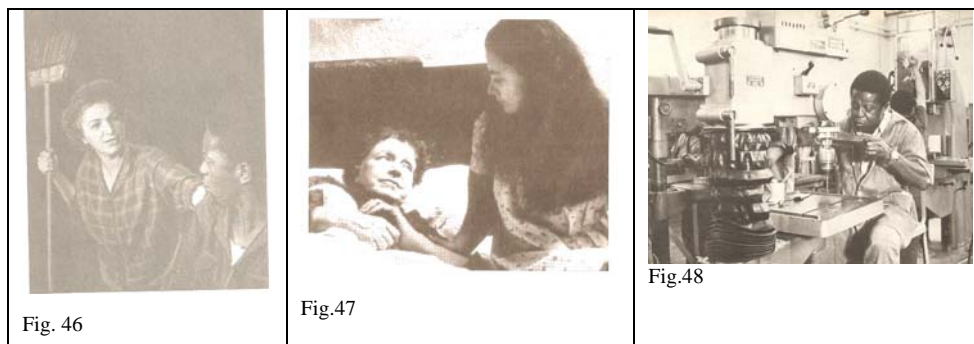


Figura 46 - Segundo a legenda da reprodução: “Lélia Abramo e Milton Gonçalves na peça em que se discutiam, numa favela, as conseqüências de uma greve de operários” parte da reportagem de Alessandra Duarte, “Eles ainda *não usam black-tie*”: *In O Globo*, Segundo Caderno, 3/2//08, 1ª. p.; **Figura 47** - A atriz como Malvina em cena criada para o filme, entrevistada na cama ao lado da filha Maria (Bete Mendes): *In MENEZES, Bete Mendes*, op. cit., p. 217; **Figura 48** - Milton Gonçalves repete o papel do teatro, em cena igualmente criada para o filme, no interior da fictícia metalúrgica Santa Marta, no torno: *In Filme Cultura 46*, contracapa.

Na peça, a mãe de Maria não aparecia, era apenas mencionada como no diálogo entre Romana e Maria: “sua mãe daqui a pouco desentrevia e vem te procurá...”¹³⁰ No filme, entrevistada, compõe o lar da namorada de Tião ao lado do marido Jurandir e de outro personagem criado para o filme, lembrado por Lélia: “o filho menor, que foi representado por um garoto de 8 ou 9 anos, ator talentoso e disciplinado, cuja vida teve um fim prematuro e trágico: Fernando Ramos da Silva, o Pixote.”¹³¹ Embora considerasse que “ficou um belo filme”¹³², a atriz discordou dos caminhos tomados pela greve no filme. No desenrolar da trama apresentada no filme, a defesa da greve por Otávio se limita ao embate com o filho. Otávio e Bráulio foram os personagens que mais mudaram. Único personagem a ser interpretado pelo mesmo ator no teatro e no cinema, o Bráulio de Milton Gonçalves no palco não é o mesmo da tela¹³³.



Figura 49 - Bráulio (Milton Gonçalves) à frente dos companheiros, em primeiro plano, Sartini (Francisco Milani) pouco antes de ser atingido. Detalhe. Foto de Lauro Escorel [Material de divulgação]

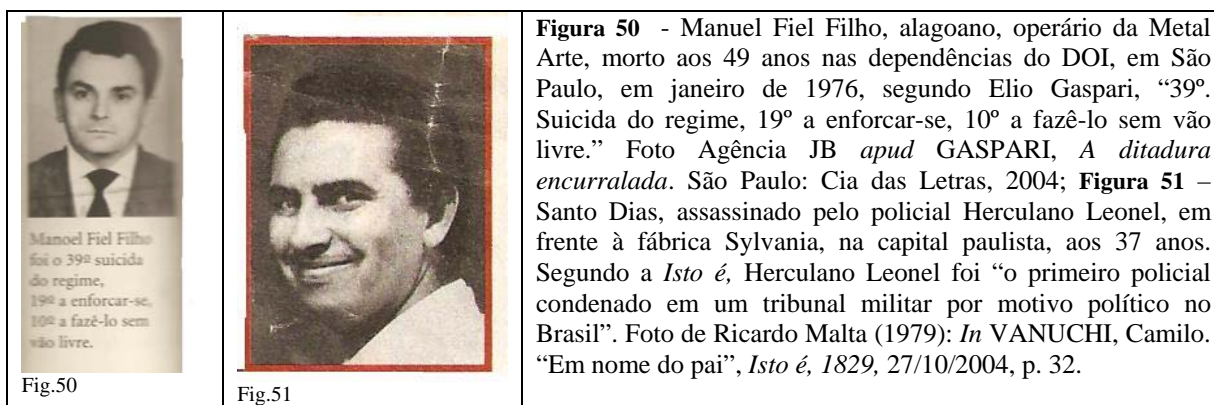
¹³⁰ GUARNIERI, op. cit. p. 30. Frase reproduzida no filme.

¹³¹ ABRAMO, Lélia. p. 232. Decerto devido ao tipo franzino do menino, a atriz subestimou a idade de Fernando; ver ainda RAMOS e MIRANDA op. cit., apesar de lhe dedicar um verbete reduz sua filmografia ao filme de Hector Babenco. Fernando Ramos da Silva (1968-1987).

¹³² ABRAMO, Lélia, op. cit., p. 234.

¹³³ O engajamento ao PCB nos anos 1960 se transferiu para o MDB nos anos 1980, candidato ao governo do estado do Rio de Janeiro, em 1994, ativista do movimento negro, foi “um dos fundadores do Instituto de Pesquisa e Cultura Negra” in RAMOS e MIRANDA (orgs.), op. cit., p. 278

Bráulio foi o personagem cuja transformação foi mais evidente em função dos acontecimentos contemporâneos ao filme. Passados 50 anos da estréia da peça e quase 30 do filme, o ator confundiu o mártir real que inspirou a transformação de seu personagem, de acordo com Gonçalves: “(...) ele [Leon] me chamou dizendo: ‘Quero que você faça o Bráulio, mas que também represente o Fiel’ (Manoel Fiel Filho, operário morto sob tortura em 1976)”¹³⁴.



Na verdade, o mártir homenageado era outro operário, morto em circunstâncias semelhantes ao personagem do filme na paralisação dos metalúrgicos paulistanos em outubro de 1979: “Nessa greve, Santo Dias foi assassinado pelo PM Herculano Leonel quando integrava um piquete na porta da fábrica Sylvania.”¹³⁵ Segundo o metalúrgico Waldemar Rossi, testemunha ocular: “Ele notou que um companheiro era conduzido a um camburão e resolveu resgata-lo. Pedia calma aos colegas quando foi morto”¹³⁶, tal e qual Bráulio no filme. *Santo e Jesus, metalúrgicos*, de Cláudio Kahns e Antônio P. Ferraz, com fotografia de Adrian Cooper e Zetas Malzoni, acompanha o enterro de Santo Dias e a história de Jesus, operário da Metalúrgica Alfa, no Brás: “Nelson Pereira de Jesus, assassinado pelo advogado Cássio Scatena em outubro de 1978 ao reclamar contra a incorreção de seu pagamento.”¹³⁷ Paulo Roberto Ferreira destacou a cena comum ao documentário *Santo e Jesus, metalúrgicos* (1983) e à ficção *Eles não usam black-tie* (1981):

No epílogo, o coro que narra a morte de Santo lembra “A luta do companheiro Santo/Para que a memória dele/Permaneça presente/Na História do Brasil e na

¹³⁴ “Eles ainda não usam black-tie. Cinquenta anos depois, atores da peça de Guarnieri relembram a fase do Arena” *in O Globo*, Segundo Caderno, 3/2/2008, p. 4.

¹³⁵ FERREIRA, Paulo Roberto. “Peleja do trabalhador com o patrão” *in Filme Cultura* 46, op. cit, p. 70.

¹³⁶ Ver reportagem sobre o livro *Santo Dias – quando o passado se transforma em história*. São Paulo: Cortez, escrito por sua filha Luciana Dias com a jornalista Jô Azevedo e a fotógrafa Nair Benedicto: *In Isto é* 1829, 27/10, 2004, p. 34.

¹³⁷ FERREIRA, Paulo Roberto. “Peleja da trabalhador com o patrão”: *In Filme Cultura* 46, op. cit. p. 69.

História da classe trabalhadora”. Em *Eles não usam black-tie*, no velório de Bráulio (Milton Gonçalves), o operário Otávio (Gianfrancesco Guarnieri) diz para seu filho Chiquinho (Flávio Guarnieri): “Um dia teu filho vai estudar o Bráulio na *História do Brasil*.”¹³⁸



Fig. 52

Fig. 53

O enterro na greve chegou primeiro às telas na ficção, 1981, e depois no documentário, em 1983; **Figura 52** - Enterro de Santo Dias, em outubro de 1979, em *Santo e Jesus, metalúrgicos* (1983): *In Filme Cultura 46*, op. cit., p. 70. Foto sem crédito; **Figura 53** - Enterro de Bráulio em *Eles não usam black-tie* (1981). Foto de Lauro Escorel. *In Filme Cultura 46*, op. cit., p. 71.

Não só o desfecho do personagem mudou, em cena chave tanto na peça quanto no filme, o anúncio da deflagração da greve, seu sentimento se inverteu, da alegria ao aborrecimento. Na peça, durante a festa de noivado de Tião e Maria, chega ofegante e animado para anunciar:

Bráulio - (Beberica um pouco.) Bem, minha gente, segunda-feira, greve geral! (Silêncio.)
Otávio (triumfante olhando para Tião:) Eu não falei? A turma é do barulho!¹³⁹

No filme, também é Bráulio quem traz a notícia da deflagração da greve, continua ofegante, todavia, a partir daí a alegria da peça dá lugar à contrariedade no filme, além das justificativas que complementam o anúncio:

Bráulio (contrariado): *A turminha do berro ganhou! Aprovaram greve geral pra segunda-feira.*
Otávio: *Mas não pode, vai ser uma derrota!*
Bráulio: *Tentamos de tudo, não adiantou. O presidente do sindicato tirou a dele numa boa. Jogou a responsabilidade da greve pra oposição. Lavou as mãos e a assembléia aprovou. Depois de amanhã, greve geral.*
Otávio: *Maior mancada! Agora vão pegar a gente de calça curta. Não tem nada preparado, nem fundo de greve, nem esquema de mobilização, não tem nada.*
Bráulio: *Segunda-feira, greve geral!*
Otávio: *Que besteira, que besteira...*

¹³⁸ Idem, p. 71.

¹³⁹ GUARNIERI, *Eles não usam black-tie*, op. cit., p. 55.

A transformação nos personagens de Otávio e Bráulio ampliou as nuances do conflito em torno da greve. O conflito não mais se limitava, como na peça dos anos 1950, à divisão entre grevistas e fura-greves, segundo a lógica destes dois personagens que orienta o filme, o momento adequado para sua eclosão que dependia da – inexistente – organização, contrariando a disposição no diálogo com Tião no início do filme. Na saída da reunião que não aprovou a proposta de greve, Otávio e Bráulio avaliam a oportunidade da paralisação através da experiência acumulada e a divisão da categoria organizada, que participava das reuniões do Sindicato:

Otávio: *Essas caras tão achando que a gente vai tirar a greve da categoria aqui na Santa Marta? Querem tirar greve no golpe! Não perdem essa mania! Não aprenderam nada com o tempo!*

Bráulio: *O Sartini é que empolga o pessoal com o jeito dele!*

Otávio: *O que importa é conquistar posições, organizar, ajudar a turma a entender o alcance da luta! Não é fácil, eu sei!* (seq. 30)



Figura 54 - Figura 121 – Bráulio (Milton Gonçalves) tenta controlar Sartini (Francisco Milani) num piquete.

Foto de Lauro Escorel (Material de divulgação)

Francisco Milani (1936-2005), paulistano radicado no Rio de Janeiro, começou no rádio; estreou no cinema em *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha. Vereador eleito pelo PC do B em 1989 e postulante a vice-prefeito derrotado em 2000 na chapa encabeçada por Benedita da Silva (PT).

Personagem criado para compensar as restrições à greve de Otávio e Bráulio no filme, Sartini representa a defesa incondicional da paralisação. Irritado com a derrota da proposta de greve após uma reunião, grita o texto que pode ser considerado bordão do personagem: “*Negociação é com máquina parada! Único argumento que patrão entende é produção parada!*”. Otávio e Bráulio retrucam Sartini:

Sartini: *O Sindicato está na mão de pelego!...*

(...) *Vocês afrouxaram. Estão contra a greve!*

Otávio: - *Não sou contra a greve, sou contra a porraloquice! (...) Vai ser uma derrota! Vai baixar a repressão! (...) **Aqui não é São Bernardo!*** (seq. 31)

A menção à cidade do ABC não constava no roteiro, se afinava com as declarações de Leon e Guarnieri em entrevistas desde a época do lançamento do filme. Quando ainda filmava o documentário, em abril de 1979, Leon considerou a possibilidade de atualizar o roteiro com a experiência do ABC: “Trata-se de uma situação de greve, de consciência e solidariedade de classe, que vamos adaptar a partir das experiências das greves no ano

passado e deste ano.”¹⁴⁰ No roteiro original a referência não era São Bernardo. É Bráulio quem retruca Sartini, com outro exemplo: “Vocês acham que estão no Irã ou na Nicarágua”¹⁴¹, aliás, a referência à Revolução Sandinista na Nicarágua também está presente em *O homem que virou suco* na repreensão do fiscal a Deraldo que anuncia seu cordel na praça do Brás, em São Paulo: “E digo mais ... se você vai ficar fazendo baderna, isso aqui não é Nicarágua.” (seq. 5) Qual o sentido da referência a São Bernardo por Otávio no filme, positivo ou negativo? O filme não segue por aí.

A despeito desta diferença fundamental na concepção da greve, a violência das polícias militar e civil principal é comum a São Bernardo de *ABC da greve* e São Paulo de *Black-tie*. A reação de Romana ao saber da prisão do marido, mantém o horror ao DOPS do Estado Novo em relação àquele da ditadura militar. Uniformizados ou à paisana, os policiais contracenam com os trabalhadores desde o início do movimento: Na praça em frente à Igreja onde Otávio e Bráulio distribuem panfletos, os policiais surgem numa patrulhinha.



Figura 55 - Panfletagem no documentário e na ficção: Feijoada na porta da Volkswagen, em *ABC da greve*, Foto de Adrian Cooper; Otávio (Guarnieri) em primeiro plano e Bráulio (Milton Gonçalves) ao fundo, na praça, em *Black-tie*. Foto de Lauro Escorel: In MERTEN, Leon Hirszman : cabeça fria, cabeça pensante, cabeça política, *op. cit.*, p. 9.

Seu interesse era levar a temática ao grande público e assim reuniu características do “cinema de autor”, se beneficiando dos recursos da superprodução. Pelo valor e características da produção pode ser considerado um exemplar do “cinemão da Embrafilme”¹⁴². O fotógrafo do filme, Lauro Escorel, informou que à época “uma lata de negativo de 120 metros (Kodak, já que os laboratórios brasileiros estão montados para revelar negativos dessa marca) [custava] Cr\$ 15 mil, e um filme como *Eles não usam black-*

¹⁴⁰ MORAIS *et al.* Entrevista com Leon Hirszman, “O espião de Deus”, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴¹ Roteiro de *Eles não usam black-tie* depositado na Cinemateca Brasileira, p. 39-40.

¹⁴² BERNARDET, *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, *op. cit.*, 1979, p. 92-93.

tie fica em torno de Cr\$ 35 milhões”.¹⁴³ O fotógrafo Lauro Escorel informou sobre a qualidade e o preço da cópia: “Para *Eles não usam black-tie* só consegui efeito razoável na terceira cópia, e cada uma custa entre Cr\$ 125 mil e Cr\$ 150 mil.” Dados da Embrafilme contabilizaram recursos para *Black-tie* sob a rubrica das co-produções e aditamento, em 1979¹⁴⁴ e no ano seguinte pela modalidade das “distribuições acopladas”¹⁴⁵. Segundo informações do diretor à imprensa na época do lançamento, cerca de cinco milhões a mais, o filme “consumiu um orçamento de Cr\$ 37 milhões”, “impensável para uma produção a preços atuais.”¹⁴⁶

Quanto aos direitos trabalhistas, com os recursos obtidos, Leon garantiu o pagamento dos profissionais, de acordo com Escorel: “O Leon, quando conseguiu dinheiro para fazer o *Black-tie*, talvez isso fosse um ponto de honra para ele, pagou todo mundo direitinho, fez questão de deixar claro que o que tinha acontecido em *São Bernardo* tinha acontecido, mas não era o jeito dele ser.”¹⁴⁷ Fiel ao espírito do Cinema Novo, Bete Mendes destacou a dimensão política na distribuição do pagamento da equipe; de acordo com a atriz: “democraticamente, todo mundo recebeu o mesmo cachê”¹⁴⁸.

Se quanto à temática, retomava a da estréia na ficção, a novidade eram os recursos da produção apresentada no material de divulgação: desenho de produção, fotografias de cena, diálogos¹⁴⁹ e o roteiro técnico de algumas cenas davam “uma amostra” da racionalidade industrial. Jefferson Albuquerque Junior e Marcos Weinstock foram os autores dos desenhos (*story-board*) elogiados por Hirszman, Guarnieri, Juarez Dagoberto e Bete Mendes em seus depoimentos.

As vantagens da racionalidade do processo industrial foram reconhecidas pelo experiente técnico de som Juarez Dagoberto em entrevista realizada durante as filmagens. Com um quarto de século de profissão (pouco antes de *Black-tie* fizera o som de *Gaijin*), proprietário de seu equipamento de trabalho - gravador Nagra e acessórios -, a despeito das continuidades de aspectos ultrapassados, as novidades prevaleceram para Dagoberto:

¹⁴³ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 9/10/81, 1ª. p.

¹⁴⁴ AMANCIO, *Artes e manhas da Embrafilme*, op. cit., p. 157.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 177.

¹⁴⁶ SCHILD, Susana. “*Eles não usam black-tie*, uma emoção atual, 20 anos depois” in JB, B, 5/9/81. (Doc. MAM)

¹⁴⁷ SALEM, *O Navegador das estrelas*, op. cit, p.105.

¹⁴⁸ MENEZES, R., *Bete Mendes*, op. cit., p. 226.

¹⁴⁹ Material de divulgação, s/d, Envelope com 10 folhas contendo sinopse, trechos de críticas internacionais, premiações, texto do diretor, p. 8. (Documentação MAM e Funarte)

No que tange ao equipamento, o microfone sem fio, que está sendo usado muito nos EUA e Europa. Não sei se alguém tem esse equipamento. Eu tenho um equipamento de microfone sem fio de origem japonesa, mas não é bom. Outros pintaram por aí, franceses, que também não são de boa qualidade, sofrem muita interferência, principalmente de rádio patrulha, ambulância. Agora, de modo geral, trabalhamos com o sistema tradicional de microfone aéreo, de cabo – é mais seguro, de qualquer forma. Então, quando pintam locações difíceis – essa que a gente está fazendo agora é difícilíssima – usa-se a inteligência.¹⁵⁰

Segundo Dagoberto, em parte o cinema brasileiro estava sintonizado com os avanços técnicos em sua área, em parte continuava limitado por recursos técnicos tradicionais. A maior parte das locações do filme ficava na Lapa e em Vila Brasilândia, exceto a fábrica, único ambiente cenográfico. Conforme explicou Bete Mendes: “A gente filmava em locais reais, era tudo locação, pouca coisa foi filmada em estúdio, em ruas próximas às fábricas, era tudo muito realista.”¹⁵¹ O técnico de som Juarez Dagoberto explicou os problemas gerados pelo realismo das locações: “O cenário principal é uma casa comum de operário da periferia de São Paulo. A produção pegou essa casa, deu um certo trato, eliminou algumas coisas e transformou num *set* de estúdio, mas é uma casa comum de trabalhador.”¹⁵² Realismo que por vezes complicava seu trabalho, entre as maiores dificuldades, Dagoberto destacou: “uma locação de um bar de subúrbio que fica num bico, numa curva da via principal do bairro. Todo mundo que entra nesse bairro tem que passar por lá. (...) Tem dias que a gente não consegue se ouvir.”¹⁵³ A exceção dos cenários reais, de acordo com o diretor foi “a fábrica, na verdade uma casa abandonada reformada.”¹⁵⁴ Neste caso, o realismo não dependia apenas da vontade dos realizadores. Espaço central do mundo do trabalho, conforme analisou Bernardet sobre o documentário¹⁵⁵, a fábrica real estava interdita à ficção.

As dificuldades mencionadas diziam respeito à forma escolhida pelo diretor para transpor a história do palco à tela que desafiavam a experiência e criatividade de Dagoberto:

Considerando que o filme foi baseado numa peça teatral e usa atores de muita experiência teatral, em função disso, o Leon bolou planos terríveis quanto à execução (...) Anteontem havia um plano desses, longuíssimo, difícil, e não havia condições para o microfone navegar por cima como tinha que ser. Os atores andavam e a câmara

¹⁵⁰ *Filme Cultura 37 - O som no cinema*. Rio de Janeiro: Embrafilme, jan/mar, 1981, p. 24

¹⁵¹ MENEZES, Bete Mendes, *op. cit.*, p. 226.

¹⁵² *Filme Cultura 37*, *op. cit.* p. 24.

¹⁵³ *Idem*, p. 28.

¹⁵⁴ SCHILD, Suzana. “*Eles não usam black-tie*. Uma emoção atual, 20 anos depois”: *In Jornal do Brasil*, Caderno B, 5/9/8, 1a. p.

¹⁵⁵ BERNARDET, Jean-Claude. “Portão de fábrica” in *Filme Cultura 46*, *op. cit.*, p.55-57.

passeando atrás, três atores em cena, um falava aqui, outro no canto, outro lá dentro do quarto – isso tem sido muito freqüente nesse filme. Então, qual a solução? É preciso improvisar. O microfone sai da condição dele, aéreo, e se torna um microfone rasteiro, por baixo. Eu faço o microfone. Tinha que alongar o braço, que me esticar, que me arrastar no chão. Basicamente como a gente não tem condições técnicas, acústicas, ambientais ideais, tem que improvisar posições, tomadas de som, à base do entusiasmo mesmo e também do conhecimento que a gente tem da máquina, do microfone, o Nagra, atrás registra; o Nagra não mente jamais.¹⁵⁶



Fig.56



Fig.57

Destaque para os microfones em “dois aspectos da filmagem de *Segunda-feira: greve geral* de Leon Hirszman”. **Figura 56** – Externa da Santa Marta, a fábrica fictícia onde trabalham Tião e Otávio; **Figura 57** – Interior do quarto de Silene. Fotos de Ruth Toledo. *Filme Cultura* 37, op. cit. p. 28.

Para Dagoberto, tal entusiasmo amador estava longe das condições satisfatórias de trabalho. No caso do filme de Leon, os conflitos entre a equipe técnica e o diretor não envolveram questões trabalhistas, como ocorrera com Batista em *Doramundo*, mas concepções diferentes de cinema e da greve. Contrariando o ponto de vista do diretor, para o técnico de som todo o avanço da produção seria inútil caso prevalecessem concepções artesanais antigas que caracterizaram o movimento do qual Leon foi um dos criadores nos anos 1960: “O Cinema Novo é o cinema antigo. O processo de cinema antigo (...) era uma idéia na cuca e uma câmara no suvaco”: No calor da hora, a custa de muita disputa, o profissionalismo se impôs sobre o amadorismo:

Conseguiram condições de cinema industrial: bom equipamento, desenho de produção, roteiro bem delineado, pessoal de bom nível, apoio logístico para a equipe de boa qualidade. Mas quando começou o filme, a concepção era exatamente de Cinema Novo. O Leon ainda estava no tempo de *Cinco vezes favela*. Tanto que dei um estouro, outro dia, no meio da rua: ‘Isso é brincadeira? Estamos no tempo do Cinema Novo ainda? Qual é?’ Depois de três semanas, essa coisa começou a entrar nos eixos. Hoje a gente já cumpre com o programa e a qualidade está dentro dos padrões.¹⁵⁷

¹⁵⁶ “Entrevista com Juarez Dagoberto”: *In Filme Cultura* 37, op. cit., p. 24.

¹⁵⁷ Idem, p.29.

A vitória de Dagoberto sobre Leon, nesse aspecto, se traduziu na produção racionalizada com a conseqüente redução do tempo de trabalho. Previstas para 12 semanas, as filmagens se estenderam por “11 semanas e dois dias”¹⁵⁸. As discussões deviam ser calorosas, pois na mesma intensidade da rejeição de Dagoberto, Hirszman reivindicava o legado dos anos 1960: “*Black-tie* é uma continuação do Cinema Novo e não uma ruptura. É uma retomada já em outro nível (...) É uma continuidade também no sentido que se volta para os interesses populares cujos protagonistas são a classe operária.” Combinando elementos do Cinema Novo, como a temática e o relacionamento entre a equipe, com recursos técnicos disponíveis às superproduções do cinema brasileiro na época, no ano seguinte ao encerramento das filmagens, através de seu longa-metragem de ficção, Leon Hirszman levou sua versão da greve às telas.

¹⁵⁸ Material de divulgação, s/d, op. cit., p. 2

Capítulo 7

A greve chegou aos cinemas (e continuou no circuito alternativo) (1980-1991)

Ao contrário da urgência dos curtas-metragens que, de certo modo, atraíram os segmentos do público interessados, embora não prescindissem do circuito alternativo, os longas-metragens necessitavam passar pelos trâmites legais, do certificado da censura à concorrência pelas salas de exibição. Através dos filmes sobre a greve, este capítulo final sobre a chegada dos longas-metragens ao público, apresenta o cinema no ABC, São Paulo e no Rio de Janeiro, na virada da década de 1970 para a de 1980, momento em que se reestruturavam os circuitos alternativo e, sobretudo, comercial se adequando as salas às mudanças no perfil público. As fotos dos cinemas introduzem os cinemas de rua no mosaico formado pelo tempo quente da greve no cinema brasileiro, relíquias que “iluminam o passado somente quando sabemos que pertencem a ele.”¹

Leon Hirszman, João Batista de Andrade e Renato Tapajós ao investirem em projetos de longa-metragem pretendiam alcançar um público mais amplo, no caso de Tapajós em relação aos seus curtas-metragens, no de Batista, ao documentário e de Leon, em relação a todos os seus filmes anteriores. 1980, 81 e 82 foram animadores para a exibição de filmes brasileiros no circuito comercial, de acordo com o percentual de espectadores que assistiram à produção nacional, respectivamente de 30,76%; 33,06% e 35,93%². Números que resultaram de um processo de investimento que remontava ao final dos anos 1930. Contrariando a tendência dominante na literatura especializada de valorizar a produção, Sérgio Augusto ao estudar as chanchadas, elegeu como marco 30 de dezembro de 1939, quando “Getúlio Vargas assina o primeiro decreto (no. 21 240) de impacto visando proteger o cinema brasileiro: em todo país cada sala de exibição terá de programar pelo menos um filme nacional por ano.”³ A legislação de proteção à exibição de filmes nacionais se intensificou na segunda metade dos anos 1970.

¹ LOWENTHAL, *The past is a foreign country*, op. cit., p. 238.

² SALEM, “Histórico do cinema brasileiro”, op. cit., p. 253-254.

³ AUGUSTO, Sérgio. *Esse mundo é um pandeiro*, op. cit., p. 32.

Na programação dos cinemas nos anos 1970, no caso dos filmes brasileiros, três ou quatro trailers seguidos de um longa-metragem⁴ com uma média de cinco sessões diárias. Entre a produção nacional, afora os exemplares do “cinemão da Embrafilme”, as “porno-chanchadas” enfrentaram com relativo sucesso a concorrência das produções hollywoodianas. A despeito do êxito pontual, a eficácia da lei de proteção era questionada. No primeiro encontro, dedicado ao cinema, do ciclo de debates realizado no Teatro Casa Grande⁵, em 1975, Leon Hirszman contou a história de um aliado *sui generis* tanto pela origem funcional quanto pela forma de participação na luta em defesa do cinema brasileiro:

Conheço a história de um militar, funcionário do setor de fiscalização do Instituto Nacional do Cinema [1966-75], em São Paulo, que resolveu por conta própria fazer cumprir a lei, e atacou de herói brasileiro. Se disfarçou de mulher, de padre, e nessa medida armou lá um entrevero e flagrou determinadas coisas. Provocou um escândalo e terminou sendo demitido. Caiu como um sujeito irresponsável, mas estava batalhando para saber a verdade, pois sua dedicação era sincera.⁶

O final não foi feliz, desventuras exemplares do hiato entre a existência da lei e seu cumprimento.⁷ A despeito da eficácia questionada, novas investidas legais para promover a exibição de filmes brasileiros foram empreendidas na segunda metade dos anos 1970; Leon acompanhava atento: “Por exemplo, a obrigatoriedade de 112 dias de exibição para filmes brasileiros nos cinemas. Faz um ano que se discute isso, sem qualquer solução.”⁸ Comentário feito no início de abril de 1975; naquele mesmo ano a lei foi regulamentada⁹. E depois de lançado, o que garantiria a permanência em cartaz do filme brasileiro? A fim de estabelecer critérios de mercado para fazer frente às resistências dos exibidores à produção nacional, em 1977, a chamada “lei da dobra” determinou que o filme brasileiro com renda igual ou superior à média semanal do cinema deveria permanecer em cartaz por mais uma semana. Tendo em vista sucessos de bilheteria como *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) de Bruno Barreto, *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* (1977) do argentino radicado no

⁴ Pela Resolução n. 37 do CONCINE foi fixado em 31 de dezembro de 1979 para os cinemas do Distrito Federal, Rio de Janeiro e São Paulo “a obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros de curta-metragem em todas as sessões em que foi exibido filme estrangeiro de longa-metragem.” FC 33, maio de 1979, op. cit., p. 118

⁵ *Ciclo de debates do teatro Casa Grande*, op. cit., p. 8.

⁶ *Idem*, p. 21.

⁷ Segundo John French, a CLT não era cumprida automaticamente pelo patronato, “os trabalhadores que procuravam usar a lei para fazer avançar os seus interesses” in FRENCH, J. *Afogados em leis. A CLT e a cultura política dos trabalhadores brasileiros*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001, p. 10.

⁸ *Ciclo de Debates*, op. cit. p.

⁹ RAMOS, J. M. Ortiz, *Cinema, Estado e Lutas Culturais*, op. cit., p. 134.

Brasil, Hector Babenco, e *A Dama do Lotação* (1978) de Neville de Almeida, os cineastas queriam mais. Em nome da APACI, João Batista de Andrade reivindicava em novembro de 1977: “Queremos os 183 dias não como uma dádiva, mas como uma conquista: o Cinema Brasileiro tem demonstrado sua grande capacidade de preencher o mercado aberto, sempre que é aberto, mesmo competindo com filmes estrangeiros, que ainda goza de privilégios incríveis no Brasil”.¹⁰ Sem atender aos números reivindicados por Batista, os cineastas brasileiros venceram às “pressões do sr. ou Mr. Jack Valenti”¹¹; mantendo as prerrogativas estabelecidas em 1977, no ano seguinte, a obrigatoriedade para exibição de filmes nacionais aumentou para 133 dias por ano¹².

QUADRO II — Maiores Rendas de Filmes Brasileiros e Estrangeiros (1970-1984)

Filmes nacionais	Lançamento	Espectadores até dez. 84	Arrecadação até dez. 84	Filmes estrangeiros	Lançamento	Espectadores até dez. 84	Arrecadação até dez. 84
1. Dona Flor e Seus Dois Maridos	nov. 76	10.735.305	172.535.401	1. Tubarão	dez. 76	13.034.104	120.681.057
2. A Dama do Lotação	abr. 78	6.508.182	132.188.300	2. Inferno na Torre	set. 75	10.377.230	91.471.719
3. O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão	ago. 77	5.968.757	75.069.789	3. ET — O Estraterrestre	nov. 82	8.039.793	4.422.749.450
4. Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia	nov. 77	5.394.153	150.782.082	4. O Eborceta	out. 74	8.046.556	261.846.901
5. Os Saltimbanco Trapalhões	dez. 81	5.207.969	649.687.241	5. King-Kong	jun. 77	7.066.112	93.182.253
6. Os Trapalhões na Guerra dos Planetas	dez. 78	5.082.064	94.444.236	6. Terremoto	jun. 75	7.065.590	60.950.615
7. O Cinderelo Trapalhão	jun. 79	5.021.990	113.067.840	7. Os Embalos de Sábado à Noite	jul. 78	6.182.629	257.009.189
8. Os Trapalhões na Serra Pelada	dez. 82	5.017.573	1.773.469.471	8. Nos Tempos da Brillantina	out. 78	6.031.569	288.185.886
9. Os Vagabundos Trapalhões	jun. 82	4.819.657	887.070.727	9. Lagun Anzi	dez. 80	5.843.130	492.749.073
10. Os Trapalhões no Pântano dos Macacos	dez. 76	4.561.923	46.034.900	10. Superstar, O Filme	mar. 79	5.058.878	115.878.317
11. Casas Etrúscas	jul. 82	4.525.401	1.349.633.541	11. O Império dos Sentidos	nov. 80	5.056.995	685.413.807
12. Simbad, O Marujo Trapalhão	jun. 76	4.400.757	34.733.263	12. O Campeão	jun. 79	4.676.591	214.832.088
13. O Rei e os Trapalhões	jan. 80	4.239.520	139.046.652	13. Aeroporto 75	jan. 75	4.503.467	22.050.934
14. Os Três Mosqueteiros Trapalhões	jan. 80	4.213.651	170.677.029	14. Guerra nas Estrelas	jan. 78	4.459.027	156.296.007
15. O Inscrível Monstro Trapalhão	jan. 81	4.209.365	273.734.385	15. Um Estranho no Ninho	maio 76	4.085.824	45.669.248
16. O Cangaceiro Trapalhão	jun. 81	3.722.870	1.776.303.620	16. Tubarão 2	dez. 79	4.032.725	94.307.819
17. Eu Te Amo	abr. 81	3.479.266	392.861.551	17. Oca, a Baléia Assassina	dez. 77	3.872.549	55.741.585
18. Jeca Contra o Capeta	fev. 76	3.408.814	26.056.790	18. Combate	nov. 78	3.752.259	94.980.719
19. O Trapalhão na Ilha do Tesouro	jun. 75	3.374.657	22.788.435	19. Os Caçadores de Arca Perdida	nov. 81	3.728.299	1.213.668.111
20. Jeca, O Macabeiro	fev. 75	3.360.279	21.199.387	20. Operação Dragão	mar. 74	3.665.070	71.531.920
21. Jeca, Um Fofinho no Ceu	jun. 77	3.296.384	38.011.049	21. Centenas Imediatos do Terceiro Grau	jun. 78	3.638.112	75.395.517
22. Xica da Silva	set. 76	3.183.493	31.209.358	22. O Esperto da Meia-Noite	abr. 79	3.509.763	401.591.999
23. O Menino da Pólvora	mar. 77	3.130.214	34.399.908	23. As Novas Aventuras do Finca	ago. 75	3.403.249	126.987.737
24. Robin Hood, O Trapalhão da Floresta	jun. 74	2.977.968	17.855.196	24. 007. O Espião que me Amava	out. 77	3.286.271	110.538.241
25. Independência ou Morte	set. 72	2.974.476	6.483.183	25. Kramer x Kramer	maio 80	3.260.894	191.528.834

Fonte: Cinejornal. Embrafilme, n. 6, 1986.

Quadro II- Fonte: RAMOS (org.) *História do Cinema Brasileiro apud Cinejornal Embrafilme n.6, 1986*¹³.

Se a legislação de proteção ao cinema nacional atendia parcialmente aos interesses dos produtores, provocou efeito inverso nos exibidores que, como os cineastas, não formavam um conjunto homogêneo. Indicar da diversidade do mercado de cinema, no início dos anos 1970 foi criado o Circuito I, “poeiras” reformados – o Cinema I (1972-90) era o antigo Paris Palace (1961), na rua Prado Junior em Copacabana¹⁴, na outra ponta do bairro, no Posto 6, o Riviera (1958) se tornou o Cinema II (1973-80)¹⁵. Seu principal gestor,

¹⁰ ANDRADE, “O problema dos 112 dias” in *Jornal Amostragem*. São Paulo, novembro de 1977 [Biblioteca Jenny Klabin Segall.]

¹¹ Jack Joseph Valenti (1921-2007), norte-americano, presidente da distribuidora Motion Pictures Association of América.

¹² RAMOS, Ortiz, *Cinema, Estado e Lutas Culturais*, op. cit., p. 134.

¹³ RAMOS (org.) *História do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 418

¹⁴ Estação Cinema I (1990-, com 403 lugares, GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996, p. 331.

¹⁵ Idem, op. cit., p. 253-255. O Riviera foi inaugurado com 650 lugares em 1969, reformado, ficou com 551 poltronas, como Cinema II, foi reduzido mais ainda para 443 assentos e assim se manteve ao se tornar Studio Copacabana (1980-83); Studio Gaumont (1984-86); Studio Copacabana (1991-93); Belas Artes Copacabana (1993-VER), atual boate Le Boy. Ver GONZAGA, *Palácios e poeiras*, op. cit., p. 331

Alberto Shatovsky, que se considerava especialmente comprometido com a exibição de filmes brasileiros, atribuiu à legislação os problemas enfrentados em salas de cinema como as suas que não se limitavam a cumprir a lei, ao garantir espaço para a produção nacional preterida no grande circuito comercial:

Entre 72 e 77, lançamos umas 30 ou 40 fitas brasileiras. E delas todas, só tivemos um resultado razoável com *São Bernardo* [de Leon Hirszman, 1973], *O mundo em que Getúlio viveu* [de Jorge Ileri, 1972], *Aleluia Gretchen* [de Silvio Back, 1976] e o lançamento de *O casal* [de Daniel Filho, 1977] em cadeia com outros cinemas. Nosso circuito era de fato a grande alternativa, e a única, para os filmes brasileiros que os cinemas tradicionais não queriam lançar.¹⁶

Nem *Suco* nem *Black-tie* constam na lista dos campeões de bilheteria do período entre 1970 e 1984¹⁷. Levando em conta os 438 lançamentos computados nestes cinco anos¹⁸, Shatovsky seria responsável pela estréia de cerca de dez por cento da produção nacional no Rio de Janeiro. Ao descrever o público do Circuito I, seu criador apresentava as transformações no público da cidade do Rio de Janeiro, em particular, que se prestam igualmente a São Paulo na mesma época. O crescimento urbano ampliava a gama dos frequentadores de cinema, justamente o segmento do público que acolheria *Suco* e *Black-tie* no circuito comercial:

Quando o Cinema I foi inaugurado (...) comentava-se que a nova sala seria freqüentada por um público sofisticado, notadamente intelectuais e cinéfilos. Uma questão de moda, como foi na década de 60 o Paissandu (...) O tempo, contudo, tratou de mostrar que existe um público maior do que se pensava para os filmes de boa qualidade. Ou seja, o Cinema I abriu uma frente nova, (...) formadora de uma mentalidade necessária ao mercado cinematográfico. Esta sala tornou-se uma das mais conhecidas do Rio, atraindo não apenas aquela faixa de público sofisticado, mas, também, recebendo a afluyente camada de espectadores ligados à informação (profissionais liberais, estudantes, a classe média em geral).¹⁹

Entre os problemas dos exibidores, Shatovsky incluiu ainda o formato da programação e o preço do ingresso que tornavam o cinema um “mau negócio. Até mesmo para quem herdou os cinemas. Os donos das salas de 30, 40 ou 50 anos atrás têm um negócio imobiliário nas mãos. O valor do cinema como sala exibidora é secundário, o importante é o valor imobiliário.”²⁰ Em resposta ao apelo dos exibidores, uma das medidas

¹⁶ *Filme Cultura 27*. Rio de Janeiro: Embrafilme, setembro-outubro de 1978, p. 6.

¹⁷ SALEM, “Histórico do cinema brasileiro”, op. cit., p. 254.

¹⁸ Idem.

¹⁹ *Jornal do Comércio*, 2º Caderno, 8/4/1974, p. 4, apud. GONZAGA, op. cit., p. 253.

²⁰ *Filme Cultura 27*, op. cit. p. 12.

prometidas, em abril de 1979, por Celso Amorim ao assumir a direção-geral da estatal de cinema foi o aumento do preço dos ingressos, conforme destacou a manchete da *Folha de São Paulo*: “Ingresso mais caro, é a meta da Embrafilme”²¹. E como o público reagiria a tal aumento? De acordo com as ponderações de Shatovsky se pode deduzir que as condições dos cinemas não justificariam qualquer acréscimo; com conhecimento de causa esclareceu: “O equipamento de cinema aqui, de um modo geral, é velho, maltratado, sem reposição. Este é um dos problemas sérios da exibição.”²² Em 1981, parte das queixas foi reunida em número de *Filme Cultura* dedicado ao som no cinema; de acordo com o artigo “Projeção: imagem indefinida, som distorcido”, os problemas persistiam, sedimentavam o preconceito dos exibidores contra o filme brasileiro e afetavam, notadamente, duas pontas do circuito social do cinema: fotógrafos e público:

(...) das queixas quanto ao baixo preço dos ingressos à crítica à falta de interesse dos donos dos cinemas, passando – como é natural entre os exibidores – a uma hipotética responsabilidade do cinema brasileiro, cuja baixa qualidade e obrigatoriedade de exibição estariam minando a confiança do público. De qualquer maneira, os maiores prejudicados acabam sendo sempre os fotógrafos e o espectador. Numa cidade como o Rio de Janeiro, por exemplo, contam-se nos dedos da mão as salas de projeção em condições de exibir, com desempenho pelo menos razoável, a imagem e o som de um filme de longa-metragem.²³

Segundo o autor do referido artigo, os cinemas deveriam se adequar às inovações, sobretudo, no som, não havia “mais lugar para imensas salas.” Desse modo, a divisão das salas de cinema, além de razões econômicas, respondia também aos avanços na tecnologia. Leon participou da discussão; exemplificou o descaso dos exibidores com o que acontecera na projeção de seu segundo longa-metragem de ficção, *Garota de Ipanema* (1967) para o qual, “tinha feito com o Carlos de la Riva um trabalho sonoro chamado *cross modulation*”²⁴, acho que pela primeira vez no Brasil.”²⁵ Portanto o cineasta se surpreendeu ao saber de reclamações sobre o som num cinema do Largo do Machado de primeira linha, “cinema lançador”, e pediu autorização para uma vistoria:

O Riva, como quem não quer nada, olhou para a célula fotoelétrica e deu uma soprada. Levantou uma poeira! Então é isso: a cabeça da célula não tem manutenção, o

²¹ *Folha de São Paulo*, 11/4/79, 1ª. p.

²² *Filme Cultura* 27, op. cit., p. 6.

²³ SIQUEIRA, Sérvulo. “Projeção: imagem indefinida, som distorcido” *In Filme Cultura* 38/39. Rio de Janeiro:Embrafilme, Ano XIV, ago/nov 1981, p. 39.

²⁴ “Inter-modulação causada pela modulação do catalisador de um sinal desejado por um sinal não desejado” *in* http://en.wikipedia.org/wiki/Cross_modulation.

²⁵ *Filme Cultura* 37, Rio de Janeiro: Embrafilme, jan/fev/mar 1981, p. 23.

amplificador não tem revisão, o alto-falante é dirigido ao contrário da platéia (como no Ricamar, de que a Cooperativa tem o contrato de arrendamento). Isso mostra o estado em que um cinema lançador importante estava naquela época e eu acho que desde então as condições de exibição e manutenção pioraram. A projeção da imagem era razoável, mas com o som acontecem coisas assim.²⁶

No ano de lançamento de *Black-tie*, a situação do som continuava a ser o calcanhar de Aquiles do cinema brasileiro; sintonizado com as formulações de Paulo Emílio de Salles Gomes²⁷, Leon associou o som às questões de fundo do cinema brasileiro: “A situação vigente é uma forma de colonialismo – você tem filmes com legenda e o emporcalhamento só beneficia o ocupante, o dominador.” Dessa maneira, acabava por criar uma deformação no relacionamento dos espectadores com os filmes brasileiros, a aceitação da precariedade do som como um dado, segundo Leon:

Se a lente estiver quebrada, o público assobia, mas com o som ele acha que já faz parte da coisa... E dentro disso se criam linguagens, costumes, manipulações. Não dá pra percorrer todos os cinemas: só o [Luiz Carlos] Barreto, o Mazzaropi²⁸ e poucos outros. O Mazzaropi tem um cara para acompanhar cada cópia e o Barreto contrata pessoas só para cuidar dessa manutenção. É terrível fazer um filme que não vai ser ouvido pela metade das pessoas.

Eu devolvi três cópias de *São Bernardo*, porque a posição da coluna sonora estava errada, a posição do positivo não estava correta, então a célula fotoelétrica fazia uma leitura inadequada, incompleta ou parcial.

Esse trabalho, que deveria ser feito normalmente, não acontece. É um pouco a preocupação de uma elite cinematográfica e tem de tornar-se um problema de reivindicação sentida, para as entidades de classe, para a Cooperativa, etc. Essa é minha posição pessoal.²⁹

Exceto para a minoria de grandes produtores que conseguia enfrentar e solucionar o problema, o som por muito tempo foi considerado um dos pontos vulneráveis do cinema brasileiro. O som também seria distorcido nos cinemas da Cooperativa da qual era Leon associado? Para enfrentar problemas da produção à exibição, diretores, produtores e técnicos radicados no Rio de Janeiro, entre os quais Geraldo Sarno, Leon Hirszman e Nelson Pereira dos Santos, criaram a Cooperativa Brasileira de Cinema (CBC) em 26 de maio de 1978, dois dias após a regulamentação da profissão de artista e técnico em espetáculos de diversão.

²⁶ Idem, *ibidem*.

²⁷ GOMES, Paulo Emílio de Salles. [1916-1977] *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*. [1973] 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

²⁸ Amácio Mazzaropi (1912-1981), ator, produtor e diretor paulistano que se consagrou com o personagem Jeca, estereótipo do caipira. Ver verbete de Nuno César de Abreu in RAMOS e MIRANDA (orgs.), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, *op. cit.*, p. 366-367.

²⁹ *Filme Cultura* 37, *op. cit.*, p. 23.

Registrada no INCRA (Instituto de Colonização e Reforma Agrária), a CBC era vinculada ao Ministério da Agricultura, apartada da gestão da Embrafilme, ligada ao Ministério da Educação e Cultura. Iniciativa de 40 profissionais de cinema, embora de início limitasse seu campo de ação à produção, a Cooperativa desde a sua constituição pretendia “ingressar no campo da exibição”³⁰. No ano seguinte arrendou o Cine Pilar, na Pavuna, de 1921³¹, e a fim de estender seu campo de atuação a São Paulo, em março de 1979, em reunião da APACI, “João Batista de Andrade informou que a Cooperativa já adquiriu sua primeira sala em São Paulo – o Cine Premier, na avenida Rio Branco.”³²

No entanto, as divergências prevaleceram, segundo a mesma reportagem, havia resistência “contra a união São Paulo-Rio. Julgavam que São Paulo pode ter sua própria entidade cooperativista, reunindo maior número de participantes que os cariocas”³³. Para Batista, a solução seria a criação de núcleos em São Paulo e outros estados, a fim de formar uma Federação, respeitando a autonomia regional, como ocorria com as entidades de cineclubes. Todavia, as resistências não foram superadas e continuando a investir na exibição, a Cooperativa arrendou 20 salas da cadeia Bruni³⁴, no Rio de Janeiro. Em 1982, transformou o Capri, um “poeira” na rua Voluntários da Pátria, em Botafogo, no Coper-Botafogo. Esta sala, junto com a cadeia da Cooperativa, encerrou as atividades em 2 de junho de 1985. Visando o mesmo público que aquele que freqüentava o Circuito I, no local do Coper-Botafogo, com experiência acumulada no Cineclubes Bexiga, de São Paulo, no mesmo ano de 1985, Adhemar Oliveira criou o Grupo Estação.

O homem que virou suco –

Dos limites no circuito comercial às possibilidades no alternativo

Seguindo os trâmites legais necessários ao lançamento no circuito comercial, *O homem que virou suco* recebeu o certificado do Concine número 408 em 25 de agosto de 1980, e a Divisão de Censura e Diversão Pública o liberou para maiores de 18 anos “com chancela livre para exportação”; o parecer 4721, de 11 de setembro de 1980, destacou que a abordagem de questões relativas ao mundo dos trabalhadores, em geral, e da greve, em particular, poderiam gerar problemas caso fossem mais longas:

³⁰ *Filme Cultura* 32, op. cit., p. 39.

³¹ GONZAGA, *Palácios e poeiras*, op. cit., p. 295.

³² *Folha de São Paulo*, 24/3/79, p. 33 [CB, 1979/2-64]

³³ *Folha de São Paulo*, 24/3/79, p. 33.

³⁴ GONZAGA, *Palácio e poeiras*, op. cit., p. 256-257..

[o] protesto contra a penetração do capital estrangeiro, explicitado pela agressão de um suposto “operário-padrão” ao diretor de uma multinacional. Em “flash-backs”, expõe situações referentes a uma “operação tartaruga” efetuada pelos operários daquela empresa. Todavia são lances rápidos, sem maiores detalhes (...) ³⁵

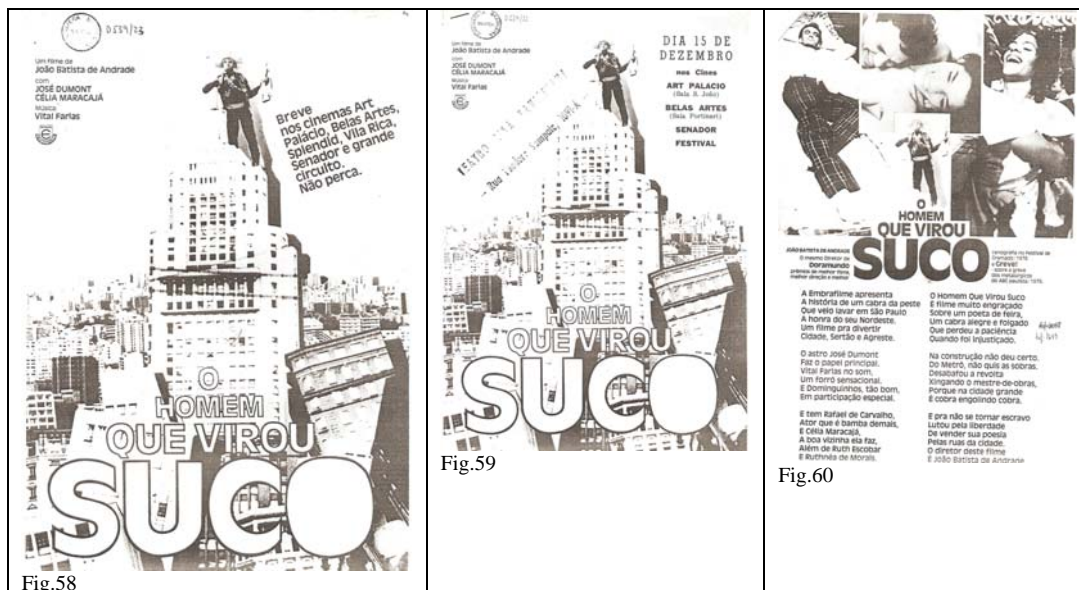
A distribuição no mercado internacional antecedeu ao lançamento nacional, Batista aproveitou às possibilidades abertas pelo investimento da gestão de Celso Amorim na divulgação do cinema brasileiro no exterior. Na I Feira Internacional do Cinema Brasileiro (I CINEX), realizada em Brasília no início de novembro de 1980, os negócios alcançaram a marca de U\$ 1 milhão e 200 mil dólares ³⁶. Assim, vendido na Feira Internacional de Brasília, *O homem que virou suco* iniciou sua carreira comercial internacional, em novembro de 1980 quando foi vendido, segundo informações do realizador, para o Canadá, Holanda, República Federal da Alemanha e Hungria ³⁷.

João Batista de Andrade inovou no lançamento de seu terceiro longa-metragem de ficção, em estratégia que pode ser considerada exemplar dos limites e possibilidades do cinema militante, orientado pela necessidade de devolver as imagens ao segmento da sociedade que as inspirou e a seus pares, o cineasta visava provocar a discussão sobre a programação de cinema e por consequência sobre diferentes tipos de público, lançou o filme simultaneamente no circuito alternativo e comercial e neste último em salas voltadas para dois tipos de espectadores. Diante das pretensões de Batista, no circuito comercial, nem a distribuição nem o público foram satisfatórios. Do grande circuito anunciado, acabou estreando em apenas dois cinemas; porém, os problemas encontrados no mercado foram compensados pelo êxito no circuito alternativo, amplamente conhecido pelo diretor. De acordo com o material de divulgação, o lançamento ficou bem aquém do anunciado inicialmente, a primeira previsão seria estrear no Art Palácio, Belas Artes, Splendid, Vila Rica, Senador e grande circuito.

³⁵ Site Memória da Censura no Cinema Brasileiro, Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal, Divisão de Censura de Diversões Públicas, Parecer 4721/80, Brasília, 11/9/80; www.memoriacinebr.com.br. Acesso

³⁶ AMÂNCIO, *Artes e manhas da Embrafilme*, op. cit., p. 115.

³⁷ “Nova ameaça ao filme nacional”: *In Folha de São Paulo*, 19/12/1980, p. 27 e “O suco premiado”: *In Veja*, 29/7/81, p. 87.



Sobre um mar de arranha-céus, José Dumont como Deraldo fantasiado de Antonio Virgulino, caricatura do nordestino construída pelo áudio-visual do metrô, momento de seu pesadelo em que é fustigado pelos transeuntes numa esquina de São Paulo. Nas fotos escolhidas para acompanhar o cordel, as cenas de Mariazinha (Célia Maracajá) com Deraldo não tinham suficiente apelo erótico para concorrer com as pornochanchadas. **Figura 58** - Cartaz que anuncia o filme para breve no Art Palácio, Belas Artes, Splendid, Vila Rica (1963); *In Material* de lançamento de *O homem que virou suco* [Cinemateca Brasileira D 539/23].; **Figura 59** - Cartaz com a data da estreia; **Figura 60** - Cordel para o lançamento: “A Embrafilme apresenta/A história de um cabra da peste/Que veio lavar em São Paulo/A honra do seu Nordeste./Um filme pra divertir/Cidade, Sertão e Agreste. (...)”Conforme foi assinalado no capítulo anterior, nenhuma imagem que se reporte à greve. *In Idem*, [CB D 539 22]

Em 15 de dezembro de 1980, *O homem que virou suco* estreou apenas em duas salas na capital paulista: “na sala ‘popular’ do Art-Palácio São João e [na] de ‘elite’ do Belas Artes Portinari (uma experiência com dois tipos de público, de exigência e compreensão)”³⁸. Apesar do menor número de salas, com estes dois cinemas, Batista acreditava que conseguiria evitar a “esquizofrenia do mercado” que programava para o cinema popular “filmes de pouco empenho”, por exemplo, “filmes pornográficos” e de outro lado, em cinemas como o Belas Artes, “apenas filmes artísticos ou com propostas intelectuais”. Na mesma semana estrearam duas produções hollywoodianas: *Cavalcada dos Proscritos* de Walter Hill e *O medalhão ensangüentado*. No Belas Artes, Portinari, *Suco* substituiu o policial *Capítulo II – Em busca da felicidade* de Robert Moore e no Art-Palácio-São João *Depravação*. Enquanto a sala São Paulo do Art-Palácio exibia *As intimidades de duas mulheres*, no Belas Artes, a sala Villa Lobos exibia *O casamento de Maria Braum* do diretor

³⁸ MOTTA, Carlos M. “Filme sem retórica ou hermetismos” in *O Estado de São Paulo*, 20/12/1980, p. 15.

alemão Rainer Fassbinder e a Mario de Andrade o documentário *Morrer em Madri* (1963) do diretor iugoslavo Frederic Rossif, sobre a guerra da Espanha,³⁹



Figura 58 - O Art-Palácio perdeu sua condição original e virou “poeira”. Em 1979, CCSP, foto de Alex Yared. SIMÕES, *As salas de cinema em São Paulo*. op. cit., p. 121.

De 15 a 22 dezembro de 1980 enquanto na Sala São João era exibido *O homem que virou suco* a sala São Paulo exibia *As intimidades de duas mulheres*.

Nos anos 1970, mudanças no mercado interno e internacional provocaram transformações nas salas de cinema, dividir os antigos “palácios” em duas ou mais salas foi uma das soluções, de acordo com Inimá Simões, eram vários os fatores que explicavam a crise sem desprezar a concorrência de outra mídia e a questão da censura:

(...) não se pode pensar a perda de prestígio do cinema provocada apenas pelos efeitos “deletérios” da televisão. Há uma conjunção de fatores negativos, incluindo desde a própria crise de Hollywood, que testemunha o dismantelamento de seu sistema de estúdios, passando pelas novas prioridades que se estabelecem na produção (quase extinguindo os filmes de censura livre), pelo circuito exibidor paulistano despreparado para uma reversão e, naturalmente, a televisão, que superava uma fase de “hibernação” para se lançar à conquista do mercado de lazer e recreação.⁴⁰

A expansão da TV não explicava a crise no cinema, segundo Peter Burke, “ao se introduzirem novas mídias, as mais antigas não são abandonadas, mas ambas coexistem e interagem.”⁴¹ Dividir as salas implicava em reduzir o número de poltronas e assim aumentar e diversificar a oferta de filmes por sessão, seguindo a tendência da época. Em alguns cinemas coincidiu com uma mudança no perfil do público, como no Art-Palácio, as salas São Paulo e São João se tornaram mais populares, “poeiras”. Diferente do Art-Palácio, o Belas Artes tinha “uma programação voltada para um público universitário mais exigente, identificado rapidamente como cinema de arte”⁴² Dessa maneira, ao programar o mesmo filme para lançar nestes cinemas, o cineasta pretendia superar a diferença entre freqüentadores das duas salas.

³⁹ “Cinema”, *Folha de São Paulo* “Ilustrada”, Acontece, p. 32.

⁴⁰ SIMÕES, Inimá. *As salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: Secretaria de Cultura, 1990, p. 106.

⁴¹ BURKE, “Introdução” in BRIGGS e BURKE, *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 17.

⁴² SIMÕES, *As salas de cinema em São Paulo*, op. cit., p. 113.

Exatamente por não contrariar as características de público destes cinemas, a recepção do público frustrou o diretor. No lançamento, considerando o cumprimento da “lei da dobra”, que mensura a afluência de espectadores no circuito comercial, segundo a imprensa da época, *Suco* corria “o risco de ser retirado de cartaz dos dois cinemas que os exibem em São Paulo”. Todavia o risco era maior no cinema popular, pois *Suco* alcançou a maior bilheteria das três salas do Belas Artes, na sala São João, o próprio cineasta foi conferir, conforme contou à imprensa na época:

Batista de Andrade se postou à porta do Art-Palácio e pôde definir o público que o frequênta, composto por pessoas desempregadas, subempregadas e de baixo relacionamento com a sociedade. E, por isso, facilmente atraída por filmes violentos ou de apelo erótico.⁴³

Assim, ao ser exibido no cinema frequêntado pelo segmento do público representado na história, *Suco* perdeu a concorrência para os “filmes violentos ou de apelo erótico”, isto é, não mudou o gosto daqueles espectadores conforme o cineasta pretendia. Batista descreveu o comportamento dos frequêntadores do Art-Palácio e procurou compreender suas preferências: “Elas olham os cartazes, ficam em dúvida, e acabam entrando na sala que exhibe filmes pornográficos; mas as poucas que vêem o meu filme, saem satisfeitas.” Será que a mensagem do cartaz seria captada pela maioria dos frequêntadores do Art-Palácio? As fotos do filme nos displays atrairiam este público? Problemas previsíveis foram apontados pelo cineasta após a primeira semana de exibição. Para Batista, a ausência de espectadores no cinema popular se justificaria também pelo calendário festivo: “Nessa época do ano, todas as salas se ressentem da falta de público, já que a maior parte está preocupada com as festas de Natal. E as companhias estrangeiras, com vários filmes parados à espera de vaga para exibição, exercem uma forte pressão sobre o mercado”⁴⁴. Mas o que justificaria a ausência mais acentuada naquela sala? Batista considerava a programação dos cinemas populares responsável pela distorção do gosto dos espectadores: “a produção determina o público e esse poder acabou gerando no Brasil uma grave distorção: a invasão da pornografia criou um público específico, que não se interessa por outros tipos de filmes e constitui um segmento deformado da população.” O problema, para Batista, não dizia respeito ao seu filme em particular, como os personagens de seu filme, para ele:

⁴³ “Uma proposta popular e a reação da bilheteria”. Entrevista com João Batista de Andrade *In O Estado de São Paulo*, 20/12/1980, p. 15.

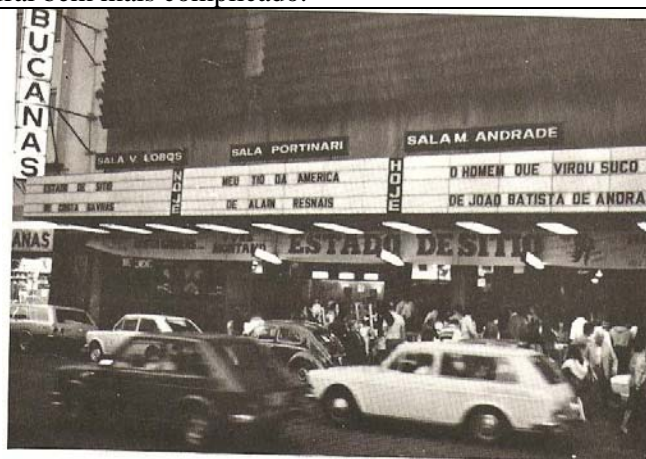
⁴⁴ “Nova ameaça ao filme nacional”, *Folha de São Paulo*, “Ilustrada”, 19/12/80, p. 27.

A “população brasileira não está indo ao cinema”, como não vai ao teatro, não lê, não ouve música e não usufrui outros benefícios do lazer. “Ela só tem uma coisa, o mínimo para trabalhar e produzir. O desenvolvimento industrial brasileiro marginalizou a população e ainda não descobriu que tem direito aos bens culturais, da mesma forma que tem direito à água, ao esgoto, à luz, ao asfalto, etc.” E as conseqüências dessa política cultural se fazem sentir na produção cinematográfica que, para Batista de Andrade, só tem duas opções para sobreviver ao assédio dos filmes estrangeiros: filmes pornográficos que têm público certo no centro das grandes cidades ou filmes que agradam à classe média e que sejam altamente massificáveis pela televisão. Os outros filmes, de proposta de análise, de experimentação, não encontram um espaço e, como *O homem que virou suco*, tem de se realizar fora do mercado.”⁴⁵

Pouco depois, o cineasta reconheceu ter sido ingenuidade tentar atingir “o público das “pornoanchadas” e dos *kung-fus*, habituados a cinemas populares”, como o Art Palácio. Em entrevista após o lançamento carioca, Batista reiterou que tais distorções no gosto do público se deviam a pressões que extrapolavam o mundo do cinema:

Ele [o público popular] recusa os filmes que falam de sua realidade, e portanto têm uma possibilidade libertadora, para assistir ao filmes opressores, que reforcem seu sentimento de subalterno, sem acesso às coisas que assiste. Mas isso já não é apenas cinema, mas um processo cultural bem mais complicado.⁴⁶

Figura 59 - O *Trianon* (1952), dividido, manteve o prestígio; o Belas Artes (1967) inaugurado com duas salas, Portinari, na platéia superior, e Villa Lobos, em baixo, passou por mais duas divisões: a sala Mario de Andrade, onde “instalou-se, nos primeiros tempos, a Sociedade de Amigos da Cinemateca [que] marcou definitivamente a esquina da Paulista com Consolação como um ponto de cinema” SIMÕES, *As salas de cinema em São Paulo*, op. cit., p. 126,



No Belas-Artes Portinari, o filme foi bem de bilheteria, *Suco* conseguiu dobrar a segunda semana e ficou em cartaz até a véspera do Natal. Dia 25 foi substituído por *O Iluminado* de Stanley Kubrick, exibido em versão original neste cinema e no Top Cine e dublado no Ipiranga 2 e no Vila Rica.

O projeto de diversificar o público de *Suco* na estréia não se limitou às salas convencionais. Seu terceiro longa-metragem inovou pelo lançamento simultâneo nos circuitos comercial e alternativo. Mesmo antes da constatação do “fracasso de sua proposta”

⁴⁵ “Uma proposta popular e a reação da bilheteria” In *O Estado de São Paulo*, 20/12/1980, p. 15.

⁴⁶ SCHILD, Suzana, “A tentativa de um cinema popular”: In *Jornal do Brasil*, Caderno B, 16/5/81, 1ª. p.

nas salas paulistanas, em entrevista a *O Estado de São Paulo*, Batista contou que encaminhara uma alternativa para levar seu filme a outro tipo de público também dos segmentos populares, porém diferente daquele que freqüentava o Art-Palácio. No mesmo mês de dezembro, a Dinafilmes, da qual Batista foi um dos fundadores, distribuidora da Federação de Cineclubes responsável pela distribuição de documentários como *Greve!* Em iniciativa inédita, a Dinafilme lançou *O homem que virou suco*, em cópias 16 mm, segundo Batista: “Isso faz parte de um projeto experimental, filmes em bairros distantes e sem cinemas, e onde tivesse uma forma de organização popular. Chovem pedidos e vamos ter que fazer outra cópia.”⁴⁷ E assim *Suco* alcançou um “público organizado, aquele que se agrega em torno das comunidades de base, das sociedades amigos de bairros, dos clubes de mães”. A fim de divulgar pela imprensa sua iniciativa, um comunicado da Federação Paulista de Cineclubes, órgão representativo dos cineclubes do estado de São Paulo, de 12 de dezembro de 1980, sublinhou as lacunas provocadas pelas transformações nas salas de cinema ao longo dos anos 1970. A Federação Paulista de Cineclubes sublinhava a novidade:

uma experiência pioneira no cinema brasileiro pois pela primeira vez um filme será lançado no circuito comercial (35 mm) e no circuito cultural (16 mm, cineclubes), nos lugares principalmente da periferia de São Paulo onde os cinemas viraram supermercados, estacionamento ou salão de festas, etc.⁴⁸

Neste comunicado o presidente em exercício da Federação Paulista de Cineclubes, Diogo Gomes dos Santos destacou a adequação de *Suco* ao “circuito cultural” na medida em “que este filme discute problemas do cotidiano das pessoas, na personagem do migrante” e manifestou preocupação semelhante àquela do cineasta no circuito comercial, era preciso oferecer opções para o público: “neste momento os filmes pornográficos de baixo nível ocupa os meios de comunicação.” Além dos cineclubes, segundo Felipe Macedo, um dos fundadores da Federação Paulista de Cineclubes (1975), “outros ‘clientes’ da Dinafilme eram projeções ligadas a movimentos sociais que não se constituíam propriamente como cineclubes.”⁴⁹ Sobre o perfil deste segmento do público do “circuito cultural”, o fundador da Federação Paulista de Cineclubes descreveu a extensão dos segmentos da sociedade alcançados por este circuito de exibição:

⁴⁷ *O Estado de São Paulo*, 20/12/1980, op. cit..

⁴⁸ Comunicado da Federação Paulista de Cineclubes, 12 de dezembro de 1989 [Cinemateca Brasileira, pasta de *O homem que virou suco*]

⁴⁹ Entrevista com Felipe Macedo in ANDRADE, *O homem que virou suco*, op. cit., p. 189.

a população da periferia das grandes cidades brasileiras: imigrantes, trabalhadores, desempregados, gente pobre. Reunindo por iniciativa das lideranças da comunidade, freqüentemente em ligação com outras iniciativas comunitárias. O cinema atraía muita criança. De fato, em quase todos os lugares tinha-se que se criar formas inventivas de desconto no ingresso, porque mesmo a preços, porque mesmo os ingressos a preços muito baixos o pessoal não tinha como pagar a entrada para toda a família, cheia de crianças.⁵⁰

A mesma parceria com a Federação de Cineclubes e a Dinafilmes se repetiu no estado do Rio de Janeiro. O lançamento carioca foi semelhante ao paulistano. *Suco* estreou em 4 de maio de 1981, em dois cinemas da capital, Ricamar, em Copacabana, à época arrendado à Cooperativa Brasileira de Cineastas, com seus mais de 800 lugares e no pequeno Cine Hora (1966-1981), no sub-solo do Edifício Avenida Central, no centro da cidade, com 136 lugares, que encerrou suas atividades meses após a exibição de *Suco*, em 30 de agosto de 1981. Niterói e a Baixada Fluminense também foram contemplados; o filme estreou também no Art UFF, em Caxias e Nilópolis. Através da Federação de Cineclubes, a estratégia de lançamento no Rio de Janeiro seguiu a mesma orientação daquela empreendida em São Paulo, lançamento simultâneo nos circuitos comercial e cultural ou alternativo.

Segundo dados coletados pela Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, na semana de estréia nos cinco cinemas do estado, o filme reuniu 6.192 espectadores, a maior parte dos quais certamente no Ricamar. Com mais de 800 lugares, o Ricamar foi o único cinema onde *Suco* dobrou a segunda semana no lançamento carioca. Seria a proximidade da Praça Sezerdelo Correa, a conhecida “Praça dos Paraíbas”, responsável pelo relativo sucesso do filme nesta sala? Em direção a outro tipo de espectadores, na segunda semana de exibição na cidade do Rio de Janeiro, entrou na programação do Cinema III (1975-1983), no Shopping Tijuca, com 300 lugares, e no pequeno Candido Mendes, em Ipanema (1980), com 99 lugares; nos três somou 1976 espectadores. Por fim, na terceira semana, exibido apenas no Ilha Auto-Cine, nas 400 vagas disponíveis, 850 espectadores pagaram ingressos. Somadas as três semanas, reuniu 9018 pessoas em 300 sessões, perfazendo uma média de 30 espectadores, por sessão.

Distribuído pela Federação de Cineclubes do estado do Rio de Janeiro, *Suco* continuou a ser exibido por seis meses consecutivos, de maio a setembro de 1981, atingindo diferentes regiões da cidade: centro, zonas norte, sul e oeste, Baixada Fluminense, Niterói,

⁵⁰ Idem, p. 191.

região dos Lagos e Serrana. O período de maio a agosto da exibição no circuito alternativo do estado do Rio de Janeiro motivou a brochura *O circuito do filme. O homem que virou suco* elaborada pela Comissão Dinafilme – Rio, da Federação de cineclubes fluminense.⁵¹

Assim como ocorrera na estréia paulistana no final de 1980, no Rio de Janeiro, a idéia de lançamento conjunto no circuito alternativo tentava responder ao “fechamento de várias salas de projeção e cinemas localizados no interior e em bairros populares” de modo que “não incorreria em risco de concorrência ou desgaste no circuito comercial”, ao contrário, contribuiria “para a divulgação e discussão do filme em áreas não atingidas pelo circuito comercial.”⁵² As exibições dependiam da mobilização dos programadores para atrair o público. Na descrição das exibições comerciais, por um lado continuidades na programação, por outro um personagem característico do cinema vivia seus últimos dias: “várias sessões ao dia e um esquema profissional montado (sala projetada para cinema, equipamento, lanterninha, bilheteiro, etc.)”.⁵³ Ambiente diferente do circuito cultural ou alternativo, onde “as fronteiras entre atores e espectadores são frágeis”⁵⁴, a divulgação exigia ação paralela especial, “uma ação de mobilização para cada uma de suas sessões” através de “expedientes consagrados nessas atividades: faixas, pequenos folhetos, alto-falantes em carros, anúncios em bares e pontos de encontro, informes em atividades comunitárias (missas, festas, etc.)”⁵⁵ Iniciativa inédita propiciou recursos não usuais no circuito alternativo, “na relação inicial com a Embrafilme houve a possibilidade de estocar folhetos do lançamento comercial.” Nos cineclubes, sindicatos e associações, a mobilização era fundamental para a realização das sessões, pois, de modo geral, o evento não se esgotava na exibição do filme, muitas vezes pretexto para discutir questões relativas às lutas cotidianas dos espectadores abordadas pela história.

Devido ao compromisso, ao “envolvimento de ordem cultural e política com o projeto do filme”, o protagonista José Dumont, com “fôlego e disposição”, participou de debates como o ocorrido no I Encontro de Cineclubes Fluminenses, realizado em Petrópolis,

⁵¹ *O circuito do filme. O homem que virou suco*. Dinafilme/Federação dos cineclubes do estado do Rio de Janeiro, 1981.[pasta de *O homem que virou suco* Documentação Funarte]

⁵² Idem, p. 5

⁵³ Idem, p. 10;

⁵⁴ Entrevista com Flávio Campos.” *In Folha de São Paulo*, Mais!, 4/11/07, p. 5.

⁵⁵ *O circuito do filme*, op. cit., p. 11-12.

em julho de 1981.⁵⁶ Usando o filme como ferramenta para despertar a reconstrução de identidades, numa forma viva de fazer a história como aquela empreendida pelo personagem do filme em relação à história de seu sócia, além de Dumont, reforçando o caráter de mobilização das sessões, a Federação de Cineclubes sugeriu a participação de “pessoas que tenham vivido situação similar a do personagem central (...) Muitas delas, inclusive, com expressão e representatividade na comunidade, o que os favorece para recompor suas histórias.”. Entre os locais de exibição o cruzamento do mundo do cinema com o do samba, dois cineclubes Candeia⁵⁷, um na quadra da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, outro na Associação de Favelas Roquete Pinto; igrejas, universidades, escolas, sindicatos em geral e, em todo o estado do Rio, em particular, apenas um Sindicato de Trabalhadores, do Couro, situado no bairro da Penha, na cidade do Rio de Janeiro, que tinha entre suas atividades o Cineclubes cine Olito.

No mês de lançamento no estado do Rio, enquanto nos cinemas *Suco* reuniu 9.018 pagantes, com uma média de 30 por sessão, no circuito alternativo, proporcionalmente, o resultado foi mais positivo, embora tenha reunido apenas 685 espectadores, distribuídos em sete sessões perfaz a média foi de 98 pagantes, por sessão⁵⁸, ou seja, três vezes mais do que no circuito comercial. Sem depender das pressões do mercado, o filme continuou a ser exibido no estado do Rio por quatro meses consecutivos, até setembro de 1981. Desconsiderando o projeto do cineasta, em julho de 1981, a *Veja* fez um balanço do primeiro lançamento de *O homem que virou suco* antes da consagração internacional em Moscou:

Relegado a cinemas de segunda categoria e perseguido pela má vontade dos exibidores, ele viveu apenas três semanas no mercado – no fim do ano passado -, foi visto por menos de 15.000 pessoas e, rapidamente, caiu no limbo das salas de cineclubes, sindicatos e paróquias.⁵⁹

Incensado pelo prêmio de Moscou, *O homem que virou suco* re-estreado em 3 de agosto de 1981, no circuito comercial e alternativo paulista e carioca. Em São Paulo, a reestreado comemorativa do “prêmio medalha de ouro” aconteceu no Cineclubes Bixiga, inaugurado naquele ano, que na época integrava o circuito alternativo.

⁵⁶ Idem, p. 13.

⁵⁷ Homenagem ao compositor carioca Antonio Candeia Filho (1935-1978), fundador, em dezembro de 1975, da Escola de Samba Quilombo.

⁵⁸ *O circuito do filme, op. cit.*, p. 6.

⁵⁹ “O suco premiado.”: *In Veja*, 29/7/81, p. 87.

No Rio, *Suco* também foi relançado em 3 de agosto de 1981, no Ópera 2, onde ficou em cartaz até o dia 9, segundo o relatório da Federação de Cineclubes, 2498 espectadores assistiram ao filme nas cinco sessões diárias, porém este número não foi suficiente para superar a média do semana e permanecer por mais uma semana. Destino diferente teve no Lido I, o antigo Bruni-Flamengo (1960-75), na Praia do Flamengo, com 1638 lugares, foi fechado e reaberto dividido em 1975, o Lido I com 1094 lugares e o II com 535 lugares. Aí *Suco* permaneceu em cartaz de 10 a 23 de agosto. Embora computasse apenas 1686 espectadores, dobrou a segunda semana no Lido I, quando reuniu mais 1172 pessoas. No Cinema I, de Niterói, foi assistido por 740 espectadores entre 24 e 30 de agosto. No relançamento carioca, portanto, 6096 espectadores assistiram ao filme nestas quatro semanas, perfazendo uma média de 45 espectadores por sessão aproximadamente, levando em conta cinco sessões diárias, em 140 sessões. Assim, pelo número de espectadores, contrariando as expectativas da *Veja* e da Federação de Cineclubes, os resultados de “depois” de Moscou no mercado carioca não foram satisfatórios em relação aos números do primeiro lançamento, quando no mesmo período reuniu 9018 pagantes, portanto quase menos três mil do que no relançamento.

Mais do que ocorrera na estréia, distribuído pela Dinafilmes, o circuito alternativo superou o comercial. Comparado com os números de maio - 685 espectadores em sete sessões -, agosto ultrapassou tanto em números absolutos quanto relativos. No estado do Rio de Janeiro, 11 sessões reuniram 1.151 espectadores, numa média de 100 por sessão. Em setembro, segundo relatório da Federação de Cineclubes, foram realizadas mais dez sessões na capital – Centro, Santa Tereza, Bangu, Laranjeiras, Tijuca, São Cristóvão -, na Baixada Fluminense – Caxias, São João de Meriti e estado – Macaé e Nova Friburgo.⁶⁰ Embora não haja referência ao público, calculando um preço médio do preço do ingresso⁶¹, teria reunido cerca de 55 espectadores por sessão.

Mais do que o número, a qualidade destes espectadores do “circuito cultural” expressava o sucesso do diálogo de *O homem que virou suco* com os segmentos populares organizados. Como será visto mais adiante, mais do que *Greve!* (1979), o terceiro longa-metragem de ficção de Batista recebeu a distinção dos metalúrgicos de São Bernardo.

⁶⁰ Documentação [pasta de *O homem que virou suco* Doc. MAM]

⁶¹ O relatório de setembro não informa o número de espectadores, somente a renda das sessões; tomando como parâmetro, o preço médio das sessões de maio a agosto – Cr\$ 50, 00.

Segundo Felipe Macedo, da Federação de Cineclubes, *O homem que virou suco* “foi durante muito tempo o filme mais alugado da Dinafilme.”⁶² Se no circuito comercial o filme não teve sucesso de bilheteria, nos festivais, seu valor foi reconhecido.

Os festivais e as premiações

A premiação nos festivais de cinema expressão da distinção por parte da crítica especializada, também resulta em maior visibilidade e conseqüente divulgação. Com competência para reconhecer os festivais de cinema, a Federação Internacional dos Produtores de Filmes (FIAF), estabeleceu uma hierarquia, que de certo modo, respeita a antiguidade. Para FIAF, em ordem de importância, os quatro grandes: Veneza (1932), o mais antigo, seguido de Cannes (1938), Berlim (1951) e San Sebastian (1953). Dentre tantos outros surgidos depois, havia aqueles “mais caracterizados, para difundir cinematografias do mundo socialista, como o de Moscou”⁶³

Na França, em 1982, no momento detectado por Michel Cadé como de diminuição da presença operária na filmografia francesa sobre o tema, a Confederação Geral do Trabalho (CGT), criada no final do século XIX, ligada ao Partido Comunista Francês, organizou seu Primeiro Festival Internacional de Cinema em Montreuil, cidade-satélite de Paris, a fim de reunir filmes sobre o mundo dos trabalhadores⁶⁴.

No Brasil, em 1965, além da realização do Festival Internacional do Filme, nas comemorações do Quarto Centenário da cidade, a Fundação Cultural do Distrito Federal promoveu o Festival de Cinema Brasileiro de Brasília que “sofreu uma interrupção, em 1971, só voltando a realizar-se em 1975.”⁶⁵ Outros surgiram depois, como o Festival de Gramado, em 1973, que junto com o de Brasília, à época eram os dois mais importantes festivais de cinema nacionais.

No Brasil, *Suco* foi escolhido melhor roteiro e ator coadjuvante para Denoy de Oliveira, em Gramado, em 1981 e ainda prêmios de Qualidade Concine e São Saruê da Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro. José Dumont conquistou quatro prêmios: o Candango, no Festival de Brasília, e o Air France, ainda em 1980; em Gramado, Rio Grande

⁶² Entrevista com Felipe Macedo In ANDRADE, *O homem que virou suco*, op. cit., p. 190.

⁶³ ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978, p. 48.

⁶⁴ “*Eles não usam black-tie*, melhor filme em Montreuil, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 6/5/82, [site www.memoriacinebr.com.br Acesso, 2/3/2006.]

⁶⁵ ALENCAR, *O cinema em festivais*, op. cit., p. 89.

do Sul, onde fora premiado como coadjuvante por *Gaijin*, em 1981, conquistou o Kikito; por fim, também foi escolhido melhor ator no Festival Internacional de Huelva, na Espanha, em 1983.

No que diz respeito especificamente ao mundo dos trabalhadores, concorreu com 11 filmes de ficção e nove documentários no Festival Internacional de Cinema de Memórias Operárias de Nevers, França, onde *Black-tie* fora premiado em 1982, dividiu o prêmio da Crítica com o documentário alemão *Busch Canta* de Konrad Wolf⁶⁶, no ano seguinte.

Convidado a participar do XII Festival Internacional de Cinema de Moscou, Batista teve que superar pressões internas: “O pessoal da área internacional pressionava para que outros filmes representassem o Brasil, já que *Suco* não tinha qualidade técnica suficiente... Eu briguei e o filme foi para Moscou.”⁶⁷ Concorrendo com 500 obras de 95 países, *Suco* recebeu medalha de ouro de melhor filme e do Mérito Humanitário da Juventude Soviética, em julho de 1981. A recepção nos festivais nacionais e internacionais consagrou tanto o filme quanto seu protagonista e propiciou seu relançamento. A vitória na União Soviética foi considerada um divisor de águas na trajetória do filme, assim como a reportagem da *Veja* “O suco premiado” cujo sub-título mostrava a importância do prêmio na recepção do filme: “Soviéticos recuperam filme desprezado no Brasil”⁶⁸, e o estudo da federação fluminense de cineclubes que sublinhou o “‘Antes’ e ‘Depois’ do prêmio internacional no Festival de Moscou (...) ‘Depois’ do prêmio a atenção foi redobrada para com o filme e o realizador.”⁶⁹ Sem dúvida, a observação diz respeito mais ao mercado regular de cinema, do que ao circuito alternativo. Mas os problemas pareciam continuar os mesmos, o filme conseguia boa bilheteria nos chamados cinemas de arte, sem conseguir se manter por mais de uma semana nos “poeiras” paulistanos e assim alcançar o grande público popular que freqüentava estes cinemas.

As críticas

Como *Suco* foi recebido pela crítica? Até que ponto os especialistas corroboraram as intenções do cineasta? Sob quais aspectos descobriram novos significados?⁷⁰ A crítica

⁶⁶ “Homem que virou suco ganha prêmio de crítica na França”: In *Jornal do Brasil*, 2/6/83, Caderno B, 1ª. p. [site www.memoriacinebr.com.br Acesso, 2/3/2006.]

⁶⁷ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 295.

⁶⁸ “O suco premiado”: In *Veja*, 29/07/1981, p. 81.

⁶⁹ *O circuito do filme*, op. cit., p. 10.

⁷⁰ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*. Cinema e História do Brasil. Bauru (SP): EDUSC, 2002.

paulista também acolheu bem o filme, além de conceder bastante espaço às declarações do diretor, *Suco* foi o destaque de cinema nas semanas do lançamento e relançamento.

Com a autoridade proveniente da “capital social do país”, o texto de Heitor Capuzo do *Diário do Grande ABC* - “*O homem que virou suco: cinema popular legítimo*” - foi reproduzido como material de divulgação e incluído entre a “Fortuna Crítica” no livro sobre o filme.⁷¹ Por isso pode ser considerado exemplar de crítica que se posiciona como “linha auxiliar do autor”⁷², baseada nas “interpretações auto-justificadoras” que, segundo Alcides Freire Ramos, corroboram o ponto de vista dos realizadores: “Materializam-se, por exemplo, em produtos promocionais feitos com vistas à divulgação da obra, ao lado de entrevistas com o diretor e/ou demais participantes da equipe de criação.”⁷³ O cordel associado às imagens selecionadas para o material de divulgação, além das entrevistas, com citações repetidas em abundância, como no texto de Capuzo, são evidências deste tipo de recepção pela crítica. Capuzo analisou as contribuições do filme para a cinematografia, para o crítico do *Diário do Grande ABC*: “A personagem cinematográfica sempre acompanhou o chamado cinema de autor, ou seja, aquele cinema que reflete diretamente o universo de seu realizador”, nesse aspecto, *Suco* era exceção dentro da tradição dominante: “(...) um dos raros momentos em que o cinema brasileiro acreditou em sua personagem de ficção, dando-lhe um pouco mais do que a característica de instrumento do discurso de seu criador.”⁷⁴ Mas nem todos concordaram com a proposta do diretor, em sentido contrário à apreciação de Capuzo, Carlos M. Motta, em “Filme sem retóricas ou hermetismos”⁷⁵, começou elogiando “os diálogos e a escolha do elenco” que contribuía para sua “fácil compreensão”, porém, para este crítico, *Suco* pecava no quanto à “caracterização psicológica dos tipos envolvidos”, com “uma tonalidade de cores, tendendo ao maniqueísmo e à redundância” na composição dos personagens: “Patrão americano de multinacional, operário oprimido e explorado; falsa filantropia, patroa grã-fina cafona”. Na “linha auxiliar do autor”, Nelson Hoineff discordou de Motta, para o crítico da *Veja*, não havia maniqueísmo nos protagonistas, nem o poeta é apresentado como “o estereótipo da vítima

⁷¹ CAPUZO, Heitor, “*O homem que virou suco: cinema popular legítimo*”: In *Diário do Grande ABC*, 8/1/1981 e ANDRADE, *O homem que virou suco*, op. cit., p. 197-201.

⁷² RAMOS, Alcides Freire, *O canibalismo dos fracos*, op. cit., p. 85

⁷³ Idem, p. 52

⁷⁴ CAPUZO, “*O homem que virou suco...*”, *Diário do Grande ABC*, 8/1/81.

⁷⁵ MOTTA, Carlos M. “Filme sem retóricas ou hermetismos”, *O Estado de São Paulo*, 20/12/80, p. 15.

nem apresenta o operário criminoso (igualmente interpretado por Dumont) como um símbolo do mau-caráter.”⁷⁶ Em “Livre e firme - A linguagem de cordel bem empregada no cinema” Hoineff destacou ainda a “improvisação”, “uma constante nos diálogos, transformados pelo diretor em eventos vivos e não apenas recriações cerebrais da realidade.”⁷⁷ No que diz respeito ao enredo, segundo o texto da *Veja*, a liberdade referida no título da matéria dizia respeito também aos padrões técnicos e estéticos: “É um filme tão livre quanto a recusa de seu diretor em seguir padrões de qualidade que, em sua opinião, assumem o papel do sistema que transforma a gente em suco.”⁷⁸ Analisando igualmente a construção do personagem, o crítico de cinema e diretor Rubens Biáfora (1922-96) em *O Estado de São Paulo*, em “Imigrante e sua relação apocalíptica com a cidade”, apontou a novidade na abordagem do tema, enquanto a maioria dos filmes valorizava a volta, “aqui o migrante já está vivendo na grande cidade e não volta – ele fica.”⁷⁹ Em “A incômoda história de *O homem que virou suco*”, Orlando L. Fassoni⁸⁰ situou o filme na filmografia de Batista em relação à temática do migrante nordestino, em particular, o *Globo Repórter* que virou filme, *Caso Norte* (1977), ambos “procurando refletir sobre um sistema que os transforma”. Em “Suco Nacional, direto, simples e bem-humorado”, Luciana Ramos da *Folha de São Paulo* ressaltou a relação do filme com o movimento social organizado, a despeito de problemas técnicos:

Além do bom-humor, *O homem que virou suco* instaura um contagiante clima de esperança, uma saudável crença nas possibilidades de ação consciente e organizada. Destaque para a música de Vital Farias que também é autor dos versos ditos por Deraldo. O único senão do filme é o fato de ter sido rodado em 16 mm. A ampliação para 35 mm determinou uma queda de qualidade da correta fotografia de Aloysio Raulino, o que não chega a prejudicar o espetáculo de um modo geral.⁸¹

A crítica carioca embora também tenha dado destaque, recebeu *Suco* com mais de reserva do que a paulista, levando em conta os dois principais jornais da cidade à época: *O Globo* e o *Jornal do Brasil*. Criação de Luis Sá (1907-1979), “o bonequinho viu” representa

⁷⁶ HOINEFF, Nelson, “Livre e firme – A linguagem de cordel bem empregada no cinema”, *Veja*, 10/12/80, site www.memoriacinebr.com.br

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ BIÁFORA, Rubens. “Imigrante e sua relação apocalíptica com a cidade”, *O Estado de São Paulo*, 14/12/80, Cinema, p. 51.

⁸⁰ FASSONI, Orlando F.. “A incômoda história de *O homem que virou suco*”, *Folha de São Paulo*, “Ilustrada”, 15/12/80, p. 17.

⁸¹ RAMOS, Luciana. “Suco nacional, direto, simples e bem-humorado”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 16/12/80, p. 31.

o “crítico de cinema do jornal *O Globo*”⁸²: ele aplaude de pé, sentado, assiste com atenção, dorme ou sai; já no *Jornal do Brasil*, as estrelas variam de excelente (cinco estrelas); ótimo (três); bom (duas), regular (uma) ruim (bola preta). O bonequinho recebeu o filme sentado, sem aplaudir, criticando o cineasta a partir de sua proposta, justamente aquilo que Batista considerava seu trunfo, foi apontado como sua fraqueza por Valério de Andrade, desta coluna do bonequinho. Segundo o crítico, *Suco* não atingia o público: “Batista de Andrade não consegue estabelecer o grau de comunicabilidade necessária entre o filme e o espectador. A câmera capta a dura realidade, mas, de certo modo, a frieza documental parece aprisionar emoção (...)”. Na descrição de Severino, a greve é central: “Submisso, cai nas graças do patrão ao denunciar os companheiros grevistas.”⁸³ No mesmo ponto da escala de *O Globo*, no *Jornal do Brasil*, José Carlos Avellar concedeu três estrelas ao filme (bom); porém, ao contrário do colega de *O Globo* no artigo “PT, saudações” Avellar conseguiu identificar seus espectadores preferenciais, para ele, *Suco* se destinava àqueles capazes de se identificar com os personagens dos sócias:

O filme como um telegrama, como mensagem feita com um mínimo de elementos possíveis para chegar ao destinatário com clareza e urgência, corre um risco, é verdade. Supõe a existência de um espectador capaz de ler estas meias frases e tirar delas toda a informação sugerida. Conta com um bom entendedor capaz de sentir e entender de imediato o problema vivido por Deraldo-Severino – o que não é coisa tão difícil assim de encontrar.⁸⁴

O título do texto de Suzana Schild é revelador da desconfiança da crítica: “A tentativa de um cinema popular”⁸⁵. Para a crítica do *JB*, na mesma linha de *O Globo*, havia um desencontro entre temática, abordagem e seus espectadores preferenciais: “Um filme de temática e abordagem popular – as condições de vida do imigrante nordestino em São Paulo – que em termos de público tem revelado aspectos bem curiosos.” Entre os problemas, o texto reproduziu as queixas de Batista sobre as razões que afastavam os segmentos populares do filme: a “pornochanchada”, os ídolos da televisão, os *kung-fu*,...

A relação entre público e filme também foi discutida por Jean-Claude Bernardet. Em “O folheto dentro do filme”, publicado na *Filme Cultura* de outubro e novembro de 1981. Bernardet reconheceu a importância de *O homem que virou suco* e sua relação direta com

⁸² *Grupo Severiano Ribeiro. 90 anos do cinema. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 127.*

⁸³ ANDRADE, Valério. “O bonequinho viu”. *O homem que virou suco, O Globo*, Segundo Caderno, 4/5/81.

⁸⁴ AVELLAR, José Carlos. “PT, Saudações”, *JB*, Caderno B, 4/5/81, 1ª p.

⁸⁵ SCHILD, Suzana. “A tentativa de um cinema popular”, *JB*, Caderno B, 16/5/81, 1ª. p.


Greve! através da inserção de “quatro planos que não pertencem ao universo ficcional do filme”, “trechos ou sobras da montagem desse documentário de curta-metragem sobre a greve dos metalúrgicos de São Bernardo em 1979”. Para Bernardet, a inserção de tais planos não era casual, indicava seus espectadores preferenciais, e assim procurou estabelecer

com as imagens dos operários de São Bernardo uma espécie de diálogo em segundo plano, mais ou menos nos seguintes termos: eles são o público leitor/ouvinte possível do folheto *O homem que virou suco*; a literatura que Geraldo [sic] escreve fala desses operários; eles são o público espectador desejado do filme *O homem que virou suco*. Esse “diálogo” ocorria num domingo à tarde, na sala quase vazia do cinema “popular” Art Palácio de São Paulo.⁸⁶

E embora seu perfil de espectador se adequasse mais ao do cinema Belas Artes, Bernardet foi conferir a proposta do lançamento do filme no cinema popular, assim como Batista, e o resultado foi frustrante, conforme o próprio diretor já anunciara. O que explicaria o descompasso entre a multidão no estádio de Vila Euclides e a sala vazia do Art-Palácio? Bernardet se interrogou então se a ambigüidade representada pelos sócios expressaria “a angústia do cineasta em busca do operário como tema, como público e como identificação?”

No circuito alternativo, o filme continuou em busca de seu público e continuou a encontrá-lo, como contou Felipe Macedo, um dos filmes mais solicitados da Dinafilmes. No contexto do presente trabalho, confirmou seu sucesso no “circuito cultural” ao ser escolhido para abrir o I Ciclo de Cinema do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, em setembro de 1982, cinco meses depois da pré-estréia de *Linha de montagem*, em abril daquele ano.

O homem que virou suco no Festival do Sindicato

 <p>1º CICLO DE CINEMA</p> <p>DIA 23/09 - QUINTA O HOMEM QUE VIROU SUCO</p> <p>DIA 01/10 - SEXTA ACONTECIMENTOS DE MARUSIA</p> <p>DIA 08/10 - SEXTA A MÃE</p> <p>HORÁRIO: SEMPRE 19-30 HS, NO 3º ANDAR DO SINDICATO</p>	<p>O HOMEM QUE VIROU SUCO 23/09</p> <p>O filme conta a estória do poeta nordestino Geraldo, recém-chegado a São Paulo. Aqui chegando, ele é confundido com o “operário paulista” de uma manifestação que matou o patrão na festa de entrega do título de “operário cidadão”. O poeta nordestino, para fugir da polícia arranja um emprego na construção civil. Depois trabalha na casa de gente rica em serviços domésticos. Trabalha no metrô... E está trabalhando em todo tipo de serviço e levando a vida que leva qualquer trabalhador que vem pra cidade grande. Mas o poeta é rebelde, não aceita em nenhum emprego. Então chega o momento que ele percebe que tem de encontrar o verdadeiro, também: o operário cidadão que matou o patrão. Quando o encontra descobre que o tal operário não tá morto. O poeta então escreve o cordel: “O HOMEM QUE VIROU SUCO”, contando a história dele.</p> <p>Com JOSÉ DEMOTT, CÉLIA MACHADO, DENNY DE OLIVEIRA E RENATO MARTA</p> <p>Direção de JOÃO BATISTA DE ABERNETHY Música de VITAL FARIAS</p>	<p>Participação: FUNDO DE GREVE</p> <p>Figura 60 - <i>Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica</i> 433, setembro de 1982, p. 2.</p>
---	---	--

⁸⁶ BERNARDET, “O folheto dentro do filme”: *In Filme Cultura* 38/39 ago/set 1981, p. 76-77. O mesmo texto foi republicado nos apêndices da segunda edição de *Cineastas e imagens do povo*, op. cit., p. 268-273.

Conforme foi visto, a atividade cinematográfica era corrente no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo desde 1976, primeiro com a exibição de filmes ligada ao curso de Renato Tapajós e do Departamento Cultural. Desde esta época, com periodicidade variada, a programação de filmes no auditório da sede de São Bernardo e na sub-sede de Diadema passaram a acontecer, não apenas para a exibição dos filmes de Tapajós para o Sindicato. Em abril de 1982, numa sessão interrompida pela chegada da polícia, Tapajós lançou seu primeiro longa-metragem, *Linha de montagem*, última obra da parceria entre o cineasta e a entidade metalúrgica, como será visto mais adiante. Tapajós deixou um legado de produção e exibição de filmes que repercutiu nas atividades do Sindicato até pelo menos o final dos anos 1980. À época do lançamento, não foi encontrado registro de exibição do filme no ABC, como foi visto, com dificuldade de se manter em cartaz em São Paulo, parece não ter conseguido espaço na agenda dos cinemas da região, o que não deveria ter sido um problema para o cineasta, que tinha boa entrada na região através do chamado “circuito cultural”. A programação de *O homem que virou suco* se integrava a uma proposta de tornar a exibição de filmes uma atividade mais regular. Depois de cumprida sua carreira inicial, o filme de Batista recebeu uma distinção dos metalúrgicos de São Bernardo, *O homem que virou suco* abriu o Primeiro Ciclo de Cinema organizado pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e o Fundo de Greve⁸⁷, em setembro de 1982. Articulado pela temática operária, o critério de escolha dos filmes parece ter se orientado pela temática operária apresentada em locais e épocas diferentes: o filme de Batista representava o Brasil contemporâneo, *Acontecimentos (ou Atas) em Marúsia* (1975) de Michel Littin trata de uma greve de mineiros no Chile no início do século XX e o clássico do cinema soviético *A mãe* (1927), de Pudvokin, completavam o ciclo. Não ficaram registros sobre as sessões, mas pelo comentário de um antigo dirigente sindical lembrado por Batista, o sucesso superou as expectativas do diretor. De acordo com Batista, no Festival de Brasília de 1998, ao encontrar Vicentinho, dirigente do Sindicato, então presidente da CUT:

Ele [Vicentinho] se lamentava, no meio de uma roda grande de cineastas, atores, atrizes, jornalistas, que não tinha tempo de ir ao cinema, que não conhecia nada do cinema brasileiro. Eu arrisquei primeiro o *Greve!* Claro, ele ficou muito contente com a lembrança, falou muito do filme. Eu arrisquei de novo: *O homem que virou suco*. Ele

⁸⁷ *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica*, 433 setembro de 1982, p. 2.

ficou ainda mais feliz, riu e perguntou: “É seu também? - quantas vezes a gente passou e ainda passa esse filme lá no sindicato!”⁸⁸

Caso o aumento do grau de satisfação de Vicentinho do documentário para a ficção servisse de indicador da opinião da categoria, seu longa-metragem de ficção conseguiu mais sucesso do que o documentário sobre a própria categoria que sofria a concorrência não só do curta-metragem, mas, sobretudo, do longa-metragem de Tapajós.

Suco na TV: A censura entre o filme e os telespectadores

Conscientes da importância do veículo, Batista e Leon enfrentaram os obstáculos impostos pela censura até conseguirem liberar seus filmes de ficção para a exibição na TV. Ambos não foram bem sucedidos nas primeiras tentativas para obter o certificado da censura para a exibição na TV, mesmo com censura etária e cortes. Ainda durante o lançamento comercial, Batista sublinhou a importância da televisão para alcançar o grande público, no caso de seu filme não haveria concorrência, pois, segundo o diretor, seu público não via TV: “A televisão possibilitaria o acesso de um filme sem queimá-lo em exibição comercial para um circuito cultural que não vê televisão.”⁸⁹ Mas a censura se manteve até o fim do governo militar, quando *O homem que virou suco* conseguiu a liberação. Antes disso, em 5 de julho de 1982, o chefe da Divisão Censura de Diversões Públicas, órgão do Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça, vetou o filme com a seguinte alegação: “Este filme foi considerado inadequado para televisão, face ao linguajar utilizado e à temática de cunho social.”⁹⁰ de 29 de junho de 1982, apesar de reconhecer “que o filme trata de uma realidade que precisa ser analisada, denunciada, corrigida”⁹¹, o parecer 2732/82 da Censura, não liberou o filme alegando que “a linguagem é chocante e inconveniente para o veículo a que se destina.” Os produtores recorreram, mas a Censura considerou as razões alegadas “insuficientes para justificar a liberação” em documento de 29 de julho do mesmo ano. Enfim, em 1985, já no governo Sarney, com Fernando Lyra (PMDB-PE) à frente do Ministério da Justiça, os produtores entraram com pedido de revisão diante do desejo do

⁸⁸ CAETANO, *Alguma solidão*, op. cit., p. 297.

⁸⁹ SCHILD, “A tentativa de um cinema popular”: *In Jornal do Brasil*, Caderno B, 16/5/81, 1ª p.

⁹⁰ Parecer do Chefe de Divisão de Censura de 5/7/82; fonte ANOF *apud* Memória da Censura, www.memoriacinebr.com.br Acesso, 2/3/2006.

⁹¹ Site de Memória da Censura no Cinema Brasileiro. 1964-1988, Parecer 2732/82. www.memoriacinebr.com.br Acesso, 2/3/2006.

novo ministro de “incentivar a cinematografia nacional e estimular o interesse do público”⁹², reconhecido pelo próprio censor. Alegando que a “remontagem eliminou alguns palavrões, visando a exibição na televisão após às 22 (vinte e duas) horas”, o diretor da Divisão de Censura recomendou “a possibilidade de atendimento a solicitação”, condicionada a aceitação do gabinete do Ministro da Justiça, por fim liberado.

Eles não usam black-tie -

A consagração das imagens da greve diante do grande público

Presente nos diálogos da peça em comentários sobre filmes assistidos pelos personagens e a pretexto do cartão do cineasta Antônio Di Rocca encontrado por Tião e Jesuíno na subida do morro, o cinema foi o cenário escolhido para a primeira cena do prólogo de *Eles não usam black-tie*, o filme: O idílio que antecede a deflagração da violenta greve começa na porta de um cinema [o nome da sala não é enquadrado, no letreiro *O campeão* (*The champ*), de Franco Zeffirelli], o casal de namorados metalúrgicos, Tião (Carlos Alberto Ricelli) e Maria (Bete Mendes), cruza o display que anuncia *Jornada nas Estrelas*, o filme, de Robert Wise. A cena não poderia funcionar como denúncia à invasão do cinema norte-americano, em se tratando de dois roteiristas comunistas, é provável que a crítica à presença ianque não fosse acidental, porém sem deixar de homenagear Zeffirelli, que como Leon neste filme, associava seu cinema autoral com o sucesso em Hollywood. *Black-tie* pretendia alcançar espectadores como os personagens de Ricelli e Bete Mendes que assistiam as produções hollywoodianas de Zeffirelli, e muitos outros. Leon Hirszman e Gianfrancesco Guarnieri apostavam no sucesso de público. A este respeito, em relação a projetos dos anos 1960, o cineasta admitiu mudanças estéticas a fim de conseguir alcançar o segmento popular do público, segundo Leon, o desafio de *Eles não usam black-tie* remontava a “um objetivo que o Cinema Novo sempre perseguiu. Havia o reconhecimento dos intelectuais, da crítica, mas e a ponte com o interesse popular?”⁹³ Do ponto de vista formal, as ambições de Leon eram compatíveis com os recursos investidos, seu quinto filme de ficção era um exemplar do chamado “cinemão da Embrafilme”. Guarnieri destacou que aqueles permeáveis à história recente se identificariam com *Black-tie*: “No filme, nós

⁹² Ministério da Justiça, Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Gabinete do Diretor, despacho n. 134/85-SO, 25/7/85, protocolo n. 005.538/85-DCDP, Idem.

⁹³ SCHILD, Susana. “*Eles não usam black-tie*: uma emoção atual, 20 anos depois”: *In Jornal do Brasil*, Caderno B, 5/9/81, 1ª p.

fizemos adaptações, como trazer para a tela a greve dos metalúrgicos da capital paulista de 1979. Há assim, uma fácil identificação entre a temática do filme e os próprios espectadores que viveram aquela época.”⁹⁴ Se para a maioria esmagadora da crítica a opção dos roteiristas não foi problematizada, houve uma voz dissonante.

Assim como ocorrera em relação a *O homem que virou suco*, a faixa etária para a qual o filme de Leon foi liberado limitava seu público. *Eles não usam black-tie* obteve o certificado de produto brasileiro do Concine em 19 de agosto de 1981⁹⁵ e foi liberado pela Censura “com impropriedade para menores de 18 anos, pelo certificado A-01934, de 1981”.

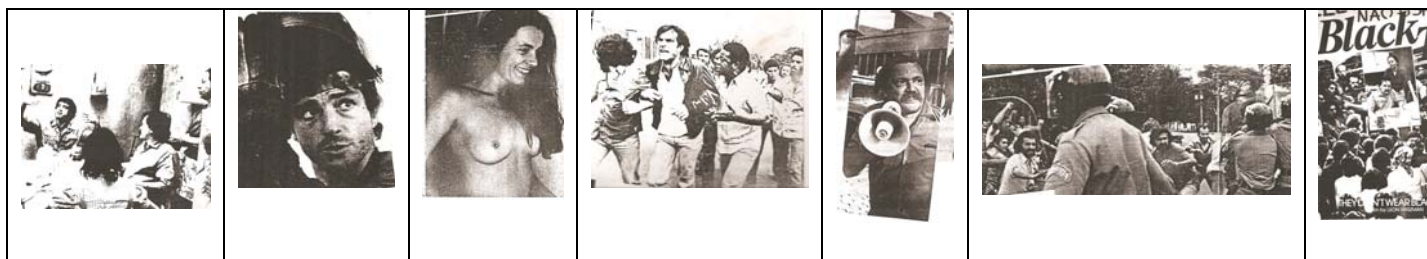
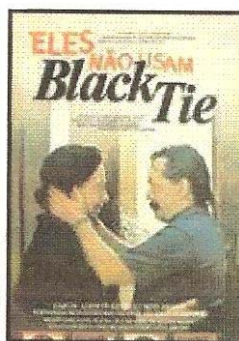


Figura 61 – Cartaz (acima) e fotos de Lauro Escorel do material de divulgação

Se o cartaz sintetizasse o filme, *Black-tie* seria a história do casal formado pela dona-de-casa Romana (Fernanda Montenegro) e o metalúrgico Otávio (Gianfrancesco Guarnieri), entretanto, conforme observou Carlos Fico: “Muitas histórias estão sendo contadas. Muitas vozes e ruídos podem ser ouvidos no filme. Na verdade é difícil saber quem são os protagonistas.”⁹⁶ A partir dos dramas familiares, outras cenas foram escolhidas para o material de divulgação, explorando a variedade de cenários e personagens: o trabalho na fábrica; uma pitada de sexo, um dos atrativos do “cinemão da Embrafilme” que ia ao encontro do sucesso de público da pornochanchada; o piquete; a repressão. Na última

⁹⁴ BEUTTENMULLER, Alberto. “Guarnieri, de Tião a Otávio”, *In Jornal do Brasil*, Caderno B, 5/9/81, 1ª p.

⁹⁵ Ficha de *Eles não usam black-tie* para o Concine com dados sobre para divulgação do filme nas publicações da Embrafilme. Acervo Funarte: Embrafilme Pesquisa F 0468.[Acervo Funarte]

⁹⁶ FICO, Carlos. “*Eles não usam black-tie*: várias histórias, muitos protagonistas”: *In SOARES e FERREIRA (orgs.) A História vai ao cinema, op. cit.*, p. 125.

imagem, a capa do material de divulgação traduzido para o inglês⁹⁷, acima em tamanho reduzido o casal Otávio e Romana sobreposto à multidão reunida no enterro de Bráulio.

Black-tie, campeão de prêmios

Antes da estréia, entre o final de agosto e o início de setembro de 1981, sessões fechadas para a classe e a imprensa foram realizadas no Rio de Janeiro e São Paulo uma delas, em 2 de setembro de 1981, no Museu da Imagem e do Som de São Paulo⁹⁸, coincidiu com a viagem da equipe para a Itália, a fim de cumprir seu primeiro e mais importante compromisso internacional. As expectativas dos primeiros espectadores, segundo o *Diário Popular*, foram correspondidas: “Quem já viu o filme acha que poderemos repetir o sucesso de *O pagador de promessas* em 1962 o que não é de se duvidar, graças à temática, à qualidade do diretor e ao elenco.” Em agenda proposta pela Embrafilme, a primeira exibição pública de *Black-tie* aconteceu no exterior. Dirigida por um diplomata de carreira, a Embrafilme à época investia na divulgação do cinema brasileiro no exterior, a dedicação de Celso Amorim a essa atividade antecedia à sua presença na direção da estatal. No balanço de sua gestão à frente da estatal, ele avaliou o ano de 1981 como tendo sido excepcional para o cinema brasileiro no exterior e exemplificou com o sucesso de *Suco* e *Black-tie*:

(...) com o apoio do Ministério das Relações Exteriores, na base de convênio para o fomento no cinema brasileiro no exterior, a participação de nossos filmes em mais de 30 eventos internacionais de natureza diversa (festivais, mostras, semanas de cinema brasileiro, retrospectivas, etc.), através da apresentação de 84 películas, total que abrange também aquelas de curta-metragem. Sem exagero, pode-se afirmar que o nosso cinema em 1981 esteve presente, e quase sempre de forma destacada, nos cinco continentes.⁹⁹

Enquanto *Suco* quase foi preterido por sua qualidade não ter sido considerada suficiente ao ser convidado para Moscou, segundo Batista, *Black-tie* não teve esse tipo de problema, adequado ao padrão de qualidade do “cinemão da Embrafilme” correspondeu ao investimento da estatal no filme, conforme afirmou o presidente da estatal. E assim, dentro da política de divulgação do cinema brasileiro no exterior, *Eles não usam black-tie* foi inscrito no Festival de Cinema de Veneza. No ano anterior, houve problemas o representante do cinema brasileiro: “Em 1980, com o ambicioso *A Idade da Terra*, Glauber Rocha só

⁹⁷ Material de divulgação [pasta de *Eles não usam black-tie*, F 468, Cinemateca Brasileira]

⁹⁸ VIANA, Hilton. “*Eles não usam black-tie* em Veneza”: In *Diário Popular-SP*, 2/9/81 (Documentação Funarte, pasta de *Eles não usam black-tie*)

⁹⁹ AMORIM, Celso. “Embrafilme: O Balanço de uma gestão” in *Por uma questão de liberdade*. Ensaios sobre cinema e política. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Embrafilme, 1985, p. 145.

conseguiu indiferença e hostilidade."¹⁰⁰ A criação no ano seguinte, depois da morte do cineasta, pela UNICEF de “uma Associação de Amigos de Glauber Rocha para conceder anualmente prêmios a filmes, produtores e críticos de cinema que se proponham a discutir “a condição humana nos países em desenvolvimento”¹⁰¹ seria uma forma de expiar a culpa ao tratamento dispensado ao cineasta no ano anterior? A recepção ao o filme de Leon foi melhor ainda, exibido no Palácio do Festival em 7 de setembro de 1981, a reação da platéia de Veneza superou as melhores expectativas, vários pontos de vista confirmavam. Envolvido como autor e ator, Gianfrancesco Guarnieri contou à imprensa ao voltar de viagem que houve uma comoção:

Houve um aplauso de mais de dez minutos; o filme não tinha terminado e já estava sendo aplaudido. Acabou, fechou a cortina e eles continuaram aplaudindo e a gente não conseguia sair. Era uma comoção extraordinária. Quer dizer, é realmente incrível. E isso começou no domingo pela manhã, com a entrevista à imprensa. Nós ficamos muito espantados com o calor com que a gente era recebido nessa coletiva. Digo, a seriedade com que encararam o filme e a emoção que ainda restava do dia anterior.¹⁰²

Se as impressões de Guarnieri poderiam ser consideradas exageradas por seu envolvimento com o filme, com mais distanciamento, o jornalista Clóvis Marques, do *Jornal do Brasil*, que assistiu a cena, confirmou o entusiasmo incomum daquela seleta platéia:

Os aplausos calorosos e ostensivamente insistentes dos que entenderam a proposta do filme e o contexto em que ele se coloca no Brasil de hoje foram presenciados com alguma choradeira pela delegação brasileira, não só na apresentação oficial na sala grande do Festival, como – o que de alguma forma surpreendeu – na projeção para os calejados críticos e jornalistas profissionais e também na entrevista coletiva.¹⁰³

A reportagem da *Veja* ressaltou o inusitado do acontecimento: “a atitude do público foi incomum, aplaudindo o filme e, depois, diretor e atores por quase 10 minutos.”¹⁰⁴ Todavia, toda essa unanimidade não foi suficiente para garantir o prêmio máximo. Segundo a *Veja*:

Segundo Enzo Ungari, um dos responsáveis pelo Festival, *Black-tie* foi o único que conseguiu agradar a todos os membros do júri. “Todos os outros provocaram

¹⁰⁰ “O Leon de Veneza”: *In Veja*, 16/9/81, p. 102.

¹⁰¹ MARQUES, Clóvis. “Veneza dá quatro prêmios a *Eles não usam black-tie*” *In Jornal do Brasil*, Caderno B, 12/9/81, 1ª. p.

¹⁰² “Guarnieri: prêmio de Veneza abre mercado externo a filme nacional”: *In O Globo*, 14/9/81 [Pasta de *Eles não usam black-tie*, Documentação Funarte].

¹⁰³ JB, 8/9/81, Memória da Censura, op, cit. www.memoriacinebr.com.br Acesso, 2/3/2006.

¹⁰⁴ “O Leon de Veneza”: *In Veja*, 16/9/81, p. 106.

discussões”, disse Ungari, para quem o que faltou a *Black-tie* foi um defensor aceso dentro do júri, “alguém que jogasse tudo em favor dele.”¹⁰⁵

Houve quem atribuísse ao presidente da Embrafilme, Celso Amorim, a intenção de pressionar pela premiação de *Black-tie* sob a alegação de que inibiria a ação da censura, embora o mesmo atestasse que, diante da recepção ao filme, tal iniciativa fosse desnecessária¹⁰⁶, embora o filme de Leon não tivesse conquistado o primeiro prêmio. O Leão de Ouro ficou com o representante da Alemanha Ocidental, baseado num caso verídico sobre a história política recente, *Tempos de Chumbo* de Margarethe von Trotta, contava a história de Gudrun Ensslin do Baader-Meinhoff¹⁰⁷, segundo relato da *Veja*: “morta em 1977 na prisão de Stammheim. O veredicto oficial foi suicídio – uma tese que a diretora Margarethe von Trotta, baseada nas alegações de Christinne, irmã de Gudrun, tenta derrubar no filme.”¹⁰⁸ O filme mostra que Ensslin foi estrangulada, assim como ocorrera no Brasil com Wladimir Herzog¹⁰⁹ e Manoel Fiel Filho. (Figura 110)

Mas Leon não deixou Veneza sem seu Leão de Ouro, *Loro non usano black-tie* conquistou cinco prêmios na Itália. Neste ano foram concedidos mais dois Leões de Ouro, o brasileiro dividiu o prêmio especial do júri com *Sonhos de ouro* do italiano Nani Moretti. Ainda em Veneza, com *Tempos de chumbo* partilhou o Prêmio Internacional da Crítica Cinematográfica da FIPRESCI (Federação Internacional da Crítica Cinematográfica) que distinguiu o filme de Leon “pela coragem cívica e pela originalidade dramática na abordagem de um problema político através de uma trama familiar”. Também foi premiado pela Federação Italiana dos Cinemas de Arte (FICE) que declarou “à disposição de 11 filmes, entre os quais o brasileiro, as 250 salas de cinema que tem espalhadas pelo país.”¹¹⁰ Dividiu também com o filme alemão o prêmio do OCIC (Office Catholique International du Cinema) concedido a obras com “um particular interesse pelos problemas da pessoa humana na sociedade contemporânea”. Para o júri, o filme brasileiro “com uma linguagem muito

¹⁰⁵ Idem, p. 103.

¹⁰⁶ *O Estado de São Paulo*, 24/7/06online. Ego.globo, 22/7/06. Acesso 22/12/2007.

¹⁰⁷ Facção Exército Vermelho (1970-1998) liderada por Andreas Baader, Ulrike Meinhof e Gudrun Ensslin, namorada de Baader. Segundo a Wikipédia: A imprensa conservadora referiu-se a eles como o "Grupo Baader-Meinhof"; http://pt.wikipedia.org/wiki/Fac%C3%A7%C3%A3o_Ex%C3%A9rcito_Vermelho. Acesso 23/4/2008.

¹⁰⁸ “O Leon de Veneza”: *In Veja*, 16/9/81, p. 103.

¹⁰⁹ No Brasil, apesar do projeto ser antigo, Batista somente conseguiu lançar seu filme sobre Herzog em, 2004, *Vlado 30 anos depois*.

¹¹⁰ MARQUES, Clóvis. “Veneza dá quatro prêmios a *Black-tie*”: *In Jornal do Brasil*, 12/9/81, 1ª. p. [www.memoriacinebr.com.br Acesso, 2/3/2006.]

simples chama a atenção para as graves conseqüências da pobreza, da repressão e do desemprego no Terceiro Mundo, para as dificuldades encontradas pelo desenvolvimento de uma verdadeira solidariedade.” E ainda o prêmio da Associação de Distribuidores de Cinema e Empresários Artísticos (AGIS).

Com o Leão de Ouro e demais premiações italianas, *Eles não usam black-tie* prosseguiu sua trajetória de sucesso por outros festivais internacionais. Bateu o recorde de premiações do cinema brasileiro, conquistou mais 16 prêmios, dez internacionais e seis nacionais, segundo informações do diretor corroboradas pela Embrafilme. Em outubro, na XXVI Semana Internacional de Valladolid, Espanha, ganhou a Espiga de Ouro na categoria longa-metragem enquanto o prêmio para curta-metragem ficou com *Estacion Chamatin* do espanhol Manuel Vidal Esteves; receberam ainda menções especiais, Manuel Villegas Lopes, “pioneiro da crítica cinematográfica na Espanha e responsável pelo cinema republicano durante a Guerra Civil”¹¹¹ e o filme vencedor em Veneza de Margareth von Trotta. Em dezembro, mais duas premiações, em Nantes, na França, venceu o Festival dos Três Continentes, onde foram igualmente premiados *A cicatriz* de Cherd Songfri da Tailândia, *Inimaginável* de Amol Palekar e *Um conto popular* de Ketan Mehta, ambos representantes da Índia. Após tomar conhecimento de mais este prêmio, Celso Amorim confirmou a “vitalidade [que o] cinema brasileiro vem atravessando”, suas expectativas em relação ao filme estavam se cumprindo: “A Embrafilme, quando resolveu ser a produtora do filme de Hirszman, financiando-o totalmente, apostou certo.”¹¹² Em Havana, Cuba, também em dezembro, foi agraciado com o Grande Prêmio Coral no III Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano. No mesmo festival, Glauber Rocha recebeu uma homenagem póstuma e José Dumont uma menção especial como melhor ator masculino por sua interpretação em *O homem que virou suco*; foram ainda premiados os filmes *O mar do tempo perdido* da Venezuela, e *Anita*, do Haiti. Como melhores curtas-metragens, o júri selecionou *A decisão de vencer*, feito por um coletivo de El Salvador, *Assim é o Vietnã*, do México e *Pedro zero por cento*, de Cuba. O prêmio especial para diretores não ibero-americanos coube a *O armeiro*, realizado nos Estados Unidos por descendentes de mexicanos.¹¹³ E o reconhecimento prosseguia, apesar de não ter concorrido oficialmente,

¹¹¹ *O Globo*, 27/10/81 *apud* Memória da Censura, www.memoriacinebr.com.br. Acesso 2/2/2006.

¹¹² *O Globo*, 10/12/81 *apud* Memória da Censura, Idem.

¹¹³ *O Globo*, 15/12/81 *apud* Memória da Censura, Idem.

encerrou o circuito dos festivais internacionais, em 1983, com o prêmio da crítica no Festival de Cartágena, Colômbia. Os 17 jornalistas que escolheram o filme de Leon, no documento em que registraram seu voto, lamentaram a “péssima organização” do Festival, “o nível medíocre geral da mostra apresentada, a informação desordenada sobre a mesma e o tratamento descortês de seus organizadores para com a imprensa, os cineclubistas e o público em geral” e concluíram declarando o brasileiro *Ellos no usam Black-tie*¹¹⁴ “como melhor película da mostra ibero-latino-americana apesar de não ter concorrido oficialmente e de que sua única apresentação no evento acusou deficiências na projeção, assim como o mau estado da cópia”,¹¹⁵



Figura 62 – “O Leon de Veneza”, reportagem da *Veja* sobre a premiação de *Black-tie* sublinhou a originalidade da temática, de acordo com a reportagem, o ano de 1981 foi um marco: “pela primeira vez em sua história, o cinema brasileiro ganhou prêmios internacionais sem cangaceiros nem caboclos. *Eles não usam black-tie*, com que Leon Hirszman arrebatoou os prêmios do júri e da crítica em Veneza, e *O homem que virou suco*, de Batista de Andrade, vencedor de Moscou em julho, são filmes sobre as vicissitudes urbanas.” Além dos prêmios arrolados, a reportagem omitiu o Urso de Prata em Berlim conquistado por *A Queda* (1978) de Ruy Guerra e Nelson Xavier também sobre a temática urbana e operária.

Dentre os prêmios internacionais, dois têm significado especial por terem sido concedidos por organizações de trabalhadores: na Itália, dividiu o prêmio da AGIS da Banca

¹¹⁴ Na tradução do material de divulgação *Ellos non llevan black-tie*.

¹¹⁵ Pasta de *Eles não usam black-tie*, Embrafilme Pesquisa F0468, Doc. Funarte.

Nazionale del Lavoro com *Tempos de Chumbo* e *Lembram-se de Dolly Bell*, primeiro longa-metragem do iugoslavo Emir Kusturica (1948) sobre um jovem adolescente do subúrbio de Sarajevo, filho de um comunista gerente de um *self-service*, nos anos 1960. O jornal comunista francês *L'Humanité* qualificou os filmes iugoslavo e brasileiro como os “petits” notáveis, sobre *Ils n'ont pas de noeds papillons*, o enviado especial a Veneza, François Maurin, concluiu: “é uma obra de uma grande força emocional cujo senso combativo resulta de uma atenção minuciosa informada na realidade.”¹¹⁶ Por sua vez, Guarnieri sublinhou o vínculo deste prêmio com seu personagem: “o reconhecimento dos trabalhadores italianos ao tema central do filme: a vida dos trabalhadores e a participação sindical.”¹¹⁷ Afora o prestígio, esta conquista viabilizava a distribuição do filme na Itália, conforme explicou Clóvis Marques, do *Jornal do Brasil*, consistia:

(...) de um máximo de 15 milhões de liras para os distribuidores italianos, soma destinada à confecção de cópias a serem distribuídas, no máximo, até 1982. E, do ponto de vista prático, sem dúvida o melhor prêmio que poderia esperar Leon Hirszman, que assim tem garantida desde já a exibição de seu filme na Itália. Além disso, a Federação Italiana de Cinemas de Arte (FICE) declara à disposição de 11 filmes, entre os quais o brasileiro, as 250 salas de cinema que tem espalhadas pelo país.”¹¹⁸

Além do prêmio da Banca Nacional del Lavoro, em maio de 1982, no Primeiro Festival Internacional de Cinema em Montreuil, organizado pela CGT, *Black-tie*, dos correligionários comunistas Guarnieri e Leon, venceu 18 filmes, entre documentários e ficção. No primeiro ano do governo socialista de Mitterrand, a criação do prêmio poderia ser considerada um estímulo à produção sobre o personagem, cuja presença se tornara rarefeita na tela nesta época¹¹⁹. Nesse sentido, o filme brasileiro, pode ser considerado o ideal do movimento operário do ponto de vista do comunismo ocidental. O Brasil também marcou presença na sessão de encerramento com a exibição de *Coronel Delmiro Gouveia* (1978) de Geraldo Sarno, outro correligionário.¹²⁰ Conforme foi visto, no ano seguinte, *O homem que virou suco* ficou com o prêmio.

¹¹⁶ MAURIN, François. “Découverts à Venise. La Yougoslavie et le Brésil présentent de ‘petits’ films remarquables. Marco Ferreri hors concours”, *L'Humanité*, 9/9/81 [pasta do filme, CB]

¹¹⁷ *O Globo*, 14/9/81, [pasta de *Eles não usam black-tie*, Funarte]

¹¹⁸ MARQUES, Clóvis. “Veneza dá quatro prêmios a *Black-tie*”: *In Jornal do Brasil*, Caderno B, 12/9/81, 1ª.

p.
¹¹⁹ CADÉ, *L'écran bleu*, op. cit., p. 58.

¹²⁰ AVELLAR, José Carlos. “*Eles não usam black-tie*, melhor filme em Montreuil”: *In Jornal do Brasil*, Caderno B, 6/5/82 [site Memória da Censura www.memoriacinebr.com.br. Acesso 2/2/2006.]

As premiações que começaram em Veneza, em setembro de 1981, prosseguiram no Brasil, no ano seguinte, *Black-tie* recebeu quatro prêmios Air France, melhor filme, atriz, para Fernanda Montenegro, além de um prêmio especial para Guarnieri. Não houve unanimidade, segundo o jornal gaúcho *Zero Hora*: “Na primeira votação, Leon havia empatado com Walter Hugo Khouri pela direção de *Eros, o Deus do Amor*”¹²¹ porém, desta vez, *Black-tie* ganhou sozinho. Porém partilhou com *Em cima da terra, embaixo do céu* de Walter Lima Jr., a Margarida de Prata da CNBB, criada em 1967 para incentivar a expressão na tela de valores humanos e cristãos. Para o júri da Margarida de Prata, *Black-tie* “joga sobre a sociedade brasileira a inquietação, as dúvidas e o questionamento dos modelos que têm vigorado ao longo da nossa história.”¹²² Ainda em 1982, recebeu o Curumim, do Cineclub de Marília de São Paulo.

Sem superar qualquer recorde, cotejando com os anos imediatamente anteriores¹²³ e posteriores¹²⁴ quando se computou mais de uma centena de lançamentos, entre os 78 filmes lançados em 1981, *Black-tie* contribuiu para ampliar o percentual de público para o cinema brasileiro. Em 29 de setembro de 1981, consagrado pelo Leão de Ouro e demais prêmios recebidos em Veneza, *Eles não usam black-tie* estreou simultaneamente no Rio de Janeiro e em São Paulo. No Rio de Janeiro, recebido com destaque pela imprensa desde antes da estréia, não foi o único filme brasileiro lançado na semana: *Paraíso Proibido* de Carlos Reichenbach¹²⁵ e, na pequena sala Cândido Mendes, em Ipanema, o documentário *Terceiro Milênio* de Jorge Bodansky e Wolf Gauer que, no Pequeno Auditório do MASP, dividira a atenção com *Suco* em sua reestréia paulistana. *Black-tie* estreou em quatro cinemas - Palácio 2, na Cinelândia; Caruso, em Copacabana; no Carioca, na praça Sans Peña Tijuca e no Ópera 2, em Botafogo, única sala onde foram exibidos *Suco e Black-tie* - com quatro

¹²¹ “Novos prêmios para *Black-tie*”: In *Zero Hora* (Porto Alegre), 14/4/82 [pasta de *Eles não usam black-tie*, Funarte]

¹²² “CNBB dá Margarida a *Black-tie*”: In *Jornal do Brasil*, 13/5/82, [site Memória da Censura, www.memoriacinebr.com.br. Acesso 2/2/2006.]

¹²³ Segundo dados coletados por Helena Salem, 1978: 81, 1979:104; 1980:93 In SALEM, “Histórico do Cinema Brasileiro”, op. cit., p. 254.

¹²⁴ Segundo a mesma fonte, 1982: 80; 1983: 76; 1984:108, Idem, ibidem.

¹²⁵ Segundo o *Dicionário de Cineastas Brasileiros*, Carlos Reichenbach (1942): “Funda a Xanadu Filmes com João Callegaro e Antonio Lima, iniciando o Cinema Marginal feito na Boca do Lixo, com poucos recursos e muita inventividade.” MIRANDA, op. cit., p. 272-273. O cineasta em 2004, lançou *Garotas do ABC* e em 2008, *Falsa Loura*, sobre operárias do ABC.

sessões diárias. O resumo no “tijolinho” do jornal carioca conta a história em meio à descrição dos quatro protagonistas:

Tudo se passa no fundo das emoções de uma família operária cujo chefe, Otávio é líder sindical. Tião, seu filho, não vê muito sentido nos valores de solidariedade de classe defendidos pelo pai. Maria, a noiva de Tião, está apaixonada e sonha com o filho que vai nascer. Romana, mulher de Otávio, cuida da casa onde a família expressa suas contradições.¹²⁶

Quase três meses consecutivos em cartaz, passando por mais de uma dezena de salas atestam o sucesso de *Eles não usam black-tie* no circuito comercial carioca. No Palácio 2, permaneceu por dois meses¹²⁷. Dobrou a segunda semana nos demais cinemas onde estreou e ainda substituiu *Volúpia do prazer* no Madureira 2 e aí ficou uma semana cedendo a vez para *O fotógrafo* de Jean Garret¹²⁸, passou para sala ao lado, o Madureira 1 onde permaneceu até 28 de outubro¹²⁹.

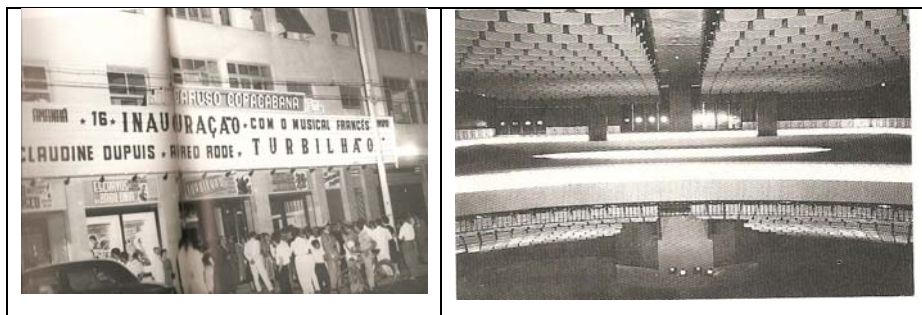


Figura 63 - O Caruso foi inaugurado, em 1954, foto Arquivo Cinédia 15/2/1954[Foto Arquivo Cinédia *apud* GONZAGA, *Palácios e poeiras*, op. cit., p. 200-201] **Figura 64** - Com 867 lugares, “primeiro cinema de luxo rigorosamente planejado para um clima tropical.”¹³⁰ Reformado em 1983, ficou com 506 poltronas; provocou surpresa e indignação em seus frequentadores quando foi fechado no ano seguinte, o poeta Carlos Drummond de Andrade, morador da rua Conselheiro Lafayete, paralela àquela do cinema, registrou na crônica “Os cinemas estão acabando”: “Na Avenida Copacabana, Posto 6, o homem passou pelo Cinema Caruso. Não havia Caruso. Havia um buraco negro, à espera de um canteiro de obras. Alguém lhe disse, ‘o banco comprou.’ Assim, pois, desaparecem os cinemas, depois de terem desaparecido, ou quase, os frequentadores de cinema. Estes ficaram em casa, vendo figuras pela televisão, primeiro porque é mais seguro, evita assaltos; segundo, porque é mais barato, e terceiro porque o cinema convencional saiu de moda.”¹³¹ Era o início do fim dos cinemas de rua. Na época do lançamento de *Black-tie* tinha 804 lugares.

Na quinta semana, prosseguiu em todos os cinemas e acrescentou ao seu circuito exibidor o Santa Alice, na Barão de Bom Retiro, Engenho Novo, e aí permaneceu por duas semanas quando cedeu o lugar a *Mulher objeto* de Silvio de Abreu. No Carioca ficou por

¹²⁶ *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 4, de 29/9 a 31/10/81.

¹²⁷ *Jornal do Brasil*, “Caderno B”, 29/11/81, p. 4.

¹²⁸ *Jornal do Brasil*, “Caderno B”, 10/10/81, p. 4.

¹²⁹ *Jornal do Brasil*, “Caderno B”, 28/10/81, p. 4.

¹³⁰ GONZAGA, *Palácios e poeira*, op. cit. p. 205.

¹³¹ ANDRADE, Carlos Drummond. “Os cinemas estão acabando” *In Filme Cultura* 47. Rio de Janeiro: Embrafilme, agosto de 1986, p. 108.

cinco semanas, até 1º de novembro. No início de novembro, o Cinema 3 manteve o filme em cartaz na região da Tijuca onde estreara no Carioca e seguira no Santa Alice. Na décima semana, a elite da zona oeste foi contemplada, mas não respondeu bem, o filme ficou em cartaz no Barra 2 apenas uma semana.

No Cinema 1 permaneceu quase um mês em cartaz¹³², e encerrou sua bem-sucedida carreira no circuito comercial carioca no Lido 1, na Praia do Flamengo, e no “poeira” Scala, geminado ao Coral, numa galeria na Praia de Botafogo, no domingo, 20 de dezembro de 1981.¹³³ O sucesso de *Black-tie* redundou no interesse pela obra do diretor, enquanto *Black-tie* estava em cartaz, por uma semana o diretor foi homenageado no Ricamar com uma programação dupla reunindo o longa-metragem de ficção *São Bernardo* (1974) e o documentário de curta-metragem *Maioria Absoluta* (1966)¹³⁴.

Apesar de São Paulo ser a cidade-cenário do filme e do protagonista Gianfrancesco Guarnieri estar em cena no teatro com *Pegue e não pague* de Dario Fo, também sobre operários, na capital paulista a estréia foi bem mais modesta do que a carioca; não chegou perto da Lapa nem de Vila Brasilândia que lhe serviram de cenário. O “tijolinho” que anunciou o filme mencionou a premiação e se reportou à peça, numa síntese singular, usa a identidade regional na descrição dos personagens, em detrimento de sua condição sócio-econômica: “Obra que obteve entre outros prêmios do Júri do CIC no último festival de Veneza, que transpõe para o cinema a peça homônima de Guarnieri, narrando os conflitos de uma família paulista.”¹³⁵ Conforme observou o crítico Orlando L. Fassoni: “O lançamento que mais interesse” despertava naquela semana, a obra de Leon Hirszman estava em exibição no “cine Gazetinha apenas”¹³⁶, na Avenida Paulista, Se, como afirmou Inimá Simões, o público do Gazetinha rejeitava a pornochanchada “e, em certa medida, o próprio cinema brasileiro”¹³⁷ *Black-tie* conseguiria superar o preconceito do público do Gazetinha em relação ao cinema brasileiro?

¹³² *Jornal do Brasil*, Caderno B, 23/11/81, p. 4.

¹³³ *Jornal do Brasil*, Caderno B., 20/12/81, p.8.

¹³⁴ *Jornal do Brasil*, Caderno B, 1º/11/81, p. 6.

¹³⁵ Entre outras, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 2/12/81, p. 20.

¹³⁶ *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 28/9/81, p. 26.

¹³⁷ SIMÕES, *As salas de cinema de São Paulo*, op. cit., p. 122.



Figura 65 - Localizado na Avenida Paulista 900, o Gazetinha foi inaugurado em 1967¹³⁸, segundo Inimá Simões, naquela década “a região compreendida entre a Paulista e o rio Pinheiros atrai os principais investimentos das empresas exibidoras, que revelam mais uma vez sensibilidade suficiente para ocupar seus lugares em território que se tornará o mais valorizado e prestigioso de toda cidade.” Foto CCSP/Joel La Laina *Apud* GONZAGA, *Palácios e poeiras, op. cit.*, p. 138.

Eles não usam black-tie decerto contribuiu para superar as possíveis reservas que os frequentadores do Gazetinha pudessem ter em relação ao cinema brasileiro; nesta sala o filme ficou um pouco mais de tempo em cartaz do que no Rio de Janeiro, nas duas praças estreou em 28 de setembro e somente no dia de Natal, foi substituído por *Arthur, o milionário* (*Arthur*) de Steve Gordon¹³⁹, no Gazetinha. Ou seja, apesar do circuito de extensão modesta, o público do Gazetinha garantiu a permanência do filme em cartaz por quase três meses, quatro dias a mais do que no Rio de Janeiro, onde circulou por mais de uma dezena de cinemas. A exibição em três cinemas no ABC, na Grande São Paulo, na mesma época, compensou a limitação do circuito paulistano.

Black-tie no ABC

Conforme prognosticara Djalma na cena final de *Linha de montagem* filmada em julho de 1981, em agosto, a chapa 1 liderada por Jair Meneguelli assumiu a direção do Sindicato. Seu antecessor, cassado e processado pela Lei de Segurança Nacional, fez um balanço do seu legado no texto “A luta continua”¹⁴⁰ no qual sublinhou a importância das greves de 1978, 1979 e 1980. Na mesma página abaixo, Meneguelli reafirmou com “A nossa responsabilidade”: “a luta continua, companheiros! Ninguém conseguirá deter a nossa caminhada. O futuro será da classe operária, e para ele haveremos de caminhar sempre de cabeça erguida.” Tomando como referência o ânimo dos dirigentes metalúrgicos, a recepção de um filme de ficção sobre uma greve ocorrida em 1979 estava garantida.

Dois meses depois da estréia no Rio de Janeiro e São Paulo, o filme de Leon chegou ao ABC, no início de novembro de 1981, registrado pela imprensa regional e sindical. No *Diário de Grande ABC* o anúncio comercial ficou a cargo dos distribuidores e exibidores: “Agora você pode ver em sua cidade o filme que São Paulo inteiro está aplaudindo. No calor

¹³⁸ Idem, p. 103 e 106.

¹³⁹ *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 25/12/81, p. 18.

¹⁴⁰ *Tribuna Metalúrgica*, agosto de 1981, p. 3

de uma greve, explodem as emoções”¹⁴¹. O tijolinho traduziu a história na linguagem local, sem mencionar especificamente a greve: “Uma família comandada pelo líder sindical, Otávio, luta contra pressões, desemprego e outros dramas sociais.”¹⁴² Estreou na segunda-feira, 2 de novembro de 1981, substituiu *Mulher objeto* no Hawaií, na rua Olavo Bilac 40, em São Bernardo, e no Tangará, Rua Coronel Oliveira Lima, 40, em Santo André; no Lido de São Caetano, entrou no lugar de *Me deixa de quatro*¹⁴³. A programação destes três cinemas é exemplar do sucesso de público do cinema brasileiro no período, o predomínio das pornochanchadas, conforme seus críticos, ou cinema erótico, para os apreciadores, e espaço para o cinema de autor.



Figura 66 - Anúncio do filme no *Suplemento Literário da Tribuna Metalúrgica* 12/11/81, p. 2.

O Sindicato dos Metalúrgicos contribuiu para a divulgação, quando o filme já completava uma semana de exibição, a coluna “Recado do João Ferrador” das edições de 9 e 12 de novembro recomendou: “Não deixem de assistir ao filme *Eles não usam black-tie* (gravata preta [sic]) nos cinemas do ABC. Trata-se de um filme sobre a luta dos trabalhadores. Todas as aflições da classe trabalhadora. Uma greve. Uma vida inteira de exploração.” E concluiu com a promoção especial: “Sindicalizado para meia entrada”¹⁴⁴ Com a deferência aos trabalhadores sindicalizados, o filme mereceu um anúncio no *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica*, além das indicações de João Ferrador, complementado pela recomendação do ex-tesoureiro do Sindicato e criador do Fundo de

¹⁴¹ *Diário do Grande ABC*, 1/12/81, p. 6.

¹⁴² *Diário do Grande ABC*, 3/11/81, Caderno B, p. 9.

¹⁴³ *Diário do Grande ABC*, 1/12/81, p. 6.

¹⁴⁴ *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica*, 9 e 12/11/81, p. 2.

Greve, Djalma Bom: “Um filme digno de ser visto pelos metalúrgicos do ABCD, o seu conteúdo está muito ligado à luta da classe trabalhadora.”

Aval de João Ferrador e Djalma Bom, vantagens aos sindicalizados também anunciada pelo *Diário do Grande ABC*, e a disposição reacendida com a retomada do Sindicato por diretores eleitos pela categoria com apoio dos antecessores, parecem ter sido atendidos, o filme se manteve por duas semanas nos três cinemas. Em São Bernardo, concorreu com *Desejos de uma colegial de 16 anos* e *Aventuras eróticas de virgens violentadas*, programação dupla do cine São Bernardo, na rua Marechal Deodoro 1.229, com sessões das 10 às 20h15; no Cine Ruddy Center, na avenida Caminho do Mar 3.438, com *Eros, o deus do amor* de Walter Hugo Khouri e ainda *Caçado como fera* em sessão única, às 20 horas no Cine-Teatro Martins Pena, na Praça Marques Alegrete 44. No Hawaí e no Lido, de São Caetano, foi substituído por *Recruta Benjamin*¹⁴⁵, já no Tangará, de Santo André, ficou em cartaz até 23 de novembro, na semana seguinte, neste cinema entrou em cartaz *Aluga-se moças* de Deni Cavalcanti com Gretchen e Rita Cadillac.¹⁴⁶

Três semanas ao todo, com o apoio do anúncio na imprensa sindical, a recepção do filme no ABC pode ser considerada satisfatória? Considerando a predileção pela pornochanchada entre o público, conforme a programação dos cinemas de São Bernardo e da região, e a “lei da dobra”, se não foi um sucesso retumbante como os três meses em que permaneceu em cartaz no Rio e São Paulo, no ABC, o resultado não pode ser considerado insatisfatório, se equiparou ou venceu a média dos cinemas, de São Bernardo e São Caetano, por duas semanas, e três, em Santo André.

A carreira internacional nos Estados Unidos e na Argentina

Leon atribuiu à história do movimento operário as diferenças da recepção do filme entre argentinos e norte-americanos. Após o lançamento nacional, já reconhecido pela premiação nos festivais, *Black-tie* iniciou sua carreira internacional. As exibições na Argentina e nos Estados Unidos se transformaram em material de divulgação no relançamento nacional do filme, em 1983.

Na Argentina, a pré-estréia de *Ellos non llevan black-tie* aconteceu em 28 de abril de 1982, na Sala Um, do Cine Club Núcleo, no ciclo de filmes premiados do “nuevo cine

¹⁴⁵ *Diário do Grande ABC*, 17/11/81, p. 10.

¹⁴⁶ *Diário do Grande ABC*, 24/11/81, p. 10.

brasileiro”¹⁴⁷. Em 30 de setembro de 1982, estreou em duas salas de Buenos Aires, Ambassador e América, registrando na primeira semana um total de 23.463 espectadores. Na segunda semana “o filme passou a ser exibido em cinco salas”: Flores e Auto-cine, também em Buenos Aires, e no Ambassador de Mar del Plata. Na terceira semana, ampliou ainda mais o circuito exibidor. Em Buenos Aires, no Alberde, Atlas Belgrano, Bernasconi, Bristol, Cervantes, Maipu, Palácio del Cine, Roseral, e no América de Mar del Plata. Em 1983, no relançamento brasileiro, o diretor comemorava a marca dos 250 mil espectadores na Argentina, onde o filme continuava em cartaz.¹⁴⁸

Em Nova York, depois de exibido no New Directors/New Films, Festival de Cinema de 1982 e em maio do ano seguinte, estreou na mesma cidade no Cinema Studio I, na Broadway¹⁴⁹, onde ficou em cartaz por mais de dez semanas, segundo informações da Embrafilme.¹⁵⁰ Los Angeles, Boston e San Francisco completaram o circuito norte-americano.



Figura 67 – Cartaz para a exibição norte-americana com destaque para o personagem de Tião (Ricelli)[Incluído no material de divulgação [pasta de *Eles não usam black-tie* Filme, CB/Funarte/MAM]

Leon observou as diferenças entre os dois públicos, para ele, a escolha do protagonista e sua respectiva faixa etária expressavam tradições do movimento operário nestes países. De acordo com a percepção de Leon, na Argentina: “houve uma identidade

¹⁴⁷ “Luz e Aço”. Entrevista de Leon Hirszman Rio de Janeiro: setembro de 1981 reproduzida no folheto do Cine Club Núcleo. Buenos Aires, 1982, p. 1

¹⁴⁸ Pasta de *Eles não usam black-tie*, Embrafilme/ Doc. Funarte.

¹⁴⁹ Relatório em papel timbrado da Embrafilme, com traduções de reportagens sobre *Eles não usam black-tie*, 13p. s/d.

¹⁵⁰ Release em papel timbrado da Embrafilme sobre o relançamento de *Eles não usam black-tie*, 2p. [Pasta de *Eles não usam black-tie*, Cinemateca Brasileira]

maior do público com Otávio (...), líder operário que procura organizar seus companheiros, como aqui, a vontade política dos argentinos parece também estar direcionada nesse sentido, não dá para se resolver sozinho os problemas.”¹⁵¹ Organizados, mobilizados e solidários, os argentinos se identificaram com a velha guarda¹⁵² do filme. Além disso, a conjuntura política aproximava mais ainda argentinos e brasileiros, segundo Leon: “A minha sensação é de que *Black-tie* é tão nacional-popular na Argentina como no Brasil (ou mais). Os argentinos estão muito voltados para a questão da redemocratização, para o que seria a dialética da dor e esperança, presente na América Latina como um todo.”¹⁵³ Em sintonia com a orientação do PCB sobre a greve, em particular, e o movimento operário, em geral, não se tratava apenas de sua articulação ao processo de redemocratização, mas submissão ao projeto da frente ampla, capitaneado então pelo PMDB, vale lembrar que o PCB somente obteria o registro partidário, após 38 anos, em 8 de maio de 1985.¹⁵⁴ Conforme advertiu Hobsbawn, “imagens planejadas para serem vistas e terem um impacto sobre um público amplo, por exemplo, de trabalhadores, a experiência que o público tem da realidade coloca limites no grau em que as imagens possam divergir daquela experiência”¹⁵⁵ Permeáveis à atualidade¹⁵⁶, as obras podem ser interpretadas numa “chave completamente diferente da do autor”. Enquanto na Argentina a recepção do filme seguia a orientação do diretor, nos Estados Unidos, a característica do *self-made-man* do público de *They don't wear black-tie* se identificou com Tião, “que abandona a luta para seguir seu caminho individual (numa sociedade afluyente há muito mais afinidade com Tião, e o distanciamento crítico que o filme tem em relação ao personagem permite isso).” Por mais diferentes que fossem suas experiências somente poderiam se apropriar do que assistiam na tela, ou seja, sublinhar as

¹⁵¹ “A volta (em clima de estréia) do premiadíssimo *Eles não usam black-tie*”: *In O Globo*, Segundo Caderno, 14/8/83. [15252, Cinemateca Brasileira]

¹⁵² Sobre as tradições do movimento operário argentino, ver TORRE, Juan Carlos. *La vieja guarda sindical y Perón: sobre los orígenes del peronismo*. Buenos Aires: Universidade Nacional de Três de Febrero, 2006.

¹⁵³ “A volta (em clima de estréia) do premiadíssimo *Eles não usam black-tie*”: *In O Globo*, Segundo Caderno, 14/8/83.

¹⁵⁴ PANDOLFI, Dulce. *Camaradas e companheiros*. História e Memória do PCB. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p. 226.

¹⁵⁵ HOBSBAWM, “Homem e mulher: imagens de esquerda”, op. cit., p. 123 e 124.

¹⁵⁶ MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia, op. cit., p. 194 e 190.

nuances na interpretação de um filme não significa atribuir às “audiências (...) as mesmas posições de poder daqueles que dão significado ao mundo para elas”¹⁵⁷

Continuava em cartaz nos Estados Unidos e na Argentina onde já somava 250 mil espectadores, segundo nota da Embrafilme para divulgação na imprensa, quando reestreou no Brasil: “Está de volta o filme mais premiado de todos os tempos”¹⁵⁸. Depois de quase três meses de sucesso, de setembro a dezembro de 1981, em 15 de agosto de 1983, com a censura rebaixada para 16 anos, o filme re-estreou no cine Copacabana e grande circuito, conforme o release da Embrafilme¹⁵⁹.

A diferença registrada na estréia carioca e paulistana se acentuou ainda mais no relançamento. Na mesma época em que voltou a ser exibido no Rio de Janeiro, no cine Copacabana e em grande circuito, uma única sessão foi programada para “o ciclo sobre o cinema político brasileiro” no auditório da *Folha de São Paulo*¹⁶⁰, às 20 horas.

Novamente no Rio, desta vez para um público, por um lado, mais restrito, por outro, afinado com o projeto do diretor, e sua visão sobre a greve, em geral, e dos metalúrgicos do ABC, em particular. Após encerrar sua passagem pelo comercial na cidade, em 8 de novembro de 1984, integrou uma programação voltada para as discussões do PCB, em luta pela legalização. O periódico do Partido *Voz da Unidade*, distribuiu convites convocando:

O povo carioca a comparecer ao Ato Comemorativo pela Grande Revolução Socialista Soviética de outubro de 1917, que será realizado no ABI [Associação Brasileira de Imprensa] (...) com as presenças de Oscar Niemeyer, João Saldanha e palestra do coordenador geral da comissão nacional provisória pela legalidade do PCB, Giocondo Dias e exibição do filme *Eles não usam black-tie*, de Leon Hirszman.”¹⁶¹

Sem merecer os registros deixados por *Suco*, após o sucesso no circuito comercial, *Black-tie* repetiu o bom desempenho no circuito alternativo, segundo o histórico da Federação de Cineclubes¹⁶². Em 1988, após a morte do diretor, a grande imprensa registrou uma sessão, em abril na Cinemateca do MAM, programou o filme dentro da mostra “A

¹⁵⁷ HALL, S. “Reflexões sobre o modelo de codificação/decodificação. Uma entrevista com S. Hall”, op. cit., p. 366.

¹⁵⁸ Release em papel timbrado da Embrafilme sobre o relançamento de *Eles não usam black-tie* [Pasta de *Eles não usam black-tie*, Cinemateca Brasileira]

¹⁵⁹ “Está de volta o filme mais premiado de todos os tempos”, Release em papel timbrado da Embrafilme. [Doc. Funarte, pasta de *Eles não usam black-tie*]

¹⁶⁰ *Folha de São Paulo*, 10/8/83.

¹⁶¹ Convite do *Voz da Unidade* para exibição de *Eles não usam black-tie*. [Pasta de *Eles não usam black-tie* Documentação Funarte.]

¹⁶² Site Felipe Macedo. Cronologia da Federação Nacional de Cineclubes, www.utopia.com.br/cineclubes. Acesso 19/01/2005.

classe operária vai ao cinema”, após a sessão Milton Gonçalves, Gianfrancesco Guarnieri, Francisco Milani e Fernanda Montenegro debateram com crítico José Carlos Avellar.¹⁶³

As críticas

Se com *O homem que virou suco* o espaço dedicado na imprensa se equilibrou entre Rio e São Paulo, proporcional a distribuição pelo circuito comercial *Eles não usam black-tie*, encontrou muito mais receptividade na imprensa carioca do que na paulistana. Esta distribuição de espaço não pareceu aleatória. Enquanto a crítica carioca partilhava da orientação do diretor, na “linha auxiliar do autor”¹⁶⁴, de São Paulo partiu a crítica em que mais prevalece o chamado de “código de oposição”: “Ele ou ela destotaliza a mensagem no código preferencial [hegemônico] para retotalizá-la dentro de algum referencial alternativo”, ou seja, compreende as intenções dos produtores, “a contradição interna ao discurso ideológico o [faz] explodir [através de] uma via pela qual a contradição ideológica se ponha em movimento e destrua a construção imaginária.”¹⁶⁵ A crítica de Maurício Segall será apresentada ao final desta seção, publicada após o filme ter saído de cartaz em São Paulo, como fez questão de esclarecer o autor, foi publicada, em 1982, depois que “a fita já deu na bilheteria o que tinha que dar.”¹⁶⁶ Maurício Segall escreveu precisamente contra a tendência que predominou na recepção do filme pela crítica e pelo público, o elogio incensado ainda mais pela consagração em Veneza que precedeu a estréia comercial.

Havia expectativa tanto pelo tema quanto pela nova produção de Leon após *São Bernardo* (1974), muito bem recebido pela crítica. Seguindo a “linha auxiliar do autor”, *Eles não usam black-tie* teve excelente recepção pela crítica carioca, recebeu a cotação máxima de *O Globo* e do *Jornal do Brasil*. O *Jornal do Brasil* dedicou toda a primeira página do Caderno B para *Eles não usam black-tie* quando a equipe já estava em Veneza, mas o filme ainda não tinha sido exibido. Em “*Black-tie* com cheiro de café”, o crítico de teatro Macksen Luiz valorizou o caráter inovador da peça na dramaturgia brasileira do ponto de vista estético e temático: “O surgimento de *Eles não usam black-tie*, texto de Gianfrancesco

¹⁶³ *O Globo*, 2º. Caderno, 25/4/88, p. 4.

¹⁶⁴ RAMOS, Alcides Freire, *O canibalismo dos fracos*, op. cit., p. 85

¹⁶⁵ CHAUI, Marilena. “Crítica e ideologia” in *Cultura e Democracia*. O discurso competente e outras falas. São Paulo: Moderna, 1980, p. 22.

¹⁶⁶ SEGALL, Maurício. “*Black-tie* –Mistificando como antigamente” In *Novos Estudos Cebrap*, V. 1, n.2, 1982, p. 18 *apud* [blog.zequinhabarreto.org.br/2008/04/30/black-tie-mistificando-como-antigamente/Acesso 28/6/2008](http://blog.zequinhabarreto.org.br/2008/04/30/black-tie-mistificando-como-antigamente/Acesso%2028/6/2008).

Guarnieri, estreado no dia 22 de fevereiro de 1958 no Teatro de Arena de São Paulo, demarcou o limite de uma dramaturgia de cunho social que colocava em cena a classe operária.”¹⁶⁷ E sublinhou ainda a transformação na linguagem no teatro brasileiro: “certamente a base lançada por *Eles não usam black-tie* frutificou numa nova visão de como escrever brasileiro para o teatro.” No mesmo conjunto de textos sobre o filme, Susana Schild fez uma ponte entre a peça e o filme¹⁶⁸ e, logo após o lançamento, em “O cinema popular de Leon Hirszman” explorou a importância de *Black-tie* na filmografia do cineasta, na “linha auxiliar do autor”, a partir do depoimento de Leon, apontou continuidades e rupturas:

Com *Black-tie*, Leon prossegue à procura de sempre, o cinema nacional e popular, e para isso escolheu um tema atual, a cujo núcleo, a família, não delegou apenas aspectos psicológicos. Inserida num sistema sócio-político, adquiria conotações bem mais abrangentes, e nesse espírito, o texto de Guarnieri, visto por Leon com emoção 20 anos antes, encaixava-se perfeitamente. Uma família num bairro operário paulista, as transformações e conflitos surgidos com uma greve.¹⁶⁹

Na mesma linha dos artigos de José Carlos Avellar, “O agente como gente” e “Gota d’água”. No primeiro, segundo este crítico a abordagem do personagem superava estereótipos: “um filme onde operário, antes de aparecer como um agente da História, aparece mesmo é como gente.”¹⁷⁰ Original na filmografia nacional, também inovava internacionalmente, sem seguir a estrutura de “mocinhos e bandidos” que, segundo Avellar, caracterizava o “modelo de cinema político europeu”. Assim, de modo original na forma de abordar o drama popular cotidiano: “Simples. Nada enfim capaz de levar o espectador a exorcizar os fantasmas da realidade, mas sim uma reflexão para levá-lo a deixar de acreditar em bruxas.” Em “Gota d’água”, publicado após o lançamento, Avellar prosseguiu apontando as singularidades do filme em relação ao cinema político e militante; em torno da metáfora da poça d’água, cerne da discussão entre Otávio e Tião à mesa, diante da família, observou:

Eles não usam black-tie busca compreender pela emoção. Diante do trabalhador que fura a greve grita, assim como Bráulio na porta da fábrica diante dos colegas de piquete que queriam surrar o trabalhador contra a greve, que ele não é o inimigo. O filme, como um todo, o filme como Bráulio e como Otávio, insiste no fato de que depois de 15 anos de ditadura as pessoas tendem a pensar que a água só se dá imóvel, numa poça, que não

¹⁶⁷ Macksen Luiz. “*Black-tie* com cheiro de café”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 5/9/81, 1ª. p.

¹⁶⁸ SCHILD, Suzana. “*Eles não usam black-tie* – Uma emoção atual, 20 anos depois”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 5/9/81, 1ª. p.

¹⁶⁹ SCHILD, “O cinema popular de Leon Hirszan”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 28/9/81, 1ª. p.

¹⁷⁰ AVELLAR, José Carlos. “O agente como gente”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 5/9/81, 1ª. p.

corre jamais num rio, nem se despenca no ar em cachoeira. O que importa não é se aproximar das pessoas como se elas fossem mecânicas operadoras de um esquema político, mas sim de senti-las enquanto gente mesmo, que agem movidas por um sem número de pressões e necessidades políticas e pessoais, que se movem pela razão e pelo sentimento. O que importa é agir como uma gota d'água que agita a poça imóvel.¹⁷¹

As cinco estrelas (excelente) foram conferidas por Rogério Bitarelli, em “O Cotidiano e a História” este crítico localizou na fábrica a chave do desenvolvimento da história: “A fábrica, ou melhor, as condições de trabalho na fábrica criam toda a carga de equilíbrio e desarmonia entre os componentes de uma família operária.”¹⁷² Este crítico viu na Romana de Fernanda Montenegro “uma personagem trágica”, síntese de vários personagens: “outros arquétipos maternos. Tem um pouco de *A mãe*, de Gorki, de *Mãe Coragem*, de Brecht e, em particular, devido à contemporaneidade dos fatos, da figura matriarcal siciliana de *Rocco e seus irmãos*, de Luchino Visconti.” Otávio, por sua vez, “expressa a linguagem do oprimido pois tem como objetivo a transformação” ao passo que Tião, assim como a mãe, seria um “herói trágico”, “negando a si próprio a sua identidade e acreditando que o trabalho alienado pode conduzi-lo a outra esfera social, usa a linguagem do opressor – a eternização, a imobilidade.” O título do texto foi inspirado na cena final: “feita de gestos e olhares, que dão o significado exato da dualidade diante do futuro: cansaço no cotidiano, esperança na História.”

O bonequinho de *O Globo* aplaudiu de pé, para além da figura do operário em carne e osso na tela, para o crítico de *O Globo*, “o que interessa é afirmar o valor intrínseco do homem em luta por sua dignidade e direitos. E a consciência que aflora nessa luta cotidiana”, pois a maior contribuição do filme para a história do cinema é a ausência de maniqueísmo:

Ao optar por um estilo narrativo que associa o realismo crítico ao sentimento interior dos personagens, Leon Hirszman faz exatamente a síntese cinematográfica que raros cineastas conseguiram realizar em toda história do cinema mundial. Seus personagens vivem uma realidade desfavorável. Mas, nem por isso perdem a sua grandeza humana, seus sentimentos, seu ódio, seu amor.¹⁷³

Para o crítico de *O Globo*, o filme poderia servir como bússola para cineastas e espectadores, em geral: “*Eles não usam black-tie* é um caminho aberto para o cinema

¹⁷¹ AVELLAR. “Gota d'água”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 2/10/81, 1ª p.

¹⁷² BITARELLI, Rogério. “O Cotidiano e a História” in *Jornal do Brasil*, Caderno B, 29/8/81, 1ª p.

¹⁷³ “O bonequinho viu”: In *O Globo*, Segundo Caderno, 28/9/81, p. 3.

brasileiro e um momento de profunda reflexão para todos nós.” E em conformidade com a postura do bonequinho: “Comovente. E para não se perder.”

A recepção em São Paulo foi bem mais discreta. Na *Folha de São Paulo*, afora à crítica ao exíguo circuito exibidor, Orlando Fassoni, além da sutil alusão ao filme de Elio Petri – *A classe operária vai ao paraíso* (1973), inseriu o filme no contexto da presença operária no documentário, a despeito da autoria equivocada de longa-metragem de Roberto Gervitz e Sérgio Segall, apesar de exibido apenas no Gazetinha:

De qualquer maneira, e somados aos trabalhos documentais realizados por João Batista de Andrade – *Trabalhadores, presente; Braços cruzados, máquinas paradas* – o filme de Hirszman e Guarnieri garante, para o cinema brasileiro, no mínimo, o registro de uma época em que a classe operária, que até pode alcançar o paraíso depois de viver o inferno, manifestou suas crenças, fez nascer seus líderes e ocupa hoje uma posição no processo político-social brasileiro.¹⁷⁴

Mas, para o economista, museólogo e escritor¹⁷⁵ Maurício Segall, aliás, pai de Sérgio Segall, *Eles não usam black-tie* não garantiu “o registro de uma época em que a classe operária (...) manifestou suas crenças (...) e ocupa hoje uma posição no processo político brasileiro”, muito pelo contrário. E ele falava com certo envolvimento no tema, além do laço paterno, conforme foi visto, foi Maurício Segall quem convidou Renato Tapajós para ministrar cursos de cinema no Museu que dirigia e que destacou na publicação dos 25 anos de atividade da instituição a participação dos sindicalistas metalúrgicos de São Bernardo nestes cursos¹⁷⁶. E decerto o maior divisor de águas neste momento, era um dos fundadores do PT. Se como afirmou Dulce Pandolfi: “naquele momento, a identidade do PCB passava pela negação do PT”¹⁷⁷, o inverso também era verdadeiro. Maurício Segall publicou este artigo “como uma espécie de denúncia do que [considerava] ser uma manipulação e/ou mistificação política.”¹⁷⁸ E as alterações no sentido da greve estavam no cerne de sua denúncia. Ao reconhecer a peça de estréia de Guarnieri como “um marco da dramaturgia nacional” não estendeu a apreciação ao filme de Leon Hirszman, para Maurício Segal: “*Black-tie* não é um marco da nossa cinematografia”, para ele, o diretor não conseguiu “atingir o nível de suas fitas anteriores, como por exemplo, *São Bernardo*, baseado na obra

¹⁷⁴ FASSONI, Orlando L. “A classe operária entre o inferno e o paraíso”: *In Folha de São Paulo*, Ilustrada, 28/8/81, p. 19.

¹⁷⁵ Entre outros, SEGALL, Maurício. *Controvérsias e Dissonâncias*. São Paulo: Boitempo, 2001.

¹⁷⁶ *Histórico, Análises e Perspectivas*. 1967-1992. Museu Lasar Segall 25 anos, op. cit., p. 60-61.

¹⁷⁷ PANDOLFI, *Camaradas e companheiros*, op. cit., p. 226.

¹⁷⁸ SEGALL, “*Black-tie* – Mistificando como antigamente” (1982), op. cit.

de Graciliano Ramos.” Maurício Segall atribuiu o “razoável sucesso de público” a seis razões:

Em primeiro lugar, que ela é correta e seu artesanato e carpintaria estão à altura do talento e experiência do seu diretor e, portanto “funciona”. Além disso, responde ao clima de descontentamento generalizado contra os donos do poder e do dinheiro. Três: o alto nível de algumas interpretações. Quatro: a fita “maneja” de forma competente os seus componentes fáceis, inclusive as cenas de sexo e nudez. Maria, peladinha da silva, pergunta a Tião - “gosta?”. Não sei se ele gostou, mas eu, certamente, sim. Em quinto lugar, como se sabe, a maniqueização sempre fatura, pois simplifica de forma esquemática aquilo que nem sempre é facilmente compreensível. Em sexto, a obrigatória repercussão dos numerosos A. que recebeu, não obstante estes freqüentemente serem fruto de uma “politização” indevida.

Os numerosos “A”, conceitos máximos, recebidos da crítica, para Maurício Segall, se devia a uma “politização’ indevida”. Os problemas do filme começavam pelas “modificações (e não simplesmente adaptações) que resultaram objetivamente numa evidente manipulação política”. O problema se encontrava na transformação dos personagens relacionada às alterações na visão sobre a greve. Quanto aos personagens, para Segall, os roteiristas mantiveram um pouco e mudaram muito:

A exceção à regra vai por conta do personagem de Romana que mantém, em boa parte, a dosagem humana que a peça lhe conferia. O Otávio da peça era um operário sem qualificação, habitante de barraco no morro, cuja energia de luta e consciência política se situavam ao nível do espontâneo. Como tal era um personagem muito mais contraditório (humano, portanto) do que o Otávio da fita, que SABE TUDO, sobretudo o que quer e precisa a classe operária.

Deste patamar, Otávio representaria o ideal da consciência operária, em contraste, tanto com o filho fura-greve, Tião, quanto com as “porralouquices” de Santini, isto é: “A fita parece querer dizer que existem apenas três categorias no nosso mundo operário: os “fura-greves” (identificados como, delatores e retratados por Tião), os “porras-loucas” (retratados por Santini) e os “bons” (retratados por Otávio e Bráulio).” No item dedicado à história que contextualizou o filme, Segall apresentou as divisões na vida real: Por um lado, o PCB e “os adeptos do *Hora do Povo*”, do outro:

um bloco, nem sempre unido, freqüentemente com divergências sérias, onde, ao lado das lideranças autênticas de cunho não doutrinário, apresentava-se um arco-íris de tendências (trotskistas, marxista-leninistas ortodoxos ou não, cristãos, independentes etc.), reunidas chamadas oposições sindicais.

O autor e, por conseqüência, o artigo, se alinhava ao segundo bloco. Tal divisão expressava exatamente a (di) visão sobre a greve, na vida real e também no cinema. Segall

questionou a principal transformação do palco à tela: “cabe indagar por que escolheu esta derrota [a greve paulista de 1979] e não, por exemplo, as vitórias mobilizadoras de 1978. Afinal de contas, a peça contava a história de uma vitória, refletindo as mobilizações de 1953.” E deu algumas pistas para responder a esta questão. A mudança expressava o ponto de vista da “Unidade Sindical”, corrente do sindicalismo que se apoiara a greve no ABC até março de 1979, conforme foi visto nos curtas-metragens de Batista e Tapajós (Figuras 11 e 12), mudara de posição em novembro, na greve de São Paulo, na qual apoiou o presidente do Sindicato, Joaquinção:

A greve dos metalúrgicos de São Paulo, em 1979, foi decretada numa assembléia com boa participação de massa, mas, por diversos motivos, entra rapidamente em descenso e é aí artificialmente prolongada pela ação coordenada de uma reduzida massa de piqueteiros. Estes, em certos momentos, chegam a verdadeiros confrontos com as lideranças das oposições sindicais, cuja hesitação, na prática, deixou o movimento acéfalo.

Com isto, a derrota foi hipertrofiada, sem falar na trágica morte de Santo Dias. Tudo isto ocorrendo com a conivência passiva do pelego e seus apoiadores, a fim de tirar proveito da derrota inevitável da greve.

Mas por que Leon de quem Maurício Segall aguardava “o rico documentário que o mesmo diretor rodou em São Bernardo em 1980 [sic], não obstante estar em fase de acabamento há um ano” escolheu esta greve paulistana, alterando substancialmente o sentido da peça? Afora o engano da data, em 1980, Leon filmava a ficção, o documentário trata do movimento de 1979 e não de 1980, para Segall, a explicação para a demora no lançamento do documentário se relacionava à opção na ficção: “Ali [no documentário *ABC da greve*, somente lançado em 1991] veríamos que a maioria dos líderes que então despontaram, e que não são personagens de ficção, não pertence à “Unidade Sindical”, mas sim ao Partido dos Trabalhadores”, antes já havia aventado a hipótese:

Não estou sugerindo que a “Unidade Sindical” tenha teleguiado a fita. Pouco sei do que pensam hoje Guarnieri e Hirszman da conjuntura político-sindical do país e qual seu relacionamento político-partidário. Afirimo apenas que há muitas semelhanças entre a “pregação” da fita e a pregação da “Unidade Sindical”.

Contra a corrente dominante na crítica cinematográfica e mesmo a opinião abalizada do dirigente metalúrgico Djalma Bom, Maurício Segall embora reconhecesse seus méritos, reafirmou seu protesto: “Pode-se concluir, em síntese, que *Eles Não Usam Black-Tie*, a despeito da onda, a despeito dos prêmios, a despeito de um certo sucesso popular e a despeito de sua qualidade cinematográfica acima da média, não é, para dizer o mínimo, um

momento feliz do nosso cinema.”¹⁷⁹ Vale lembrar que, em 1982, quando publicou o artigo, o PT disputaria sua primeira eleição concorrendo com o PMDB. Em abril de 1982, chegaria as telas, com repercussão bem menor do que *Black-tie*, “a maioria dos líderes que então despontaram” nas greves do ABC, em *Linha de montagem* de Renato Tapajós, até então ligado aos metalúrgicos e também ao PT.

Black-tie na TV

A orientação comunista também estava presente no propósito de que *Black-tie* alcançasse o grande público. Sua veiculação na TV seria o caminho a ser seguido encerrada a carreira comercial. Muito antes de começar a produzir *Black-tie*, o cineasta defendia que cinema e TV estabelecessem relações mais estreitas. No debate do Teatro Casa Grande, em abril de 1975, ele denunciou a situação dominante:

não há nenhuma legislação relativa à exibição de filmes brasileiros na televisão no Brasil. E a situação é escandalosa, como, aliás, é um escândalo só a situação do nosso cinema. Mas vejamos os dados: total de filmes exibidos em 1973 nos três canais de televisão do Rio de Janeiro: 1446 filmes; brasileiros, dez. Em 1974, total de filmes: 1704; brasileiro, 34. Esse levantamento foi feito pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e as informações foram fornecidas pelos respectivos canais de TV¹⁸⁰.

Assim como Batista, Leon, apoiado pela Embrafilme, enfrentou os obstáculos impostos pela censura a fim de liberar o filme para a TV, em horário nobre. Em ofício de 10 de janeiro de 1983, a Censura liberaria o filme “com classificação horária a partir das 23:00 horas”, no entanto, a restrição não satisfaz os produtores, em 25 de setembro de 1984: “Conforme entendimento havido entre a requerente a este Colegiado liberando o filme *Eles não usam black-tie* para exibição em televisão a partir das 21 horas, ficou condicionada à apresentação de cópia da película com cortes sonoros sugeridos pela própria Embrafilme”.¹⁸¹ Entretanto, os produtores não acataram todas as determinações da Censura, segundo a Secretária Executiva do Conselho Superior de Censura, e assim “não foi expedido certificado” por “não ter sido apresentada a remontagem sonora”. Igualmente seguindo os passos de *Suco*, após o fim do governo militar, no final de maio de 1985, a Eletro Filmes, em nome da Leon Hirszman Produções e da Embrafilme, enviou um ofício ao diretor do

¹⁷⁹ SEGALL, “*Black-tie* –Mistificando como antigamente” (1982), op. cit.

¹⁸⁰ *Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande*, op. cit., p. 20.

¹⁸¹ Parecer de 25/9/84 da Secretária Executiva do CSC [Conselho Superior de Censura]; fonte ANDF *apud* Memória da Censura, www.memoriacinebr.com.br. Acesso 2/2/2006.

Departamento de Censura, Coriolano de Loiola Cabral Fagundes, anexo a uma cópia com os cortes requeridos por aquele órgão. Por fim, do mesmo modo como ocorrera com *O homem que virou suco*, o filme de Leon Hirszman foi liberado em despacho assinado pelo ministro da Justiça Fernando Lyra (PMDB-PE):

Ao considerar o valor teórico-artístico do filme nacional *Eles não usam black-tie*, de Leon Hirszman, e sua importância no cenário cultural brasileiro. Avoca a decisão a fim de libera-lo para veiculação após às 21 (vinte uma) horas, sem cortes, pela televisão, tornando sem efeito a Decisão no. 24/83 do Egrégio Conselho Superior de Censura.¹⁸²

E assim, *Eles não usam black-tie* alcançou o grande público no momento em que Guarnieri e Fernanda Montenegro desfrutavam do sucesso de *Cambalacho* (1986), novela de Silvio de Abreu, em fevereiro de 1988, foi programado pela TV Globo, sexta-feira, após a novela, às 22h30, mereceu o texto de Amir Labaki: “Hirszman transcende a política com emoção”¹⁸³, cinco meses após a morte de Leon, em 17 de setembro de 1987.

Apesar da força do circuito alternativo e da importância de seus espectadores preferenciais nos projetos destes cineastas, para sua realização era imprescindível sua exibição nos cinemas. Os documentários de longa-metragem sobre a greve seguiram carreiras distintas.

Linha de montagem (1982) e *ABC da greve* (1991) - longas-metragens não muito além do circuito alternativo

Lançados com intervalo de quase uma década, a despeito das semelhanças do tema há muitas diferenças entre o impacto dos longas-metragens de Renato Tapajós e de Leon Hirszman e Adrian Cooper sobre o público. A partir dos locais e permanência em exibição podemos inferir seu público, em geral, e os espectadores preferenciais, visados no momento da estréia. Alcançaram os objetivos dos cineastas ao realizá-los? Como foram recebidos pelos atores? As fontes levantadas permitiram responder parcialmente a estas questões.

¹⁸² Parecer de Fernando Lyra; Ministério da Justiça/Gabinete do Ministro/Despacho 02265, 29/7/85 *apud* Memória da Censura, op. cit.

¹⁸³ LABAKI, Amir. “Hirszman transcende a política com emoção”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 19/2/88, p. 32.

Linha de montagem (1982)

(...) era a única história que a gente tinha no momento e se eles levassem a gente ia ficar sem história alguma, ia voltar à estaca zero
Zelinha do Sindicato em *Peões* (2004)
sobre *Linha de montagem*

Pelo ano em que foi lançado, o primeiro longa-metragem de Renato não pode ser dissociado das disputas na arena política. O ambiente eleitoral do ano de 1982, com a mudança de ambiente, antes, quando o filme foi lançado, durante e depois, com Tapajós sem os mesmos vínculos estreitos com os metalúrgicos e o PT.

Quando o longa-metragem ainda estava sendo realizado, no que diz respeito à proposta de ser porta-voz dos metalúrgicos do ABC, o espaço ocupado por representantes da categoria na arena política já se ampliara consideravelmente. Sua representação no Congresso Nacional reivindicava espaços bem maiores do que um filme longa-metragem para apresentar suas demandas. Em maio de 1981, o *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica* reproduziu notícia sobre projeto de lei a ser apreciado pela Comissão de Comunicação da Câmara dos Deputados que visava assegurar “ao trabalhador, através do órgão legítimo de representação da classe a que pertença, o direito de divulgação pelas empresas de rádio e televisão, de seu pensamento ou na defesa de seus interesses.”¹⁸⁴ O projeto do deputado federal pelo recém-criado PT¹⁸⁵ Benedito Marcílio, ex-presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, figurante em *Greve de março* e *Linha de montagem*; personagem em *ABC da greve*, de certo modo atualizava e democratizava o espírito da velha Rádio Mauá¹⁸⁶, incluindo a TV e o acesso aos sindicatos: “Segundo Benedito Marcílio, a proposição pretende ensinar ao trabalhador a divulgação do que faz, do que pensa a respeito disso ou daquilo, com vistas a sua efetiva participação na vida nacional e reintegração no processo democrático em andamento.”¹⁸⁷ Marcílio não conseguiu convencer seus pares a aprovar seu projeto, a idéia, no entanto, permaneceu na pauta da liderança da categoria como comprova a criação, em 1986, da TVT-TV dos Trabalhadores, ligada à Associação Beneficente e Cultural de São Bernardo do Campo e Diadema – Fundo

¹⁸⁴ *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica*, 25/5/81, 1ª. p.

¹⁸⁵ Filiado ao MDB, foi um dos fundadores do PT, em 1983 não se reelegeu e se filiou ao PSB, depois o PHS, atualmente é filiado ao PTB, representante dos aposentados.

¹⁸⁶ Ligada ao Ministério do Trabalho, foi criada em 7 de setembro de 1944, in GOMES, Ângela de Castro. *A invenção do trabalhismo*, op. cit., p. 254.

¹⁸⁷ *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica*, 25/5/81, 1ª. p.

de Greve, produtora com ambição de se tornar emissora. Entre os títulos do catálogo da TVT, *Linha de montagem* é o único da série que resultou da parceria entre Tapajós e os dirigentes metalúrgicos. Naquelas circunstâncias, o primeiro longa-metragem do cineasta foi o instrumento possível para veicular a história co-produzida e, portanto, autorizada pela liderança operária das greves de 1979 e 1980 que, na condição de dirigentes sindicais, não tornariam a liderar outras greves, nem ao comando efetivo da entidade¹⁸⁸. De acordo com a sinopse, o que deveria ser destacado da versão fílmica de Tapajós do movimento dos metalúrgicos do ABC?

Documentário em som direto sobre as greves de 1979 e 1980 em São Bernardo do Campo. A partir de uma rápida apresentação da cidade, das fábricas e do trabalho dos operários, o filme vai mostrar as grandes assembléias no campo de Vila Euclides, onde os trabalhadores decidem pela greve. A manutenção da greve leva à intervenção federal no Sindicato. Os operários sem seu Sindicato, reúnem-se para decidir como dar continuidade a seu movimento. Após o 1º de maio, diversos artistas dão um show em solidariedade aos grevistas. A greve de 1979 termina e os operários expressam a necessidade de organizar um fundo de greve para manutenção de seu movimento. Em 1980, já com o fundo de greve organizado, nova greve é desencadeada. Dessa vez a repressão policial é mais intensa; além da intervenção no Sindicato, suas lideranças são presas e processadas pela LSN. Sucedem-se choques de rua. Após o final da greve, os operários fazem um balanço do seu movimento, buscando definir qual o saldo proporcionado por seus dois anos de luta.¹⁸⁹

Tapajós não pretendia que em seu primeiro longa-metragem se repetissem as apreensões pela polícia federal como ocorrera com *Greve de março*. E assim, conforme já ocorrera com *Teatro Operário*, co-produzido pela Funarte, Tapajós cumpriu os trâmites legais e submeteu *Linha de montagem* à Censura Federal e ao Concine, como fizeram Leon e Batista com seus filmes de ficção. No entanto, no caso de Tapajós não evitou a ação policial. Pela distribuidora escolhida, continuaria limitado ao circuito alternativo. A CDI (Cinema Distribuição Independente), criada por 25 cineastas, em São Paulo, em 1980, com objetivo de divulgar a produção independente, em especial, em 16mm¹⁹⁰. Pela própria natureza da produção que divulgava não poderia pretender alcançar o circuito comercial com filmes independentes, ou seja, não submetidos ao controle do Estado, sem certificado de Concine e da Censura.

¹⁸⁸ Lula retornou, em 1984, no interregno entre a derrota para o governo do estado de São Paulo, em 1982, e a vitória para a Câmara dos Deputados, em 1986.

¹⁸⁹ Ficha técnica e sinopse de *Linha de montagem*. Embrafilme – Divisão de Documentação – Pesquisa – Fi 1588 [Documentação Funarte]

¹⁹⁰ “Cinema e sua função. O cinema independente, com cunho social, tem no diretor paraense Renato Tapajós um de seus maiores representantes” in *Entre o sonho e a realidade*. [s/l], junho de 1995, p. 17.

Revelando a liberalização na arena política, diferente dos seus quatro curtas-metragens anteriores, Renato Tapajós foi identificado nos periódicos da categoria como diretor do filme. *Linha de montagem* começou a ser anunciado no *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica* em outubro de 1981¹⁹¹, na coluna “Recado do João Ferrador”. No início de novembro de 1981, na mesma coluna, João Ferrador detalhou um pouco mais sobre o formato, produção, tema e previsão da estréia:

Está marcado para o início do mês de dezembro o lançamento do filme *Linha de montagem* de Renato Tapajós é uma produção do Fundo de Greve dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. O filme tem uma hora de duração e trata basicamente das greves de nossa categoria. Vamos esperar ...¹⁹²

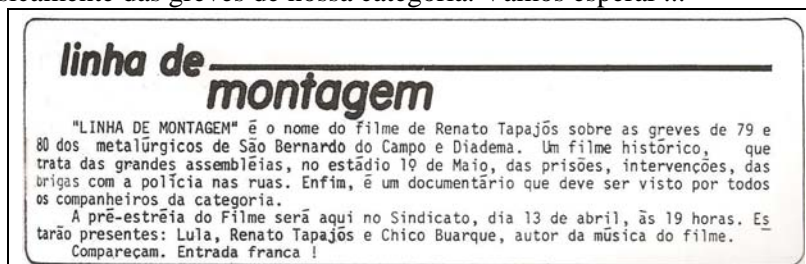


Figura 68 - Anúncio da pré-estréia de *Linha de montagem* com entrada franca, “no Sindicato, dia 13 de abril, às 19 horas”, com as presenças de “Lula, Renato Tapajós e Chico Buarque, autor da música do filme.” *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica* de 30 de março de 1982, 1ª p

Esperaram mais quatro meses do que o previsto. Seria devido às discussões em torno da inclusão ou não de Alemão na montagem final? O filme ficou com mais trinta minutos e, mais uma vez, assim como acontecera com os demais filmes realizados para o Sindicato ou o Fundo de Greve, os próprios metalúrgicos reunidos em torno de sua liderança foram seus espectadores preferenciais. Embora não tivesse sido lançado no calor da hora como o curta-metragem, *Linha de montagem* também dialogou com as lutas da categoria. A pré-estréia seguiu formalidades inéditas na parceria entre Tapajós e o Sindicato como a distribuição de convites:

Taipiri Cinematográfica,

Associação Benficiente e Cultural de São Bernardo do Campo e Diadema (Fundo de Greve)

Convidam V.Sa. para o pré-lançamento do filme *Linha de montagem* (documentário de longa-metragem sobre as greves de São Bernardo) no dia 13 dia abril de 1982, às 19h, no auditório do Sindicato, rua João Basso 121, Centro – São Bernardo¹⁹³

¹⁹¹ *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica*, 20/10/81, 1ª. p.

¹⁹² *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica*, 3/11/81, 1ª. p.

¹⁹³ Convite do pré-lançamento *Linha de montagem*, [Cinamateca Brasileira 22031].

A nova data passou a ser veiculada a partir do final de março do ano seguinte pelo *Suplemento*. A nota ainda anunciava as presenças de Lula, Renato Tapajós e Chico Buarque e entrada franca aos associados e seus convidados de dentro e de fora da categoria:

Linha de montagem é o nome do filme de Renato Tapajós sobre as greves de 79 e 80 dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Um filme histórico, que trata das grandes assembléias, no estádio 1º de maio, das prisões intervenções, das brigas com a polícia nas ruas. Enfim, é um documentário que deve ser visto por todos os companheiros da categoria.¹⁹⁴

A notícia foi reproduzida nas edições seguintes. O convite atraiu muitos convidados e transformou o pré-lançamento num acontecimento que superou o interesse imediato pela história contada pelo filme. Na construção de sua história, um dos fragmentos mais controvertidos, cuja narrativa mais varia, de acordo com autor, momento e circunstâncias, é sobre o desaparecimento do filme. Umas mais, outras menos próximas da versão cinematográfica consagrada pelo relato de Zelinha do Sindicato em *Peões* (2004) de Eduardo Coutinho.

As questões tratadas no filme continuavam a dialogar com o movimento, além de outra greve metalúrgica que seria deflagrada em maio, acima do anúncio do filme uma notícia remetia à sua história: “Não vamos deixar prender o Lula!”, a respeito da “condenação de Lula e dos sindicalistas que estiveram à frente da greve dos metalúrgicos em 1980”¹⁹⁵. Não poderia ser mais propício como instrumento para angariar solidariedade à causa dos ex-sindicalistas, pois apresentava o momento da prisão de Lula e a avaliação de seu significado. Na imprensa local, no dia da estréia, a notícia saiu com destaque de primeira página do primeiro caderno e do Caderno “B”; segundo o *Diário do Grande ABC*, Renato Tapajós e Chico Buarque estavam confirmados, já a presença de Lula dependia de seu regresso de viagem à Líbia que deveria ocorrer naquele dia.

¹⁹⁴ *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica*, 30/3/82, 1ª p.

¹⁹⁵ *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica*, 31/3/82, 1ª p.



Figura 69 – Primeira página do *Diário do Grande ABC* de 14 de abril de 1982, no centro, a notícia sobre a pré-estréia de *Linha de montagem* no Sindicato: “PF[Polícia Federal] manda apreender filme sobre greves”, “Chico Buarque, no Sindicato, com o ex-diretor Djalma Bom”. No figurino do ex-diretor a homenagem a João Ferrador na camiseta

Se o anúncio da estréia se limitou à imprensa local, sua repercussão transbordou para o plano estadual e nacional. Além de continuar na primeira página do *Diário do Grande ABC*, também mereceu uma pequena reportagem da *Folha de São Paulo*. O protagonista do filme não compareceu, segundo o *Diário do Grande ABC*: “Lula, apesar de bastante aguardado, não retornou da Líbia e, portanto, não marcou presença.”¹⁹⁶ Ausência compensada pela presença de Chico Buarque, autor da trilha sonora, ainda de acordo com o diário local: “As cerca de duas mil pessoas que compareceram à entidade vibraram com a presença do compositor, mas ele, com uma mesa montada pouco antes da exibição do filme limitou-se a dizer: ‘Não sou de falar, não; estou querendo mesmo é ver o filme.’” Mas com a insistência dos repórteres Chico Buarque se manifestou contra a censura do filme de ficção

¹⁹⁶ *Diário do Grande ABC*, 14/4/82, Caderno B, 1ª. p.

Pra frente Brasil de Roberto Farias e acrescentou sobre *Linha de montagem*: “Espero que esse filme possa ser assistido por todas as pessoas, pois é muito sério, muito honesto.”

Muitos espectadores, que apareciam na tela, reagiram com entusiasmo, de acordo com a reportagem do diário local, quando a sessão começou: “Assim que as luzes foram apagadas e o filme começou a ser projetado o público vibrou intensamente a cada cena reconhecendo-se na tela. Aplausos a todo instante (...)” O comentário de um espectador foi destacado: “uma criança dizendo *olha o meu tio* com o aparecimento da imagem de Lula”. Mas as divisões políticas afastaram antigos aliados. Nem todos os personagens mereceram aplausos e comentários simpáticos: “apenas dois momentos de vaias: as maiores com as cenas que mostravam a ação da polícia e outras já não totais, com a presença de Tito Costa, tanto na tela como ao vivo”, fez a ressalva o diário local, sem poder preservar de todo o prefeito. Às vésperas das eleições que aconteceriam em novembro, uma edição especial do *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica* dedicada às eleições, reproduziu um artigo de Tito Costa publicado originalmente na *Folha de São Paulo* do dia 5 de novembro de 1982 e no *Diário do Grande ABC* e a réplica do advogado do Sindicato Maurício Soares de Almeida, então candidato à sua sucessão pelo PT. O início do artigo de Tito Costa apresentava a distância política que separava a época das filmagens, sobretudo, a parte dedicada a 1979, e o momento da exibição que explicavam as vaias daquele que já fora considerado “um amigo da categoria”¹⁹⁷. De acordo com o prefeito do PMDB: “De tão repetidas já nem parecem estranháveis as investidas do Lula e de seus companheiros do PT contra seus amigos e aliados de ontem, sobretudo nós do PMDB.”¹⁹⁸ Portanto, vaias como aquelas ouvidas na pré-estréia do Sindicato o acompanhariam com cada vez mais intensidade até pelo menos as eleições de novembro. Mas no conjunto da cidade, na eleição de novembro, o prefeito venceu a disputa. Apesar do apoio da esmagadora maioria dos metalúrgicos, o advogado do Sindicato Maurício Soares de Almeida, candidato pelo PT, perdeu as eleições para a prefeitura de São Bernardo vencida por Aron Galante, candidato de Tito Costa, que por sua vez, na eleição seguinte, 1988, seria sucedido por Maurício Soares de Almeida, com Djalma Bom como vice-prefeito, ambos do PT. Mas voltando a novembro de 1982, a réplica de Maurício Soares de Almeida, na *Folha de São Paulo*, foi

¹⁹⁷ *Tribuna Metalúrgica*, junho de 1979, p. 10.

¹⁹⁸ *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica*, n. 453, novembro de 1982, 1ª. p.

publicado no verso do texto de Tito Costa. O papel que lhe foi atribuído descrevia cenas do filme e dava a medida do ânimo em relação ao prefeito da parcela do público que militava no PT que o vaiara na pré-estréia em abril:

Nas greves do ABCD que acompanhei pessoal e intimamente, houve quem apanhasse na rua, quem enfrentasse o aparato militar montado em São Bernardo pela polícia e pelo exército. Houve cenas dramáticas e heróicas como aquela em que os trabalhadores romperam o cerco e realizaram a passeata monstro de 1º de maio de 1980. Os protagonistas de tudo isso foram os bravos peões do ABC. E houve também quem se aproveitasse inteligentemente da greve para fazer sua promoção pessoal, subindo nos palanques de LULA e falando para sua platéia. Esse alguém foi o doutor Tito Costa.¹⁹⁹

Em abril, a disputa apenas começa e as vaias não foram os momentos mais tensos da sessão de pré-estréia de *Linha de montagem*, conforme relatou o *Diário do Grande ABC*, o que deveria terminar numa grande festa, não chegou ao final previsto. As fotos abaixo mostram o início da sessão.

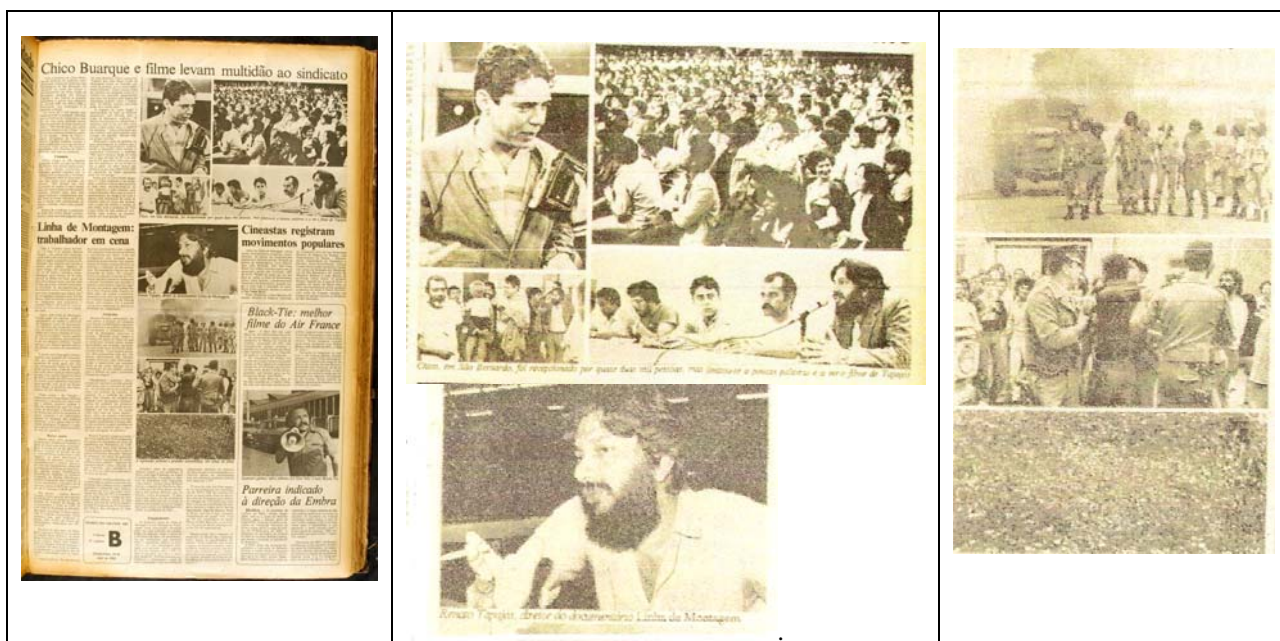


Figura 70 – Primeira página do caderno “B” do *Diário do Grande ABC*, 14 de abril de 1982, além da cobertura da pré-estréia no Sindicato, uma nota sobre outros filmes que abordam o tema: “Cineastas registram movimentos populares”; “*Black-tie*: melhor filme do Air France”, ilustrada com a foto de Otávio (Guarnieri) no piquete em frente à fábrica; “Parreira indicado à direção da Embra” sobre a sucessão na Embrafilme, motivada pela demissão de Celso provocada pela liberação de verbas para *Pra frente Brasil* de seu antecessor, Roberto Farias. Destaques: “Chico, em São Bernardo, foi recepcionado por quase duas mil pessoas, mas limitou-se a poucas palavras e a ver o filme de Tapajós”, na mesa de debate que antecedeu à exibição, Renato Tapajós, Djalma Bom e Chico Buarque; “Renato Tapajós, diretor do documentário *Linha de montagem*”; “A repressão policial e grandes assembléias em cenas do filme”.

¹⁹⁹ *Diário do Grande ABC*, Caderno B, p. 2.

Apesar de encaminhado o pedido, o certificado da Censura ainda fora liberado, mas como se tratava de uma sessão para convidados, conforme alegariam os sindicalistas, parecia não haver problema, mas não foi o que aconteceu, a sessão foi interrompida pela entrada em cena, ao vivo, da Polícia Federal. De acordo com o mesmo jornal:

A Polícia Federal recebeu ordens de Brasília para apreender (...) o filme *Linha de montagem*, de Renato Tapajós, cujo pré-lançamento estava sendo feito no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo (...) Três agentes chegaram ao Sindicato quando a exibição já tinha se iniciado (...)

A ordem de apreensão foi motivada pelo fato de o documentário não ter sido liberado pela Divisão de Censura da Polícia Federal.

Pelas vaias ao prefeito se pode inferir até onde o filme foi exibido, na reconstituição da greve de março e seus desdobramentos no show de maio onde o prefeito saúda o público. Ainda segundo este jornal, a questão não foi resolvida no momento, o certificado estava previsto para ser expedido no dia seguinte, porém, demoraria um pouco mais. A polêmica foi intensa, os sindicalistas tentaram demover a polícia de levar o filme, de acordo com a reportagem da *Folha de São Paulo*: “Os metalúrgicos argumentavam que uma cópia do filme está sendo examinada pela Censura Federal em Brasília”, ao que o censor e o delegado retrucaram “o filme só poderia ter sido exibido (...) com certificado especial”. E os representantes dos metalúrgicos contra-argumentaram com o caráter privado daquela sessão, afirmaram: “que não se tratava de uma sessão pública com ingressos pagos.”²⁰⁰ Ao lado dos metalúrgicos, além de Chico Buarque, Renato Tapajós, Tito Costa e o ator Renato Consorte, que embora não apareça neste filme, foi um dos apresentadores do show de maio nos estúdios da Vera Cruz e neste papel, figurante de *ABC da greve*. Ligado às lutas da categoria, o episódio mereceu uma pequena nota no jornal mensal do Sindicato, em meio aos acontecimentos arrolados no mês de abril - “O dia-a-dia da campanha salarial”²⁰¹ -, repetida na edição do final do ano: “Assim foi 1982, um ano de muita luta.”²⁰²: se limitou a relatar o episódio da pré-estréia: “No dia 13, projeção do filme *Linha de montagem*. Polícia Federal quer apreender a fita do filme. Mais de dois mil companheiros fincam pé e a polícia sai de mãos vazias.” Sem os protagonistas do filme no comando do Sindicato, a luta continuava com seus sucessores e o filme encontrava ambiente propício dentro e fora da categoria. Duas semanas depois da pré-estréia, segundo a imprensa local:

²⁰⁰“Pré-estréia causa confusão” In *Folha de São Paulo*. 15/4/82.

²⁰¹ *Tribuna Metalúrgica*, junho de 1982, p. 9.

²⁰² *Tribuna Metalúrgica*, dezembro de 82, p. 6.

Linha de montagem (...) foi liberado pela Censura Federal para exibição em cineclubes e cinematecas. A fita exibida recentemente (...) o que provocou naquela oportunidade a presença de dois censores com a finalidade de apreender a cópia (...) acabou tendo censura livre.”²⁰³

Diante do acontecido na pré-estréia, Renato Tapajós “mostrou-se preocupado com a censura. Em entrevista exclusiva ao *Diário do Grande ABC* considerou *Linha de montagem* um filme que atinge a plenitude da linguagem documentária atual”²⁰⁴ Marcelo Ridenti destacou do depoimento do cineasta (1997) sobre *Linha de montagem* tanto a discussão provocada com os dirigentes sindicais pela manutenção da presença de Alemão já mencionada e suas impressões da

estréia no Sindicato, em São Bernardo, no início de 1982, com a presença de três mil metalúrgicos, que garantiram sua exibição ainda sem a permissão da Censura Federal, cujos representantes no local foram expulsos pelos presentes: ‘Foi preciso o Lula intervir para segurar os ânimos da moçada’ que queria virar o carro da Polícia Federal. ‘Uma das coisas mais bonitas que eu já vi foi a estréia do filme’ que depois ficou em cartaz no MASP.”²⁰⁵

Para o diretor, o acontecimento era de tamanha importância que compensou a ausência de Lula em suas lembranças, atribuindo a ele o papel de outros personagens. Conforme lembrou Portelli, diferente do foco temático objetivo que deve orientar os historiadores, “os narradores, freqüente e forçosamente, reintroduzem o tempo e os eventos que *lhe* interessam”²⁰⁶

As versões ganhavam ainda mais nuances nos relatos sobre o desaparecimento e reaparecimento do filme. Segundo a pequena reportagem da *Folha de São Paulo*: “a cópia do filme desapareceu durante a conversa – não se sabe levada por quem.”²⁰⁷ Na confusão da pré-estréia, entrevistado pelo *Diário do ABC*, Tapajós disse “não saber quem retirou o filme da sala de projeção.”²⁰⁸ Depois da estréia, em outra entrevista completou:

Num determinado momento o filme desapareceu da cabine de projeção, então chegou a notícia lá embaixo de que o presidente do Sindicato disse “Olha o filme desapareceu, e nem que a gente quisesse podia dar o filme pra vocês porque o filme não ‘tá mais aqui”, pra eles irem embora, e eles foram embora, a diretoria do Sindicato prestou queixa na delegacia de São Bernardo contra o roubo do filme (risos)”²⁰⁹

²⁰³ *Diário do Grande ABC*, 27/4/82, p. B-1.

²⁰⁴ *Diário do Grande ABC*, 14/4/82, 1ª. p.

²⁰⁵ RIDENTI, *Em busca do povo brasileiro*, op. cit., p. 344.

²⁰⁶ PORTELLI, “‘O momento da minha vida’: funções do tempo na história oralop. cit., p. 300.

²⁰⁷ *Folha de São Paulo*, 15/4/82.

²⁰⁸ *Diário do Grande ABC*, Caderno B, 14/4/82, 1ª p.

²⁰⁹ “Na linha com Renato Tapajós”: *In O Matraca*, 15 de maio a 14 junho de 1982, p. 1.

O mistério foi esclarecido, publicamente, muitos anos depois em *Peões* (2004), por Maria Elicélia Feitosa da Silva, Zelinha, à época faxineira do Sindicato. Orgulhosa, ela conta a Eduardo Coutinho sua participação mais importante para a história da categoria que em parte coincide com a versão de Tapajós, em parte, não. Zelinha fazia a limpeza no subsolo do prédio enquanto *Linha de montagem* era exibido no auditório que ficava no quarto andar, quando bateram à porta: -“Zelinha, Zelinha, esconde esse filme.” Depois de contar como saiu do prédio com o filme numa sacola para, em seguida, devolvê-lo aos sindicalistas, responde às perguntas de Coutinho:

Coutinho: *A senhora tem orgulho de ter salvo o filme?*

Zelinha: *Eu tenho orgulho de ter salvo o filme, muito orgulho, porque era a única história que a gente tinha no momento e se eles levassem a gente ia ficar sem história alguma, ia voltar à estaca zero.*

Coutinho: *Como é que chamava o filme?*

Zelinha: *Linha de montagem.*

Coutinho: *A senhora alguma vez viu este filme?*

Zelinha: *Não. (Corte)*

Diálogo revelador da seleção dos convidados do filme. Zelinha repetiu essa história a partir de então com pequenas variações²¹⁰. Na entrevista à autora, avançou um pouco mais na sua relação com o filme. Mesmo depois de ter anunciado publicamente, Zelinha sequer foi convidada para outras exibições: “o *Linha de Montagem* até hoje ninguém me ofereceu pra assistir. Como eu tenho que alugar ele pra assistir, eu acho desaforo, ter que alugar um filme que eu salvei.”²¹¹ Sua queixa tem fundamento, Expedito, por exemplo, espectador atento e crítico de *Peões* (2004) não atribuiu o feito à antiga faxineira. Apesar de ter cópias de *Linha de montagem* em VHS e DVD, Expedito mistura os acontecimentos da estréia com aqueles narrados pelo próprio filme:

Tanto é que quando houve a intervenção, a segunda intervenção, a última intervenção, os agentes policiais sabiam do *Linha de montagem* porque ele tinha sido muito circulado, aí eles queriam prender o *Linha de montagem*. Aí o Wagner Lino, o vereador nosso, operário da época, ele saiu com o filme escondido no corpo. Nós falamos: Leva e sai fora! Ele pegou o filme e enrolou na jaqueta, saiu com os polícias cercando, prendendo gente..., no dia da intervenção federal. Ele é vereador aqui do PT da cidade.

²¹⁰ Na entrevista à autora, Zelinha emprestou dois programas em que participa: *Lula meu amigo*. DVD. Trabalho de Conclusão de Curso de Jornalismo, realização Camila Gomes, Camila Pompeu, Carolina Vitro, Elver Varjão, Paula Balduino, IMES, 2004; *Histórias que Lula não contou. Faça a diferença*, da Rede 21, Realização Estúdio 89, Documentação Rede Bandeirantes de Comunicação, 2004.

²¹¹ Entrevista de Maria Elicélia Feitosa da Silva à autora, Sindicato dos Metalúrgicos do ABC (São Bernardo), 4/9/07.

Então foi assim que salvou o *Linha de montagem*. Se não a única cópia tinha sumido. Era a única cópia que a gente tinha. Esse *Linha de montagem* está lá no Sindicato, na TVT, digitalizado.²¹²

Sem Zelinha e com Expedito, *Linha de montagem* foi exibido no Sindicato, sem divulgação na imprensa, a princípio, pelo menos, apesar do certificado da censura obtido no dia 26 de abril, na iminência de uma nova greve geral em maio, os dirigentes por certo não arriscaram. Assim como ocorrera com *Greve de março*, a identificação entre o que se passava na tela e o público era total, segundo Tapajós:

[A] receptividade em São Bernardo [foi] excelente, identificação completa, pessoas que foram ver o filme comentavam depois que era interessante porque de repente você não sabia qual era o lado de dentro e qual era o lado de fora do filme, né? Quer dizer, a platéia que ‘tava dentro do filme e a platéia que ‘tava assistindo o filme era a mesma, vaiava, aplaudia ...²¹³.

Na mesma edição do *Diário do Grande ABC* com a cobertura sobre a pré-estréia, mais uma notícia relacionada ao universo do filme: “Metalúrgicos votam e quorum será obtido hoje”, sobre as eleições na entidade de Santo André, como ocorrera em São Bernardo em agosto do ano anterior, o pleito assinalaria o fim da intervenção sofrida na greve de 1980.



²¹² Idem. Segundo informações obtidas na minha primeira visita à TVT, em São Bernardo, era o único título existente no catálogo da produtora da série de filmes feitos por Tapajós para o Sindicato e/ou Fundo de Greve, origem da TVT.

²¹³ *O Matraca*, 15 de maio a 14 de junho de 1982, op. cit., p. 9.

Programa com características das “festas tradicionais, onde as fronteiras entre atores e espectadores são frágeis, e características dos espetáculos eruditos, em que os espectadores estão apartados completamente da cena principal, realizada pelos atores.”²¹⁴

Figura 71 - Cartaz do Cachorro Quente e Tarde Cultural do Fundo de Greve no Sindicato programado para 25 . O ingresso a Cr\$ 100 dava direito a um cachorro quente e um caçulinha²¹⁵ além das seguintes atrações: Bebida, Comida, Bingos, Plantas, Bazar da Pechincha, Teatro Infantil e o filme *Linha de montagem in Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica* 21 de julho de 1982, 1ª p.

Sintonizado com as lideranças e a categoria organizada, tal percepção foi abalizada por Expedito Soares e Djalma Bom. Passada a greve de maio, o longa-metragem voltou a ser divulgado integrado às programações tanto da entidade oficial quanto do Fundo de Greve, seguindo o caminho aberto por *Greve de março* (1979), com dupla função, tanto a fim de auxiliar a mobilização da categoria quanto angariar fundos para sua organização. Assim, em 25 de julho de 1982, foi exibido dentro da diversificada programação do “Cachorro Quente Cultural do Fundo de Greve”. Na história do Fundo de Greve, cenário, tema e co-produtor, o longa-metragem foi lembrado e sua tripla função junto ao movimento foi sublinhada:

Uma das atividades, que abrangeu aspectos de arrecadação financeira, lazer e formação sindical, foi o filme *Linha de montagem* produzido por Renato Tapajós e comercializado pelo FG [Fundo de Greve] Esse filme, sobre a greve de 1979, permitiu a divulgação da greve por quem a fez para outros movimentos. O filme foi um sucesso a nível de formação, mas a nível de arrecadação não trouxe muitos fundo [sic] para a entidade. Apesar disso, foi uma das experiências boas do FG.²¹⁶

O texto confunde o longa-metragem com o curta-metragem sobre a greve de 1979 (A este respeito, vale lembrar que Expedito se referiu à *Greve de março* como a “primeira parte do *Linha de montagem*”²¹⁷), reforçando a hipótese do esquecimento a que foi relegado o curta-metragem de Tapajós sobre a greve de março após o lançamento do longa-metragem que passou a cumprir de forma mais bem acabada e mais completa a função de memória da categoria. Parte do êxito do filme nas funções de “lazer e formação sindical” por certo se deviam, além do tema e personagens envolvidos, à gratuidade da maioria das sessões que,

²¹⁴ Entrevista com o historiador Flávio Campos (USP). *FSP*, “Mais!”, p. 5.

²¹⁵ Garrafa pequena do guaraná champanhe da Antártica.

²¹⁶ *Fundo de Greve: da resistência à autonomia sindical*. São Bernardo: FG, abril de 1987, p. 21. Assim como *Imagens da luta*, este caderno foi uma produção do Programa “Memória e Acompanhamento do Movimento Operário no ABC” do CEDI, coordenado por Aloísio Mercadante Oliva, com a participação, entre outros, de Luis Flávio Rainho.

²¹⁷ Entrevista de Expedito Soares Batista à autora, op. cit.

por sua vez, poderia explicar o insucesso do retorno financeiro. Mas a proposta do filme era a partir do ABC conquistar outros espaços com ingressos pagos.

Ao refletir, em 2008, sobre a importância do filme ao ser lançado, Tapajós ressaltou a curiosidade que seu filme poderia despertar no público em geral devido à censura a imagens das mobilizações metalúrgicas do ABC: “Em 1982, o principal objetivo era fazer os operários refletir sobre as conquistas das greves. Logo depois ele ganhou um caráter informativo, já que havia censura e as pessoas não sabiam o que acontecia no ABC.”²¹⁸ Assim, para atender a carência de informação sobre o movimento, o público “de fora” da categoria também mereceu convite²¹⁹ com o mesmo teor que aquele do pré-lançamento no Sindicato, porém com outro local, data e, sobretudo, forma de ingresso: Em São Paulo, no “pequeno auditório” do MASP, uma “sala de luxo”; a data escolhida não foi casual: 1º de maio de 1982, para lembrar aqueles de 1979 e 1980 comemorados em São Bernardo, momentos importantes da história contada pelo filme, com sessões às 18 e 20h30 com ingresso a Cr\$ 200,00. No primeiro fim de semana de exibição, o filme integrou a mostra “Outra coisa, outro cinema”²²⁰, com mais uma sessão no domingo dia 2, às 17 horas.²²¹ No “pequeno auditório” do MASP, a carreira do filme se estendeu além daquela mostra. Na quinta-feira e sexta-feira seguintes, dias 6 e 7 de maio, retornou à programação. As pequenas notas na seção “Especial” da coluna “Acontece”, dedicada à programação dos cinemas, expressa um interesse crescente pelo filme, fornecendo gradativamente informações: no primeiro “tijolinho”²²², apenas “documentário de Renato Tapajós sobre as greves operárias do ABC em 1979”²²³. No dia seguinte, acrescentaram: “e todas as conseqüências passadas pelos metalúrgicos”²²⁴. As notas dos dias 6 e 7, acrescentava a trilha sonora, primeiro somente Chico Buarque de Holanda²²⁵, depois com Novelli²²⁶.

Mas este discreto interesse da *Folha de São Paulo* pelo filme de Tapajós não se estendia ao tema. Evidenciando a disputa pela memória da categoria, uma reportagem com direito a fotografia foi dedicada ao lançamento pelo prefeito Tito Costa (PMDB-SP) do

²¹⁸ “Contra a ditadura ... e os fungos”: *In Época*, 31/3/2008, 132, op. cit..

²¹⁹ Convite de lançamento de *Linha de montagem* [Cinemateca Brasileira 22031.]

²²⁰ *Folha de São Paulo*, “Ilustrada”, “Acontece”, “Cinema-Especial”, 1º/5/82, p. 40.

²²¹ *Folha de São Paulo*, “Ilustrada”, 2/5/82, p. 40

²²² Nome popular das pequenas notas de programação ou anúncios veiculados nos jornais.

²²³ *Folha de São Paulo*, “Ilustrada”, 1º/5/82, op. cit.

²²⁴ *Folha de São Paulo*, “Ilustrada”, 2/5/82, op. cit.

²²⁵ *Folha de São Paulo*, “Ilustrada”, 6/5/82, p. 40

²²⁶ *Folha de São Paulo*, “Ilustrada”, 7/5/82, p.

Álbum Memória de São Bernardo, organizado por Jorge da Cunha Lima, com 95 páginas, composto por artigos do organizador e de Fernando Henrique Cardoso, suplente do senador Franco Montoro (PMDB-SP). Com a vitória de Montoro nas eleições de novembro para o governo de São Paulo, Fernando Henrique assumiu sua cadeira no Senado. Coincidentemente o lançamento do álbum aconteceu no MASP, mesmo local onde foi exibido o filme de Tapajós.²²⁷ Qual o lugar dos metalúrgicos na memória de São Bernardo elaborado pelos PMDB do prefeito Tito Costa e de Fernando Henrique Cardoso? A legenda da foto de dois operários de macacão conferia a importância da cidade à mobilização da categoria: “a partir de 1978, com a greve dos metalúrgicos, a região do ABC se tornou centro das atenções.” Apesar dos protagonistas e do cenário, esta versão da história disputava com aquela de Tapajós, elaborada a serviço da liderança daquelas greves capitaneada por Lula. “Nosso adversário é o PMDB, afirma Lula”²²⁸, destacou a manchete da *Folha de São Paulo*, em meados de maio.

Do ponto de vista dos militantes do PT, parodiando as palavras de d. Cláudio no longa-metragem de Tapajós, a versão do *Álbum Memória de São Bernardo* queria “roubar a voz dos trabalhadores”. Em novembro de 1982, em São Paulo, um grupo de intelectuais ligados ao PT, como Eder Sader, Marilena Chauí e Marco Aurélio Garcia criou a revista *Desvio*. Em seu primeiro número, no artigo “São Bernardo: A (auto) construção de um movimento operário. Notas para uma discussão”, Marco Aurélio Garcia se referiu à versão da história elaborada pelo *Álbum memória de São Bernardo*: “No ABC inverteu-se a expectativa de muitos de que um dia a teoria chegasse à classe operária, para melhor guiá-la: foi a classe que chegou à teoria. Não há, pois, como recusar-se a pensar este problema.”²²⁹ Confirmando a orientação do artigo de Marco Aurélio Garcia, a classe operária: “Cansada de ser personagem em busca de um autor decide, ela própria, elaborar o enredo de sua peça”, e continuou o que começara em 1978. Enquanto *Linha de montagem* era exibido na capital paulista, em maio de 1982, os metalúrgicos do ABC deflagraram outras greves e voltaram às manchetes da grande imprensa²³⁰. Com uma nova geração à frente do Sindicato,

²²⁷ *Folha de São Paulo*, “Ilustrada”, 4/5/82, p. 33.

²²⁸ *Folha de São Paulo*, 16/5/82, p. 5.

²²⁹ GARCIA, Marco Aurélio. “São Bernardo: A (auto) construção de um movimento operário. Notas para uma discussão” In *Desvio* 1, novembro de 1982, p. 10-27 apud <http://www2fpa.org.br/portal/modules/news/articles.php?storyid=1448> Acesso 28/6/2008.

²³⁰ *Folha de São Paulo*, 12/5/1982, 1ª. p. e 16/5/82, 1ª. p.

líderes das greves de 1979 e 1980 dividiam suas atenções entre o movimento em São Bernardo, a preparação para a campanha eleitoral e reafirmando as relações do filme com os protagonistas, participaram dos debates e da permanência desses vínculos, Jair Meneguelli, que discutira com Tapajós sobre a presença de Alemão no filme, também participou. Reduzido ao espaço dos tijolinhos da seção “Especial” do “Acontece”, *Linha de montagem* voltou à programação no MASP, seguido “de debates com os líderes sindicais que conduziram as greves naqueles anos.”²³¹ De segunda a sábado (17 a 22 de maio), com apenas uma sessão diária às 20 horas e 30 minutos. Juraci Batista Magalhães²³² (dia 18), Expedito Soares Batista²³³ (dia 21) e Nelson Campanholo²³⁴ (dia 22), tinham em comum o fato de terem sido eleitos dirigentes sindicais em 1978, Campanholo desde 1975, e terem liderado as greves de 1979 e 1980 e, portanto, protagonistas do filme. O único que poderia falar da experiência da greve aliada à participação nos bastidores era Expedito. Ao vivo, os companheiros de Lula na direção da entidade e nas greves confirmavam para os espectadores “de fora” seus vínculos com o movimento e deste com o filme. Suas presenças endossavam a versão da história apresentada pelo filme. Indicador do êxito da programação, *Linha de montagem* continuou em cartaz no MASP na semana seguinte com outros debatedores que tinham sobre a greve: o diretor Renato Tapajós, nos dias 26 e 28²³⁵, primeiro acompanhado de um personagem do filme, Keiji Kanajiro, do Fundo de Greve, personagem do filme que revela sua discordância da orientação da liderança e, em seguida, faz a autocrítica; depois do presidente do Sindicato, Jair Meneguelli. Nas lembranças de Meneguelli, vinte anos depois, houve uma progressão qualitativa de sua militância de 1979 para 1980, ferramenteiro da Ford desde a época da Williams Overland do Brasil, no depoimento ao Sindicato, demarcou: “[Em 1979] Já era militante, ainda não era orgânico. Fui ser militante, orgânico mesmo, só na greve de 80, quando formou aquela Comissão de Salário de 400 pessoas. Naquela greve se formou aquele chamado Grupo dos 16.”²³⁶ Vinte anos depois Meneguelli, candidato a prefeito de sua cidade natal, São Caetano do Sul, continuava uma das discussões que encerram o filme a respeito da duração dos 41 dias da

²³¹ *Folha de São Paulo*, 17/5/82, p. 22

²³² *Folha de São Paulo*, 18/5/82, p. 34.

²³³ *Folha de São Paulo*, 21/5/82, p. 38.

²³⁴ *Folha de São Paulo*, 22/5/82, p. 36.

²³⁵ *Folha de São Paulo*, 26/5/82, p. 34 e 28/5/82.

²³⁶ Depoimento de Jair Meneguelli ao ABC de Luta, op. cit, p. 4-21

greve de 1980. De início afirmou: “Eu achava que a greve de 80 tinha que ter demorado mais.” Após atribuir à fraqueza do advogado do Sindicato Almir Pazzianotto o não esclarecimento da categoria sobre seus direitos vencido um mês de greve, como Keiji no filme em relação a 1979, Meneguelli reconsiderou no depoimento em 2000: “Quer dizer, eu acho que voltamos na hora certa, porque não tínhamos mais condições, naquele momento de resistir.”²³⁷ Se estas questões ainda provocavam controvérsia vinte anos depois, podemos especular que após dois anos a tensão entre o militante recém convertido a dirigente metalúrgico fosse ainda mais intensa.

À época do lançamento, ao avaliar a recepção de seu filme entre espectadores não operários, Tapajós destacou: “Agora, um público que não tenha essa característica de adesão total, também tem reagido muito bem ao filme”. Para o cineasta, o único estranhamento para espectadores não envolvidos na história seria quanto à violência policial contra os trabalhadores que poderia “dar a impressão de um filme extremamente carrancudo”.²³⁸ Este problema foi superado na forma de apresentação destas cenas, segundo a mesma entrevista do diretor à época: “procuramos mostrar a repressão não como um elemento avassalador, mas também o que ela tem de ridículo, de falho (...)”. Como a crítica reagiu ao filme? Não foram as cenas de repressão policial as responsáveis pelos problemas de *Linha de montagem* para o público “de fora” do movimento operário, pelo menos de acordo com a crítica²³⁹.

Na “linha auxiliar do autor”, que “posicionava-se (tacitamente) ao lado dele na tarefa de divulgar o filme junto ao público”²⁴⁰, em meados de maio o filme mereceu um artigo na seção dedicada à crítica de cinema do *Diário do Grande ABC* cujo título dava a dimensão dos limites de seu circuito de exibição: “O cinema operário e seu espaço alternativo”. Heitor Capuzzo começou comparando *Linha de montagem* com “os documentários sociais realizados nos anos 60”²⁴¹ nos quais, segundo ele: “Falar da classe operária era como falar de *zombies* esfomeados sem qualquer possibilidade de mudança.” Estaria se referindo a *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno? Também o distinguiu do cinema operário soviético e alemão da década de 1920, para o crítico do *Diário do Grande ABC*: “Sem maiores elucubrações formais, Tapajós trabalha com a síntese, uma espécie de documento vivo de

²³⁷ Idem, p. 5-21.

²³⁸ “Na linha com Renato Tapajós”: *In O Matraca*, 15 de maio a 14 de junho de 1982, p. 9.

²³⁹ RAMOS, Alcides. *Canibalismo dos fracos*. Cinema e História do Brasil, op. cit., p. 49-124.

²⁴⁰ RAMOS, *Canibalismo dos fracos*, op. cit., p. 85

²⁴¹ CAPUZZO, Heitor “O cinema operário e seu espaço alternativo”, *Diário do Grande ABC*, 16/4/82, p. B-6.

um período vital do processo de organização operária no Brasil.” Capuzzo apontou as vantagens e desvantagens da forma de produção que singularizava o trabalho de Tapajós:

Se por um lado a ausência de capital por parte da Embrafilme ou Secretaria de Cultura cria obstáculos para a continuidade de seu trabalho, não há como negar que a estética de sua obra está intimamente ligada às condições de financiamento que possibilitaram filmes como *Linha de montagem*.

Ao mencionar a Embrafilme estaria se referindo a *ABC da greve* cujo lançamento ainda era aguardado? A forma de produção se associava à exibição, conforme informava o crítico: “a renda será revertida ao Fundo de Greve do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema.” O crítico apontou, no entanto, uma lacuna:

a questão do poder não é representada pelo filme a não ser pelas tropas de choque. Os responsáveis diretos pelo conflito não entram em cena, personagens como o ministro do Trabalho, presidente da Fiesp, interventores sindicais, secretários de segurança pública, empresários e o próprio ministro da Justiça.²⁴²

Mas isso não comprometia a importância de *Linha de montagem* na cinematografia brasileira, de acordo com Capuzzo: “Nunca um filme brasileiro foi tão longe ao apresentar os bastidores de um movimento que surge com força total e transforma o Grande ABC na capital política e social do país.” Ao contrário do próprio diretor que considerava que neste filme não fora mais tão “transparente”²⁴³, na opinião de Capuzzo que indicava conhecer a obra do cineasta: “Tapajós continua fiel ao seu estilo documentarista. Interferindo o menos possível no material colhido, absteve-se de complexidades lingüísticas para que seu discurso flua didaticamente e seja totalmente compreendido pelos seus próprios protagonistas.” Confirmando a “linha auxiliar do autor”: “Até o presente momento *Linha de montagem* é o melhor lançamento nacional do ano”.

O didatismo que para Capuzzo foi considerado um aspecto positivo do filme, para a crítica do semanário *Isto é* foi um dos aspectos que quase comprometeram *Linha de montagem*. No mesmo mês de maio, a *Isto é* dedicou ao filme um pequeno texto assinado por Marta Góes: “Quando o talento vence o óbvio”. O talento dizia respeito ao cineasta e à obviedade ao protagonista, no papel de narrador. Comprovando a visibilidade decorrente do sucesso de público do longa-metragem de ficção de Leon Hirszman e também ecos de crítica a este filme, a fim de traduzir *Linha de montagem*, de pequena circulação, para os

²⁴² CAPUZZO, Heitor “O cinema operário e seu espaço alternativo”, op. cit..

²⁴³ Entrevista de Renato Tapajós à autora (2006), op. cit

leitores do semanário, Marta Góes começou por cotejá-lo com aquele filme: “Comparada com a tensão de *Linha de Montagem* de Renato Tapajós, *Eles não usam black-tie* parece uma brincadeira infantil de mocinho e bandido”²⁴⁴. Favorável ao filme de Tapajós, para Marta Góes:

A luz e a cor são explosivas nas cenas que mostram o trabalho junto às fornalhas e nas correrias sob o céu azul. O som direto, de Francisco Zocca [sic], é fiel o bastante para que o zumbido sinistro do helicóptero, a estridência das sirenes e o rugir das vozes ajudem a contar a história (...) a edição ágil de Roberto Gervitz quase não deixa cair a tensão do documentário.

A ameaça de queda da tensão do filme se devia ao protagonista do filme e na cena pública, em plena disputa na arena política. A obviedade referida no título dizia respeito ao contraste entre o desempenho dos dois papéis de Lula no filme, num se saía muito bem, no outro:

Isso só acontece, aliás, quando Tapajós pára de falar cinematograficamente e cede a vez ao discurso didático de Lula. O insuperável magnetizador de multidões é um narrador modesto. E interrompe o fio da ação, a intervalos regulares para explicar acontecimentos e decisões.²⁴⁵

Mas Marta Góes reconheceu que tal didatismo atendia aos propósitos de Tapajós relacionados a seus vínculos com os protagonistas: “talvez a clareza fosse mesmo uma das metas principais do filme produzido pela Tapiri Filmes para a Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema.” Mas sua advertência valia para os leitores da revista, sobretudo, aqueles não se identificassem com o ideário do PT, segundo Marta Góes, o “espectador menos afeito às fórmulas de cartilha pode sentir menosprezada sua capacidade de compreensão.” Assim *Linha de montagem*, num total de 19 sessões no mês de maio de 1982, alcançou o público paulistano, primeiro interessados apenas no filme, depois interessados em debatê-lo com os personagens da história e com o diretor.

Prosseguindo sua trajetória pelo ABC, por certo foi justamente o caráter “didático” criticado por Marta Góes que justificou sua exibição promovida pelo Grubase (Grupo Bandeirantes de Profissionais de Recrutamento e Seleção de Pessoal), “grupo informal sem fins lucrativos, fundado em São Bernardo do Campo em 4 de Agosto de 1971” com objetivo de trocar experiência sobre recursos humanos. Uma sessão seguida de debate foi realizada

²⁴⁴ GOÉS, Marta. “Quando o talento vence o óbvio”: *In Isto é*, 12/5/82, p. 14.

²⁴⁵ Idem.

no início do mês de junho, à tarde no auditório do SESI, em Santo André. O presidente do Grubase explicou seu objetivo com a exibição do filme:

Segundo José Roberto Mello, o Grubase promove reuniões desse tipo para que os profissionais da área de recursos humanos possam manter um inter-relacionamento mais intenso e para que esses profissionais possam participar de discussões que propiciem uma percepção mais ampla da realidade que os cerca.²⁴⁶

A reportagem não incluiu o depoimento de nenhum desses profissionais para avaliar a recepção do filme entre este público. Participaram do debate, ao lado do diretor do filme, o ex-dirigente sindical e personagem do filme Devanir Ribeiro, “o professor de Sociologia Rodovalho Siqueira, da Faculdade de Educação e Cultura de São Caetano, J. Firmino, representante do Centro de Memória Sindical²⁴⁷ e o presidente do Grubase José Roberto Mello e Idivaldo Cunha que organizou o encontro.”²⁴⁸ Na ocasião, Tapajós reafirmou: “que seu filme *Linha de Montagem* aborda exclusivamente o ponto de vista do trabalhador do Grande ABC com relação às greves de 1979 e 1980. Segundo ele, até mesmo a linguagem do filme é a mesma dos trabalhadores, que dá ao mesmo tempo uma característica própria.” Mais um espaço para divulgar sua versão da história das greves de São Bernardo de 1979 e 80 com o aval dos protagonistas representados nesta sessão por Devanir dos Santos. Mas as divisões dentro e fora do movimento operário, reforçavam os vínculos de *Linha de montagem* com seus protagonistas, como comprova sua lembrança no breve depoimento de Djalma Bom em 2000, no de Zelinha a *Peões* (2004), no acervo da TVT.

Por esta mesma identificação, conforme avançava a disputa na arena política, por um lado o filme atraía aqueles que se alinhavam aos protagonistas, por outro lado, como foi visto, sua versão da história se antagonizava com a de antigos aliados como Tito Costa e Fernando Henrique Cardoso.

Diferente do que ocorrera em março de 1979, quando a greve metalúrgica atraía para o ABC a atenção das esquerdas de diferentes matizes, no cinema, de Tapajós com passado na luta armada, militante da Ala Vermelha, já ligado à categoria, aos comunistas João Batista de Andrade e Leon Hirszman, em abril de 1980, a greve do ABC não mais galvanizou as esquerdas brasileiras, então em disputa pela direção do processo de

²⁴⁶ *Diário do Grande ABC*, 3/6/82 apud *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica*, 3/6/82, p. 2.

²⁴⁷ Até hoje Santo André reúne a Memória Sindical na região, por exemplo, desde 1992, na Livraria Editora Alpharrabio. www.alpharrabio.com.br

²⁴⁸ *Diário do Grande ABC*, 3/6/82, p. 2.

redemocratização. Marco Aurélio Garcia exemplificou esta posição com o “livro-instantâneo *O ABC de 1980*” de Hércules Corrêa, antigo tecelão, dirigente comunista que criticou “o movimento por ter querido ‘enfrentar a situação social apenas com a greve, isolando-se, de saída, do movimento democrático”, para após explicar que a situação se resolveria com a formulação de um ‘programa comum’.”²⁴⁹ Vale lembrar que em março de 1980, Luiz Carlos Prestes rompeu com o PCB, segundo Dulce Pandolfi, enquanto o grupo que ficou no comando do Partido defendia a formação de “uma ‘frente democrática’ para derrubar o regime”, Prestes “propunha uma ‘frente de esquerda’.”²⁵⁰ Entre os comunistas, venceu a “frente democrática” e nela, como ocorrera no pós-guerra, na legalidade, o movimento operário deveria “apertar os cintos”, como aconselhou o mesmo Prestes em dezembro de 1945: “É preferível, companheiros, apertar a barriga, passar fome do que fazer greve e criar agitações.”²⁵¹ Esta voltou a ser a posição dominante entre os comunistas, a partir do rompimento de Prestes, em março de 1980. Desse modo, disputando espaço na arena política, os dirigentes sindicais do ABC não mais seriam merecedores do apoio nem dos comunistas, nem do PMDB, agremiação apoiada pelo PCB, somente legalizado em 1985.

Primeiro *Greve de março* (1979) e depois *Linha de montagem* (1982), ao acompanhar as grandes “epopéias”, nas palavras de Djalma Bom no final do longa-metragem, dos metalúrgicos sob a liderança de Lula, além de cumprir seu objetivo mais imediato de contribuir na mobilização dos metalúrgicos de São Bernardo, segundo Tapajós, tiveram um alcance muito mais amplo, contribuíram para

organizar o movimento, fazer aquilo voltar para ser discutido no próprio movimento’. Eles funcionaram como ‘instrumento de propaganda do novo sindicalismo’, na medida em que os filmes iam para outros sindicatos Brasil afora, num momento de difusão rápida do sindicalismo combativo²⁵².

²⁴⁹ CORRÊA, Hércules. *O ABC de 1980*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 160 *apud* GARCIA, “A (auto) construção de um movimento operário”, op. cit. nota vi.

²⁵⁰ PANDOLFI, *Camaradas e companheiros*, op. cit., p. 219.

²⁵¹ RODRIGUES, Leôncio Martins. “O PCB: Os dirigentes e a Organização” *In* FAUSTO, Boris (org.) *História Geral da Civilização Brasileira. Brasil Republicano vol. Tomo*. São Paulo: Difel, 1986, p. 409.

²⁵² RIDENTI, *Em busca do povo brasileiro*, op. cit., p. 343.

Segundo Marcelo Badaró Mattos, “A criação das centrais sindicais, em especial da CUT [Central Única dos Trabalhadores], e a onda grevista dos anos 83-89, marcaria definitivamente os anos 80 como a ‘era’ do novo sindicalismo.”²⁵³

Conforme foi visto, a disputa sindical se estendeu à arena política. Desse modo, a contribuição de Tapajós para a propaganda do “novo sindicalismo” não pode ser dissociada de sua participação no mesmo ano de lançamento de *Linha de montagem* na direção dos programas de TV da campanha de Lula (PT) para o governo de São Paulo. Nos programas da TV, Tapajós prosseguiu na mesma linha de construção da imagem de Lula de *Greve de março* e *Linha de montagem*, como destacou no depoimento a Marcelo Ridenti:

Essa campanha apresentava o candidato a governador do Estado de São Paulo, Lula, como um trabalhador “igualzinho a você”, pregando que “trabalhador vota em trabalhador” (...) Tapajós dirigiu dois desses programas [uma hora anual em rede de TV nacional e outra hora estadual] e no terceiro, começou a ter divergências “com a tendência de transformar o partido e seus candidatos em produtos – e tratar de um ponto de vista puramente marqueteiro a propaganda política. Entrou um pessoal mais ligado à publicidade e com propostas que, para serem eficientes enquanto *marketing* precisavam esquecer a origem de luta do PT, tornar o aspecto ideológico mais palatável.”

No primeiro programa nacional do PT, Tapajós introduziu uma inovação de linguagem que, depois, passaria a ser corriqueira nas propagandas eleitorais de todos os partidos: “a gente desenvolveu a idéia de fazer a clássica seqüência de montagem de cinema, que é a utilização de imagens de origens diferentes, que não têm continuidade interna. São imagens isoladas que se articulam através de uma continuidade puramente formal de movimento, de cor, etc., e que são montadas no ritmo de uma determinada música e acabam constituindo uma unidade. Era a música do Milton Nascimento *Nos bailes da vida*”.²⁵⁴

Vencido pelo *marketing*, Tapajós tentou manter seu vínculo profissional com o partido ao qual se filiara, acrescentando o material da campanha àquele obtido nos filmes para o Sindicato, de onde saiu a principal liderança do partido e candidatos a diferentes cargos na Câmara Federal, estadual e municipal. Acontecimento central na construção da identidade desses personagens, as greves de 1979 e 1980 e os filmes sobre elas, daquele ponto de vista, decerto serviam aos seus interesses, conforme Expedito confirmou sobre o sentido das exibições tanto do curta-metragem quanto do longa-metragem. No “balanço das lutas de 1982”, se destacavam, em abril, a proibição do filme, em julho, a candidatura de Luís Inácio Lula da Silva ao governo de São Paulo, pelo PT: “o primeiro candidato operário a concorrer a um governo de estado no Brasil”. Apesar da derrota de Lula para Franco

²⁵³ MATTOS, *Novos e velhos sindicalismos*, op. cit., p. 68.

²⁵⁴ RIDENTI, *Em busca do povo brasileiro*, op. cit., p. 345-346.

Montoro do PMDB, o saldo da eleição de 1982 foi positivo para os sindicalistas do ABC que concorreram pelo PT:

Membros da antiga e atual diretorias do nosso sindicato também foram eleitos para diversos cargos, todos pela legenda do PT: Djalma Bom, deputado federal; Expedito Soares Batista, deputado estadual; Nelson Campanholo, Manoel Anísio Gomes e José Ferreira de Souza, vereadores por São Bernardo, e Gilson Menezes, prefeito de Diadema, além de vários outros trabalhadores.²⁵⁵

E quanto a *Linha de montagem*? Pelo periódico diário e mensal do Sindicato, não foi mais divulgado. No início de março de 1985, às vésperas de uma reunião da Comissão de Mobilização, o Sindicato e o Fundo de Greve programaram uma sessão de *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979) de Roberto Gervitz e Sérgio Segall: “Como foram as greves metalúrgicas em 1978 em São Paulo? Um relato completo e vibrante da luta dos metalúrgicos da capital.”²⁵⁶ Na dia seguinte mais informações: “Como Joaquinão se reelegeu presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo? Você sabe como os metalúrgicos de São Paulo organizaram as greves de 78?”²⁵⁷ Nenhum comentário sobre o longa-metragem de Renato Tapajós. O que explicaria este silêncio sobre *Linha de montagem* depois de um lançamento tão anunciado, a facilidade de sua exibição na região? Seria de tal maneira presente entre os metalúrgicos do ABC que não precisaria ser lembrado?

Sem referência aos filmes de Tapajós, o cinema continuava integrado às atividades sindicais. Em novembro de 1985, a sub-sede do Sindicato em Diadema realizou uma enquete sobre os filmes que os associados gostariam assistir em sessões de cinema no auditório daquela sub-sede.²⁵⁸ Os representantes do Sindicato selecionaram os dez mais votados num universo de 485 associados. Apesar do número reduzido pode ser considerado indicativo do gosto cinematográfico da categoria não contemplado pelos cinemas da região. Em primeiro lugar ficou a ficção científica *O Dia Seguinte* (1983), em segundo *Eu, Cristiane F...* (1981), em terceiro, o documentário de longa-metragem sobre a guerra do Vietnã, *Corações e mentes* (1974). A temática operária não ficou de fora, foram lembrados em produções nacionais e estrangeiras, dois dramas históricos, conforme observou José Enrique Monterde: “lugar onde acontecerá um duplo discurso histórico e poderão provocar

²⁵⁵ *Tribuna Metalúrgica*, dezembro de 1982, p. 7.

²⁵⁶ *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica* 777, Ano VI, março de 1985, p. 2.

²⁵⁷ *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica* 778, Ano VI, março de 1985, p. 2.

²⁵⁸ *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica* 907, nov. 1985, p. 2.

uma dupla leitura histórica²⁵⁹, por que e como o momento em que foi produzido interpretou a época apresentada na narrativa do filme. Na sexta e sétima colocação da predileção daquele grupo de metalúrgicos, *Sacco e Vanzetti* (1971), de Giuliano Montando, com Ricardo Cucciolla e Gian Maria Volonté, ambientado nos Estados Unidos dos anos 1920. Coincidência que pode ter colaborado para sua escolha, proibido pela censura desde o governo Médici, foi liberado em abril de 1980²⁶⁰, enquanto os metalúrgicos do ABC estavam em greve geral acompanhados da filmagem de *Linha de montagem*. Outro filme sobre temática operária escolhido foi *Coronel Delmiro Gouveia* (1978) de Geraldo Sarno, o mesmo diretor do clássico *Viramundo* (1965). Protagonizado por Rubens de Falco, no qual José Dumont interpreta o operário Zé Pó, conforme foi visto no capítulo anterior. Sobre o último dos dez mais da lista dos associados metalúrgicos de Diadema, Z, liberado junto com *Sacco e Vanzetti*, Expedito Soares também lembrou muitos anos depois do filme de Costa Gravas entre aqueles que foram exibidos no Sindicato:

Depois a gente conseguiu trazer outros filmezinhos Z, você já deve ter ouvido falar, o Z, algumas outras coisas que me fogem da memória, tem muito tempo, já passou uns 30 anos, pra lembrar tudo. Mas, a gente conseguiu trazer um pouco. E depois no Sindicato até se criou um Departamento Cultural, mas o Departamento Cultural mesmo depois da nossa geração de dirigente sindical, ele foi muito tímido, projeta muito pouco, num tempo ele deu uma melhorada, (...)²⁶¹

Com ampla divulgação, o periódico diário do Sindicato anunciou a exibição de *Braços Cruzados, máquinas paradas* (1979) de Roberto Gervitz e Sérgio Segall, primeiro informou: “Como foram as greves metalúrgicas em 1978 em São Paulo? Um relato completo e vibrante da luta dos metalúrgicos da capital.”²⁶² Depois acrescentou: “Como Joaquinão se reelegeu presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo? Você sabe como os metalúrgicos de São Paulo organizaram as greves de 78?” A sessão aconteceu no dia 14 de março, às 19 horas, às vésperas da reunião da Comissão de Mobilização²⁶³. Nada sobre *Linha de montagem* sobre a vibrante luta dos metalúrgicos de São Bernardo, suas exhibições prescindiriam de anúncios? Segundo o mesmo periódico, reunidos no estádio do

²⁵⁹ MONTERDE, “Historia y cine: Notas introductorias”, op. cit., p. 9.

²⁶⁰ PINHEIRO, Paulo Sérgio. “Abertura-O cinema mexe com velhos fantasmas”: *In Isto é*, 16/4/1980, p. 68-70.

²⁶¹ Entrevista de Expedito Soares Batista à autora, 2007, op. cit.

²⁶² *Tribuna Metalúrgica*, março de 1985, p. 2.

²⁶³ Idem, 1ª p.

Baetão, 50 mil trabalhadores decidiram entrar em greve no dia 11 de abril de 1985.²⁶⁴ Em julho deste ano, o jornal do Sindicato anunciou a exibição do documentário de longa-metragem *Cabra marcado pra morrer* (1984) “filme de Nelson [sic, Eduardo] Coutinho” foi na sub-sede de Diadema: “história de um líder camponês nordestino assassinado em 64 e as dramáticas conseqüências que isso teve na família dele.”²⁶⁵ No que diz respeito à presença operária nas telas na mesma sub-sede de Diadema, em agosto foi exibido *Norma Rae* (1979), conforme o *Suplemento*: “Dirigido por Martin Ritt, com a participação de Sally Field, Beau Bridges, Ron Leilman. O filme conta a história de uma operária da indústria têxtil que aos poucos vai se envolvendo numa campanha de sindicalização.”²⁶⁶ Portanto o investimento crescente da entidade na exibição de filmes não se estendeu a suas produções realizadas por Renato Tapajós, conforme confirmou Expedito Soares: “Esse *Linha de montagem* está lá no Sindicato, na TVT, digitalizado.”²⁶⁷

Em 2008, o filme foi restaurado, segundo a reportagem: “Os originais da película histórica dirigida por Renato Tapajós ficaram guardados na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, por mais de 20 anos, parte deles numa sala inadequada para conservação.”²⁶⁸ O filme foi um dos homenageados do festival de documentários *É Tudo Verdade*, realizado em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Para Tapajós, seu interesse em 2008 se devia ao fato de mostrar “o projeto político do PT em pleno nascimento.” Se em 1997, no depoimento a Marcelo Ridenti citado mais acima Tapajós associou o filme ao “novo sindicalismo”, em 2008, sem ter conseguido realizar seu filme sobre o PT, devido à centralidade do protagonista na arena política, distinguiu seu primeiro longa-metragem, *Linha de montagem* (1982) por contar a história do sindicalismo metalúrgico do ABC através das greves de 1979 e 1980 com a ascensão na cena pública do mais importante representante do Partido dos Trabalhadores.

ABC da greve, entre a memória de Leon Hirszman e do movimento operário, a estréia doze anos depois

O diálogo estabelecido entre *Greve de março* (1979), *Linha de montagem* (1982) e mesmo *Greve!* (1979) com seus protagonistas em nada se assemelhou à trajetória de *ABC da*

²⁶⁴ *Tribuna Metalúrgica* 789, abril de 1985, 1ª p.

²⁶⁵ *Tribuna Metalúrgica* 858, julho de 1985, p. 2.

²⁶⁶ *Tribuna Metalúrgica* 868, 869, 870, 871, agosto de 1985, p. 2.

²⁶⁷ Entrevista de Expedito Soares Batista à autora, op. cit.

²⁶⁸ *Época*, 31 de março de 2008, p. 132.

greve, lançado doze anos após o término das filmagens, no contexto do governo Collor. Semelhante ao interesse despertado pelo filme de Renato Tapajós, em 2008, em 2007, *ABC da greve* foi lançado em DVD na primeira caixa dedicada à obra de Leon Hirszman. Os cineastas Lauro Escorel, fotógrafo de *Black-tie*, e Eduardo Escorel dividiram a coordenação do projeto de restauração e remasterização com patrocínio da Petrobras e o apoio técnico da Cinemateca Brasileira, “depositária das matrizes dos filmes de Hirszman.”²⁶⁹ Esta primeira caixa inclui ainda²⁷⁰ os documentários *Megalópolis* (1974) e *Ecologia* (1974) e os filmes de ficção *Eles não usam black-tie* (1981) e *Pedreira de São Diogo* (1962), além de extras sobre estas produções e depoimentos de Leon. Fotógrafo de *Black-tie*, de acordo com Lauro Escorel, foram escolhidos “os filmes mais ‘políticos’ do diretor.”²⁷¹



Figura 71 - Cartaz em homenagem ao diretor; sua foto à época da filmagem, está em tamanho ampliado, em primeiro plano, o tema ao fundo: “Um filme inédito de Leon Hirszman sobre a origem do moderno sindicalismo brasileiro”, ao fundo, em tamanho reduzido, os metalúrgicos reunidos no estádio de Vila Euclides. Distante da história que filmou, o lançamento seguiu à lógica do cartaz, contemplando o mundo do cinema; **Figura 72** - Capa do DVD de *ABC da greve* (2007); foto de Adrian Cooper, assembleia no Estádio de Vila Euclides (1979); na contracapa, o resumo: “Filmado no final dos anos 70 quando eclodiu um intenso movimento grevista nas cidades industriais em torno de São Paulo, serviu como laboratório de preparação para *Eles não usam black-tie*, que Leon rodaria em seguida.”

A reportagem, porém, não associou o lançamento de *ABC da greve* à presença de Lula na presidência da República. Na caixa do DVD, com as datas de 1979/90, o resumo:

²⁶⁹ *Folha de São Paulo*, “Ilustrada”, 15/9/07, p. E-7.

²⁷⁰ Foram incluídos como Extra no disco com *ABC da greve*, *ABC da greve* por Adiran Cooper; Contexto Político e Restauração: antes e depois.

²⁷¹ *Folha de São Paulo*, “Ilustrada”, 15/9/07, p. E-7.

“Documentário sobre o movimento operário, filmado no calor da hora por Hirszman e finalizado por Adrian Cooper depois da morte do diretor.”²⁷²

Dos doze anos que separavam as filmagens do lançamento, mudara o movimento operário e igualmente o cinema brasileiro, a extinção da Embrafilme, no ano anterior, e a queda dos lançamentos comerciais para um dígito em contraste com os três dígitos de 1979.

Enquanto ainda estava sendo rodado, ciente da limitação do público de um filme com aquelas características, a principal pretensão do diretor, mas não a única, era ser visto e discutido pelos protagonistas, em 1979:

(...) mesmo que limitado, mesmo que o passo seja pequeno, é um passo consolidado, mesmo que não “acenda as luzes de todas as casas”, como disse Maiakovski, serve para aqueles diretamente ligados à experiência, aos trabalhadores. É importante criar um circuito de trabalhadores que possam se ver, discutir.

(...)

Isso não exclui a ampliação do circuito de exibição, no processo de democratização dos meios de comunicação no Brasil.²⁷³

Posteriormente, por certo influenciado pela mudança de posição dos comunistas em relação às greves dos metalúrgicos do ABC, conforme foi visto acima, o próprio Leon alterou sua proposta de “criar um circuito de trabalhadores que possam se ver”, a explicação de Cooper no depoimento ao DVD não avançou muita coisa: “O natural seria que fosse um filme para o movimento operário, seria levado e projetado em 16, mas o Leon tinha uma noção que ele estava fazendo um filme para o grande público”²⁷⁴. Finalizado em 16 mm, com essa decisão o diretor acabou por inviabilizar sua conclusão no curto prazo, e mudou seu sentido com a passagem do tempo, Leon pretendia alcançar o grande público como ocorrera com a ficção sobre o mesmo tema, *Eles não usam black-tie*, lançado em 1981. Após ser finalizado por Adrian Cooper e lançado cerca de quatro anos passados da morte de Leon, as atenções de *ABC da greve* foram partilhadas entre o filme propriamente dito e seu significado como obra póstuma do cineasta. Por um lado, para os realizadores, produtores e distribuidores, a relação com a memória do cineasta, por outro lado, para imprensa o tema ainda tinha aspectos atraentes, apesar de distante do calor da hora. Ainda conseguiria aliar o engajamento entre cinema e situação social e política? Em declarações reproduzidas na imprensa na época, Adrian Cooper sublinhou os efeitos do tempo sobre o filme: “A demora

²⁷² Idem.

²⁷³ MORAIS *et al.* Entrevista com Leon Hirszman, “O espião de Deus”, op. cit., p. 8.

²⁷⁴ DVD, *ABC da greve* por Adrian Cooper, op. cit.

no lançamento lhe imprimiu uma nova qualidade; a de refletir sobre um determinado momento político e sobre a própria maneira do cinema pensar a política.”²⁷⁵

Doze anos depois, assim como o cinema, o mundo dos trabalhadores, em geral, e dos metalúrgicos de São Bernardo, em particular, também mudara, sobretudo, para o personagem de maior destaque no filme. Segundo outra reportagem sobre o filme, seu interesse não se limitava mais ao movimento operário nem ao sindicalismo, conforme observou Tapajós sobre a restauração de *Linha de montagem*: “As greves que revelaram Luís Inácio da Silva, o Lula, dez anos depois candidato (o segundo mais votado) à Presidência da República.”²⁷⁶ A quem interessaria à versão fílmica da história de Cooper e Leon? Poderia atrair cinéfilos, seguidores da obra do cineasta, e o público em geral como de costume, atraído pela história e/ou por seus atores, personagens presentes na cena pública e na arena política.

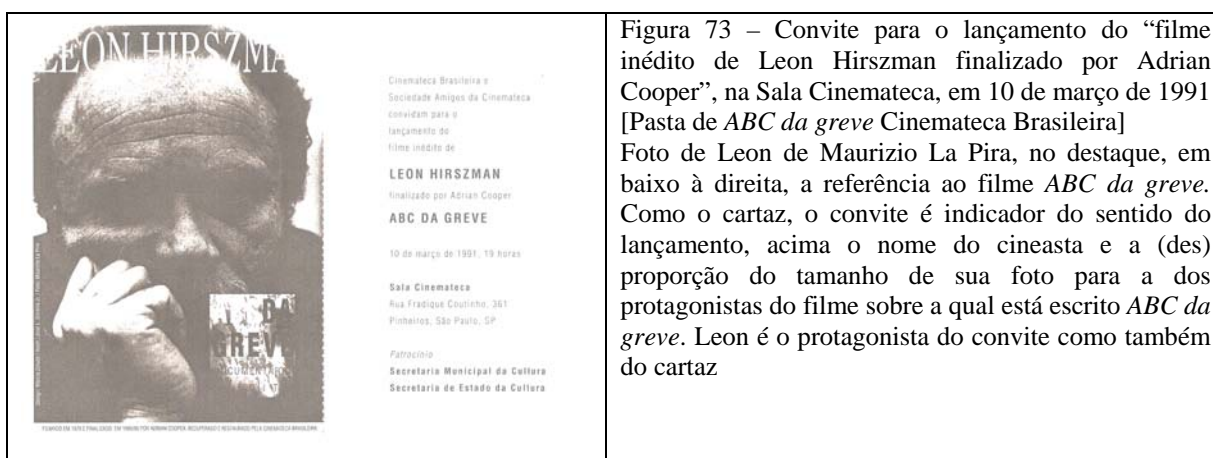


Figura 73 – Convite para o lançamento do “filme inédito de Leon Hirszman finalizado por Adrian Cooper”, na Sala Cinemateca, em 10 de março de 1991 [Pasta de *ABC da greve* Cinemateca Brasileira] Foto de Leon de Maurizio La Pira, no destaque, em baixo à direita, a referência ao filme *ABC da greve*. Como o cartaz, o convite é indicador do sentido do lançamento, acima o nome do cineasta e a (des) proporção do tamanho de sua foto para a dos protagonistas do filme sobre a qual está escrito *ABC da greve*. Leon é o protagonista do convite como também do cartaz

Guardiã de *ABC da greve*, a Cinemateca Brasileira, de São Paulo, foi escolhida para a estréia em 10 de março de 1991. Fundada em 1946, a Cinemateca inaugurou esta sala de cinema, com 210 lugares, em 1989, no bairro de Pinheiros, na rua Fradique Coutinho 361, onde funcionou até 1997, quando se transferiu para o prédio do matadouro, onde funciona desde 1992²⁷⁷. Quem acompanhava sua programação em 1991? O segmento engajado do público reverenciou a memória do movimento e por consequência do cineasta? Como o público da Sala da Cinemateca teria prestigiado o filme? Teria o tema atraído para a Cinemateca espectadores não habituais ligados direta ou indiretamente ao movimento

²⁷⁵ “Filme político sobre greve no ABC paulista” [reportagem não assinada], *Jornal do Brasil*, “Caderno B”, [não assinada], 4/5/91, p. 4.

²⁷⁶ CAETANO, Maria do Rosário. “A política e a politicagem. Documentário sobre a luta metalúrgica e uma chanchada eleitoral na noite que abre a competição” in “Caderno 2”, *Jornal de Brasília*, 3/7/91, p. 7.

²⁷⁷ *A cinemateca e a memória do cinema nacional* [folder] 2006.

operário? Como o filme foi recebido pela crítica paulistana? Incluído na programação de uma retrospectiva da carreira de Leon Hirszman, um dos eventos comemorativos do segundo aniversário da Sala Cinemateca, só reforçava os vínculos de *ABC da greve* com o mundo do cinema no lançamento. A edição dedicada ao cineasta fazia parte de um projeto maior da Cinemateca, segundo a reportagem de Lúcia Nagib da *Folha de São Paulo*: “É o resultado de um esforço contínuo que a Cinemateca vem fazendo ao longo dos últimos anos no sentido de reunir e restaurar a produção de cineastas brasileiros, em particular dos mortos”.²⁷⁸ Além de Leon, morto em 1987, foram contemplados Glauber Rocha, morto em 1981, e Joaquim Pedro de Andrade, em 1988. Segundo a mesma reportagem: “*ABC da greve* era considerado perdido até 1989, quando a Cinemateca Brasileira se dispôs a iniciar o trabalho de reconstituição do filme (...)”, dois anos de trabalho de Adrian Cooper e do restaurador João Sócrates de Oliveira. O que aconteceu com a história contada pelo filme passados doze anos, Lúcia Nagib apontou as mudanças no cinema e, em especial, a visão sobre os protagonistas em 1991:

Curiosamente, esse caráter de frustração e incompletude, que se procurou eliminar do filme permanece em seu conteúdo, pelo menos para o espectador de hoje *ABC da greve*, espécie de último suspiro do Cinema Novo que despreza a perfeição técnica em função da “verdade” dos fatos, no fundo é o retrato de um país abortado de esperanças revolucionárias jamais concretizadas de uma consciência operária que não passou do germe.

Hirszman diante das multidões operárias no estádio da Vila Euclides em São Bernardo do Campo se contamina pela indignação dos pobres injustiçados e, tomado por uma volúpia das massas filma e grava numa movimentação vertiginosa os rostos e vozes misturados. No entanto, hoje é cristalina a confusão ideológica que dominava essas massas e o caráter antes messiânico do que político de Lula em ascensão – o que fica mais patente na faixa em que o retrato do líder sindical aparece ao lado de Jesus Cristo. Assim é mais como decepção do que compreensão que o filme nos faz entender o processo político brasileiro dos últimos 12 anos.²⁷⁹

As esperanças revolucionárias abortadas a que se referiu Lúcia Nagib podem ser dimensionadas pelo sentimento de decepção diante do “caráter antes messiânico do que político de Lula em ascensão – o que fica mais patente na faixa em que o retrato do líder sindical aparece ao lado do de Jesus Cristo”, cena que aparece no prólogo de *ABC da greve* e em *Linha de montagem* na assembléia do dia 13 de maio de 1979, em 1991, dois anos após a primeira derrota de Lula para a presidência da República.

²⁷⁸ *Folha de São Paulo*, “Ilustrada”, 9/3/91, p. A-1.

²⁷⁹ NAGIB, Lúcia. Sobre a retrospectiva da obra de Leon Hirszman em comemoração aos 2º aniversário da Sala Cinemateca, *Folha de São Paulo*, “Ilustrada”, 9/3/91, p. 5-2.

Com entrada franca, o filme foi exibido em três sessões em meio a 19 filmes de ficção, documentários, curtas e longas da filmografia do diretor. Se *Black-tie* permaneceu cerca de três meses em cartaz em um único cinema, distante do “calor da hora” das grandes greves, *ABC da greve* foi substituído na Cinemateca por uma mostra em homenagem a Andy Warhol, assim como Leon, morto em 1987.²⁸⁰

ABC da greve voltou a São Paulo, mais uma vez no circuito alternativo. Como na estréia na Sala Cinemateca, com entrada franca, o documentário de longa-metragem de Hirszman foi exibido no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, por quatro dias, de 10 a 14 de novembro de 1993, com uma sessão diária às 21 horas.

O fato de Leon Hirszman ser o único carioca e radicado no Rio de Janeiro entre os documentaristas que filmaram a greve de 1979 pode ser uma das explicações do relativo sucesso do filme na cidade, a despeito de restrito a um público pequeno. *ABC da greve* estreou numa única e pequena sala: O Estação Botafogo 2, a menor das três salas do Grupo Estação, à época com 60 lugares.

Enquanto *ABC da greve* estreava no Rio em 1º de maio de 1991, evidenciando a intenção de também atrair o público pelo tema, em São Bernardo 30 mil manifestantes se reuniam no Paço e ainda segundo o *Diário do Grande ABC*, “A greve dos funcionários da Saab-Scania pode acabar hoje”²⁸¹ Junto à dimensão da sala de exibição carioca, de acordo com a matéria do *Jornal do Brasil*, a previsão era que ficasse apenas “em cartaz até o próximo dia 8”²⁸² [de maio]. Diante desse horizonte de expectativa, sua carreira não pode deixar de ser considerada bem sucedida. Com três sessões na primeira semana, superando a previsão da referida matéria, ficou em cartaz no mesmo cinema em apenas uma sessão, primeiro dividindo a programação com mais dois filmes²⁸³ e, na terceira semana dividiu a programação com o clássico *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919)²⁸⁴. Levando em conta as características da programação do cinema, ou seja, a permanência em cartaz do filme brasileiro que alcançar renda igual ou superior à média do cinema²⁸⁵, *ABC da greve* superou as expectativas dos exibidores no pequeno espaço de 60 poltronas que lhe foi reservado.

²⁸⁰ *Folha de São Paulo*, “Ilustrada”, 15/3/91, p. 5-2.

²⁸¹ *Diário do Grande ABC*, 2 de maio de 1991, 1ª. p.

²⁸² “Filme político sobre greve no ABC paulista”: In *Jornal do Brasil*, Caderno B, 4/5/91, p. 2.

²⁸³ *A Felicidade e Amor partido*, *Jornal do Brasil*, “Programa”, JB, Programa, 10 a 16/5/91, p. 5.

²⁸⁴ *Jornal do Brasil*, Programa, 17/5 a 23/5/91, p. 5.

²⁸⁵ RAMOS, Ortiz, *Cinema, Estado e Lutas Culturais*, op. cit., p. 134.

ABC da greve foi lançado num momento de crise no cinema brasileiro que atingiu indiscriminadamente a produção, exibição e público. No ano seguinte ao desmonte da estrutura estatal do cinema brasileiro com a extinção da Embrafilme, do Conselho Nacional de Cinema e da Fundação do Cinema Brasileiro houve uma queda significativa na produção do cinema brasileiro. Os três dígitos alcançados na virada da década de 1970 para a de 80, caíram para apenas um de 1990 até 1995. De acordo com o verbete dedicado à “Exibição” da *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*: “A presença dos filmes brasileiros nas salas nacionais foi praticamente inexpressiva entre 1991 e 1993, e suas receitas também”²⁸⁶, resultado da redução do público. Em 1991 apenas oito títulos foram lançados no circuito comercial. O público que assistia a filmes nacionais que atingira 35, 93%, em 1982, em 1991, cai para 3,15% e o filme de Hirszman foi responsável por uma pequeníssima parcela deste reduzido percentual.

Como a crítica carioca recebeu o um filme póstumo sobre este tema nessas circunstâncias? Apoiaria o cinema brasileiro ainda mais em se tratando de um filme que tanto contemplava a memória do cinema, na homenagem a Leon, quanto à história das lutas recentes capitaneadas na arena política por seu principal personagem, Lula, cuja imagem, por sua vez, se associava ao PT, principal partido de oposição ao governo Collor? O bonequinho de *O Globo* permaneceu sentado. Condizente com o tradicional bonequinho, para o crítico e *O Globo*: “Não é documentário engajado chato e nem obra pessoal marcante. É um filme correto.” O título – “Seria melhor se fosse um curta” - sublinha os problemas relativos ao formato, mas o equívoco se estendia à inadequação do veículo, para este crítico:

Começa como um excelente curta-metragem, estica para um interessante média-metragem e estica ainda mais para um cansativo longa-metragem.

O bonequinho está olhando e só não dorme porque sabe que em breve o filme vai acabar. Não é ruim, só seria mais adequado para vídeo ou TV.²⁸⁷

Com o fim da censura, a partir de 1988, sem os entraves legais, seria possível exibi-lo na TV? Os obstáculos arrolados pelo cineasta, em 1979, continuariam válidos em 1991? Após filmar a primeira parte do filme, Leon Hirszman “não [tinha] ilusão de que [viesses] a

²⁸⁶ Verbetes “Exibição” in RAMOS e MIRANDA, *Enciclopédia do cinema brasileiro*, op. cit., p. 224.

²⁸⁷ “Seria melhor se fosse um curta” (R.D.), *O Globo*, 4/5/91. [Pasta de *Eles não usam black-tie*, Documentação MAM]

penetrar numa televisão”²⁸⁸ Além da Censura Federal, o cineasta tinha consciência das divergências entre os interesses da TV e aqueles defendidos pelo filme:

Existe um campo próprio de luta que são as ligações efetivas do filme, a quem serve, em primeiro lugar. Numa televisão, a quem serviria? A televisão diria: “Meu lucro, não! Meus anunciantes, não!” Colocaria uma série de empecilhos contra a veiculação do material.²⁸⁹

Embora o vínculo com o movimento não tivesse sobrevivido ao término das filmagens, além daqueles interessados em homenagear o cineasta, quem se interessaria por aquela versão da história naquele momento? Para o crítico do *Globo*, *ABC da greve* valia mais pela história que contava do que por seus méritos cinematográficos e concluiu valorizando a função contra um “projeto de esquecimento” associado à característica do brasileiro: “O filme resiste graças à famosa memória fraca do brasileiro, que sempre encontra em anteontem um insondável mistério.”²⁹⁰ Graças a espectadores que conseguiram manter seu interesse pelo tema a despeito da carência de informações, sobretudo, visuais, também críticos em relação à memória do brasileiro comum, o filme se manteve em cartaz numa pequena sala. O próprio crítico, por sua vez, inadvertidamente, demonstrou dificuldades em reconhecer a história da greve de março de 1979 contada pelo filme e, portanto, também, a época do início do governo do último general-presidente: “Em 1978, pré-abertura e pouco antes da posse do general Figueiredo”. Para o crítico de *O Globo*, do ponto de vista cinematográfico, a maior parte do filme apresentava um “comportado naturalismo”, a exceção se devia a seus “méritos estilísticos”, “algumas cenas nas quais o trabalho dos metalúrgicos se parece com cenas de algum filme sobre o futuro próximo e devastado”, ou seja, se devia mais às contribuições de Cooper do que de Hirszman.

Menos opinativa e mais descritiva do que o texto de *O Globo*, a reportagem do *Jornal do Brasil* – “Filme político sobre greve no ABC paulista” – localizava o leitor no tempo: “Março de 1979” e apontava os diferentes segmentos da sociedade apresentados pelo filme: “além de seqüências com operários, inclui depoimentos de padres e executivos, e os primeiros discursos políticos de Lula.”²⁹¹ Valorizando o acontecimento como um marco, com o distanciamento de doze anos, periodizou: “Aquele greve foi um divisor de águas no

²⁸⁸ MORAIS et al. Entrevista Leon Hirszman, “O espião de Deus”, op. cit., p. 10.

²⁸⁹ Idem, p. 8.

²⁹⁰ “Seria melhor se fosse um curta”, *O Globo*, Segundo Caderno, 4/5/91.

²⁹¹ “Filme político sobre greve no ABC paulista”, [sem autor] JB, Caderno B, 4/5/91, p. 2.

movimento sindical e operário do país.” Em comum entre esses dois textos veiculados na grande imprensa carioca, a ausência de comparação com outros filmes sobre esta mesma greve. Tal omissão poderia ser justificada pela circulação dos filmes de Renato Tapajós e dos documentários de João Batista de Andrade no circuito alternativo, em especial, no estado de São Paulo?

Após ser lançado nos circuitos comercial e alternativo, *ABC da greve* foi exibido na noite de abertura do XXIV Festival de Brasília, em 3 de julho de 1991, na categoria de *hors-concours*. O evento, como tudo que se relacionava ao cinema e dependia de apoio oficial, sentiu o baque do desmonte provocado por Collor na área de cinema a partir da extinção da Embrafilme. Entretanto, no que diz respeito ao tema do filme, pelo resultado do ano anterior, a recepção parecia promissora. Em 1990, vencera o festival a comédia *Beijo 2.348/72* de Walter Rogério, com fotografia de Adrian Cooper, sobre o operário de uma tecelagem paulistana que em 1972 respondia a processo na Justiça do Trabalho cuja causa e número formam o título do filme. Estrelado por Chiquinho Brandão (1952-1991), *Beijo 2.348/72* também ganhou o prêmio de melhor ator. Entre a escassa produção nacional, *O corpo* de José Antonio Garcia venceu o Festival no ano seguinte.

A recepção de *ABC da greve* não só se distanciou muito do projeto inicial, Sem ecos do envolvimento conquistado no momento da filmagem, citado em *Peões* (2004) e lançado em DVD durante o segundo governo Lula, *ABC da greve* veio a público com o interesse, primeiro, sobre o cineasta, mais remotamente, sobre a memória sindical brasileira, em geral, e a ascensão de Lula na cena pública, em particular, e, apresentar ao público, conforme destacou na contracapa, o “laboratório” para a realização da obra mais popular do cineasta, seu último filme de ficção, *Eles não usam black-tie*, por sua vez, o maior sucesso de público de todos os filmes brasileiros que apresentaram a greve no cinema.

Difícil comparar a recepção dos longas-metragens de Tapajós e Leon. Na estréia do filme de Leon, na sala Cinemateca doze anos após as filmagens, não há notícia da presença de nenhum protagonista entre os espectadores atraídos por um evento em homenagem ao cineasta, por um lado, por outro, o entusiasmo da pré-estréia de *Linha de montagem* no Sindicato, onde duas mil pessoas se compactaram no auditório construído com 800 lugares. Apesar dos conflitos que provocou em função da participação de Alemão e de ter sido o último trabalho de parceria entre o Sindicato e o cineasta, o longa-metragem de Tapajós

continuou a cumprir sua função militante, reconhecido como um dos instrumentos de mobilização da categoria por protagonistas Djalma Bom e Expedito Soares Batista.

E assim no calor da hora com os curtas-metragens, poucos anos depois no longa de Tapajós e os filmes de ficção de Batista e Leon, e passada mais de uma década, com o documentário de Leon e Cooper, a greve metalúrgica de São Bernardo de março de 1979 chegou às telas, dialogando com a experiência dos espectadores, em sintonias variadas estabelecidas entre os projetos dos filmes, não só pelo que apresentavam na tela, mas em suas condições de distribuição, conforme advertiu Antonio Candido:

(...) não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que ele se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, seu efeito.²⁹²

A distribuição circunscrevia o acesso dos espectadores, mais próximos ou mais distantes da história apresentada na tela, integrada à militância deve ser entendida dentro do projeto do filme, tanto no caso de Tapajós e Batista, quanto ajuda a avançar na compreensão sobre o fato de Leon ter morrido sem concluir este filme. Após o lançamento de *Black-tie*, Leon abandonou o tema, realizou *Imagens do inconsciente*, conforme anunciou em entrevistas na época e justificou que a mudança em suas preocupações era apenas aparente: “Curiosamente, considero a recuperação e o tratamento de doentes mentais através da pintura altamente político, na medida em que é um instrumento de transformação do ser humano.”²⁹³ De certa forma justificava o projeto deixava inconcluso, antes de contrair a doença que levou à sua morte prematura. Vale lembrar também que este não foi o único trabalho inconcluso deixado pelo cineasta, que também não concluiu, *Bahia de todos os sambas*, documentário filmado em 1983 e *O egresso*, interrompido, em 1985, no ano seguinte começou a sentir os sintomas da doença.

Sem manter o mesmo vínculo com a categoria, após a criação da TVT, em 1986, ocasionalmente, Tapajós produziu filmes utilizados na formação de quadros²⁹⁴ como *A humilhação e a dor* (1986) e *Produção da fome* (1994)²⁹⁵.

²⁹² MELLO E SOUZA, Antonio Cândido. *Literatura e Sociedade*, op. cit., , p. 20.

²⁹³ SCHILD, Suzana. “O cinema popular de Leon Hirszman”: In *Jornal do Brasil*, Caderno B, 28/9/81, 1ª p.

²⁹⁴ Entrevista de Renato Tapajós à autora, op. cit.

²⁹⁵ As duas produções do cineasta entre os vídeos do acervo da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP) In OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. *Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento do vídeo popular no Brasil*. Tese de doutorado, PUC/SP, 2001, p. 461-472.

FONTES

Entrevistas realizadas pela autora

Renato Tapajós. Barão Geraldo, 20 de setembro de 2006.

Expedito Soares Batista. São Bernardo do Campo, 3 de setembro de 2007.

Maria Elicélia da Silva, Zelinha. São Bernardo do Campo, 4 de setembro de 2007.

Entrevistas e depoimentos disponíveis em portais e sites

Fundação Perseu Abramo – 20 anos das greves no ABC

Beth Mendes, 24/4/2000. <http://www2.fpa.org.br/portal/modules/newa/article.php?stotyid=1320>. Acesso, 20/5/2007.

Expedito Soares Batista. <http://www2fpa.org.br/portal/modules/news/article.phpstoryid=13110>. Acesso 20/5/2007.

Djalma Bom. “Um pouco da nossa história para nossa memória...”. 14/04/2000.

<http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.phpstoryid=1306> Acesso 20/5/2007.

Gilson Menezes. 1º/5/2000. <http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.phpstoryid=> Acesso 20/5/2007.

Site ABC de Luta - Sindicato dos Metalúrgicos do ABC – Histórias de Vida

Heguiberto Guiba Della Bella Navarro.

http://www.abcdeluta.org.br/Telas/Historia/Ifraame_Depoimentos.asp.

Jair Meneguelli. http://www.abcdeluta.org.br/Telas/Historia/Ifraame_Depoimentos.asp

João Avamileno. http://www.abcdeluta.org.br/Telas/Historia/Iframe_Depoimentos.asp

Luis Inácio Lula da Silva. 26/04/00.

http://www.abcdeluta.org.br/Telas/Historia/Iframe_Depoimentos.asp. Acesso 8/7/2007. As eleições estaduais de 1966 .Acesso 8/7/2007.

Vicente Paulo da Silva. http://www.abcdeluta.org.br/Telas/Historia/Iframe_Depoimentos.asp,

Site Aruanda

Entrevista de João Batista de Andrade a Alexandre Kishimoto, Carla Miucci e Flávio Brito. 1º de abril de 2003. Aruanda <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/jba1.htm>.

Filmografia

Leon Hirszman

Eles não usam black-tie (1981) 134', Rio de Janeiro, direção LH, roteiro LH, Guarnieri, fot Lauro Escorel, mon Eduardo Escorel, sd Juarez Dagoberto, música Adoniran Barbosa, Chico Buarque de Holanda e Gianfrancesco Guarnieri, fig Yurika Yamasaki, p Leon Hirszman Produções e Embrafilme, dis Embrafilme.

ABC da greve (1991) 16 mm, cor, direção Leon Hirzman, fotografia e montagem Adrian Cooper, som direto Francisco Mou, Uli Bruhn, narrador Ferreira Gullar.

Pedreira de São Diogo, episódio de *Cinco vezes favela* (1962) 35 mm, pb, Rio de Janeiro direção Leon Hirzman, roteiro L. Hirzman e Flávio Migliacio, fotografia Ozem Sermet, montagem Nelson Pereira dos Santos, música Hélsio Milito, p CPC-UNE, Tabajara Filmes.

A falecida (1965) p Meta film

Maioria absoluta (1964-66/81) 16 mm, pb, direção e roteiro Leon Hirzman, fotografia Luiz Carlos Saldanha, som direto Arnaldo Jabor, narrador Ferreira Gullar

Garota de Ipanema (1967)

América do sexo, episódio Sexta-feira da Paixão, sábado de Aleluia (1969)

São Bernardo (1972)

Cantos do trabalho (1975)

Que país é esse? (Inchiesta sulla cultura latin-americana: Brasile – RAI (1977)

João Batista de Andrade

Greve! (1979) cor, direção João Batista de Andrade, fotografia e câmera Aloysio Raulino e Adilson Ruiz, montagem Reinaldo Volpato, som Romeu Quinto, diretor de produção Wagner Carvalho, produção executiva Assunção Hernandes, produção Raiz e Stopfilm, narração Augusto Nunes.

O homem que virou suco (1979-1980) cor, 90', 35mm, direção e roteiro João Batista de Andrade, fotografia e câmera Aloysio Raulino, montagem Alain Fresnot, música Vital Farias, diretor de produção Wagner Carvalho, cenografia e figurinos Marisa Rebolo, produção Assunção Hernandes e Embrafilme.

Prêmios: Medalha de Ouro (Melhor Filme) no Festival Internacional de Moscou, 1981; Melhor roteiro, ator, ator coadjuvante-Gramado 1981, Melhor Ator-Brasília 1980; Melhor Ator-Huelva (Espanha) 1981; Melhor Filme- Nevers (França) 1983; São Saruê da Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro 1983.

Trabalhadores: presente! (1979) direção João Batista de Andrade, fotografia Aloysio Raulino

Sindicato dos Metalúrgicos (1972-3) produção *Hora da Notícia*-TV Cultura-SP

Greve geral de 2 de julho de 1983 (vídeo) direção João Batista de Andrade, produção Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo.

Renato Tapajós

Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores ou *Greve de março* ou *Dia Nublado* (1979) Renato Tapajós, Olga Futema, Zetas Malzoni, M, Inês Villares, Francisco Cecca, Alípio Viana Freire, Cláudio Kahns, produção ABCD cultural, OCA Cinematográfica (Sindicato Metalúrgicos de São Bernardo).

Linha de montagem (1982) cor, direção de Renato Tapajós, produção Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo.

Acidentes de trabalho (1977) São Paulo/São Bernardo do Campo/Diadema, direção Renato Tapajós, fotografia Washington Racy, montagem Olga Futemma, produção Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo.

Trabalhadoras metalúrgicas (1978) 16 mm, cor, São Paulo/São Bernardo do Campo, direção de Renato Tapajós e Olga Futema, roteiro Olga Futema, fotografia Washington Racy, montagem Olga Futema e Ana Elisa Bueno, produção Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo.

Teatro Operário (1978) São Paulo/São Bernardo do Campo, direção Renato Tapajós, fotografia Zetas Malzoni, produção Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo.

A luta do povo (1980) São Paulo, direção Renato Tapajós, fotografia Zetas Malzoni, montagem Maria Inês Villares.

Vila da Barca (1965/67)

Universidade em crise (1967)

Um por cento (1968)

Fim de semana (1975)

Nada será como antes. Nada? (1985)

A soja virando praga (1984)

Em nome da segurança nacional (1984)

A humilhação e a dor (1986)

Produção da fome (1994)

Organização Pan-Americana de Saúde (Opas)/Itaú.

Memórias, ensaios e entrevistas de João Batista de Andrade

ANDADRADE, João Batista de. “Cinema brasileiro: situação atual (se melhorar, piora?)” mimeo. Abril de 1978. [Biblioteca Jenny Klabin Segall, pasta n. 24, doc. 3]

ANDADRADE, João Batista de. *O povo fala*. Um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira. São Paulo: Senac, 2002.

ANDADRADE, João Batista de. *O homem que virou suco*. São Paulo. Imprensa Oficial/Fundação Padre Anchieta, 2005. (Coleção Aplauso - Cinema Brasil)

CAETANO, Maria do Rosário. *Alguma solidão e muitas histórias* (A trajetória de um cineasta brasileiro) ou *João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência da reflexão*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004 (Coleção Aplauso – Cinema Brasil).

Memórias, ensaios e entrevistas de Leon Hirszman e Adrian Cooper

Ciclo de debates do Teatro Casa Grande. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976 (Coleção Opinião)

COOPER, Adrian. “Fazendo a greve junto”. São Paulo, em dezembro de 1990. In: *ABC da Greve*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1991.

Entrevista de Leon Hirszman [1982]. In: VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

HIRSZMAN, Leon. “O espião de Deus”. In: *ABC da greve*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1991.

MERTEN, Luis Carlos “Leon Hirszman: cabeça fria, cabeça pensante, cabeça política”. In: *Cinema e Política - A Revista - Edição Especial*, n.3. São Bernardo/São Paulo: TVT/Cinemateca Brasileira, 2003.

Memórias, ensaios e entrevistas de Renato Tapajós

Currículo Vitae de Renato Carvalho Tapajós, São Paulo, 23 de março de 1983. Documentação Funarte, pasta do cineasta, doc. P0022, d01. 4 p.

BERNINI, Pasquolina. “Cinema e sua função. O cinema independente, com cunho social, tem no diretor paraense Renato Tapajós um de seus maiores representantes”: *In Entre o sonho e a realidade*. 100 anos de cinema: junho de 1995 [Pasta de Renato Tapajós Cinemateca Brasileira], p. 16-19.

“Na linha com Renato Tapajós”: *In O Matraca* Ano I, n. 8, 15 de maio a 14 de junho de 1982, p. 8 [Pasta de Renato Tapajós, Biblioteca Jenny K. Segall, Museu Lasar Segall], p. 8-9.

“O cinema e a abertura”. Entrevista de Renato Tapajós. São Paulo, *Em Cartaz* n. 3, julho de 1980, p. 3. [Cinemateca Brasileira pasta do cineasta]

Entrevista com Renato Tapajós – “O filme de conteúdo social é fundamental” *In Diário do Paraná*, 25/9/77, Anexo, p. 2. [pasta de Renato Tapajós, Biblioteca Jenny K. Segall]

“Entrevista com Renato Tapajós, diretor de *Fim de Semana*. O filme parte sempre de um dado: o salário não dá”: *In Movimento*, 27/9/76, p. 6 (pasta de Renato Tapajós, Documentação Cinemateca do MAM, RJ).

TAPAJÓS, Renato. *Em câmera lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

Folhetos, material de divulgação, entrevistas e recortes de jornais

Cinemateca Brasileira

[19582] Coleção de recortes de jornais e revistas de 1979 sobre Filmes Individuais. Conteúdo: /161-165= Braços cruzados máquinas paradas; /164-165= Braços cruzados, A greve de março, Greve, A queda, trabalhadores presente; Acesso: P. 1979-7/101-206

[19586] Coleção de press-releases, anúncios e folhetos de filmes de João Batista de Andrade. 23 documentos. Conteúdo: /1-2 = cópia de folheto de Gamal o delírio do sexo; /3-5 = folhetos da Federação Paulista de Cineclubes sobre Greve; 13-16, 19-23 = press-book, comentário crítico de Heitor Capuzzo, press, cópia de ficha técnica e sinopse, original de xilografuras, para capa de folheto de cordel, convite de coquetel e anúncios de O Homem que virou suco; Acesso: D 539

[19850] Coleção de recortes de jornais e revistas de 1979 sobre Filmes Individuais. Conteúdo: /626= Greve e Braços cruzados máquinas paradas;, 700= Lançamentos de filmes novos. Acesso: P.1979/602-704

[01657] HIRSZMAN, Leon. “ABC da greve” : versão inglesa da banda de narração. São Paulo : Cinemateca Brasileira, 1990. 23 p. Datilografado. [Inclui transcrição dos letreiros da cópia e documentação sobre custos de finalização]. Acesso: R. 769/10

- [02502] “ABC da greve”: documentário inédito de Leon Hirszman sobre a origem do moderno sindicalismo brasileiro. Apresentação de Carlos Augusto Calil. São Paulo, 1991. 47 p. il. [Inclui filmografia e bibliografia] Acesso: F81hirszman*C517a
- [02503] MORAIS, Fernando, KAHNS, Cláudio, GOMES, Sérgio. “O espião de Deus” : entrevista inédita de Leon Hirszman. In: CINEMATECA BRASILEIRA. ABC da greve : documentário inédito de Leon Hirszman sobre a origem do moderno sindicalismo brasileiro. São Paulo, 1991. p. 5-16. Acesso: F81hirszman*C517a
- [02504] “Fazendo a greve junto”. In: ABC da greve : documentário inédito de Leon Hirszman sobre a origem do moderno sindicalismo brasileiro. São Paulo, 1991. p. 17-23. Acesso: F81hirszman*C517a
- [03445] FESTIVAL DE BRASILIA DO CINEMA BRASILEIRO, 24, 1991. Catálogo. Brasília : Fundação Cultural do Distrito Federal, 1991. 24 p. il.[Inclui fichas técnicas e sinopses dos filmes apresentados.] Acesso: F151(81)brasilial1991"
- [03467] ABC da greve. Jornal de Brasília: edição especial para o 24o. Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, p. 3, 02 jul. 1991. Acesso: F151(81)
- [10912] Coleção de recortes de periódicos sobre filmes lançados ou em produção, no ano de 1991. 50 documentos. Conteúdo: /1= ABC da greve; / Acesso: P. 1991-7/1-50
- [14980] CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. Centro Cultural Banco do Brasil : programação de filmes. Rio de Janeiro, 1995. 22 p.[Inclui fichas técnicas dos filmes. O documento pertenceu ao acervo pessoal de Leon Hirszman.] Acesso: Fol 1383
- [17553] Coleção de press-releases, anúncios e folhetos de filmes de Leon Hirszman. 27 documentos. Conteúdo: //5-23 = [press, coletânea de trechos de críticas, contratos de comercialização com a Embrafilme e análise técnica do negativo de Eles não usam black-tie; /24 = sinopse e ficha técnica em inglês e português e análise técnica de negativos de ABC da Greve.] Acesso: D 470
- [18501] Coleção de recortes de jornais e revistas sobre Política Cultural. 148 recortes. Conteúdo: /1-4=Balanço da cultura em 1978; /Acesso: P. 1979-1/1-148
- [26329] MERTEN, Luiz Carlos. “Leon Hirszman : cabeça fria, cabeça pensante, cabeça política.” In: *Cinema e política*. São Paulo : Takano, 2003. p. 2-24. [Inclui filmografia e ficha técnica ; acompanha CD.] Acesso: Fol 1905.

Documentação do Museu de Arte Moderna e Funarte (Rio de Janeiro)

Pasta de Renato Tapajós

Pasta de João Batista de Andrade

Pasta de Leon Hirszman

Pasta de *Eles não usam black-tie*

Pasta de *O homem que virou suco*

Periódicos

ABCD Jornal (1976-1980)

Filme Cultura (1978-1986)

Folha de São Paulo

O Estado de São Paulo

Jornal do Brasil

O Globo

Diário do Grande ABC

Tribuna Metalúrgica do ABC

Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica

Memórias, ensaios e estudos sobre (e pelo) metalúrgicos do ABC

“A greve no cinema”. *Escrita/Ensaio* v. 4, n. 78. São Paulo: Escrita, março de 1980.

30 Anos (re) contando a História – Tribuna Metalúrgica do ABC – julho de 2001.

41 dias de Resistência e Luta. São Bernardo/São Paulo: ABCD Sociedade Cultural e Grupo de Educação Popular da URPLAN- Instituto de Planejamento Regional e Urbano da PUC-SP, 1980.

Bilhetes do João Ferrador. São Paulo: Grafite, 1980.

Fundo de Greve: da resistência à autonomia sindical. São Bernardo do Campo: FG- Associação Benficiente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, abril 1987.

MOREL, Mário. *Lula, o metalúrgico*. Anatomia de uma liderança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981; reeditado como *Lula, o início*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Movimento Operário: Novas e Velhas Lutas. *Escrita/Ensaio* Ano III n.6. São Paulo: Escrita, [s/d; 1980]

RAINHO, Luís Flávio e OLIVA, Aloísio Mercadante et al. (org.) *Imagens da luta*. 1905-1985. São Bernardo do Campo: Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, 1987.

RAINHO, Luiz Flávio e BARGAS, Oswaldo Martinez *As lutas operárias e sindicais em São Bernardo*. 1977/1979, 1º. Vol. São Bernardo: Fundo de Greve, 1983.

ROCHA, Paulo César (Pecê) [Edição e texto]. *Tribuna Metalúrgica*. 20 anos ilustrada. São Bernardo do Campo: Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, 1998.

SAMPAIO, Antonio Posidônio. *A capital do automóvel* (Na voz dos operários). São Paulo: Edições Populares, 1979.

SAMPAIO, Antonio Posidônio. *Em busca dos companheiros*. Santo André: Alpharrabio, 1999.

SAMPAIO, Antonio Posidônio. *Lula e a greve dos peões*. São Paulo: Escrita, 1982.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMO, Laís Wendel. *O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária*. [1986] Campinas/São Paulo: Unicamp/Imprensa Oficial, 1999.
- ABRAMO, Lélia. *Vida e arte*. Memórias de Lélia Abramo. São Paulo/Campinas: Perseu Abramo/Unicamp, 1997.
- ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.
- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. “Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”. In: SCHWARCS, Lilia Moritz *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Vol. 4. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. “Sindicato no Brasil: novos problemas, velhas estruturas”. *Debate & Crítica* Revista Quadrimestral de Ciências Sociais n.6 São Paulo: Hucitec, julho 1975.
- AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme*. Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000.
- AMORIM, Celso. *Por uma questão de liberdade*. Ensaio sobre cinema e política. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Embrafilme, 1985.
- AMORIM, Celso. *Por uma questão de liberdade*. Ensaio sobre cinema e política. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Embrafilme, 1985.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ANDRADE, Carlos Drummond. “Os cinemas estão acabando”. *Filme Cultura* 47. Rio de Janeiro: Embrafilme, agosto de 1986.
- ANTUNES, Ricardo. *A Rebelião do Trabalho* (O confronto operário no ABC paulista: As greves de 1978/80). Campinas: Ensaio, 1988. [originalmente tese de doutorado *As formas da greve – confronto operário no ABC paulista: 1978/80*. Departamento de Sociologia: USP, 1986].
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BAECQUE, Antoine de e DELAGE, Christian. *De l'histoire au cinéma*. Bruxelas: Complexe, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem* 12^a. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4^a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBERO, Jésus-Martin. *Dos meios à mediação: comunicação, cultura e hegemonia*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- BARCELOS, Jalusa. *CPC, uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

- BENJAMIM, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica: arte e política.*, 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGER, Denis. “Mouvement ouvrier: la fin d’une ère”. In: *L’homme et société* 98. Paris: L’Harmattan, 1990.
- BERNARDET, Jean-Claude, RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo : Contexto/Edusp, 1988. (Repensando a história).
- BERNARDET, Jean-Claude. “Operário, personagem emergente”. *Anos 70*. Cinema. Rio de Janeiro: Record, 1979-1980.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. Ensaio sobre cinema brasileiro. [1967] 3a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978,
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, *Cineastas e imagens do povo*. [1985] 2ª ed., São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Metodologia e Pedagogia. São Paulo: Anablume, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*, [1980] 12ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Coleção Primeiros Passos 9)
- BLUM, Daniel. *A pictorial history of the talkies*. 2a. ed., Londres/Nova York: Spring Books, 1973.
- BORDIEU, Pierre. *O campo simbólico* [1989] Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BORDIEU, P. “O campo científico” [1976]. In: ORTIZ, Renato (org.) *Pierre Bordieu – Sociologia*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1990.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de velhos* [1973] 2ª. ed. São Paulo: T.A. Queiroz/USP, 1987.
- BOSI, Ecléa.. *O tempo vivo da memória*. Ensaio de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BRITO, José Carlos Aguiar. *A tomada da Ford*. O nascimento de um sindicato livre. Petrópolis: Vozes, 1983.
- BURKE, Peter e BRIGGS, Asa. *Uma história social da mídia*. De Gutemberg à Internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- CADÉ, Michel. *L’écran bleu*. La représentation des ouvriers dans le cinéma français. Perpignan: Press Universitaires de Perpignan, 2000.
- CAPUZZO, Heitor “O cinema operário e seu espaço alternativo”. *Diário do Grande ABC*, 16/4/1982, p. B-6.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano* 1. As artes de fazer [1980] 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

- CHAUÍ, Marilena. “Crítica e ideologia”. In: *Cultura e Democracia*. O discurso competente e outras falas. São Paulo: Moderna, 1980.
- CORRÊA, Ana Paula B. [Nikita Paula] *Vôo cego do ator no cinema brasileiro: experiências e in experiências generalizadas* [1995]. Belo Horizonte/São Paulo: Fumec/Anablume, 2001.
- CORRÊA, Hércules. *O ABC de 1980*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- DECCA, Edgar e VEZENTINI, Carlos Alberto. “A Revolução do Vencedor”: In *Contraponto* n. 1, Revista de Ciências Sociais do Centro de Estudos Noel Nutels. Rio de Janeiro, nov. 1976.
- DELAGE, Christian e GUIGUENO, Vincent. *L’historien et le film*. Paris: Gallimard, 2004.
- DELEUZE, Gilles. “O ato de criação”. *Folha de S. Paulo*, Mais! 27/6/99, 5-4-5-5. [Texto originalmente transcrito de palestra para estudantes de cinema em 1987].
- DELEUZE, Gilles. *L’image temps*. Cinéma 2. Paris: Minuit, 1985.
- DIAS, Luciana e AZEVEDO, Jô. *Santo Dias – quando o passado se transforma em história*. São Paulo: Cortez, 2004.
- DÓRIA, Carlos Alberto “Razões republicanas, restrições privadas”. São Paulo, *Folha de São Paulo*, “Mais!”, 3/7/2005.
- DÓRIA, Carlos Alberto. “Filmes na lata do lixo”. São Paulo, *Folha de São Paulo* “Mais!”, 19/6/2005, p. 3.
- Entrevista de Ettore Scola a Francesca Angiolillo. *Folha de São Paulo*, 7/9/2001, p. 9.
- ESPINOSA, Julio García. *La dobre moral del cine*. Madri: Ollero & Ramos, editores, 1996.
- FALCÃO, Armando. *Tudo a declarar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FERRAZ, Geraldo. *Doramundo*. 3^a. ed., São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- Festival do Rio 2003*. Rio de Janeiro Int’l Film Festival. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Petrobrás Distribuidora, 2003.
- FRENCH, John. *Afogados em leis*. A CLT e a cultura política dos trabalhadores brasileiros. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso da Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.
- GARCIA, Marco Aurélio “São Bernardo: A (auto) construção do movimento operário. Notas para discussão”. *Revista Desvios 1*. São Paulo, novembro de 1982. Disponível em: <http://www2.fpa.org.br/portal/modules/new/articles.php?storyid=1448>
- GASPARI, Elio. *A ditadura Derrotada*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- GASPARI, Elio. *A Ditadura Encurralada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- GOÉS, Marta. “Quando o talento vence o óbvio”. *Isto é*, 12/5/1982, p. 14.

- GOMES, Ângela de Castro. "O bolo dos pelegos". *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, SABIN, Ano 3, n. 32, maio 2008, p. 60-63.
- GOMES, Ângela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: Vértice/IUPERJ, 1988.
- GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.
- GORZ, André. *Adeus ao proletariado* (Para além do socialismo). Rio de Janeiro: Forense, 1982.
- GRAMSCI, Antonio. *Concepção Dialética da História*. 3^a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GRAMSCI, Antonio. *Maquiavel, a Política e o Estado Moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- Grupo Severiano Ribeiro*. 90 anos de cinema. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- HALL, Stuart. "Reflexões sobre o modelo de codificação/decodificação. Uma entrevista com S. Hall". In: HALL, S. *Da diáspora*. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte/Brasília: UFMG/UNESCO, 2003.
- HENRIQUE, Klecius. *Do cordel às telas*. José Dumont. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005. (Coleção Aplauso)
- HUBERMAN, Leo. *História da riqueza do homem* [1936] 21^a. ed. Rio de Janeiro: Livro Técnico, 1986.
- HOBBSAWM, Eric J. "Homem e mulher: imagens de esquerda" [1978]. In: *Mundos do Trabalho*. Novos estudos sobre história operária. 3a. ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- HOLANDA, Heloisa Buarque de e GONÇALVES, Marcos Antonio. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982 (Tudo é História 41).
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. [1978] 2^a. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HUMPHREY, John. "Operários da indústria automobilística no Brasil: novas tendências no movimento trabalhista". *Estudos Cebrap* 26, 1979.
- HUMPHREY, John. *Fazendo o milagre - controle capitalista e luta operária na indústria automobilística*. Petrópolis: Vozes/Cebrap, 1982.
- JOHNSON, Richard e DAWSON, Graham (Grupo Memória Popular) "Memória Popular: Teoria, Política, Método" [1978-80/1998]. In: FENELON, Déa, MACIEL, Laura Antunes et al (orgs.) *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho d'Água, 2004.
- KATAOKA, Fábio e TAVARES, Portuga. *Almanaque do fusca*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

- KLOTZEL, André. “Cinema frágil, argumentos idem”. São Paulo, *Folha de São Paulo*, “Mais!”, 26/6/2005, p. 3.
- KLOTZEL, André. “Economia de escala ou nada”. São Paulo, *Folha de São Paulo*, “Mais!”, 10/7/2005, p. 3.
- KOTSCHO, Ricardo. *Do golpe ao planalto*. Uma vida de repórter. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- L'art du cinéma 32/33/34. La figure ouvrière*. Paris: Cinéma Art Nouveau, 2001.
- LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.
- LAGNY, Michèle. *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin, 1992.
- LAGNY, Michèle. “Escrita fílmica e leitura da história”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 10. Rio de Janeiro: UERJ, 2000.
- LENIN, V.I. *Que fazer? As questões palpitantes do nosso movimento*. [1902] São Paulo: Hucitec, 1978.
- LINS, Consuelo. “Peões: adeus à classe operária”. In: *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- MARICATO. *A proletarização do espaço sob a grande indústria: o caso de São Bernardo do Campo*: FAU-USP, 1977.
- MARKUN, Paulo. *O sapo e o príncipe: Personagens, fatos e fábulas do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- MARONI, Amnérís. *A estratégia da recusa (análise das greves de maio/78)*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MARTINS, F. Magalhães. *Delmiro Gouveia, Pioneiro e Nacionalista*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1979.
- MATTOS, Marcelo Badaró *O sindicalismo brasileiro após 1930*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- MAUAD, Ana Maria. “Através das imagens: fotografia e história – Interfaces”. *Tempo*, 2. Revista do Departamento de História da UFF. Rio de Janeiro/Niterói: Relume-Dumará, 1996.
- MELLO E SOUZA, Antonio Cândido. *Literatura e Sociedade*. [1965] 8ª. ed. São Paulo: TA Queiroz/Publifolha, 2000 (Grandes nomes do pensamento brasileiro).
- MELLO E SOUZA, Antonio Cândido. “Literatura e personagem”: *In A personagem de ficção*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas. O cinema hollywoodiano na mídia brasileira nas décadas de 40 e 50*. Campinas: Unicamp, 1996.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. “A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha”. *Tempo*. Revista do Departamento de História da UFF n. 14. Rio de Janeiro: 7 Letras, jan. 2003.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. “Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. *Revista Brasileira de História* v. 23, n., 45, 2003.

MENEZES, Rogério. *Bete Mendes – O cão e a rosa*. São Paulo: Imprensa Oficial/Fundação Padre Anchieta, 2004. (Coleção Aplauso – Perfil).

MIANI, Rozinaldo Antonio. *As transformações no mundo do trabalho na década de 1990: o olhar atento da charge na imprensa do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC paulista*. Tese de doutorado em História, Assis: UNESP, 2005.

MONTERDE, Jose Enrique (org.) *Ficciones Históricas. Cuadernos de la Academia 6. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Espana*, setembro de 1999.

MORENTTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: CAPELATO, Maria Helena et al (org.) *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

MOTTA, Márcia Menendes. “História e Memórias”: In MATTOS, Marcelo B. (org.) *História: pensar e fazer*. Rio de Janeiro: Laboratório Dimensões da História/UFF, 1998.

MOTTA, Marly Silva da. *Rio de Janeiro: de cidade-capital a Estado da Guanabara*. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosacnaof, 2005.

MUNAKATA, Kazumi. “O lugar do movimento operário” [setembro, 1978] In: Movimentos Sociais. *Anais do IV Encontro Regional de História de São Paulo*. Araraquara. ANPUH/Unesp, 1980.

MUNAKATA, Kazumi. “Origens do sindicalismo burocrático no Brasil”. In: *Programa da 31ª. Reunião Anual da SBPC* Fortaleza: UFC, 1979.

MUNAKATA, Kazumi. “Violência e poder - Brasil século XX: O marxismo brasileiro”. In: *Programa da 32ª. Reunião Anual da SBPC*. Rio de Janeiro: UERJ, 1980.

MUNAKATA, Kazumi. *A legislação trabalhista no Brasil*. [1ª. ed., 1981] 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Museu Lasar Segall 25 Anos. Histórico, Análises e Perspectivas. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1992.

NAZARIO, Luiz (org.) *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

NEGRO, Antonio Luigi. “Zé Brasil foi ser peão. Sobre a dignidade do trabalhador não qualificado na indústria automobilística”. In: BATALHA, C., SILVA, F. T. e FORTES, A. *Culturas de classe. Identidade e Diversidade na Formação do Operariado*. Campinas: Unicamp, 2004.

- NEGRO, Antonio Luigi. *Linhas de Montagem. O industrialismo nacional-desenvolvimentista e a sindicalização dos trabalhadores (1945-1978)*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- NEVES, Lucília de Almeida. “Memória e História: substratos da identidade”. In: *História: Fronteiras XX Simpósio Nacional da ANPUH – Florianópolis-SC*. Vol. II. São Paulo: Humanitas, 1999.
- NORA, Pierre. “Entre memória e história”: a problemática dos lugares” [1984]. *Projeto História, 10*. Revista do programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, dezembro de 1993.
- OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. *Tecnologias audiovisuais e transformação social do movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995)*. Tese de Doutorado em História. São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC/SP, 2001.
- ORTIZ, Renato, *A moderna tradição brasileira*. [1988] 5ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PANDOLFI, Dulce. *Camaradas e companheiros. História e Memória do PCB*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo*. O discurso sindical dos metalúrgicos de São Bernardo -1971/1982. Dissertação de Mestrado em História, Campinas: Unicamp, 1999.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. “Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista”. *ArtCultura - Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia*. Uberlândia, v. 7, n. 11, jun/dez. 2005. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br>. Acesso 20/5/2007.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham (Sindicalismo e Práticas Culturais dos Metalúrgicos de São Bernardo)*. Tese de doutorado em História. Campinas: Unicamp, 2002.
- PERROT, Michelle. *Jeunesse de la grève*. France 1871-1890. Paris: Seuil, 1984.
- PERROT, Michelle. *Excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- PORTELLI, Alessandro, “O momento da minha vida’: funções do tempo na história oral”. In: FENELON, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes *et al* (orgs.) *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho d’Água, 2004.
- RAINHO, Luiz Flávio. *Os Peões do Grande ABC*. Estudo sobre as condições de vida e consciência de classe do operário metalúrgico (sem especialização e semi-especializado) ligado à indústria automobilística. Petrópolis: Vozes, 1980.
- RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*. Cinema e História do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002.
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- RAMOS, Fernão. (org.) *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RAMOS, Jorge. *Sergei Eisenstein*. Lisboa: Horizonte, 1981.

RAMOS, José Mário Ortiz, *Cinema, Estado e Lutas Culturais (Anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REIS FILHO, Daniel Aarão *A Revolução faltou ao encontro*. Os comunistas no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990.

RIDENTI, Marcelo *Em busca do povo brasileiro*. Artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.

RODRIGUES, Leôncio Martins. “Trabalhadores de uma indústria automobilística: perfil social e participação sindical”. In: *Partidos e Sindicatos*. Escritos de Sociologia Política. São Paulo: Ática, 1990.

RODRIGUES, Leôncio Martins. *Conflito industrial e sindicalismo no Brasil*. São Paulo: Difel, 1966.

RODRIGUES, Leôncio Martins. *Industrialização e atitudes operárias*. São Paulo: Brasiliense, 1970.

RODRIGUES, Leôncio Martins. *Trabalhadores, sindicatos e industrialização*. São Paulo: Brasiliense, 1974.

ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri*. Um grito solto no ar. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. (Coleção Aplauso. Perfil)

SADER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80*. [1988] 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

SALEM, Helena. (coord.) “Histórico do Mercado Brasileiro”. In: *Cinema Brasileiro*. Um balanço dos cinco anos da retomada do cinema nacional. Brasília: MinC. Secretaria do Audiovisual, 1999.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos, o sonho possível do cinema brasileiro* [1987]. 2ª ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SALEM, Helena. *O navegador das estrelas. Dissertação de mestrado em História*. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 1996.

SANTANA, Ilma Esperança. *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: Unesp, 1993.

SANTOS, Nelson Pereira. *Três vezes Rio. Rio 40 graus, Rio Zona Norte, O Amuleto de Ogum*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SANTEIRO, S. “Conceito de dramaturgia natural”. *Filme Cultura 30*. Rio de Janeiro: Embrafilme, agosto de 1978.

SARLO, Beatriz. “Um olhar político”. In: *Paisagens imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*. [1997]. 2ª ed. São Paulo: EdUSP, 2005.

SARNO, Geraldo e SENA, Orlando. *Coronel Delmiro Gouveia*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

SEWELL Jr., William. “La confraternité des prolétaires: conscience de classe sous la monarchie de juillet”. In: *Annales Économie, Sociétés, Civilizations 4*. Paris, 1981.

- SILVA, Maria Carolina Granato. *A greve dos tecelões cariocas: Partidos e Sindicatos no Segundo Governo Vargas*. Dissertação de Mestrado em História, Programa de Pós-Graduação em História. Niterói, UFF, 1995.
- SILVA, Maria Carolina Granato. *Anarquistas e comunistas na década de 20: a relação vanguarda/massa*. Monografia de bacharelado apresentada ao Depto. de História da PUC-Rio, 1980.
- SIMÕES, Inimá. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: Secretarias Estadual e Municipal de Cultura, 1990.
- SIRINELLI, Jean-François. “Este século tinha sessenta anos: a França dos *sixties* revisitada”. *Tempo*. Revista do Departamento de História da UFF. Rio de Janeiro/Niterói: 7Letras/UFF, n.16, jan. – jun., 2004.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Sumus, 2004.
- THOMPSON, E.P. *A formação da classe operária inglesa I – A árvore da liberdade*. [1987] 3ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- THOMPSON, E.P. *Tradicion, revuelta y consciência de clase*. Critica: Barcelona, 1979.
- THOMPSON, E.P. “Tiempo, disciplina de trabajo y capitalismo industrial”. In: *Tradición, Revuelta y Consciencia de Classe*. Barcelona: Crítica, 1989.
- THOMPSON, E.P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- TORRE, Juan Carlos. *La vieja guarda sindical y Perón: sobre los orígenes del peronismo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Trés de Febrero, 2006.
- VALDETI, Nilcéia. “Escrita: uma história descontínua” www.cce.ufsc.br/~nelic/Boletim-de-pesquisa3/texto_nilceia.htm. Acesso 28 de junho de 2008.
- VASCONCELOS, Regina Ilka Vieira. *Narradores do sertão: história e cultura nas histórias de assombração de sertanejos cearenses*. Tese de Doutorado em História. São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC/SP, 2004.
- VASCONCELOS, Regina Ilka. “Cultura e memória: notas sobre a construção da lógica histórica”. In: MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto e KHOURY, Yara Aun. (Orgs.). *Outras Histórias: Memórias e Linguagens*. São Paulo, Olho d’Água, 2006.
- VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- WINSTON, Brian. “A maldição do jornalístico’ na era digital”. In: MOURÃO, Dora e LABAKI, Amir (orgs.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naif, 2005.
- XAVIER, Ismail. “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor” [1985]. In: *O cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.