

Aula 16

O MOVIMENTO SINDICAL NA CRISE DA DITADURA MILITAR

META

Discutir os acontecimentos políticos que resultaram na emergência do movimento operário na crise da ditadura, tomando como ponto de partida o filme *Eles não Usam Black-Tie*, de Leon Hirszman.

OBJETIVOS

Ao final desta aula, o aluno deverá:
definir os traços deixados pelos movimentos sociais, confrontando o elitismo e o autoritarismo que teima em excluí-los da história;
estabelecer a emergência do operário como personagem no cinema brasileiro contemporâneo, a partir da mobilização política dos operários no ABC paulista no final dos anos 1970; e
reconhecer a importância do cinema como lugar de memória das lutas operárias no Brasil.

PRÉ-REQUISITOS

O aluno deverá ler a crítica de Carlos Alberto de Mattos sobre o filme *Nada Será como Antes. Será?* de Renato Tapajós (ver Momento de Reflexão)

Antônio Fernando de Araújo Sá

INTRODUÇÃO

Olá, caro aluno! Na aula passada, traçamos um panorama geral da resistência da sociedade brasileira à ditadura militar (1964-1985). Também abordamos sobre o movimento estudantil, que lutou por uma sociedade mais justa, buscando a mobilização operária para o enfrentamento armado contra a ditadura militar.

Na aula de hoje, iremos analisar os acontecimentos políticos que resultaram na emergência do movimento operário na crise da ditadura. Veremos como o sindicalismo brasileiro constitui-se numa das instituições mais importantes para a compreensão da história republicana brasileira. Usaremos o filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981), de Leon Hirszman, como ponto de partida na análise dos acontecimentos políticos e sociais da época.

Esperamos que o pré-requisito solicitado tenha sido cumprido, pois a leitura da crítica de Carlos Alberto de Mattos sobre o filme *Nada será como antes, será?*, é muito importante para dialogarmos sobre os fatos abordados. Boa aula.



Cena do filme *Eles não usam Black-Tie* (Fonte: <http://www.memorial.sp.gov.br>)

MOVIMENTOS SOCIAIS

Caro aluno, se o milagre econômico sustentou o auge da ditadura militar, cuja legitimação se fez em torno do êxito econômico, seu esgotamento inauguraria a crise do regime instaurado em 1964, particularmente por conta da exaustão da classe operária, vítima do arrocho salarial e da repressão policial, e da conjuntura recessiva internacional, resultando num processo de aprofundamento da crise do modelo praticado. **Acossada** pelas manifestações massivas do descontentamento popular, bem como de novas formas de organização popular, a ditadura militar viu-se forçada a implementar uma política de abertura, a partir de 1974, especialmente pela inesperada vitória da oposição nas eleições de 1974, apesar de suas diferenças internas, da escassez de recursos e de toda a maciça propaganda da ARENA calcada nos feitos do regime militar. A partir desta eleição, o MDB surgia como alternativa político-partidária capaz de aglutinar segmentos diversos da população, descontentes com o governo militar (MENDONÇA & FONTES, 2006: p. 73).

Ver glossário no final da Aula

Afirma-se que a bancarrota do milagre não podia ser superada por uma nova ampliação do arrocho salarial, pois o salário mínimo havia chegado em seu nível mais baixo, em virtude da repressão política articulada com o favorecimento do grande capital. Assim, a exaustão dos trabalhadores se manifestara na proliferação das epidemias, como a de meningite em 1974, ou nos constantes acidentes de trabalho.

A reação popular não tardou a aparecer de forma explosiva, irrompendo de diversas formas de protestos ilegais e, por vezes, violentos, como saques ao comércio, quebra-quebras de trens e ônibus e ocupações de terrenos urbanos. Essas ações espontâneas expressavam uma onda de indignações da sociedade civil. Todas as mobilizações denunciavam a total ineficácia institucional para garantir as necessidades e a segurança da população, mostrando a necessidade de transformações institucionais que atendam os anseios populares e a extrema lentidão com que elas são empreendidas pelos los ditos órgãos competentes (NUNES & JACOBI, 1984: p. 79).

Como exemplo, podemos lembrar que, no período de 1974-1984, ocorreram 71 quebra-quebras nos trens suburbanos nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, sendo que há dois momentos distintos nestas ações. Entre os anos de 1974 e 1976, há um predomínio de ações no Rio de Janeiro, quando o governo federal responde às depredações com mais verbas para a melhoria dos trens. Em 1979, os quebra-quebras são retomados em São Paulo, com mais intensidade e uma novidade: estas ações surgiram no bojo ou na seqüência de movimentos organizados, como, por exemplo, o movimento contra a Carestia que varreu, entre 1981 e 1983, várias cidades brasileiras como Salvador, São Luís, João Pessoa, Rio de Janeiro e São Paulo. Apesar da diversificação dos alvos das depredações, a maioria dos quebra-quebras

está associada à questão do trabalho. Assim, os que ocorreram em trens e ônibus envolveram o trabalhador que está se dirigindo para o trabalho ou quando está voltando para casa (NUNES & JACOBI, 1984: p. 76).

Recordemos que, em 1977, os operários da construção civil do Rio de Janeiro se insurgiram “contra o péssimo estado dos alojamentos e cantinas, destruindo-os em violentos motins, indicador da tentativa de recuperação de suas formas próprias de expressão” (MENDONÇA & FONTES, 2006: p. 71).

É exatamente o renascimento do movimento sindical que aponta, por conta das transformações da estrutura econômica, um novo peso aos trabalhadores da grande indústria de ponta – automobilística, metalmeccânica, siderúrgica, petrolífera - e aos profissionais assalariados das camadas médias. Como ressalta REZENDE (1986: p. 81), a partir de 1977, com a luta pela reposição salarial e com a falência do milagre econômico, “é que se começou a vislumbrar a possibilidade de rearticular a luta, buscar alternativas, desmascarar o sistema dominante. Gradativamente o movimento operário vai reconstruindo a sua história de luta, para romper com a opressão do capital; luta que nunca deixou de existir, apesar de tudo”.

Helena Hirata (1980: p. 102) identifica nos operários qualificados e semi-qualificados, jovens, sem experiência sindical ou política anterior, os sustentáculos principais da combatividade operária, materializada nas greves de massa de 1978 e 1979. A atividade sindical desloca-se, assim, para as grandes empresas multinacionais, onde a prática corrente das horas extras transformou-se em fonte de descontentamento e objetivo de luta.

Como ressaltam MENDONÇA & FONTES (2006: p. 72-73), a “emergência desse novo movimento operário indicava a necessidade urgente de superar a velha institucionalidade sindical”. Contudo, a mobilização de setores diferenciados expunha, contraditoriamente, a nova organização e formas arcaicas de organização, como é o caso dos trabalhadores rurais ou da construção civil que o cumprimento da legislação trabalhista já constituía em vitória. Assim, o “novo sindicalismo” dependia, desde o seu surgimento, “do encaminhamento conseqüente e majoritário de modificação radical da

estrutura sindical, cuja permanência ameaçava ‘enquadrá-lo’ na ‘camisa-de-força’ corporativa”.

Para Hirata (1980: p. 104-105), a oposição sindical desempenha um papel fundamental no questionamento da estrutura sindical existente, tornando-se uma espécie de estrutura alternativa ao sindicato oficial, sendo inclusive reconhecida até por aqueles sindicalistas que não pertenciam às suas estruturas. Segundo a autora, podemos identificar duas conse-



KS Pistões em Santo André no final dos anos 70 (Fonte: <http://www.grupoks.com.br>).

qüências do reforço das oposições sindicais e dos sindicatos combativos na conjuntura do final dos anos 1970. Primeiro, o surgimento de um modelo de mobilização operária neo-populista, fundado na existência do líder carismático que domina a mobilização das massas, o que só foi possível pelo baixo nível de consciência da classe operária e da falta de tradição de organização autônoma dos trabalhadores, ainda que exista um grau elevado de combatividade. Segundo, a gestação de uma nova ideologia operária, pautada na autonomia das lutas sindicais com relação ao Estado e a todos os partidos políticos. Talvez a característica mais importante da mobilização operária desta época seja a democracia sindical, apoiada em canais de decisão de massa em Assembléias Gerais de fábrica e do sindicato, bem como da participação dos comitês de fábrica no interior das empresas.

Caro aluno, vale ressaltar que, no início dos anos 1980, além dos operários dos setores de ponta da indústria brasileira, percebemos um intenso processo de sindicalização de classes médias, como o funcionalismo público, professores, bancários, etc. Então, o movimento sindical via-se confrontado a uma ampliação do espectro de interesses dos grupos representados, diferentemente do que ocorria em momentos anteriores (MENDONÇA & FONTES, 2006: p. 93-94).

Ao mesmo tempo, não se pode esquecer de uma característica distintiva das lutas operárias do final dos anos 1970 em relação às lutas operárias anteriores a 1964, é a emergência da “questão urbana”, assumida pelos movimentos de bairro que reivindicavam melhorias nos setores de transportes coletivos, habitação, fornecimento de água e energia, saúde, etc. Para HIRATA (1980: p. 110), movimentos, “que não têm um desenvolvimento simétrico nos bairros, como os comitês de fábrica, criam uma dialética entre dois aspectos da luta de classes, dando uma nova dimensão à ascensão operária”.

Contudo, mesmo com todos os avanços, o sindicalismo brasileiro nos anos 1980 não conseguiu superar limites tradicionais, como, por exemplo, a dificuldade de enraizamento no interior das empresas, por local de trabalho, bem como não conseguiu impor a necessária generalização de suas conquistas, o que fez com que suas lutas não impusessem uma efetiva redução das desigualdades sociais no período (SANTANA, 2003: p. 306).

ENTRE O DOCUMENTÁRIO E A FICÇÃO: O CINEMA BRASILEIRO E O MOVIMENTO OPERÁRIO NA CRISE DA DITADURA MILITAR



É interessante observarmos que o operário é personagem raro no cinema brasileiro até a segunda metade da década de 1970. O Cinema Novo o preteriu, preferindo o camponês ou o nordestino como expressão dos setores oprimidos. Talvez uma das poucas exceções foi *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, que trata das condições de vida e trabalho dos nordestinos na indústria paulista. A mobilização política operária em São Paulo no final dos anos 1970, especialmente no ABC paulista, fez com que o cinema se voltasse para o mundo operário (LINS, 2004: p. 171). Houve, assim, uma intensa atuação documentarista, destacando-se os trabalhos de Renato Tapajós, João Batista de Andrade, Sérgio Toledo, Roberto Gervitz, Lauro Escorel, Adrian Cooper, Leon Hirszman, entre outros. Um aspecto relevante é que parte dessa produção se vinculava a entidades sindicais, como é o caso do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e/ou Dieese, atendendo a interesses imediatos das entidades. Podemos mencionar aqui os filmes realizados por Renato Tapajós, como *Acidentes de trabalho*, *Trabalhadoras Metalúrgicas* ou *Que ninguém*, nunca mais, ouse duvidar

da capacidade de luta do trabalhador. A crítica a estes filmes geralmente coloca restrições ao cinema de serviços, que põe na tela palavras de ordem. Entretanto, eles mobilizam outros públicos, que podem encontrar temas que lhe seja caros e próximos.

Por outro lado, temos cineastas que se articulam politicamente com o movimento operário, mas realizam filmes independentes como é o caso dos curta-metragens *Greve* e *Trabalhadores*, de João Batista de Andrade e o longa de Sérgio Toledo e Roberto Gervitz, *Braços Cruzados*, máquinas paradas (BERNARDET, 1979-1980: p. 35-36).

Como afirma LABAKI (2006: p. 74-75), estes jovens realizadores “fomentaram o debate sobre o estatuto do documentário. Experiências que recusam o gênero como ‘janela do mundo’ ou que a radicalizam pontuaram o final dos anos 60 e as duas décadas seguintes, fertilizando o terreno para uma maior liberdade que marcará o revigoramento da produção a partir principalmente de 1990”.



Metalúrgicos do ABC em greve em 1978(Fonte: <http://fi.uol.com.br>).

Dentre estes cineastas, destacamos a trajetória de Leon Hirszman (1937-1987), por possibilitar o diálogo entre a ficção com o documentário, quando desvia a atenção do portão da fábrica, presente no seu documentário *ABC da Greve*, para a vida cotidiana da casa operária, com suas tensões particulares e familiares, como em *Eles Não Usam Black-tie*. Inicialmente, em meados da década de 1950, este diretor travou contato com o mundo do cinema, participando da atividade cineclubista no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob a influência do pesquisador de cinema Djean Magno Pellegrin. Nesta mesma época, foi fundador do Museu de Arte Cinematográfica e da Federal de Cineclubes do Rio de Janeiro, integrando-se, logo depois, ao grupo de Teatro de Arena de São Paulo, com Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho. Foi dessa experiência que surgiu o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), no início dos anos 1960, do qual foi membro fundador e produziu seu primeiro trabalho: o episódio “Pedreira de São Diogo” no filme *Cinco Vezes Favela* (1961). Podemos afirmar que sua proposta de trabalho aproxima-se do Cinema Novo, em sua vertente urbana, com filmes como *A falecida* (1964) e *Garota de Ipanema* (1967). Com *São Bernardo* (1971), o diretor conquista o público, apesar da censura inicial ter tornado inviável a manutenção de sua produtora, Saga Filmes. Nesta película, Hirszman retoma a linha dramatúrgica que sustentou o projeto cinema-novista: o realismo crítico, a partir da obra homônima de Graciliano Ramos.

Ativo documentarista, Hirszman realizou *Maioria Absoluta* (1964) e *Nelson Cavaquinho* (1968) e, entre 1974 e 1979, *Megalópolis e Ecologia* (1974); *Cantos de trabalho no campo: mutirão*, *Cantos de trabalho no campo: cacau* e *Cantos de trabalho no campo: cana-de-açúcar* (1975). Além destes filmes que abordam a temática social, destacamos a produção coletiva, filmada em 16 mm e montada em 1980, *ABC da Greve* (com Adrian Cooper, Uli Brhm, Chico Muou, Cláudio Khans, Maria Hirszman), que documenta

as primeiras greves do ABC paulista (Santo André, São Bernardo, São Caetano) no final dos anos 1970. Com sua abordagem ficcional sobre a ascensão do chamado novo sindicalismo, com a adaptação da peça teatral de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam Black-tie*, Hirszman ganhou o Leão de Ouro no Festival de Veneza. Na década de 1980, o diretor realizou, com a colaboração da Dra. Nise da Silveira, a trilogia *Imagens do Inconsciente* (1983-1985), sobre os esquizofrênicos do Centro Psiquiátrico D. Pedro II no Engenho de Dentro (MIRANDA, 1990: p. 167-168).

Dentro de sua vasta produção, escolhemos o filme *Eles não usam black-tie* (1981), pois sintetiza três momentos de uma “cultura brasileira” sob a ótica política da esquerda: a dramaturgia do Teatro de Arena, o realismo crítico do Cinema Novo e o movimento dos Centros de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes, do qual Hirszman foi fundador (FICO, 2001: 127).

O filme conta a trajetória da família de Otávio e de Romana, cujo filho mais velho Tião também é operário. O pai é um líder sindical consciente e atuante na organização de mais uma greve. As tensões para a construção do movimento paredista são explicitadas pela preocupação de Romana, na medida em que já enfrentara a dura vida com o marido preso por sua militância por três anos. Inclusive foi nessa época que Tião teve que ser mandado para a casa dos padrinhos, onde conheceu uma vida melhor. O conflito familiar eclode, quando Tião, que também trabalha na mesma fábrica do pai, renega a adesão ao movimento grevista e a política sindical. Interessante observar que Maria, também operária e namorada grávida de Tião, apóia a greve. Fica, assim, moldada a trama principal da narrativa cinematográfica em que a casa do operário é o foco, um espaço mais pessoal para perceber a vida do operário fora do espaço da fábrica. Para Jean-Claude Bernardet (1986), o filme de Hirszman, aqui analisado, realiza o sonho da casa, na medida em que adota o comportamento inverso dos documentários da época, que privilegiam os aspectos mais públicos do movimento grevista, como assembleias. Em *Eles Não Usam Black-tie*, os planos de trabalho na fábrica são poucos e fechados. Há neste filme uma ênfase por acompanhar “a greve no cotidiano da vida familiar, na repercussão das greves e das relações de classe aguçada sobre as relações familiares”. Deste modo, as tensões particulares de cada um dos envolvidos na trama narrativa co-existem na tensão geral da greve quando ela explode. É interessante observar que este filme de ficção de Hirszman surgiu pouco depois do documentário realizado por ele sobre as greves de 1979, *ABC da Greve*.

Para Bernardet (1986: p. 62), a casa é o centro do filme, na medida em que se inicia quando um casal sai do cinema e é apanhado por uma chuva torrencial, o que faz eles irem para casa dos pais dele, para acertar o noivado e imediatamente o casamento, pois ela descobriu que está grávida. Lá só se fala sobre a chuva, o filho que está a caminho, o noivado e o casamento,

só lembram sobre o trabalho quando percebem que no dia seguinte terão que voltar para a fábrica. Quando o casal volta para casa, debaixo da chuva, passam por um grupo de policiais que prendem algumas pessoas sem documentos. Logo depois, um garoto armado é morto em um tiroteio com a polícia. Em seguida, um trabalhador de porre é morto por um ladrão em assalto. O ambiente de violência e marginalidade é marcante nos bairros periféricos, dando a tônica do desespero da condição do trabalhador.

Para o crítico de cinema, o importante do filme “é evitar simplificações de leitura que definam Tião, o fura-greve, e Santini, que quer a greve a qualquer preço, como vilões da história dos trabalhadores. Nem eles, nem os marginais que matam os assaltados e morrem nas mãos da polícia, são os vilões da história. São personagens trágicas, e embora Otávio, Romana e Bráulio ocupam a maior parte da história, os verdadeiros protagonistas são Tião e Santini, um no extremo oposto do outro, um ao lado do outro numa comum revolta impossível de ser contida” (BERNARDET, 1986: p. 64).

Assim, apesar da ação mais forte se passar na porta da fábrica, quando Tião enfrenta o pai contra a greve e a bala assassina Bráulio, numa clara alusão a Santo Dias, morto numa das greves de 1979/1980, o drama se passa é dentro de casa, quando Otávio e Romana conversam sobre o filho que se vai e a morte de Bráulio.



Cena do filme *Eles não usam black tie* (Fonte: <http://www.anovademocracia.com.br>).

Segundo Fico (2001: p.129), certamente as cenas da repressão policial aos grevistas, que não existiam na peça original, devem-se ao minucioso trabalho do diretor no seu filme documentário sobre as greves do ABC paulista à época. Aqui sobressaltam cenas de brutalidade e violência que não poupam ninguém, nem mesmo mulheres grávidas como foi o caso de Maria, que por pouco não perde a criança depois de levar um soco de um policial.

Sobre o filme **ABC da Greve** (1979-1990), Hirszman faz uma avaliação preciosa em que explicita suas intenções políticas, e também da necessidade de se mudar o modo como o cinema é veiculado pelos canais de distribuição:



Perceber o significado da emergência do operário no cenário político e cinematográfico brasileiro no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, por meio de entrevista a ser realizada com algum operário migrante de sua cidade no referido período.

CONCLUSÃO

Caro aluno, embora o sindicalismo brasileiro possua ao longo de sua história um intenso grau de heterogeneidade, constitui-se numa das instituições importantes para compreender a história republicana brasileira, aparecendo, conforme a conjuntura histórica, como protagonista ou coadjuvante nos principais acontecimentos históricos do período.

No caso da crise da ditadura militar, o movimento operário sindical desempenhou um papel marcante, na medida em que, em meio aos inúmeros movimentos sociais da época (estudantil, feminista, de bairros), ampliou os espaços para a representação dos interesses da classe trabalhadora. Como ressaltou SANTANA (2003: p. 286), “a emergência do movimento dos trabalhadores acabou estremecendo os arranjos políticos da transição para o regime democrático, que iam sendo pensados sem eles”.

Esse protagonismo do movimento operário sindical deve-se às transformações da estrutura econômica, dotando de um novo peso político-econômico aos trabalhadores da grande indústria de ponta – automobilística, metalmeccânica, siderúrgica, petrolífera - e aos profissionais assalariados das camadas médias.

Vale lembrar que o cinema documental brasileiro também fora despertado para a questão operária pela intensa mobilização política no ABC paulista no final dos anos 1970, constituindo-se em um manancial importante para o historiador, que quer superar determinada visão positivista de utilizar apenas documentos escritos para seu trabalho. Neste sentido, as películas dos diretores cinematográficos da época de 1978-1980 constituem-se em importante “lugar de memória” das lutas operárias no Brasil.



RESUMO

A crescente mobilização popular, a despeito da permanência da repressão policial, evidenciou a crise de legitimidade dos militares no poder, constituindo-se em uma multiplicidade de organizações populares que iam desde a oposição sindical até às associações de bairro, tendo como referência política comum à autonomia frente ao Estado.

É interessante observar que o operário é personagem raro no cinema brasileiro até a segunda metade da década de 1970. O Cinema Novo o preferiu, preferindo o camponês ou o nordestino como expressão dos setores oprimidos. Contudo, a mobilização política operária em São Paulo no final dos anos 1970, especialmente no ABC paulista, fez com que o cinema se voltasse para o mundo operário.

MOMENTO DE REFLEXÃO

“UM FILME-PROCESSO”

Nada Será Como Antes. Será? é, principalmente, produto da trajetória pessoal e profissional de Renato Tapajós. Em anos de arte e militância, ele participou e registrou algumas das mais importantes etapas da luta popular e trabalhadora do Brasil, principalmente no Estado de São Paulo. Dos movimentos grevistas às assembleias de moradores, da panfletagem aos comícios partidários, Tapajós tem comparecido com sua câmera que não é se quer absolutamente imparcial – mas solidária participativa e sincronizada com o seu pensamento político.

Algumas mostras desse trabalho estão nesse média-metragem que equivale a um balanço íntimo e também a um reexame de certas práticas de ofício. Um filme didático na medida em que faz uma reflexão sobre princípios, meios e fins. Para evidenciar o caráter de posicionamento pessoal, Tapajós não só utiliza a primeira pessoa em off, como destaca as figuras do fotógrafo e do cinegrafista na seleção das imagens. “De novo percorríamos as ruas”, dizia ele a certa altura, colocando-se entre os militantes do Partido dos Trabalhadores, a agremiação que merece sua simpatia. O cineasta não difere dos demais ativistas. Está integrado ao trabalho e à emoção. Lágrimas podem aflorar por trás da lente da câmera.

Retomando imagens de filmes mais ou menos recentes e reelaborando-as, Renato Tapajós procurou reproduzir um sentimento. Alguma

coisa que se formou, de modo difuso, nos três últimos anos, entre a campanha de 1982 e o início da Nova República. Um sentimento que não parece muito claro sequer para o próprio dono. Algo que passa para o espectador como um misto de desencanto e reafirmação de esperanças. O desencanto se expressa por imagens como a queima de panfletos na rua, pela profunda melancolia da música de Villa-Lobos e, sobretudo, pela manifestação de descrença no discurso político tradicional. A descrença é radicalizada com a supressão do som original, trocado por uma sucinta narração do autor em tom confessional. Ele fornece, assim, às imagens um novo sentido, ditado agora pela sua própria reflexão. Esse sentido pode ser ora crítico, ora poético, de acordo com as novas intenções do realizador. Nos poucos momentos em que ressurgue o som direto, é com a força e o significado revitalizados (o depoimento do jornalista na festa do PT, as discussões no Congresso Nacional das Associações de Moradores).

Ao desencanto provocado pela ineficácia das mudanças e a desunião das esquerdas, Tapajós contrapõe um sonho chamado PT. Em lugar dos sonoros pronunciamentos de palanque, surge o espetáculo da cor, o circo, o teatro popular e formas alternativas de fazer política. O PT aparece aí não como sigla ou plataforma, mas como proposta de redefinição da luta política em busca da felicidade e do prazer. A associação – ainda que poética – com as experiências de 1968 soa artificial e imprópria em meio aos abraços, rostos emocionados e ao espírito de confraternização das cenas das festas, shows etc. O saldo do balanço aponta para uma velha e lírica pretensão do cinema engajado: a de que os filmes podem ajudar a transformar o mundo.

A resistência do sonho é o que sobra intacto do reexame a que Tapajós submeteu sua obra e sua postura diante do fato político. Esse, portanto, é uma espécie de filme-processo, que traz implícita a sua dialética no confronto da imagem original (fatos, registro imediato) com sua reinterpretação (idéias, retrospectiva crítica). O filme leva em consideração inclusive a sua própria trajetória – desde o projeto ‘teórico e livresco’ sobre a participação popular num regime democrático até a meditação sensível que afinal resultou. O tempo desempenha aqui uma função análoga à de Cabra Marcado Para Morrer, de



Imagem do filme Cabra Marcado Para Morrer. (<http://seladeprata.zip.net>).

Eduardo Coutinho, servindo para transformar um projeto meramente racional numa consideração humanizada a respeito do país e do cinema. Tapajós coloca em xeque, por mais de uma vez, a sua postura diante dos acontecimentos filmados, que freqüentemente o surpreendiam tomando rumos diversos do que esperava ao chegar com sua câmara. O processo de ajustamento do trabalho às circunstâncias do momento (seja ele uma assembléia, um comício ou uma ação de piquete), e sem perder de vista a finalidade do filme, revela-se um dos maiores desafios para o cineasta-militante. Tanto quanto o discurso político, o cinema político precisa ganhar dinâmica e ir ao encontro dos novos tempos. Com sua estrutura ágil, o recurso da emoção e mesmo suas ingenuidades, o filme procura um contato mais vivido com o espectador pelo código do prazer estético. É tudo, como se vê, uma questão de prazer.

MATTOS, Carlos Alberto de. Um filme-processo. In: Filme Cultura. Rio de Janeiro, EMBRAFILME, n. 46, abril de 1986, p.72.



ATIVIDADES

A partir da leitura da crítica de Carlos Alberto Mattos sobre o filme de Renato Tapajós, desenvolva as seguintes questões:

1. Comente a afirmação do crítico sobre o comprometimento político-ideológico do diretor com relação ao objeto filmado. É crível que os filmes podem ajudar a transformar o mundo?
2. Identificar quais são as diferenças e aproximações entre a adaptação ficcional realizada por Leon Hirszman e o cinema documental de Renato Tapajós na construção das imagens sobre os movimentos sociais urbanos na crise da ditadura militar no final dos anos 1970 e início dos anos 1980.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean Claude. A casa do operário. In: **Filme Cultura**. Rio de Janeiro, EMBRAFILME, n. 46, abril de 1986, p. 60-61.

Operário, personagem emergente. In: NOVAES, Adauto (org.). **Anos 70**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

Um diálogo da ficção com o documentário. In: **Filme Cultura**. Rio de Janeiro, EMBRAFILME, n. 46, abril de 1986, p. 62-64.

FICO, Carlos. Eles não usam black-tie: várias histórias, muitos protagonistas. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. **A História vai ao Cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

- HIRATA, Helena. Movimento operário sob a Ditadura Militar (1964-1979). In: LOWY, Michael et al. **Movimento operário brasileiro (1900/1979)**. Belo Horizonte: Vega, 1980.
- LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.
- LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- MATTOS, Carlos Alberto de. Um filme-processo. In: **Filme Cultura**. Rio de Janeiro, EMBRAFILME, n. 46, abril de 1986, p. 72.
- MENDONÇA, Sônia R. de; FONTES, Virgínia Maria. **História do Brasil recente (1964-1992)**. 5 ed. revista e atualizada. São Paulo, Ática, 2006.
- MIRANDA, Luis F. A.. **Dicionário de Cineastas Brasileiros**. São Paulo: Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990.
- NUNES, Edison; JACOBI, Pedro. A cara nova do movimento popular. In: **Lua Nova**: cultura e política. v. 1, n. 3, out./dez. 1984.
- REZENDE, Antônio Paulo. **História do movimento operário no Brasil**. São Paulo: Ática, 1986 (Coleção Princípios).
- SANTANA, Marco Aurélio. Trabalhadores em movimento: o sindicalismo brasileiro nos anos 1980-1990. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O Brasil republicano**: o tempo da ditadura. 4 v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GLÓSSARIO

Acossada: Atormentada, perseguida de perto.