

Do nacional-popular à dramaturgia de avaliação: a arte política de Leon Hirszman

Lucas Reis*

CARDENUTO, Reinaldo (2020). *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência*. São Paulo: Ateliê Editorial. ISBN: 78-65-5580-009-8.



O livro *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência* de autoria do professor e pesquisador Reinaldo Cardenuto, trata sobre a obra do diretor Leon Hirszman, um dos maiores expoentes do Cinema Novo brasileiro. O trabalho de Cardenuto se aprofunda em três obras do cineasta: *Que país é este?* (1976-1977), *ABC da greve* (1979-1990) e *Eles não usam black-tie* (1981), com o propósito de investigar a obra fílmica de um artista ligado às esquerdas no início da década de 1960 e da reavaliação artística de tal espectro político, em meados da década de 1970 e início da década de 1980.

Em tal momento histórico, o Cinema Novo já havia se dissipado como grupo, porém ideias do movimento ainda persistiam nos realizadores que se mantiveram ativos na carreira. Logo na introdução, o autor destaca três objetos

* Universidade Federal Fluminense – UFF, Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 24210-590, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: rtp.lucas@gmail.com

que serão esmiuçados ao longo do livro, mas que já oferecem pistas de sua análise. A respeito de *Que país é este?* ressalta:

Mantendo as representações da classe popular como um meio de denúncia contra o autoritarismo, mas se afastando da teleologia revolucionária que se encontrava presente em *Pedreira de São Diogo*, ele realizaria o programa televisivo *Que País É Este?* (1976-1977), no qual se mostraria crítico ao “milagre econômico” e lançaria as suas apostas de militância na ampla união de agentes sociais opositores ao regime militar. (Cardenuto, 2020: 24).

A respeito de *ABC da Greve*, o autor faz o seguinte comentário:

“a sua filmagem e montagem datam de 1979 e 1980, de um período marcado por intensas disputas entre setores da resistência à ditadura, levando o cineasta a realizar uma obra mais pragmática e permeada pelo seu posicionamento no interior do campo político de esquerda”. (Cardenuto, 2020: 26).

Por último, o autor faz menção ao filme *Eles não usam black-tie*, baseado na peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri, protagonista do filme:

Afastando-se da teleologia comunista presente na peça dos anos 1950, em que é possível perceber a leitura do povo como agente heroico e revolucionário, Hirszman e Guarnieri, roteiristas da adaptação cinematográfica, se veriam diante da difícil tarefa de acertar contas com a idealização do passado, ajustando para a sua contemporaneidade uma narrativa que acreditavam necessária para as reflexões acerca do Brasil. (Cardenuto, 2020: 26-7).

Ocorre que, ao longo de todo o livro, Cardenuto expõe as ideias de forma clara e objetiva, antecipando os temas que irá trabalhar ao longo da obra e, assim, facilitando a compreensão do leitor que, porventura, não seja ligado ao universo do cinema. Tal proposta generosa ganha ainda mais sentido porque o autor promove uma relação entre cinema e teatro por muitos momentos ao longo do livro. Sendo assim, se faz importante oferecer ao mais diverso público, a facilidade de acesso à obra que possui um caráter evidentemente acadêmico. Dessa forma, o autor atinge a atenção dos mais diversos leitores pelos oito capítulos que compõem o livro.

O primeiro capítulo se concentra em uma apresentação do artista Leon Hirszman. A partir de um debate do diretor na Universidade de São Paulo (USP) – que Cardenuto teve acesso às fitas – ele comenta sobre a sua carreira. No debate, Hirszman levantava duas propostas para o cinema brasileiro daquela época. Iniciar com essas questões é relevante para compreender as perspectivas de Leon Hirszman sobre a sua produção fílmica. Como o próprio

Reinaldo Cardenuto chama a atenção, Hirszman é quase um agravo, especialmente em comparação com outros membros do Cinema Novo – sendo assim, há poucas colocações do realizador a respeito dos próprios filmes e de suas visões sobre a produção cinematográfica.

A primeira questão de Hirszman era sobre a união do cinema com a música: “Uma das propostas discutidas pelo cineasta era a de estimular uma aproximação entre o cinema político e a música popular brasileira” (Cardenuto, 2020: 40). Sua segunda ideia é sobre o contexto de produção durante a ditadura civil-militar: “A segunda proposta colocada em debate por Hirszman, que, embora não lhe agradasse, poderia ser um caminho para driblar os excessos da repressão, era a realização de filmes que recusassem veementemente a entrada no mercado de exibição” (Cardenuto, 2020: 40)

Sobre a segunda questão, chama a atenção o diálogo que cria com a ideia de Ismail Xavier no livro *Cinema brasileiro moderno*. O autor destaca Leon Hirszman como um realizador motivado pela tradição do cinema popular:

Há cineastas que assumem: “filmarei a meu modo, definirei minha poética”, e seu estilo entra em forte conflito com as convenções. [...] Há cineastas que se inserem nos códigos de comunicação já consolidados e fazem cinema nos padrões de linguagem assimilados pelo grande público. [...] Há cineastas que buscam variados compromissos entre os imperativos da expressão pessoal e os códigos vigentes, a indagação mais complexa e a comunicação mais imediata. Cito Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro, Arnaldo Jabor, *Leon Hirszman* (grifo meu), Carlos Diegues, Carlos Alberto Prates Correia, Ana Carolina, Fernando Cony Campos, realizadores que, em diferentes filmes, apresentam dosagens variadas entre uma legibilidade maior e o risco de invenção. (Xavier, 2001: 54-5).

Então, se alguns cineastas realmente confrontaram as convenções sociais nas décadas de 1960 e 1970, Hirszman não mergulhou completamente nessa proposta, embora a valorizasse de alguma forma.

O segundo capítulo do livro é dedicado à apresentação da proposta teórica da tese. O livro é, originalmente, o trabalho de doutorado do pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (PPGMPA/USP). Assim, a temática que já havia sido tratada no primeiro capítulo ganha maior profundidade neste. Cardenuto destaca que na década de 1970, Leon Hirszman esteve bem próximo de grupos formados no teatro e não no cinema, propriamente. Essa aproximação exerceu certa influência na produção de Hirszman naquela fase.

O autor elucida o conceito de dramaturgia de avaliação, que vai ser determinante até o final do livro. A questão central do capítulo é discorrer sobre a revisão da “arte nacional-popular” que orientou diversos artistas na década de 1960 e passou a ser reavaliada em meados da década de 1970. Primeiramente, Cardenuto destaca que com o abrandamento da censura na ditadura civil-militar na década de 1970, dramaturgos como Vianinha, Paulo Pontes e Gianfrancesco Guarnieri deram continuidade ao projeto nacional-popular iniciado em meados da década de 1950, fazendo uma revisão do projeto com o cuidado de não obliterar contradições do país como alguns críticos já haviam chamado a atenção. Segundo Cardenuto, a peça *Gota d’água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque funciona como um manifesto de intenções:

Uma das principais conclusões da apresentação de *Gota D’Água* estava na necessidade de manter o compromisso da dramaturgia de esquerda com a arte nacional-popular, de que era preciso ‘tentar, de todas as maneiras, a reaproximação com nossa única fonte de concretude, de substância e até de originalidade: o povo brasileiro, isso significava também reconhecer que reconduzir as classes subalternas aos palcos implicava na desistência da positividade anterior em nome de outra dialética cuja força, em tempos ditatoriais, estaria em observar criticamente os sintomas de uma sociedade em crise. (Cardenuto, 2020: 97).

O autor também pontua a intenção de Pontes e Buarque de fugir de uma construção dramática esquemática, mas analisar de forma profunda as contradições sociais do país com a intenção de conscientizar o espectador. Essa análise é importante, sobretudo, para indicar uma reforma de uma parcela dos artistas sobre os conceitos do nacional-popular durante a década de 1970 e como Leon Hirszman vai absorver essas mudanças.

Ainda sobre a dramaturgia de avaliação, o pesquisador chama a atenção para uma questão importante: o intelectual de classe média pouco foi representado nas peças e filmes e, quando representado, se torna centro do conflito dramático e é valorizado por se desfazer da vida burguesa em prol de um ideal revolucionário. Na década de 1970, essa condição ganha outros contornos por conta de um contexto político menos otimista e mais agressivo por conta da ditadura civil-militar:

Com a consciência de que colocar o militante desterrado no centro da criação sobre a situação nacional, diversas peças passaram a incluir na narrativa, de modo latente ou não, uma das grandes inquietações dos dramaturgos: afinal, se há um lugar possível de atuação para a esquerda no Brasil dos anos 1970, qual seria este? E se a crença revolucionária anterior mostrava-se impossível

no novo contexto histórico, que base política permitiria resgatar uma tradição de luta? (Cardenuto, 2020: 102).

Há uma relevante ponderação no livro sobre a visão artística desses artistas engajados, especialmente Hirszman e a ideia da arte nacional-popular e a dramaturgia de avaliação:

A despeito da frustração e desolação histórica, os autores próximos ao *pcb*, incluindo aqui Vianinha e Hirszman, não abandonariam a tradição da arte do nacional-popular e do realismo crítico como recursos dramáticos para refletir sobre os dilemas contemporâneos à década de 1970. Sobretudo a partir de 1974, eles assumiram um revisionismo que tinha por objetivo devolver aos palcos e ao cinema representações politizadas do povo mais adequadas ao novo contexto. Embora já não coubessem as idealizações anteriores, envelhecidas historicamente, em peças como *Rasga Coração* (1974) e *Gota d'Água* (1975), esses autores passariam a apostar no que venho chamando de dramaturgia de avaliação, a partir da qual seria possível rearticular no campo artístico as leituras comunistas de mundo e a presença do intelectual de esquerda como mediador de engajamentos possíveis, a exemplo da aposta em um frentismo relativizado, em que a união de diversos agentes sociais poderia promover uma oposição política e afetiva ao regime militar vigente. (Cardenuto, 2020: 353).

De forma geral, para os dramaturgos brasileiros que adentraram a década de 1970, era importante oferecer ao espectador peças com uma estrutura dramática clássica, em oposição à vanguarda da década de 1960 e um teatro assumidamente fragmentado – Augusto Boal é a mais notável exceção. A imersão emocional passava a ser bem vista pelos autores que se interessavam em promover uma reflexão sobre a condição da sociedade brasileira da época para criar uma conexão com o espectador.

Ao final do segundo capítulo, Reinaldo Cardenuto faz uma bela síntese do que destacaria como dramaturgia de avaliação:

Assim, levando aos palcos um contradiscurso essencial para marcar oposição ao regime militar, revisando a arte do nacional-popular e propondo a permanência do militante comunista como mediação para a leitura em torno das contradições brasileiras, a *dramaturgia de avaliação* apostava no vigor que a forma dramática poderia ter para operar sobre o público, carente de identificações emocionais, uma transformação crítica do olhar. (Cardenuto, 2020: 110).

A partir do conceito de dramaturgia de avaliação, o autor adentra o terceiro capítulo com o intuito de destrinchar o material restante de *Que país é este?*, tendo em vista que é um filme desaparecido.

Primeiramente, é ressaltada a relação entre Zuenir Ventura e Leon Hirszman. Ventura, que ocupava uma posição importante no jornalismo brasileiro naquele período, defendia uma arte de tradição nacional-popular com uma forma estética capaz de se comunicar criticamente com um público diverso. Há um destaque de que tanto Ventura como Hirszman viam um excesso de lamentos entre artistas e produtores culturais brasileiros em meados da década de 1970 e entendiam uma necessidade de se contrapor à paralisia dos artistas da época. Dessa união de pensamentos e de uma tendência de urgência na produção de obras sobre a realidade brasileira, Ventura e Hirszman se uniram para produzir *Que país é este?* para a televisão italiana.

De início, o autor costura a relação entre o cineasta e o jornalista como um encontro de dois sujeitos de esquerda que se colocavam em sintonia com um pensamento de crítica social na arte brasileira. A década de 1960 alçou espaços e grupos de esquerda como o Centro Popular de Cultura, o Teatro de Arena, o Grupo Opinião e o Cinema Novo, por exemplo. Entretanto, na década de 1970, parecia haver um esgotamento dessa arte de filiação nacional-popular que havia se iniciado durante o golpe civil-militar.

O próprio Zuenir Ventura comentava a respeito na época:

[...] se antes ela (a arte nacional-popular) continha traços de megalomania, comportando-se como mediadora histórica de uma transformação total da sociedade, após a ascensão antidemocrática da direita ao poder, diante da censura e do revés de um projeto libertário de mundo, acabaria por deparar-se com a “impotência” e a “autolamentação”, descendo “ao mais fundo de sua angústia, alternando durante o trajeto crises de depressão, acessos de euforia, abulia e resistência”.

No entanto, o próprio Ventura percebia uma modificação em algumas obras do período que pareciam reacender uma postura crítica e com menos lamentos do que a média. A peça *Um grito parado no ar* (1973), de Gianfrancesco Guarnieri ou o filme *São Bernardo* (1972), do próprio Leon Hirszman se encaixavam nessa ideia de dramaturgia de avaliação. Estimulavam um reencontro com os personagens populares, porém, sem um dogmatismo comum às obras da década de 1960.

Dessa maneira, é significativo o gesto do autor de indicar a ausência do filme, contudo, não se furtar a trabalhar com os materiais restantes para gerar análises possíveis da obra em si e da forma como se relaciona com a carreira de

Leon Hirszman. O início da análise destaca a preparação de Hirszman e identifica que o cineasta requereu entrevistas com cinco intelectuais cujas vozes se tornaram centrais no discurso do filme. Esses personagens foram os historiadores Fernando Novais e Sérgio Buarque de Hollanda, o crítico literário Alfredo Bosi, o sociólogo Fernando Henrique Cardoso e a economista Maria da Conceição Tavares – além de outros depoimentos secundários. Assim, chama a atenção que o trabalho de Hirszman e Ventura contou com depoimentos de figuras públicas, além de filmagens com som direto e sons e imagens extraídos de outros filmes e programas de televisão. Dessa maneira, o autor consegue recompor o projeto estético da obra, a partir de materiais restantes diversos.

Que país é este? nunca foi exibido, pois a emissora italiana *rai* não avaliou bem o resultado final do trabalho. Pesquisas posteriores foram realizadas nos arquivos da emissora, mas o material final nunca foi encontrado. É importante tratar deste trabalho, mesmo que perdida, pois a pesquisa para a realização do documentário influenciou diretamente a obra posterior de Hirszman. Assim, é uma lacuna na carreira do cineasta e, de forma mais ampla, do cinema brasileiro, que o pesquisador faz o que pode para suprir a ausência a fim de analisar de forma mais profunda o caminho profissional do cineasta. Vale destacar ainda sobre a pesquisa dos materiais restantes que a obra encerra com a canção *Cordão*, de Chico Buarque. A escolha do cantor não é por acaso, já que foi bastante perseguido durante a ditadura e se tornou um símbolo de resistência cultural que Hirszman e Ventura colocavam na obra.

O quarto capítulo funciona como uma revisão sobre os conceitos de nacional-popular e dramaturgia de avaliação. Especialmente a partir da obra do dramaturgo Vianinha, autor de *Brasil, versão brasileira* (1962), de característica nacional-popular. Viria, na década de 1970, a escrever o programa da Rede Globo *Turma, doce turma* (1974), com características da dramaturgia de avaliação, a qual era um dos artistas mais ligados.

Tanto a arte nacional-popular como a dramaturgia de avaliação estavam ligadas ao frentismo cultural encabeçado pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). Mesmo agindo na ilegalidade desde 1947, o PCB foi por anos o maior representante da esquerda brasileira e, naquele período, defendia a ideia de frentismo como uma ampla unidade de oposição à ditadura civil-militar.

Esse capítulo faz parte da tese por uma questão fundamental. Segundo o autor: “Apesar de o meio cinematográfico contar com esse filme realizado por Sarno (Coronel Delmiro Gouveia), provavelmente aquele que mais se envolveu com representações frentistas, por ser um dos mais orgânicos dos diretores comunistas, foi Leon Hirszman.” (Cardenuto, 2020: 175). Além disso, há uma

outra questão importante para a consolidação do capítulo no livro. No final da década de 1970, emerge uma das principais novidades do campo político brasileiro: o novo sindicalismo, com os militantes vinculados diretamente às classes populares.

Os novos personagens sociais que apareciam, especialmente, no ABC paulista, reformularam certos conceitos da esquerda brasileira. Em relação ao PCB, por exemplo, ficou claro que o partido não conseguiu lidar com os proletários urbanos submetidos ao sistema industrial e que, essa geração de militantes, não fariam parte do frentismo. Leon Hirszman, envolvido pela situação dos metalúrgicos, foi conhecer de perto a situação dos trabalhadores.

O quinto capítulo do livro é dedicado a um importante contraponto. Enquanto Hirszman já era um cineasta veterano que havia começado sua carreira como cineasta no início da década de 1960, após finalizar sua graduação de engenharia, jovens cineastas surgiam na década de 1970. Cardenuto chama atenção, especialmente, para Renato Tapajós, Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, todos graduados em Ciências Sociais na Universidade de São Paulo, que produziram documentários militantes na região do ABC paulista durante a greve dos operários:

[ABC da Greve] estimulava Hirszman a possibilidade de integrar-se, pela primeira vez em sua vida, às mobilizações de uma greve. Diferentemente de Gervitz, Segall e Tapajós, que desde 1975-1976 vinham realizando um engajamento em parceria direta com os movimentos populares de contestação, especialmente com o sindicalismo combativo do estado de São Paulo, Hirszman não havia ainda estabelecido aproximações criativas ou artísticas com os trabalhadores industriais. (Cardenuto, 2020: 216-7).

Posteriormente, o autor indica que Hirszman já havia reformulado o pensamento ligado à arte nacional-popular em que uma “voz do saber” tomava a autonomia de ideias em filmes com interesse em destacar problemas sociais do Brasil, embora lidasse com essa construção estilística em algumas obras:

Diferentemente de Gervitz, Segall e Tapajós, que naquele momento articularam em seus filmes uma recusa aos discursos políticos que não viessem diretamente das bases populares, Hirszman manteve em seu documentário a perspectiva de que o pensador de esquerda, informado pela filosofia marxista, ocupava um lugar central nas denúncias contra a ditadura, assim como na formação de uma resistência capaz de impulsionar a redemocratização do país [...] Em uma linha gramsciana, Hirszman nunca abdicaria do intelectual de esquerda como alguém que possui uma função social libertária, um compromisso ideológico em luta contra as formas autoritárias de poder: na segunda

metade da década de 1970, em uma sociedade civil que se organizava contra a ditadura, o cineasta continuaria apostando nessa figura como liderança política, como significativa voz de contestação a propor modelos políticos para a redemocratização do país. (Cardenuto, 2020: 221).

A distância do projeto de Hirszman em relação aos jovens Tapajós, Segall e Gervitz ficava ainda maior porque estes suspeitavam de um projeto artístico que não se desprendia da elaboração intelectual dos pensadores de esquerda, que olhariam o povo “de cima para baixo”. Por outro lado, Hirszman não acreditava em uma super instrumentalização da obra artística para fins políticos.

De qualquer forma, a partir desse acúmulo de experiências e do encontro de novas formas de produção, Hirszman foi às pressas ao ABC paulista no intuito de filmar a greve dos metalúrgicos. O realizador utilizou parte da verba que aplicaria em *Eles não usam black-tie* e foi conhecer a experiência da greve.

A partir do sexto até o oitavo capítulo, o livro passa a se dedicar a análise estética e histórica dos filmes *ABC da greve* e *Eles não usam black-tie*. Em sua proposta metodológica de análise, Cardenuto traça um panorama histórico do país, porém, também busca uma análise formal das obras e, inclusive, propõe uma decupagem bastante específica destrinchando as sequências pela minutagem.

Especificamente sobre *ABC da greve*, o autor chama a atenção para uma questão relevante: a obra foi uma das poucas que conseguiu transpor os portões das fábricas, denunciando a violência presente nas linhas de produção. O livro destaca que *ABC da Greve* é um dos filmes que melhor retratam a violência no interior das fábricas durante aquele período. De forma geral, até o final da década de 1970, o que mais se compreendia como filmes nas fábricas eram celebrações de ambientes sem qualquer tipo de contradição. O autor chama a atenção para filmes desse tipo como *O caminho do progresso* (1965), da empresa Scania-Vabis e *É tempo de construir* (1971), filme publicitário da Caterpillar.

Assim como o autor indica outras obras que se assemelham a *ABC da greve*. É o caso de *Acidente de trabalho* (1977), realizado por Renato Tapajós, a serviço do Sindicato dos Metalúrgicos, *Braços cruzados, máquinas paradas* (1978), de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo Segall ou *Greve!* (1979), de João Batista Andrade. Entretanto, mesmo essas obras de teor de enfrentamento com a exploração fabril não conseguiram adentrar os portões das fábricas como fez *ABC da greve*.

Ademais, o filme de Hirszman se diferencia por ampliar o escopo da crítica e buscar uma leitura totalizante. Por outro lado, Tapajós, Gervitz, Segall e Andrade faziam filmes sobre questões específicas dos trabalhadores metalúrgicos.

Essa questão levantada por Cardenuto evidencia a diferença de abordagem política entre eles. A disparidade de Hirszman com outros diretores que estavam dividindo com ele o interesse sobre as greves fabris viria de uma tradição da arte nacional-popular. Contudo, há uma abertura de *ABC da greve* para a dramaturgia de avaliação. Como em uma sequência que Hirszman abre espaço para dois trabalhadores comentarem sobre suas situações:

Ao oferecer o microfone para esses dois homens relatarem as suas aflições, tateando assim os dilemas por eles enfrentados, o cineasta exercitava em *ABC da Greve* um deslocamento já debatido nas teses da dramaturgia de avaliação, o de devolver para o interior da obra a voz do popular, mostrando-a como expressão das crises sociais enfrentadas durante o regime militar. (Cardenuto, 2020: 240).

Cardenuto também chama a atenção para *ABC da Greve* como uma obra que, a partir das teses pecebistas, propõe um elogio ao frentismo, diferente de outros filmes da geração posterior a Hirszman. O ideal frentista é uma peça chave no trabalho de Hirszman. O autor salienta que uma discussão importante é lançada em *ABC da Greve*: conseguirá o frentismo, como ato político, enfrentar o autoritarismo?

Outro tema que emerge em *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência* seria o etapismo. A ideia de que a vitória dos trabalhadores viria por etapas. Em *ABC da greve*, os discursos de Lula – líder sindical à época – valorizando a greve enquanto os pedidos dos trabalhadores não eram atendidos pelos patrões. Entre os dias 27 de março a 13 de maio de 1979, Lula pediu um voto de confiança para os trabalhadores afirmando que retornaria a greve se as exigências não fossem atendidas. Após o período de negociações, alguns pedidos dos metalúrgicos não foram aceitos.

Dessa maneira, alguns trabalhadores se colocaram contra as decisões da diretoria, porém, outros, acataram a decisão de Lula. O autor chama a atenção para a intenção de Hirszman de expor esse conflito interno à própria classe trabalhadora, ao contrário de *Linha de montagem* (1981), de Renato Tapajós. Cardenuto também chama a atenção de que, por mais que conflitos internos interessem à Hirszman, o filme se encerra celebrando a diretoria dos metalúrgicos por conseguir estabelecer negociações e dar continuidade ao sindicalismo. Haja visto que existia temor por parte de uma ação violenta e autoritária do governo militar brasileiro.

A análise de *Eles não usam black-tie* funciona, de alguma forma, como o ápice do livro. O autor destaca uma questão importante: Hirszman e Guarnieri tinham o projeto de realizar um filme chamado *Segunda-Feira, Greve Geral*.

Porém nunca foi realizado. Cardenuto se utiliza do roteiro, então, para estabelecer relações entre a obra nunca produzida e *Eles não usam black-tie*. É evidente que *Eles não usam black-tie* era de extrema importância para Hirszman e a preparação foi bastante longa. O autor afirma que havia “o desejo de Hirszman e Guarnieri em ultrapassar o idealismo existente na antiga manifestação da arte nacional-popular” (Cardenuto, 2020: 312), evidenciando também, que a arte nacional-popular marcou Hirszman profundamente, e se desvincular desse idealismo da década de 1960 foi um trabalho constante.

No início da década de 1980, com a derrocada da ditadura civil-militar se aproximando, a censura já não era tão intensa como antes. Um filme de cunho esquerdista como *Eles não usam black-tie* era liberado sem maiores problemas. Na verdade, o que mais dificultava a produção fílmica no período eram as crises financeiras. Hirszman defendia a industrialização do cinema no país como uma forma de aquecer a produção e facilitar a profissionalização. Segundo ele, essa prática auxiliava o cinema brasileiro em todos os níveis. Mesmo as produções experimentais teriam mais facilidade de existirem em um contexto industrial.

Dessa maneira, Cardenuto indica que a proximidade de *Eles não usam black-tie* com a linguagem clássico-narrativa se associa a uma ideia de aproximação do público médio, além da adesão à dramaturgia de avaliação. A síntese entre emoção e conscientização política é uma guia para Hirszman em *Eles não usam black-tie*. a progressão dramática linear, as técnicas do cinema clássico, os atores televisivos e o melodrama convivem com um compromisso com uma arte crítica e engajada.

Sobre a questão da adaptação da peça escrita em 1956, Cardenuto chama a atenção para uma unidade homogênea que Guarnieri estabelece sob os preceitos do nacional-popular. O filme, ao contrário, expunha as fissuras no próprio campo sindical. O processo de adaptação da peça é fundamental para Hirszman. A questão principal era reaver o pensamento comunista que atravessa o texto de Guarnieri para o início da década de 1980, quando o filme foi realizado. Inclusive, há um destaque para o personagem Otávio – chefe da família – que, no filme, se torna o símbolo de uma decadência pecebista.

Uma última questão sobre a adaptação que Cardenuto identifica é a proximidade com a morte no trabalho de Hirszman:

Sem romper com a herança de um cinema que apostava na revisão da militância comunista, na linha da dramaturgia de avaliação, Hirszman realizou um filme cuja narrativa, composta por meio da memória de uma geração derrotada pelo autoritarismo, propõe a leitura do Brasil como uma nação despedaçada pela violência e pela aguda crise social. (Cardenuto, 2020: 391).

O autor não destaca o filme como pessimista devido a um momento histórico difícil, mas como o fim de uma geração que lidou com um estado autoritário por décadas.

Por fim, ainda há um posfácio em que o autor faz uma análise do próprio percurso de sua pesquisa para desvendar a obra de Hirszman, especialmente de *Eles Não Usam Black-Tie*. Mesmo que seja um trabalho acadêmico e de rigor científico, o autor expõe condições sentimentais que o levaram para sua análise. Assim como resgata cartas de leitores de diferentes jornais e revistas, que manifestavam emoções sobre o trabalho de Hirszman à época. “As lágrimas, quando jorram, não são tão racionais assim” (Cardenuto, 2020: 408), afirma o autor.

Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência preenche uma lacuna na história do cinema brasileiro ao mergulhar na obra de um realizador ligado ao Cinema Novo, mas a partir de sua produção nas décadas de 1970 e 1980. Dessa maneira, adiciona uma questão importante: como o Cinema Novo se desdobrou posteriormente ao seu auge. Inclusive, diretores como Leon Hirszman, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni e outros ligados ao movimento tiveram projeções distintas.

Neste sentido, é muito importante o conceito de dramaturgia de avaliação que Cardenuto traz para analisar a carreira de Leon Hirszman durante os seus trabalhos posteriores ao movimento cinemanovista. O autor destaca, justamente, os desdobramentos do conceito de nacional-popular – ponta-de-lança para os artistas tidos como engajados na década de 1960 – e repensa a carreira de um realizador do grupo em um percurso posterior ao seu momento mais estudado.

A relação criada entre cinema e teatro também são relevantes para os estudos artísticos no Brasil. Longe de uma ideia de compartimentalizar o conhecimento e debater apenas uma delas, Cardenuto compõe uma relação intrínseca entre a produção de Leon Hirszman com a de dramaturgos contemporâneos à ele. Destaca ainda, aproximações e distanciamentos do cinema e do teatro no Brasil do período, que enriquecem o contexto histórico, ao qual o livro se dedica.

Pensar diferentes formas artísticas no mesmo período se faz necessário para encontrarmos novas perguntas sobre a produção artística brasileira. Dessa maneira, *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência* é pertinente na história do cinema brasileiro, e também, nas pesquisas teatrais.

Por fim, cabe destacar o cuidado da obra em entregar um caderno de fotografias sobre a produção de *Eles não usam black-tie*. O roteiro de *Que país*

é este?, além das fichas técnicas dos filmes dirigidos por Leon Hirszman e de documentários sobre o contexto do movimento operário na década de 1970. O capricho da pesquisa obtém maior destaque com o belo trabalho da Ateliê Editorial. O que auxilia *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência* a se tornar um livro imprescindível para a pesquisa da história do cinema brasileiro.

Referências Bibliográficas

- Cardenuto, R. (2020). *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência*. São Paulo: Ateliê.
- Xavier, I. (2021). *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.