

RELAÇÕES DE TRABALHO NA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA NOS ANOS 1950 EM SÃO PAULO: O CASO DA COMPANHIA MARISTELA

Afrânio Mendes Catani¹

Renato Porto Giliolo²

RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar o caso histórico da Companhia Cinematográfica Maristela e os conflitos enfrentados nas relações trabalhistas na indústria cinematográfica paulista dos anos 1950. Para compreender esse contexto, indicaremos alguns aspectos das relações entre burguesia paulista, mecenato cultural e cultura cinematográfica da capital. A incipiência da indústria cinematográfica paulista, inserida no impulso do mercado cultural proporcionado pelo crescimento da classe média paulista no pós-guerra, representou a perspectiva de constituição de um mercado de trabalho para técnicos, artistas, produtores e outros profissionais da área. Surgem, assim, os clubes de cinema, ilustrando o crescente interesse dos intelectuais pela sétima arte. Neste período em que o cinema ganhou espaços institucionais na cultura paulista e nacional, surgiu a Maristela. O retorno do capital investido dos primeiros filmes foi insatisfatório, provocando um quadro de crise financeira, desencadeando conflitos no âmbito das relações trabalhistas. Dos cerca de 150 funcionários, quase cem foram demitidos, tendo havido também comoção pública em torno do episódio. A partir das reivindicações dos funcionários, mencionaremos em que medida suas alegações estavam fundadas na CLT e quais as limitações da indústria cinematográfica refletidas no caso da Companhia Maristela.

Palavras-chave: relações de trabalho; indústria cinematográfica; Maristela; CLT.

ABSTRACT

This work intends to present the historical case of Companhia Cinematográfica Maristela and the conflicts in the work relationships of São Paulo State movie industry in the 1950s. We will point out some elements of the relationship among São Paulo State bourgeoisie, cultural patronage and movie culture in the São Paulo city. By the years after the World War 2, the growing movie industry in the São Paulo State was part of a process in which the cultural market became important due to the increasement of middle class, and the movie job market to technicians, artists, film producers and other professionals was enlarged. The increasing of Cinema Clubs shows how intellectuals put the movie culture as an important thing to be discussed at that time. Companhia Maristela started its activities in this context. The financial return of first films was weak, provoking a financial crisis. About 100 of the 150 the employers were fired, starting a crisis in the work relationships. Some protests of the employees were registered, exposing violations of the Brazilian labor legislation. The case of Maristela point the limits of Brazil movie industry at that time.

Key-words: work relationships; movie industry; Maristela; Brazilian labor legislation.

1. Professor no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (PROLAM-USP) e na Faculdade de Educação da mesma instituição (FE-USP), e-mail: amcatani@usp.br.
2. Mestre pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP), e-mail: resopogi@uol.com.br.

INTRODUÇÃO

O objetivo desse artigo é apresentar aspectos relevantes de um episódio que remete às relações de trabalho conflituosas em uma companhia cinematográfica paulista na década de 1950, a Maristela. Para tanto, buscaremos combinar a contextualização histórica da “indústria cinematográfica” no período, indicar a situação da referida companhia, seus projetos, aspectos de sua organização e alguns problemas enfrentados por seus trabalhadores – boa parte deles estrangeiros –, principalmente na ocasião em que muitos foram despedidos. Por fim, também apontaremos elementos da legislação trabalhista que podem auxiliar na compreensão da situação vivida na época.

O SURGIMENTO DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA E O MECENATO DA BURGUESIA PAULISTA: ASPECTOS GERAIS

Entre 1949 e 1953 criam-se em São Paulo cerca de 20 companhias cinematográficas e produtoras. Apenas três empreendimentos de vulto, sustentados por grupos industriais paulistas, foram à frente: “a *Vera Cruz*, a *Maristela* e a *Multifilmes*, que pela primeira vez dariam à crítica de cinema no Brasil a possibilidade de falar em ‘indústria cinematográfica’ sem eufemismos” (Galvão e Souza, 1986, p. 485).

Alguns anos antes (1935-1949), a situação do cinema paulista era desoladora. Na vigência do Estado Novo (1937-1945), o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e os DEIPs (Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda) dominam a produção de jornais cinematográficos, destruindo ou simplesmente cooptando os concorrentes, levando ao desaparecimento da maioria das produtoras. Fogem à regra Lima Barreto, que já lutava “*contra o cinema concorrente, tentando não se afogar na profissão de ‘cavador’*”; o cineasta e crítico de cinema Benedito Junqueira Duarte (B. J. Duarte), que começa a fazer documentários científicos; alguns “*veteranos do antigo cinema paulista ou carioca – Capellaro, Gilberto Rossi, Medina, Oduvaldo Vianna – que a duras penas conseguem fazer um curta-metragem*”; uma “*pequena Vera Cruz antecipada de 12 anos, a Companhia Americana de Filmes (que produziu um único filme)*”; e, no fim dos anos 40, um “*italiano*

exuberante, Mário Civelli, versão moderna e sofisticada dos nossos velhos cavadores italianos” (Galvão, 1981, p. 9-10) Nesse quadro, além de documentários, jornais cinematográficos e poucos curta-metragens, são produzidos em São Paulo alguns filmes: *Fazendo Fita*, de Vittorio Capellaro (1935); *A Eterna Esperança*, de Leo Marten (1940); *Canto da Raça*, de José Medina (1943); *Palhaço Atormentado*, de Rafael Falco Filho (1946); *Quase no Céu*, de Oduvaldo Vianna e *Luar do Sertão*, de Tito Batini e Mário Civelli (ambos em 1949).

Assim, para a compreensão do surgimento da “indústria cinematográfica” e de suas relações de trabalho em São Paulo, após esses anos de marasmo, apresentaremos breves considerações sobre a relação entre burguesia paulista, mecenato cultural e cultura cinematográfica que se inicia na capital do Estado. O que se convencionou chamar de “indústria cinematográfica paulista” surge num momento de intensa atividade cultural na cidade, pois em apenas cinco ou seis anos se observa a criação de dois museus de arte – o Museu de Arte Moderna (MAM) e o Museu de Arte de São Paulo (MASP), a formação de uma companhia teatral de alto nível – o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a multiplicação de salas de concerto, escolas de arte, conferências, seminários, exposições, revistas de divulgação artística e cultural, a construção de uma grande e moderna casa de espetáculos, a criação de uma filmoteca e a inauguração de uma bienal internacional de artes plásticas, entre outros empreendimentos de destaque.

Ou seja, nesses poucos anos constitui-se um mercado de trabalho para técnicos, artistas, produtores e outros profissionais do setor. *“Claramente se delineia uma postura cultural da burguesia paulista, sendo que tais manifestações vão se constituir na infra-estrutura para a elaboração de um sistema cultural que pudesse estender-se para toda a sociedade, veiculando uma determinada visão de mundo”*. A burguesia implementa uma produção cultural baseada em instituições, criando museus, escolas, teatros – *“todo um equipamento para a difusão de cultura”* (Galvão, 1981, p. 11-12).

Em julho de 1973, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS), Rudá de Andrade considerava que esse repentino desenvolvimento cultural seria parte de uma espécie de complexo de subdesenvolvimento da burguesia paulista. Os industriais de São Paulo inspiravam-se, segundo Rudá, num modelo segundo o qual à grande indústria deveria corresponder a atividade de promoção da cultura, a qual seria capaz de exibir traços de requinte e civilidade desses burgueses. Em países desenvolvidos como, por exemplo, os Estados Unidos,

(...) em que a indústria está absolutamente consolidada, no seu pleno poderio, surge o grande mecenato artístico e cultural. Em São Paulo, a burguesia que se sente forte e ascendente não estaria a seus olhos plenamente realizada se não houvesse também, como nas grandes potências, esse tipo de manifestações culturais e o próprio mecenato. Germinou a idéia de que era chegada a hora, para os grandes burgueses paulistas, de refinar a vida, cercar-se de arte e cultura. A ausência desse tempero social era uma debilidade no aparato exterior da burguesia. Ora, nesse quadro, o cinema é fundamental: é a arte do século XX, a mais “moderna” das artes, e para completar é “arte industrial”. Não é preciso procurar mais longe as razões pelas quais os nossos homens de indústria se dispuseram a financiar cinema (Rudá de Andrade, transcrito por Galvão, 1981, p. 12-13).

Em termos políticos, o período do pós-guerra significa a “redemocratização”, com a queda de Getúlio Vargas em 1945. O capital privado entra numa época do liberalismo triunfante. São Paulo é a “cidade que mais cresce no mundo”, absorvendo grandes massas de trabalhadores, com suas indústrias se ampliando. A classe operária dobra seu número em menos de dez anos e a classe média amplia-se e diversifica-se, contribuindo decisivamente para a ativação da cultura na capital paulista, quer participando da sua produção, quer como público das novas manifestações culturais.

Até o final dos anos 1920, o predomínio político de São Paulo dependia de uma burguesia vigorosa, mas as derrotas política e militar em 1930 e 1932 impuseram dificuldades aos paulistas no que se refere à sua autonomia e força política em âmbito nacional. Esse trauma político teria sido um dos impulsos para o desenvolvimento de um mecenato cultural e artístico por parte do empresariado industrial paulista, pois corresponderia a um modo de compensar as derrotas políticas através da imposição da visão de mundo desse setor à sociedade com a construção de instituições promotoras da cultura. Esse processo foi desencadeado com vigor principalmente após o fim do Estado Novo e com a Constituição democrática de 1946.

Nessa época, o empresariado industrial paulista tinha o objetivo de cortar os seus laços de dependência com relação ao Estado – para não ficar tão à mercê de possíveis novas derrotas políticas –, tentando definir áreas a este reservadas, que atuaria de forma supletiva à iniciativa privada. Entretanto, essa burguesia continuou dependendo dos recursos do Estado e fortemente vinculada a seu aparato.

Assim, a despeito do grande impulso de desenvolvimento industrial no pós-guerra, muitas iniciativas de promoção da cultura – que eram um investimento desse setor empresarial – apresentavam uma certa sazonalidade, principalmente as que exigiam maiores recursos.

O caso do desenvolvimento do cinema enquadra-se nesse contexto. À medida que um investimento como esse, de maior vulto, não tinha o retorno esperado, era comum ocorrer uma descapitalização significativa e crises severas nessas empresas. Nesse sentido, pode-se considerar a possibilidade de que parte do movimento cultural na capital paulista no fim dos anos 1940 e início dos anos 1950 tenha resultado da ilusão de poder da burguesia, ou seja, de que as possibilidades reais de investimento na cultura eram mais limitadas do que os empresários consideravam.

Além do desejo de imitar a burguesia norte-americana no que se refere ao mecenato cultural, conforme Rudá de Andrade apontou, e da idéia da burguesia paulista de reagir contra as derrotas políticas de 1930 e 1932 através da arte e cultura, há outras razões, elencadas na pesquisa de Sílvio de Campos Silva – *Panorama do Cinema Paulista (1949-1954)* –, que possibilitaram o surgimento em São Paulo de grandes companhias cinematográficas e de diversos produtores “independentes”.

Em primeiro lugar, há fatores de ordem externa que repercutem no Brasil: a produção de filmes deixou de ser exclusiva dos Estados Unidos, França, Itália, Inglaterra, Alemanha e União Soviética devido ao renascimento do cinema no pós-guerra em muitos outros países, estimulados pela “novidade sócio-cultural” dos Festivais Internacionais de Cinema. Esses fatores, além do êxito da Argentina e do México nessa área, concorrem para que o Brasil se lance na indústria cinematográfica.

Há, também, fatores de ordem interna. O chamado “renascimento artístico geral”, iniciado por volta de 1947, dá seus primeiros frutos com a criação, em 1948, do TBC, que contratou diretores e cenógrafos europeus para encenar clássicos da dramaturgia universal e “autores da vanguarda européia e americana”. Surgem novos dramaturgos e atores brasileiros, criando-se uma escola permanente de interpretação. O cinema também se insere nesse movimento: em meados dos anos 40, criam-se dezenas de cineclubes na capital e no interior do Estado, *“levando a um público cada vez mais amplo os debates sobre o cinema em geral e sobre o nosso cinema em particular...”*.

Merecem destaque ainda dois outros fatores decisivos para a incorporação do cinema nessa renovação cultural. O primeiro deles de ordem infra-estrutural: o

cinema, além de arte, é também indústria. Assim, a “*criação de um centro de produção vertical e estruturado só poderia se dar em São Paulo, em razão do progresso econômico e por ser a área possuidora do maior mercado consumidor do país*”. Além disso, a atividade frenética do cineasta Alberto Cavalcanti (a “figura mítica”), vindo da Europa – onde esteve por trinta anos –, como produtor-geral da Vera Cruz em 1949, estimula o empreendimento cinematográfico. Ao mesmo tempo, há o desenvolvimento de todo um aparato de legitimação e difusão cultural: cineclubes, concursos, prêmios, festivais, congressos, legislação, comissões e grupos de trabalho, publicações especializadas, críticos, associações de classe etc.

Após os anos 1920, o interesse intelectual por cinema em São Paulo só ressurgiu com o Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, criado no início dos anos 1940 por Paulo Emílio Salles Gomes e um grupo de amigos: Décio de Almeida Prado, Antônio Cândido, Ruy Coelho, Cícero Cristiano de Souza e Lourival Gomes Machado. O grupo funda a revista *Clima*, na qual Paulo Emílio assina a crítica de cinema. No Clube de Cinema, a projeção de filmes de Fritz Lang, Raquel Meller, Ivan Mojsuskine, entre outros, seguida de debates entre setores da elite intelectual da época, dá a medida de um divórcio total entre pensamento e prática cinematográfica brasileira. Lima Barreto foi o único cineasta brasileiro que participou de algumas discussões, que geralmente eram em francês devido à presença de docentes estrangeiros da USP (Galvão, 1981, p. 28-39).

Não havia interesse pelo cinema brasileiro: o Clube projetava e discutia apenas os clássicos europeus e norte-americanos. Ao longo da existência da revista *Clima* (1941-1944), o único filme nacional mencionado foi *Aves sem Ninho*, de Raul Roulien, com a intenção de criar polêmica política, envolvendo Dona Darcy Vargas, esposa de Getúlio. Não se estudava o cinema estrangeiro do momento e sim o dos anos 20 – isto é, “*retomávamos a reflexão sobre o cinema no mesmo pé em que a haviam deixado os teóricos franceses nos primeiros anos 30*” (Galvão, 1981, p. 29). A esse respeito, é ilustrativa a grande polêmica do início dos anos 40, detonada por Vinícius de Moraes – que iniciava sua carreira de crítico de cinema no jornal carioca *A Manhã* – sobre o Cinema Mudo versus Cinema Falado. O Clube de Cinema teve

3. Ver, a respeito, entre outros, M. R. Galvão, *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*, cap. 2; B. J. Duarte, *Dez anos de Cinema Paulista (1946-1956)*; José Mário Ortiz Ramos, *Cinema, Estado e Lutas Culturais (Anos 50/60/70)*; José Inácio de Melo Souza, *Congressos, Patriotas e Ilusões (subsídios para uma história dos Congressos de Cinema)*.

vida curta, pois quando começou a despertar maior interesse, chamou a atenção da censura do Estado Novo e foi fechado pelo DIP. Posteriormente, Francisco Luiz de Almeida Salles e Rubem Biáfara tentaram criar um novo cineclube, mas não conseguiram levar adiante o projeto.

O segundo Clube de Cinema de São Paulo é criado apenas em 1946 por B. J. Duarte, Almeida Salles, Rubem Biáfara, Lourival Gomes Machado e Múcio Porfírio Ferreira, entre outros, apresentando filmes de Frank Capra, Fritz Lang, Clarence Brown, Will Jason. O sucesso é maior que o previsto e as projeções – antes efetuadas numa sala de 41 lugares do Serviço Cultural do Consulado Norte-Americano – passaram a ocorrer nos mais variados locais, com platéias maiores. Promovem-se algumas pré-estréias, com filmes cedidos por empresas distribuidoras. Caio Scheiby junta-se ao grupo e B. J. Duarte, então crítico de *O Estado de S. Paulo*, publica no jornal os debates conduzidos por Lourival Gomes Machado (Galvão, 1981, p. 34).

Os sócios do Clube de Cinema contribuem para a ampliação da primeira biblioteca de cinema em São Paulo. Paulo Emílio, representante do Clube no Congresso Internacional de Cineclubes (realizado em 1947, em Cannes), filia-o à Federação Internacional dos Clubes de Cinema e adquire uma coleção de filmes para 4 programas completos: curta-metragens de Chaplin e Méliès; *La Passion de Jeanne D'Arc*, de Dreyer; *Le Sang d'un Poète*, de Cocteau e *Un Chapeau de Paille d'Italie*, de René Clair. Com esse pequeno acervo, cria-se a Filmoteca do Clube de Cinema de São Paulo, depois Cinemateca Brasileira. Em 1948, o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho doa ao grupo projetores novos e solicita ao Clube Pinheiros a cessão de uma sala para as projeções da entidade. Ciccilo convida a sua diretoria para compor o futuro departamento de cinema do MAM, então em organização. Inaugurado em 08/03/1949, inicia suas sessões cinematográficas sob o comando do Clube de Cinema de São Paulo. Assim, a pequena filmoteca formada por Paulo Emílio incorpora-se ao Museu.

O MASP, criado em 1947 por Assis Chateaubriand, organiza no ano seguinte um Centro de Estudos Cinematográficos, que por iniciativa de Ruggero Jacobbi, Adolfo Celi e Carlos Ortiz, promove, em 1949, um Seminário de Cinema. Por sugestão do crítico Almeida Salles, Pietro Maria Bardi, diretor do MAM, convida Alberto Cavalcanti, que chegou ao Brasil em 4/09/49, para pronunciar uma série de conferências no seminário. *“Nesse momento, Ciccilo Matarazzo, Franco Zampari e todo um grupo de pessoas que haviam participado da criação do MAM e do*

TBC discutiam animadamente a organização de uma companhia produtora de filmes. Ainda uma vez por sugestão de Almeida Salles, Alberto Cavalcanti é convidado a participar do empreendimento. No dia 3 de novembro no saguão do MAM, em meio a um coquetel que reunia artistas, intelectuais e um grupo de bons burgueses paulistas, era assinada a ata de constituição da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, de que Alberto Cavalcanti seria o produtor geral” (Galvão, 1981, p. 39).

A CINEMATOGRAFICA MARISTELA

Na esteira desses episódios, surge a Cinematográfica Maristela (“Limitada” e depois “S. A.”) em 1950, capitaneada pela família Audrá (industriais proprietários de terras, de companhias de transporte etc.). Nas trilhas abertas pela Vera Cruz em 1949, e tentando inclusive imitá-la, a Maristela monta um grande aparato de produção. Quase 30 milhões de cruzeiros são gastos, produzem-se alguns filmes, o retorno não é o esperado e aproximadamente cem empregados são demitidos: chega ao fim a primeira fase da Companhia (final de 1950 a meados de 1951), tendo produzido *Presença de Anita*, *Suzana e o Presidente*, *O Comprador de Fazendas* e *Meu Destino é Pecar*, além de alugar os equipamentos para os realizadores de *A Carne*.

Na segunda fase (final de 1951 e parte de 1952) apenas *Simão, o Caolho* é produzido pela empresa, que também aluga seus equipamentos para a realização de *Areião* e *O Saci*. Apesar de não causar prejuízo, a bilheteria de *Simão, o Caolho* não é suficiente para amortizar o déficit da fase anterior. Assim, a família Audrá vende seus estúdios e equipamentos para uma nova Companhia – a Kino Filmes –, comandada pelo cineasta Alberto Cavalcanti, que dirige apenas duas películas, *O Canto do Mar* e *Mulher de Verdade*, fracassando comercialmente em ambas. A diretoria da Kino, sem condições de cumprir o contrato feito com os antigos proprietários da Maristela, desfaz o negócio. Esta fase dá-se entre o fim de 1952 e parte de 1954.

Em 1954, finalmente, Marinho Audrá – o caçula da família e que a lançou no negócio cinematográfico – consegue administrar sem a interferência dos parentes a Cinematográfica Maristela. É a fase mais dinâmica da empresa, que produziu (ou co-produziu), entre 1954 e 1956, 7 filmes (*Magia Verde*, *Carnaval em Lá Maior*, *Mãos Sangrentas*, *Quem Matou Anabela?*, *Getúlio*, *Glória* e *Drama de um Povo*; *Pensão de D. Stela* e *Cinco Canções*), afora *Leonora dos Sete Mares*, *Os Três*

Garimpeiros e Três Destinos – de produtores “independentes”. Esta terceira fase é um autêntico “vale-tudo”, pois são co-produzidas fitas internacionais e nacionais, e na maioria dos casos a Maristela não desembolsa dinheiro, participando com seus ativos e pessoal técnico. Nessa época há outra mudança relevante: Marinho entrega à Columbia a distribuição de seus filmes, pois esta empresa, a Universal e a U.C.B. (também comprometida com os trustes) dominavam o mercado exibidor.

Esse vínculo com a Columbia, em 1957, leva ao contrato de co-produção para quatro películas, das quais apenas duas (*Casei-me com um Xavante* e *Vou te Contar*) são feitas. Além dessas, *Arara Vermelha*, *Rio*, *Zona Norte* e *O Grande Momento* contam com pequena participação financeira da Maristela. Encerra-se, assim, a quarta e última fase da companhia.

Relações de trabalho conflituosas na primeira fase (fim de 1950-meados de 1951)

Considerando esse panorama histórico do desenvolvimento institucional da Companhia, serão destacados, para o propósito deste texto, a crise financeira da empresa e a fragilidade das relações de trabalho vigentes no início da indústria cinematográfica paulista.

Conforme destacado no item anterior, cerca de 30 milhões de cruzeiros são investidos na constituição de grandes estúdios no então distante bairro de Jaçanã, contrata-se um quadro fixo considerável (aproximadamente 150 atores e funcionários administrativos e técnicos, parte dos quais de origem estrangeira), desenvolve-se uma atividade social intensa junto a jornalistas, críticos, cineastas e produtores (nacionais e estrangeiros), monta-se razoável máquina de propaganda e produz-se, em média, um filme a cada dois meses.

Este primeiro período da empresa experimenta menos brilho e mundanismo do que a Vera Cruz, seus filmes são mais modestos e a maioria dos técnicos e diretores contratados representam um custo comparativamente menor. Mesmo os gastos da Companhia sendo significativamente mais reduzidos do que os da sua concorrente, a Maristela experimenta revés financeiro: o retorno do capital não é o esperado e a situação é contornada pela direção com a demissão de mais de uma centena de empregados. Assim, sua primeira fase chegava melancolicamente ao fim.

A confusão dá o tom na Maristela. No início de 1951, as filmagens de *Presença de Anita* haviam terminado, mas o lançamento só ocorreu em maio. *O comprador de fazendas*, segunda película prevista na programação, não está em condições de ser produzida. Para não deixar uma parte dos trabalhadores dos estúdios ociosa, resolve-se rodar outro filme (*Suzana e o presidente*, uma modesta comédia), de maneira relativamente improvisada. Ao mesmo tempo, *Meu destino é pecar* e *A carne* também têm suas produções iniciadas.

A situação da Maristela complica-se de vez. A empresa tem dívidas que, incluindo os juros, alcançam o montante de 13 milhões de cruzeiros, soma não disponível no momento. Esperava-se que a renda de *Presença de Anita* ajudasse a resolver os sérios problemas financeiros da companhia. Entretanto, o filme foi mal de bilheteria: custou por volta de Cr\$ 1.500.000,00, obtendo cerca de Cr\$ 900.000,00 de renda líquida. *Suzana e o Presidente* também deu um prejuízo de Cr\$ 400.000,00.

Em maio, quando foi lançado comercialmente *Presença de Anita*, alguns sinais da crise na Maristela vieram à tona com outras roupagens. O alto salário de alguns diretores estrangeiros sem qualificação técnica e profissional foi tema do artigo de Carlos Ortiz, intitulado “Aldo Tonti denuncia” (*Folha da Manhã*, 28/5/51), no qual o cinegrafista italiano contratado para iluminar *O Comprador de Fazendas* revelava que o Brasil recebeu “*uma leva de técnicos estrangeiros (...) nem todos com a devida competência cinematográfica*”. Para Ortiz, que também era funcionário de roteiros da Maristela, não se tratava de evitar estrangeiros, mas sim “*de acabar com os falsos técnicos que vivem às custas do cinema nacional sem darem a sua contribuição*” (Tonti voltou para a Itália em jul/51, após o término das filmagens).

Em 21/04/1951, divulga-se o “Relatório sobre a Cinematográfica Maristela S.A.” (datilog., 6 p.), assinado por Marcos Margulies, Alex Viany, Carlos Ortiz e José Ortiz Monteiro, que demonstra a insatisfação desses técnicos com a organização da companhia quanto à elaboração e execução das filmagens e dos roteiros, bem como à alimentação e à jornada de trabalho das equipes, entre outras coisas.

A seguir, o Relatório analisa em detalhe a situação interna da Maristela, ressaltando que a produtora deve sanar as suas “*inúmeras deficiências de organização*” estruturando-se em departamentos autônomos e responsáveis e seguindo “*um plano racional de produção*”. Os autores apontam as principais deficiências de organização da empresa, dentre as quais se destacavam:

1. A pressa com que são elaboradas as histórias, os argumentos e os roteiros; 2. A falta de um plano comum e geral de redação e tratamento técnico dos argumentos e roteiros; 3. A falta e/ou divergência de numeração e especificação de seqüências e planos no roteiro técnico, como no caso de *O Comprador de Fazendas*; (...) 7. A negação da devida autoridade ao diretor artístico, nos pavilhões e locais de filmagens, onde predomina a voz dos produtores, que interferem por vezes até na condução dos intérpretes; 8. A completa falta de previsão da capacidade física, emocional e moral das equipes, que habitualmente trabalham em horários anormais e excessivos, não se levando em conta as suas mínimas necessidades de alimentação e repouso, o que contribui diretamente para rebaixar o rendimento e a qualidade das produções (...).

No último tópico, são fornecidas vinte e duas “Sugestões Práticas” para um “maior rendimento do trabalho e elevação do nível artístico e técnico das produções”, sendo que metade delas dizem respeito mais diretamente ao tema em questão a saber:

(...) 3. Dentre todos, criação urgente do Departamento de Histórias e suas seções, já que deste departamento (...) depende todo o funcionamento de qualquer produtora de filmes; 4. Estipulação de um prazo razoável, nunca inferior a quinze dias, para a leitura e a crítica (...) de livros, peças ou histórias em cogitação para filmagem; 5. Estipulação de um prazo razoável, nunca inferior a trinta dias, para a confecção de um argumento cinematográfico, que estabeleça continuidade, seqüências e indicações de diálogos; 6. Estipulação de um prazo razoável, nunca inferior a quarenta e cinco dias, para a confecção do primeiro roteiro técnico; (...) 9. As discussões sobre construção dramática, diálogos, situações, planejamento técnico etc., devem ser feitas a partir do primeiro tratamento do argumento, em mesa redonda de que participem o produtor geral, gerente de produção, diretor artístico, argumentista, cenógrafo e diretor de fotografia; (...) 11. O gerente de produção deverá ultimar o planejamento das filmagens na base do roteiro final, e de comum acordo com o diretor artístico; 12. O horário de trabalho será, obrigatoriamente, de oito horas, com descanso para alimentação ou, excepcionalmente, de dez horas no máximo, computando-se esse prazo desde o momento da chegada do artista ou técnico no local de

filmagem, segundo a “Ordem do Dia”; 13. Terminada uma produção, todos os membros de uma equipe deverão gozar de um descanso nunca inferior a dez dias; 14. O gerente de produção não pode interferir na direção artística, em hipótese alguma, criticando o diretor ou aqueles que estão sob as ordens imediatas deste; 15. O gerente de produção deve providenciar a alimentação para a equipe nas horas previstas no plano de produção, e não deve permitir que a equipe trabalhe mais de quatro horas a fio sem alimentação e repouso; (...) 17. Nos pavilhões e locais de filmagem, a língua obrigatória será o português; no caso de diretores ou técnicos estrangeiros, recém-chegados, as suas ordens devem ser transmitidas à equipe e aos artistas também em português, através de intérpretes⁴ (...).

Com a crise financeira, Marinho Audrá é substituído por Benjamin Finnenberg, amigo da família e pessoa ligada a Luís Severiano Ribeiro, por muitos considerado o empresário mais importante do ramo cinematográfico à época (controlava as esferas da produção, distribuição e exibição, assim como era acionista majoritário da Atlântida Cinematográfica).

Benjamin começa a trabalhar com plenos poderes, instaurando um regime de “austeridade” e demitindo 80 empregados, inclusive Mário Civelli, produtor-geral dos estúdios. Em reação a isso, Carlos Ortiz escreveu o artigo “Que há com a Maristela?”, no qual atribui a crise econômica da produtora à

(...) importação indiscriminada de técnicos estrangeiros de valor duvidoso, com contratos privilegiados. Agora quando o arcabouço da Maristela ameaça ruir, não adiantou quase nada a demissão de 80 empregados de seus estúdios, pois apenas 10% da sua folha de pagamento foi o que diminuiu. A razão é óbvia: o que pesa no orçamento da companhia não é o salário de carpinteiro ou electricista, mas os contratos privilegiados e a longo prazo de pessoal que nem sempre vale o que custou (...). Que só sobre os que servem ao cinema; que os que dele se servem sejam impiedosamente colocados de lado (Folha da Manhã, 31/05/51).

4. Como boa parte dos técnicos e diretores da Maristela era estrangeira, Aldo Picchi comentou: “o que menos se falava lá era o português” (Depoimento de 06/02/80 a Afrânio M. Catani).

A Associação Paulista de Cinema (APC) também protesta nos jornais (*Folha da Manhã*, 06/06/51) contra a demissão dos funcionários (dois deles eram seus diretores):

Essas demissões feitas sob a alegação de economia, lançaram impiedosamente ao desemprego, numeroso grupo de profissionais e equivalem à dispersão de precioso capital humano, de que a nascente indústria cinematográfica nacional não pode prescindir. Um fato dessa magnitude foge aos interesses meramente privados de qualquer companhia particular, para atingir frontalmente a indústria nacional do filme e abrir campo para manobras de forças empenhadas em sua liquidação.

No dia 08/06/1951, Carlos Ortiz, Alex Viany e Ortiz Monteiro, demitidos alguns dias antes da *Maristela*, divulgam uma “Carta Aberta aos Amigos do Cinema Brasileiro”, em que historiam toda a crise da companhia. Um dos tópicos (“Nomeado um Interventor”) trata do afastamento de Civelli e da nomeação de Finnenberg:

*Com o afastamento do Sr. Mário Civelli, ele próprio um desses “técnicos” estrangeiros (...) cuja folha de serviços somente incluía o malfadado filme *Luar do Sertão*, miraculosamente salvo pelo brasileiro Tito Batini, pareceu, por momentos, que a firma havia aprendido a lição, já orçada em mais de vinte milhões de cruzeiros. Foi, pois, com a mais justificada sensação de alarma que os amigos do cinema brasileiro receberam a notícia da nomeação de outro estrangeiro para as funções de “interventor” na *Maristela*. Benjamin Finnenberg é o nome do homem. (...) Nomeado interventor, (...) apresentou-se tão somente como uma espécie de super-contabilista.*

Dispersão de Técnicos: Uma vez empossado, o “interventor” imediatamente desbaratou o pouco que havia de programação para o futuro, limitando-se a dar instruções que apressassem o término de filmes já em andamento e, sempre sob a alegação de economia, a lançar no desemprego, indiscriminadamente, cerca de uma centena de técnicos e operários especializados.

Os autores, porém, defenderam a permanência da *Maristela*, com certas condições mínimas de organização e planificação. “Acreditando na capacidade profissional de um grupo existente dentro da própria *Maristela*, o Sr. Aldo Tonti, fotógrafo

italiano de fama internacional”, atrasou a sua volta à Itália para conversar com Mário Audrá (pai) e entrar num acordo com esse grupo a fim de elaborar “*um plano para a reestruturação da companhia*”. Nesse sentido, foi elaborado um segundo relatório, a pedido do velho Audrá, que demonstrou “grande interesse pelo mesmo”, aprovando a maioria de seus itens, dentre os quais se destacavam:

1. *Organização imediata de um Conselho de Produção, do qual participem produtores, diretores artísticos e de departamentos técnicos;*
2. *Planificação da produção do 2º semestre de 1951 e do 1º semestre de 1952;*
3. *Estimular as produções e produções independentes, com o aluguel de máquinas e estúdios;*
4. *Redução das equipes de filmagem a um máximo de 20 elementos;*
5. *Criação imediata de um Departamento de Histórias, com a fixação de um prazo razoável para a confecção de argumentos e roteiros;*
6. *Liquidação do estrelismo. Contratos por filme, de atores e tipos, nunca de astros e estrelas;*
7. *Revisão de todos os contratos e reestruturação geral dos salários, numa base de absoluta equidade, e tendo em vista o único do Art. 354 da Consolidação das Leis do Trabalho; (...)*
9. *Observação da Lei dos 2/3 e do Art. 358 da CLT, que manda pagar aos brasileiros salários iguais aos pagos a estrangeiros de função análoga;*
10. *Instituição do uso da língua portuguesa, obrigatoriamente, nos pavilhões e locais de filmagem.*

Finnenberg demitiu os autores, alegando que eles estavam intrometendo-se “*através dos relatórios, na vida administrativa da companhia*”, embora haja provas e testemunhas de “*que esses estudos foram expressamente encomendados por altos dirigentes da Maristela*”. No caso de Alex Viany, Finnenberg acusou-o de recomendar a “*uma das equipes de filmagem que não trabalhassem mais de oito horas por dia*”, quando, na verdade, ele dissera que isto seria dispensável, “*se houvesse um mínimo de planificação e organização. Assim, a companhia não teria que pagar horas extraordinárias*”.

No caso de José Ortiz Monteiro, “*sua ‘culpa’ agravou-se, perante o Sr. Benjamín Finnenberg, por ter protestado contra a dispersão despropositada de técnicos e operários já formados nas lides cinematográficas*”, dizendo que esta medida, devido à falta de técnicos brasileiros, favorecia aos interessados na liquidação do cinema nacional. Com relação a Carlos Ortiz, Finnenberg negou-se a pagar a indenização pelo rompimento do contrato, alegando que o seu comentário sobre a situação da

Maristela, publicado na *Folha da Manhã* em 31/05, desrespeitava à cláusula que exigia a autorização escrita da Maristela para os funcionários concederem entrevistas ou emitirem opiniões. Entretanto,

(...) antes e depois de ter sido contratado pela Maristela, Carlos Ortiz, através de sua coluna permanente na Folha da Manhã, manifestou várias vezes conceitos e opiniões sobre as atividades da companhia. Depois de contratado, teve a oportunidade de escrever favorável e desfavoravelmente a respeito da Maristela, inclusive em sua crítica do filme Presença de Anita. No entanto, aparentemente reconhecendo a sua qualidade de jornalista, e os seus deveres para com o público que o lê, os dirigentes da Maristela não pensaram em demiti-lo ou multá-lo. A cláusula em questão, já inconstitucional em princípio, tornou-se, assim, inválida na prática.

No mesmo dia da divulgação da “Carta Aberta aos Amigos do Cinema Brasileiro” (08/06/51), Ortiz comenta, na *Folha da Manhã*, o protesto da APC contra a demissão dos funcionários da Maristela e a interpelação do deputado Cid Franco à Assembléia Legislativa (nº 701, de 1951). O deputado, que suscitou um grande debate na sessão de 11/06/51 daquela Casa, disse que o cinema nacional deveria receber apenas os técnicos estrangeiros excelentes e denunciou ao Secretário do Trabalho do Estado de São Paulo a Maristela como empresa que vem desrespeitando a legislação trabalhista, narrando os seguintes fatos: em 05/06,

(...) durante a filmagem de Meu Destino é Pecar, depois de ter a equipe trabalhado 13 horas ininterruptamente, à noite, no exterior do estúdio, à beira de um lago, exposta ao frio, recebeu como alimentação mandada pela empresa para todos os componentes, cerca de 1 hora da madrugada, uma sopa rala e um pedaço de pão. Diante disso, os trabalhadores, técnicos e artistas se recusaram, sem exceção, a continuar trabalhando. Só se dispuseram a voltar ao trabalho quando o diretor, Sr. Manuel Peluffo, por sua própria iniciativa mandou buscar alimentação mais farta e adequada. Quando essa alimentação chegou, os responsáveis pela produção quiseram cobrar 25 cruzeiros de cada pessoa. A equipe recusou-se a pagar e, como protesto, a não trabalhar. Foi necessário o diretor interferir novamente e garantir que a refeição seria gratuita. A filmagem terminou mais ou menos às 5 horas da manhã, e diversos componentes da equipe foram obrigados a estar no estúdio às 8 horas, sem o necessário descanso. Durante a filmagem de O Comprador de Fa-

zendas, que terminou às 3 horas da madrugada, depois de umas 15 horas de trabalho nas condições mais precárias de conforto físico e de alimentação, também no exterior do estúdio, exigiu a empresa que alguns componentes da equipe estivessem no estúdio às 8 horas da manhã do mesmo dia. Um fotógrafo, Sr. Vladas Vaitekunas, morador em bairro distante, encontrando-se fático, não pôde obedecer à ordem recebida e chegou ao estúdio com algum atraso. Por isso, foi pública e violentamente admoestado pelo Sr. Mário Civelli, então diretor geral da produção e no mesmo dia despedido. É também muito comum o seguinte procedimento da empresa. Uma equipe comparece ao estúdio às 8 horas da manhã e, por motivos de desorganização interna da companhia, só começa a trabalhar depois das 12 horas. É ponto de vista da cinematográfica Maristela que o horário de trabalho só principie no momento de rodarem as câmaras de filmagem. Assim, se um trabalhador ou um artista, obedecendo às ordens do dia, sai de casa às 6 horas da manhã para chegar ao estúdio às 8, só começa a ganhar a partir do meio-dia, trabalhando quase ininterruptamente 8 ou 10 horas depois desse período, até as 20 ou 22 e regressando a sua casa por volta das 23 ou mesmo depois da meia-noite.

Franco, depois, fala da nomeação de Finnenberg para a diretoria da Maristela, criticando seu vínculo com os trustes norte-americanos e as demissões generalizadas. Além disso, após sua nomeação, *“até as refeições são pagas pelos trabalhadores, técnicos e artistas. E quase nada é considerado como hora extraordinária.”*

Marinho confirma que os estrangeiros ganhavam muito mais que os técnicos e/ou diretores nacionais, pois sem isso eles não viriam para o Brasil. Quanto à jornada de trabalho, declarou que as pessoas trabalhavam cerca de 8 horas, com um intervalo para o almoço e se necessário mais 2 horas-extras, no máximo. Mas *“tinha casos de 72 horas”*, pois tudo era feito na base do entusiasmo, sem grandes regulamentações:

Quando se começa a regulamentar tudo, estamos próximos das sociedades de decadência, de cinema em decadência como o de Hollywood, que era batata: trabalhava-se nos estúdios com um cara com a metralhadora na mão, para ver se não roubavam, para ninguém fazer nenhuma sacanagem. Quando o troço começa a ter que regulamentar, não dá (...) E o negócio aqui em São Paulo foi todo feito na base do entusiasmo, o sujeito queria trabalhar em cinema porque gostava mesmo era de cinema e queria trabalhar. Porque se ele fosse trabalhar

em outros ramos como eletricista, maquinista ou fotógrafo, provavelmente ele trabalharia menos e ganharia mais (depoimento a Afrânio M. Catani em 19/10/1978).

Ortiz declarou que na Maristela as condições de trabalho eram em geral boas e os estúdios estavam bem montados. Passava-se o dia todo em atividade - o pessoal descansava e almoçava nos estúdios, em locais apropriados. A legislação trabalhista, a seu ver, não era tão rigorosa como é hoje, sendo de pouca eficácia. Quando foi demitido, teve problemas, entrando com uma ação na Justiça do Trabalho para receber os ordenados não pagos (Depoimento a Zulmira R. Tavares, 13/10/78 e a Carlos E. Berriel/Afrânio M. Catani, 19/7/79).

Glauco Mirko Laurelli, por sua vez, ficou na Maristela até o final da primeira fase e recebeu tudo a que tinha direito – *“eles pagaram todo o mundo, no que se refere à legislação trabalhista (...). Apesar dos prejuízos que a Maristela possa ter tido, os Audrá tinham uma infra-estrutura financeira muito grande, tinham dinheiro para poder cumprir com as obrigações trabalhistas necessárias”*. (Depoimentos a Zulmira R. Tavares, 05/8/78 e a Afrânio M. Catani, 05/9/79).

Juan Carlos Landini diz que pode ter ocorrido alguma burla à legislação trabalhista, mas nada de anormal – *“trabalhava-se muito na Maristela, porém não mais que 10 horas por dia. Pelo que soube, todos os funcionários foram indenizados quando houve a demissão coletiva”* (Depoimento a Maximo Barro/A. M. Catani, 10/1/80)

Mário Pagés conta que a jornada de trabalho era normal. *“Estendiam-se, excepcionalmente, por necessidades de filmagem. Porém, raramente. Com referência às horas-extras, posso dizer que nunca trabalhei tantas que justificassem o direito de reclamar”*. Quanto às questões trabalhistas, Pagés referiu-se apenas à sua atitude:

(...) quando a Maristela resolveu terminar suas atividades, os Srs. Alberto e Marinho Audrá me chamaram para me informar da decisão. Eu lhes devolvi o meu contrato por entender que o motivo do término das atividades se deviam a razões alheias às boas intenções de fazer bons filmes. Não aceitaram a devolução do meu contrato e me pagaram, fazendo questão absoluta, até o fim do mesmo. É demais salientar que o comportamento dos Srs. Audrá não é comum neste meio (cinematográfico) (Depoimento por escrito a A. M. Catani, agosto/1980).

Civelli declarou que na Maristela não havia horário de trabalho – trabalhava-se 8 ou mais horas seguidas, dependendo da necessidade – e não se pagavam horas-extras. Em compensação, a alimentação era excelente. (Depoimento de 18/01/80 a A. M. C.).

Aldo e Ebba Picchi, assim como Tita Balduino, saíram da Maristela em 1951, quando a empresa entrou em colapso e todos receberam seus direitos. Segundo Tita, na Maristela nunca se cumpriam rigidamente os horários. Era comum descansarem durante o dia e passarem a noite no batente (e vice-versa). Trabalhava-se muito, fins de semanas inteiros, mas as horas-extras eram pagas e o salário saía no dia certo. Aldo, por sua vez, falou que era normal trabalhar, na Maristela ou na Multifilmes, de manhã até à noite e *“houve uma época na Maristela que se pagavam as horas-extras. Como eu trabalhava bastante, era um dos funcionários mais bem pagos, ganhando quase a mesma coisa que um diretor de fotografia”*. Por um bom tempo, quando solteiro, morou dentro dos estúdios – *“só depois é que me deram uma casinha, atrás dos estúdios”* –, por isso podia ter uma jornada de trabalho maior. Ebba disse que *“horário mesmo, nunca existiu”*, o que era comum no cinema dos anos 50, em que não se batia ponto (isso passa a ocorrer na segunda metade da década, com as empresas de filmes de publicidade). Ao contrário de Aldo, Ebba diz que as horas-extras não eram pagas; às vezes se trabalhava mais de 24 horas seguidas, finalizando a toque de caixa um filme. (Depoimento de Aldo e Ebba Picchi em 06/2/80 e de Tita Balduino em 09/4/80 a A. M. C.).

A situação trabalhista da Maristela à luz da CLT

Como se pode perceber, há versões diferentes dos funcionários da Maristela acerca das questões que envolviam direitos trabalhistas. No entanto, em vários dos depoimentos, aparecem claras indicações das difíceis condições de trabalho existentes na indústria cinematográfica da época. Alguns dos casos mencionados anteriormente merecem ser analisados em maiores detalhes.

No Relatório assinado por Marcos Margulière, Alex Viany, Carlos Ortiz e José Ortiz Monteiro (21/05/1951), observa-se no item 8 a reclamação dos autores concernente à *“completa falta de previsão da capacidade física, emocional e moral das equipes, que habitualmente trabalham em horários anormais e excessivos, não se levando em conta as suas mínimas necessidades de alimentação e repouso, o que contri-*

bui diretamente para rebaixar o rendimento e a qualidade das produções”. Ao que consta, essa situação constitui-se em uma flagrante burla ao Art. 71 da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT⁵), em seu *caput* e 1º parágrafo:

Art. 71 - Em qualquer trabalho contínuo, cuja duração exceda de 6 (seis) horas, é obrigatória a concessão de um intervalo para repouso ou alimentação, o qual será, no mínimo, de 1 (uma) hora e, salvo acordo escrito ou contrato coletivo em contrário, não poderá exceder de 2 (duas) horas.

§ 1º - Não excedendo de 6 (seis) horas o trabalho, será, entretanto, obrigatório um intervalo de 15 (quinze) minutos quando a duração ultrapassar 4 (quatro) horas.

Nesse mesmo Relatório, o item 12 das “Sugestões práticas” reivindica a regulação do horário de trabalho dos funcionários: “12. O horário de trabalho será, obrigatoriamente, de oito horas, com descanso para alimentação ou, excepcionalmente, de dez horas no máximo, computando-se esse prazo desde o momento da chegada do artista ou técnico no local de filmagem, segundo a ‘Ordem do Dia’”.

Na “Carta Aberta aos Amigos do Cinema Brasileiro” (08/06/51), Carlos Ortiz, Alex Viany e Ortiz Monteiro (demitidos dias antes da Maristela) têm também outras reivindicações: “7. Revisão de todos os contratos e reestruturação geral dos salários, numa base de absoluta equidade, e tendo em vista o parágrafo único do Art. 354 da Consolidação das Leis do Trabalho; (...) 9. Observação da Lei dos 2/3 e do Art. 358 da CLT, que manda pagar aos brasileiros salários iguais aos pagos a estrangeiros de função análoga”. A equidade a que se referem os autores é assim estabelecida:

Art. 354 - A proporcionalidade será de 2/3 (dois terços) de empregados brasileiros, podendo, entretanto, ser fixada proporcionalidade inferior, em atenção às circunstâncias especiais de cada atividade, mediante ato do Poder Executivo, e depois de devidamente apurada pelo Departamento Nacional do Trabalho a insuficiência do número de brasileiros na atividade de que se tratar.

5. O Decreto-Lei no 5.452, de 1o de maio de 1943, assinado pelo presidente Getúlio Vargas, estabelece: “Art. 1º - Fica aprovada a Consolidação das Leis do Trabalho, que a este Decreto-Lei acompanha, com as alterações por ela introduzidas na legislação vigente. Parágrafo único. Continuam em vigor as disposições legais transitórias ou de emergência bem como as que não tenham aplicação em todo o território nacional. Art. 2º - O presente Decreto-Lei entrará em vigor em 10 de novembro de 1943”.

Parágrafo único - A proporcionalidade é obrigatória não só em relação à totalidade do quadro de empregados, com as exceções desta Lei, como ainda em relação à correspondente folha de salários.

Embora este artigo determine a equiparação entre trabalhadores nacionais e estrangeiros, pela brecha legal do Art. 357 a empresa poderia alegar que o número de trabalhadores nacionais qualificados para a função era insuficiente:

Art. 357 - Não se compreendem na proporcionalidade os empregados que exerçam funções técnicas especializadas, desde que, a juízo do Ministério do Trabalho, haja falta de trabalhadores nacionais.

O item 9 da “Carta...” dos autores citados também evoca o Art. 358, que permite, igualmente, uma série de exceções para a regra contida no *caput*:

Art. 358 - Nenhuma empresa, ainda que não sujeita à proporcionalidade, poderá pagar a brasileiro que exerça função análoga, a juízo do Ministério do Trabalho, à que é exercida por estrangeiro a seu serviço, salário inferior ao deste, excetuando-se os casos seguintes:

- a) quando, nos estabelecimentos que não tenham quadros de empregados organizados em carreira, o brasileiro contar menos de 2 (dois) anos de serviço, e o estrangeiro mais de 2 (dois) anos;*
- b) quando, mediante aprovação do Ministério do Trabalho, houver quadro organizado em carreira em que seja garantido o acesso por antigüidade;*
- c) quando o brasileiro for aprendiz, ajudante ou servente, e não o for o estrangeiro;*
- d) quando a remuneração resultar de maior produção, para os que trabalham à comissão ou por tarefa.*

Parágrafo único - Nos casos de falta ou cessação de serviço, a dispensa do empregado estrangeiro deve preceder à de brasileiro que exerça função análoga.

Dessa maneira, a posição dos funcionários ficava fragilizada, uma vez que o empregador tinha condições objetivas de remunerar de maneira distinta estrangeiros e nacionais. Além disso, como o próprio Marinho Audrá dizia, uma pretensa equidade entre ambos dificilmente funcionaria na prática, pois os empregados estrangeiros não seriam atraídos para vir trabalhar no Brasil.

O relato dramático do deputado Cid Franco, em sessão legislativa ocorrida em 11/06/51, por seu turno, sugere que, além de uma infração aos artigos já citados, a Maristela também estava em desacordo com outra parte da CLT:

Art. 66 - Entre 2 (duas) jornadas de trabalho haverá um período mínimo de 11 (onze) horas consecutivas para descanso.

Art. 67 - Será assegurado a todo empregado um descanso semanal de 24 (vinte e quatro) horas consecutivas, o qual, salvo motivo de conveniência pública ou necessidade imperiosa do serviço, deverá coincidir com o domingo, no todo ou em parte.

Ao que consta, a despeito dos relatos contraditórios, a Companhia burlava não apenas horas-extras, mas também aquelas realizadas no período noturno, numa clara infração ao Art. 73, especialmente no *caput* e em seus parágrafos 1º e 2º:

Art. 73 - Salvo nos casos de revezamento semanal ou quinzenal, o trabalho noturno terá remuneração superior à do diurno e, para esse efeito, sua remuneração terá um acréscimo de 20% (vinte por cento), pelo menos, sobre a hora diurna. (Redação dada pelo Decreto-Lei n.º 9.666, 28-08-46, DOU 30-08-46)

§ 1º - A hora do trabalho noturno será computada como de 52 (cinquenta e dois) minutos e 30 (trinta) segundos. (Redação dada pelo Decreto-Lei n.º 9.666, 28-08-46, DOU 30-08-46).

§ 2º - Considera-se noturno, para os efeitos deste artigo, o trabalho executado entre as 22 (vinte e duas) horas de um dia e as 5 (cinco) horas do dia seguinte. (Redação dada pelo Decreto-Lei n.º 9.666, 28-08-46, DOU 30-08-46).

Por fim, cabe lembrar que, entre as categorias profissionais contempladas pela CLT, a única que se referia ao cinema era a referente aos operadores cinematográficos (Arts. 234 e 235), objeto de “*normas especiais de tutela do trabalho*” e de disposições especiais sobre duração e condição do trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A abordagem da história da “indústria cinematográfica” no Brasil remete a casos específicos na configuração das relações de trabalho, pois essa esfera da produção cultural tem uma série de peculiaridades e problemas próprios a cada contexto histórico em que se desenvolveu. Apresentamos um levantamento geral da configuração da “indústria cinematográfica” paulista, tomando como exemplar o caso da Companhia Maristela nos anos 1950.

Não seria possível falar nessa (e em outras) companhia(s) sem ter havido uma iniciativa relevante de patrocínio da produção cinematográfica. O empresariado industrial paulista se constituiu como a força social que tentou levar adiante o projeto de promover uma indústria cinematográfica, inspirando-se no modelo de mecenato dos industriais norte-americanos. Contudo, os investimentos nesse setor do cinema exigiam vultosos recursos, que tendiam a escassear após a produção de filmes em algumas companhias cinematográficas. A Maristela se enquadra nesse perfil nos anos 1950.

O movimento da burguesia paulista de patrocinar atividades culturais e artísticas, inclusive o cinema, tem relação com a configuração da política nacional após as derrotas paulistas de 1930 e 1932. Em contraposição a essa perda de força política, os industriais locais canalizaram seus esforços para, entre outras coisas, montar um aparato de instituições culturais de modo a compensar, em certa medida, as referidas derrotas. Essas iniciativas se consolidaram de maneira mais sistemática principalmente a partir do fim do Estado Novo e da promulgação da Constituição de 1946, resultando em um novo mercado de trabalho para profissionais da cultura.

Assim, surgiu uma “indústria cinematográfica” mais consistente a partir desse período. O trabalho que se fazia antes nessa área contava com poucas produções nacionais e tinha como elemento de destaque os cineclubes, ainda que estes também tivessem alcance relativamente limitado. Com o interesse dos promotores do MASP, do MAM e do TBC em relação ao cinema, surgiu então a possibilidade desta arte tornar-se indústria de modo mais concreto.

No caso da Maristela, seus principais patrocinadores (a família Audrá) sofreram, na primeira fase da companhia (1950-1951), com a descapitalização ocorrida após as produções iniciais, que não ofereceram o retorno esperado para seus investimentos. Foi nessa crise que ocorreu o episódio que enfocamos: a demissão de trabalhadores da empresa e a discussão acerca das condições de trabalho às quais estavam

submetidos. O quadro fixo de funcionários (cerca de 150), considerável para a época, compunha-se, em grande medida, de estrangeiros. Com a crise financeira, a empresa ficou uma situação insustentável, na qual foram demitidos cerca de 100 trabalhadores.

Nesse ambiente, alguns deles foram à imprensa criticar a companhia, denunciando o trabalho em horários “anormais e excessivos”, a ausência de repouso e a precariedade nas condições de alimentação durante as filmagens, fatores que contribuíram para acirrar os problemas e a crise na empresa. Uma das exigências que os técnicos faziam era a de que a jornada de trabalho fosse de oito horas diárias, com descanso para alimentação, conforme a CLT definia.

Em resposta aos protestos dos trabalhadores, parte de seus pedidos foram acatados e houve a preocupação dos proprietários em afirmar que a CLT seria cumprida a partir de então. No entanto, os relatos dos funcionários são conflituosos, sendo alguns favoráveis à empresa e outros reafirmando os problemas existentes. Alguns dos funcionários demitidos entraram com processos trabalhistas contra a Maristela.

A questão dos estrangeiros também foi delicada. Os técnicos de outros países, como Argentina e México, tinham mais experiência, sendo necessários para a companhia, mas ganhavam salários maiores, criando divergências com os funcionários brasileiros. Pela CLT, a proporcionalidade de empregados nacionais deveria ser mantida em 2/3 (dois terços). Todavia, essa lei também previa que a proporcionalidade poderia ser menor conforme as “circunstâncias especiais de cada atividade”.

Nesse sentido, a indústria cinematográfica é um campo privilegiado para a observação das relações de trabalho, pois principalmente naquele contexto histórico de surgimento das companhias, não era difícil enquadrar esse tipo de atividade como um caso especial. Assim, evidenciou-se a fragilidade dos trabalhadores brasileiros da indústria cinematográfica, na medida que a própria lei não oferecia guarida suficiente para protegê-los.

Mesmo assim, ao menos a questão das horas de descanso e a reivindicação de alimentação adequada pôde ser defendida com mais ênfase pelos funcionários. Isso era pouco no jogo de forças entre os patrões e empregados, mas talvez correspondesse aos limites históricos que as relações de trabalho no âmbito da indústria cinematográfica daquela época poderiam alcançar.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, PAULO M. DE. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ARRUDA, MARIA ARMINDA DO NASCIMENTO. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- AUDRÁ JR., MÁRIO. *Cinematográfica Maristela: memórias de um produtor*. São Paulo: Silver Hawk, 1997.
- BERNARDET, LUCILLA R. *Panorama do Cinema Paulista (1955-1968)*. São Paulo: Comissão Estadual de Cinema de São Paulo, original datilografado, s/d.
- CANDIDO, ANTONIO. Depoimento sobre *Clima*. In: *Discurso*, n. 8. São Paulo: Ed. Ciências Humanas, 1978.
- _____. Feitos da Burguesia. In: *Discurso*, nº 11. São Paulo: Ciências Humanas, 1980.
- CAPELATO, M. HELENA. *O Movimento de 1932: a causa paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- CATANI, AFRÂNIO MENDES. A Aventura Industrial e o Cinema Paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- _____. *A sombra da outra: a cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002.
- DEAN, WARREN. *A Industrialização de São Paulo (1880-1945)* (Trad.: Otávio Mendes Cajado). São Paulo: Difel, 3. ed., s/d.
- DEDECCA, EDGAR. *1930 - O Silêncio dos Vencidos*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- DUARTE, B. J. *Dez Anos de Cinema Paulista: 1946-1956*. São Paulo: inédito, s/d.
- FAUSTO, BORIS. *A Revolução de 30 (Historiografia e História)*. São Paulo: Brasiliense, 1970.

- GALVÃO, MARIA RITA. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Embrafilme, 1981.
- _____. *Companhia Cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos - um estudo sobre a produção cinematográfica industrial paulista*. São Paulo: mimeo., 5 vol., 1976.
- GALVÃO, M. R. E SOUZA, C. ROBERTO DE. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, B. (Org.) *História Geral da Civilização Brasileira - vol. III - O Brasil Republicano tomo 4*. São Paulo: Difel, 2. ed., 1986.
- GORENDER, JACOB. *A Burguesia Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. *Tristes Trópicos* (Trad.: Wilson Martins). São Paulo: Ed. Anhembi, 1957.
- MARTINS, JOSÉ DE SOUZA. *Conde Matarazzo, o Empresário e a Empresa*. São Paulo: Hucitec, 2. ed. (1ª reimpressão revista), 1974.
- MELLO, ALCINO TEIXEIRA DE. *Cinema - legislação atualizada e comentada*. Rio de Janeiro: INC/ MEC, 1972.
- _____. *Legislação do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978, Vol. I e II.
- MELLO, JOÃO MANUEL C. de. *O Capitalismo Tardio (contribuição à revisão crítica da formação e do desenvolvimento da economia brasileira)*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MICELI, SÉRGIO. (ORG.). *História das Ciências Sociais no Brasil (Vol. 1)*. São Paulo: Vértice-Editora Revista dos Tribunais/ IDESP, 1989.
- _____. (Org.). *História das Ciências Sociais no Brasil (Vol. 2)*. São Paulo: Editora Sumaré/ FAPESP, 1995.
- _____, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MORSE, RICHARD M. *Formação Histórica de São Paulo*. São Paulo: Difel, 1970.
- MOTA, CARLOS GUILHERME. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1977.

- OLIVEIRA, LUIZ C. de. *Anotações para a História de uma Época*. São Paulo: Pioneira, 1976.
- PEDROSA, MÁRIO. A Bienal de Cá para Lá. In: GULLAR, Ferreira (Coord.) *Arte Brasileira Hoje (situações e perspectivas)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- RAMOS, FERNÃO PESSOA, MIRANDA, LUIZ FELIPE (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- RAMOS, J. MÁRIO ORTIZ. *Cinema, Estado e Lutas Culturais (Anos 50-60-70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- SILVA, SÉRGIO. *Expansão Cafeteira e Origens da Indústria no Brasil*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.
- SILVA, SÍLVIO DE CAMPOS. *Panorama do Cinema Paulista (1949-1954)*. São Paulo: Comissão Estadual de Cinema de São Paulo, original datilografado, s/d.
- SILVEIRA, JOEL. "Grã-finos em São Paulo". In: *Reportagens que Abalaram o Brasil*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1973.
- SOUSA, M. DO CARMO C. DE. *Estado e Partidos Políticos no Brasil (1930-1964)*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.
- SOUZA, CARLOS ROBERTO DE. *Nossa aventura na tela*. São Paulo: Cultura Editores Associados. 1998.
- SOUZA, JOSÉ INÁCIO DE MELO. *Filmografia do Cinema Brasileiro: 1936-1945 (Jornal O Estado de S. Paulo)*. São Paulo: inédita, s/d.
- _____. *Congressos, Patriotas e Ilusões (subsídios para uma história dos congressos de cinema)*. São Paulo: inédito, 1981.
- VIANY, ALEX. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/ INL, 1959.