

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA



ORGANIZAÇÃO, LUTAS E POBREZA NA TELA DO CINEMA.

*Eles Não Usam Black-tie e a realidade
operária do Brasil nos anos 80.*

FRANCIELE KARINE MAESTRI

FRANCIELE KARINE MAESTRI

ORGANIZAÇÃO, LUTAS E POBREZA NA TELA DO CINEMA.
Eles Não Usam Black-tie e a realidade
operária do Brasil nos anos 80.

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em História, do Instituto de
História da Universidade Federal de
Uberlândia, como exigência parcial para
a obtenção do título de Bacharel em
História, sob orientação do Prof. Dr.
Antonio de Almeida

Uberlândia, Abril de 2006.

MAESTRI, Franciele Karine (1977)

ORGANIZAÇÃO, LUTAS E POBREZA NA TELA DO CINEMA. *Eles Não Usam Black-tie* e a realidade operária do Brasil nos anos 80.

Franciele Karine Maestri – Uberlândia, 2006

60 fls

Orientador: Antônio de Almeida

Monografia (Bacharelado e Licenciatura) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui Bibliografia

Cinema; Sindicalismo; Classe operária

FRANCIELE KARINE MAESTRI

ORGANIZAÇÃO, LUTAS E POBREZA NA TELA DO CINEMA.
Eles Não Usam Black-tie e a realidade
operária do Brasil nos anos 80.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antônio de Almeida - Orientador

Profa. Ms. Jeane Silva

Profa. Dra. Karla Adriana Martins Bessa

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que me ajudaram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho, que é o encerramento de minha graduação no curso de História. Mas sem dúvida alguma existem pessoas que não poderiam deixar de serem lembradas. Agradeço primeiramente a Celina Maestri e Neilton Maestri, meus pais, que sempre me apoiaram e acreditaram em mim e mesmo nos momentos de desânimo e fraqueza, sempre com uma palavra de conforto e otimismo me incentivaram a seguir adiante não desistindo de meus objetivos.

Agradeço também a Juscilene Maestri (In Memoriam) a irmã que nunca deixou de estar presente em meus pensamentos. E a Arthur Danti, meu filho, a quem espero um dia ser motivo de orgulho e exemplo.

Agradeço também ao Antonio de Almeida, a quem pude contar com o apoio e amizade no momento em que mais precisei. Ao João Batista, pelos anos de amizade que perpetuarão. E a amigos que sempre me incentivaram e motivaram como Sérgio e Fidel.

"A liberdade é um bem tão apreciado que cada qual quer ser dono até da alheia" (Montesquieu)

RESUMO

Esta monografia objetiva analisar o filme *Eles Não Usam Black-Tie*, de Leon Hirzman (1981), adaptação cinematográfica da obra homônima de Gianfrancesco Guarnieri, filme premiado no Festival de Veneza., bem como discutir sua função social.

A obra aborda o cotidiano de uma família operária às margens de uma greve, onde o conflito de gerações entre pai e filho e as lutas sindicais são postas em discussão, mostrando ao público a realidade enfrentada pelo operariado brasileiro durante o regime militar.

SUMÁRIO:

Introdução	7
Capítulo 1.	
Black-tie e Seu Contexto Histórico	18
Capítulo 2.	
Os A(u)tores em Cena: As Representações da Realidade Social	35
Conclusão	52
Documentação	56
Bibliografia	57
Anexos	58

INTRODUÇÃO

Dentro da Historiografia Contemporânea, é bastante notável o esforço que os historiadores vem fazendo para elucidar as múltiplas questões abordadas pela cinematografia, em especial aquelas que remetem às antigas discussões sobre as desigualdades nas sociedades capitalistas atuais_ que estão muito longe de serem resolvidas_ diga-se de passagem, e buscam tanto novos objetos, quanto novas metodologias que sustentem um arcabouço teórico capaz de instrumentalizar uma visão crítica de mundo.

No que tange as relações entre Cinema e História, e alargando ainda mais este horizonte temático - entre a produção audiovisual e a História, tanto como disciplina quanto como processo, as questões vêm girando em torno das produções que relacionem as contradições sociais, tal como o historiador francês Marc Ferro demonstrou em seus trabalhos, discutindo e propondo novas indagações a respeito da *função social do cinema*. Esta "função" estaria associada às práticas e representações que o cinema e as produções televisivas tem feito sobre as sociedades, como um foco central nos símbolos e significados produzidos que causem uma reflexão sobre os conflitos sociais e por conseguinte, uma reação coletiva ou individual que transforme a realidade vigente.

Há uma diferença fundamental entre as produções cinematográficas construídas em sintonia com as exigências do mercado, e as produções mais preocupadas com as questões sociais que buscam transmitir, numa visão mais simplificada, o cinema crítico. As primeiras - hegemônicas por excelência –destina-se sobretudo, à sociedade de consumo que visa o prazer imediato, geralmente veiculando uma boa imagem associada á representação de uma sociedade sem contradições, como se observa na maioria das produções de Hollywood.

As segundas,caminhando paralelamente, são uma minoria de filmes e produções televisivas que visam denunciar as mazelas sociais, numa postura de arte politizada e

responsabilidade social.

Dentro dessa “segunda opção”, tanto o trabalho do Historiador como do Cineasta se confundem, pois ambos buscam, cada um à sua maneira, interpretar a sociedade em que vivem e analisam, colocando em evidência as contradições, econômicas, políticas, sociais e culturais que existem, mas que nem sempre são enxergadas.

"Eles não usam Black-tie" (1981) filme produzido por Leon Hirszman, baseado na peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri, é um desses filmes. Dentro de uma dramaticidade clássica, representa sem o glamour hollywoodiano os conflitos sociais, como a miséria das favelas brasileiras, a intensa luta da massa proletária, os conflitos de visões de mundo, pais e filhos que compõem um universo capitalista, que revelam os conflitos que a todo tempo fazem pesar nas relações sociais da grande parcela da sociedade que é espoliada em todos os sentidos.

A proposta deste trabalho é refletir sobre as representações presentes neste filme, bem como o seu contexto histórico brasileiro no momento de sua produção e apresentação, procurando estabelecer um diálogo com o discurso político que o filme busca representar e as contradições históricas que envolveram a sociedade brasileira no período dos anos 80, momento de sua produção.

Ao optarmos aqui por esta perspectiva de análise, temos clareza que para chegar a estas aproximações entre História e Cinema, a própria historiografia teve que percorrer um longo caminho, que se iniciou com a ampliação dos objetos de estudo pelos precursores da Nova História, que ocorreu na Europa, em especial na França a partir da década de 20, e historicamente se desenvolveu até os dias atuais.

A historiografia contemporânea vem rompendo com paradigmas estabelecidos, em especial os de ordem teórica e metodológica, e ampliando o leque de objetos a serem analisados e estudados. Dentre eles, o Cinema, vem sendo amplamente divulgado e explorado, o que pode ser considerado fato recente, se tomarmos como referência mais de

um século de produções cinematográficas.

O Historiador Marc Ferro, pioneiro nesta área, ao analisar a produção historiográfica acerca do tema, em seu texto clássico: *"O Filme: uma Contra-Análise da Sociedade?"* de 1971, faz a seguinte afirmação introdutória: *"Seria o filme um documento indesejável para o Historiador? Muito em breve centenário, mas ignorado, ele não é considerado nem sequer entre as fontes mais desprezíveis. O filme não faz parte do universo mental do historiador."*¹

Esta afirmação, atesta que na historiografia, a discussão sobre Cinema é bem recente. Anterior a esse movimento, os precursores da Nova História, como March Bloch e Lucien Febvre, da Escola dos Annales quebravam com a visão positivista da História baseada na fidelidade documental e desenvolveram novos métodos de pesquisas que abrangiam novas fontes, bem como novas possibilidades de abordagem, levando em consideração que o fato do historiador exercer seu ofício, ele o faz por interpretação dos fatos, sejam eles por documentos ditos "oficiais" ou alternativos. Portanto, com eles rompe-se a visão totalizadora de que os documentos escritos são expressões da verdade e de história, uma vez que o próprio historiador interfere na escrita e no resgate da memória e da História.

Como desdobramento do movimento dos Annales, a Nova História deu um salto qualitativo na questão da abordagem historiográfica. Do legado de Bloch e Febvre, vieram dentre outras, a História das Mentalidades, desenvolvida por Jacques Le Goff e a Micro-História, muito utilizada pelo historiador italiano Carlo Ginzburg. Em ambos os casos, apesar das especificidades, há uma preocupação com uma abordagem transdisciplinar e descentralizada, buscando contato com a antropologia, a psicanálise, a psicologia e outras diversas áreas do pensamento, sem a preocupação de consolidar um pensamento monolítico, totalitário, e direcionando suas expectativas para os novos objetos, como a literatura, as artes e todo acervo cultural construído pela humanidade.

¹ FERRO, Marc. O Filme, uma contra-análise da sociedade? in: Cinema e História. Rio de Janeiro, RJ. Ed. Paz e Terra, 1992, p. 79.

Se, por um lado, a Nova História desvendou o mito da objetividade e imparcialidade positivista, por outro ela coloca o historiador numa fronteira muito tênue sobre aquilo que é e o que não é História. O problema da fonte deve ser bem fundamentado pela abordagem metodológica que a circunda, evitando uma possível banalização da própria História, o que deixaria de legitimá-la enquanto uma das mais importantes e antigas áreas do pensamento humano.

Quanto ao Cinema, objeto de estudo aqui analisado, cabe reconhecer que no Brasil as abordagens foram surgindo de acordo com o envolvimento maior da própria sociedade brasileira com o mesmo, principalmente na década de 70, e quando muitos historiadores e outros profissionais de outras áreas passaram a utilizar o Cinema como fonte e objeto de estudos no campo das ciências humanas e sociais.

Em seu surgimento, o cinema foi alvo principal dos governos totalitários, como os comunistas, fascistas e nazistas, que o utilizaram como armas para o convencimento da população acerca de suas pretensões políticas. Os filmes *O Encouraçado Potemkin* (1925) de Sergei Eissenstein, sobre a Revolução de 1905 da Rússia dos Czares, e *O Triunfo da Vontade* (1936), filme publicitário de Leni Riefenstahl da Alemanha Nazista, são exemplos clássicos de um cinema em prol das políticas do Estado.

Para o historiador, um dos principais problemas de análise do Cinema está relacionado a própria forma de abordá-lo. Ferro consegue descrever as dificuldades metodológicas frente ao objeto, que foram superadas paulatinamente:

"Além do século XX, o que é o cinematógrafo para os espíritos superiores, para as pessoas cultivadas? 'Uma máquina de idiotização e de dissolução, um passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis, exploradas por seu trabalho'(...) O filme era considerado uma espécie de atração de quermesse. O Direito nem sequer lhe reconhecia o autor. (...) Assim, para os juristas, para as pessoas instruídas, para sociedade e para o Estado, aquilo que não é escrito, a imagem, não tem identidade: como os historiadores poderiam referir-se a elas, e mesmo citá-las? Sem pai nem mãe, órfã, prostituindo-se em meio ao povo, a imagem não poderia ser uma companheira dessas grandes personagens que constituem a sociedade do historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, ordens

*operacionais, discursos."*²

Este problema metodológico na relação História e Cinema está também associado à compreensão de que imagem não possuía a solidez das fontes tradicionais, pois é passível de ser adulterada, transformada em uma mentira, algo que foi superado pelas novas abordagens, iniciadas pela Nova História cultural, e que fez prevalecer nesta relação, a função das imagens, dos sons, da produção cinematográfica como uma Autêntica expressão cultural da sociedade moderna, industrial e urbana, coisa que o historiador também não se furta de ser.

Ao invés de procurar a fidelidade entre as imagens cinematográficas, as abordagens posteriores a Marc Ferro buscaram estabelecer parâmetros de contextualização entre a representação cinematográfica, seus significados, e a sociedade, atribuindo ao cinema o seu lugar na História, dialogando com todas as formas de abordagem do objeto fílmico, como o cinema documentário, o cinema ficção e a escrita fílmica da História.

Alcides Freire Ramos, Historiador do Cinema Brasileiro, aborda as relações entre cinema e história nas três perspectivas, demonstrando em seu trabalho *"Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil"* (Bauru, SP, EDUSC, 2002) o problema da abordagem. Segundo Alcides, a visão de historiadores de inspiração positivista, como José Honório Rodrigues e Georges Sadoul, há a preocupação principalmente com a noção de autenticidade da produção cinematográfica, em busca da objetividade da obra fílmica.

Optando por produções como documentários noticiários e filmes históricos, estes buscam uma interpretação mais próxima o possível da realidade, do fato histórico, evitando dialogar com filmes ficcionais. Como salienta Alcides,

a noção de autenticidade proposta por Sadoul, possui semelhança com a de Rodrigues.(...) A noção de autenticidade se baseia, assim, no princípio segundo o qual quanto menor a interferência humana (ausência de montagem) maior será a possibilidade de ser verdadeiro o material fílmico. Cabe ao historiador em seu trabalho de pesquisa, adotar uma postura de crítica constante e minuciosa do material filmado, confrontando, sempre que possível, as informações retiradas dos

² FERRO, Marc. *O Filme, uma contra-análise da sociedade?* in: Cinema e História. Rio de Janeiro, RJ. Ed. Paz e Terra, 1992, p. 83

filmes com aquelas que os documentos considerados 'tradicionais'(produzidos pelo Estado, jornais, etc.) podem oferecer. Esta é a maneira de controlar as marcas do trabalho humano -da subjetividade enfim - sempre presentes no material filmico.³

Em contraponto a esta abordagem positivista, uma nova geração de historiadores do cinema buscou alargar o horizonte metodológico, colocando na pauta de estudos, além do chamado cinema documentário, o cinema ficção.

Do ponto de vista metodológico, a abordagem entre a ficção e História é possível devido ao processo de interpretação das fontes, iniciados nas pesquisas de March Bloch e Lucien Febvre, compreendendo a noção de fonte histórica de qualquer produção cultural, e não somente as chamadas fontes oficiais, como compreende os positivistas. Assim a História compreendida como uma interpretação que depende do olhar de quem a observa, longe da concepção de “verdade histórica”, que dependeria de uma objetividade e imparcialidade do historiador.

Num artigo de 1973 sobre ficção e realidade no cinema, Marc Ferro salienta que para compreender as relações entre cinema e história, não se trata de buscar com precisão e objetividade os fatos históricos, mas o problema é metodológico, através da ficção e do imaginário, trata-se de assinalar os elementos da realidade.

Alcides tenta resgatar esta abordagem da seguinte maneira:

Como se vê, ao contrario do romancista, não se encontra 'livre' para preencher de conteúdo suas personagens. O seu trabalho consiste, na verdade, em construir um efeito de verdade; produzir, por exemplo, uma personalidade com base em algum tipo de prova. O resultado final será marcado por lacunas e incertezas, já que o historiador alicerça o seu trabalho em dados fragmentados e incompletos. Para isso, fala-se em efeitos de verdade, ao invés "de verdade". Para além de tudo a que se refere à necessidade de oferecer comprovação documental, podemos dizer que o trabalho do historiador é basicamente ficcional.⁴

³. RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos - Cinema e História do Brasil*. Bauru, Editora Edusc, 2002.p.13.

⁴ Ibidem.

A abordagem aqui explicitada entre ficção e História é importante para que se compreenda a análise do filme “Eles não usam Black-tie” á luz da Historiografia contemporânea, especificamente a especializada em cinema e História, como as obras de Alcides, Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet . Embora seja uma obra ficcional, *Black-tie* aborda determinados temas que são atuais no momento de sua produção, como a greve, a favela, a luta de classes, elementos da realidade nela representados com o comprometimento de denúncia e reflexão para a sociedade que o assiste.

O filme aborda a vida de uma família de operários, onde o pai, Otávio (interpretado por Gianfrancesco Guarnieri), é um sindicalista já experiente, que passou três anos presos por subversão, enquanto Tião (Carlos Alberto Riccelli), seu filho, decide se casar e teme pela demissão, na iminência de uma greve na fábrica onde trabalham.

O ambiente é o mesmo das greves que agitaram o ABC paulista e as regiões metropolitanas do Brasil a partir de 70 e início dos anos 80, e Tião, receoso de perder o emprego, com sua mulher grávida, decide furar a greve. Os conflitos familiares não demoram a surgir, pois o pai vê no filho um covarde, opinião dividida com sua namorada Maria (Bete Mendes), também operária, que apóia a greve e é agredida por policiais, e acabam por considerar Tião fora da família. Romana (interpretada por Fernanda Montenegro), esposa de Otávio e mãe de Tião, apesar de sua formação rígida, é o ponto de apoio da família, que ampara ambos os lados.

Nesta narrativa, são representadas as condições da pobreza no Brasil, a miséria das favelas, a forte repressão policial, a exploração capitalista, e a luta pela sobrevivência de toda uma comunidade (a favelada), dentro do capitalismo irracional, onde entre estas famílias, o caráter afetivo é o principal elo de ligação perante as dificuldades.

O filme exposto é lançado no Brasil em 1981, causando grande impacto na crítica, por ser um filme que expõe as mazelas nacionais nas telas do cinema. Ganhador de inúmeros prêmios nacionais e internacionais, *Eles não usam Black-tie* faz parte de uma série de produções nacionais que ganharam fôlego após o processo de “abertura política”

por parte dos Governos Militares, tomando algumas características dos projetos interrompidos do Cinema Novo.

Este movimento era encabeçado por jovens cineastas, que romperam com a visão tradicional e importada de fazer cinema e buscaram fórmulas mais baratas e alternativas de produzir filmes, com uma linguagem diferenciada e voltada para o público nacional, enfim, buscando uma identidade cultural condizente com a realidade brasileira.

Estes jovens cineastas, como Glauber Rocha, Leon Hirszman, Paulo Saraceni, Rui Guerra, dentre outros, formalizaram o maior movimento de Cinema existente no Brasil, abrindo uma grande discussão sobre identidade cultural e produção nacional, produzindo obras que são referências tanto no resgate da memória historiográfica nacional quanto na produção de filmes contemporâneos.

Algumas obras como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), *Terra em Transe* (1967), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), todos produzidos por Glauber Rocha, são expoentes deste movimento. Além de *Os Fuzis* (1963) de Rui Guerra, *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, e *Ganga Zumba* (1964) de Cacá Diegues, constituem um rico patrimônio da cinematografia nacional, e representaram um período de profunda reflexão cultural, de pensar o cinema como agente político.

O filme *Black-tie* não faz parte deste movimento “cinemanovista”, mas compreende o que Ismail Xavier chamou de *Naturalismo de Abertura*, isto é, filmes que resgatam muitos elementos do Cinema Novo, projeto que foi interrompido pela ditadura, o que a partir de uma postura politizada dos produtores e utilizando-se de uma linguagem diferenciada, mesmo sob o crivo dos censores do Estado, já bastante enfraquecido pelo processo de abertura política, denunciava as mazelas de um sistema em crise:

Com a abertura política, surge um novo naturalismo, no qual a energia do cinema se volta para a exploração do corpo, em duas grandes vertentes: a primeira é a do "sexo em cena" - num amplo espectro que vai do intimismo existencial de Walter Hugo Khoury, com O Prisioneiro do Sexo (1979), Rio Babilônia (Neville d'Almeida, 1983); a segunda é a do filme policial, com temas ligados à repressão, seja no naturalismo grotesco de Rainha Diaba (Antônio Fontoura, 1974), no realismo psicológico de Ato de Violência (Eduardo Escorel, 1980) ou na incorporação do gênero de maior

sucesso: Lúcio Flavio, o Passageiro da Agonia (Hector Babenco, 1977). O filme de ação e de denúncia seria retomado por Babenco em Pixote, a Lei do Mais Fraco (1980). O enfoque da violência do aparato repressivo se retoma em Barra Pesada (Reginaldo Farias, 1977), O Bom Burguês (Oswaldo Caldeira, 1983), A Próxima Vítima (João Batista de Andrade, 1983), e em Pra frente Brasil (Roberto Farias, 1982). A abordagem das consequências psicológicas da repressão política é feita em Nunca Fomos tão Felizes (Murilo Salles, 1984).⁵

Filmes como *Pra Frente Brasil* (1983), de Roberto Farias, *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, mostram a postura engajada deste período, onde trazem às telas temas polêmicos e até então bastante recentes, como os casos de tortura, guerrilha e repressão, visando sempre uma crítica direta ou indireta ao processo pelo qual o Brasil estava passando.

A partir de 1980, o cinema acompanhou o crescente processo de globalização do neoliberalismo, o que na prática, deveria aliar cada vez mais a produção voltada para o mercado consumidor. Muitos dos atores e cineastas que atuaram na arte engajada nos anos 60 e 70 migraram para a televisão, que se firmou como o maior veículo de massa, superando em muito, o público que o cinema alcançava.

Contudo, podem se destacar filmes que não perderam a referência, como *O Quatrilho* (1994), de Fábio Barreto, *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues, *Como Nascem os Anjos* (1996) Murilo Salles, e *Carandiru* (2003), de Hector Babenco.

Na historiografia, a questão da fonte também se ampliou: se Ferro trabalha exclusivamente com o cinema, Alcides prefere ampliar seu conceito para obras filmicas (que podem ser produzidas tanto para televisão como para o cinema) e ou de produção áudio – visual.

Com a produção áudio visual cada vez mais voltada e especializada em faixas etárias, gênero e classes sociais, a metodologia tende também a especializar-se, para compreender a crescente fragmentação destas produções. Sobretudo nos diversos setores da educação, a produção científica tem sido bastante fecunda, tanto historiográfica, quanto

⁵ XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro no Final do Século XX*. Revista Videotexto http://www.videotexto.tv/cinema_brasileiro_1.html

pedagógica, no sentido de utilizar o áudio-visual como instrumento de reflexão da própria História.

Como anunciado anteriormente neste trabalho, ao se abordar as relações entre o Cinema e a História, uma das preocupações é buscar compreender as obras filmicas como representação da realidade, delas fazendo uso o historiador numa tentativa de interpretar as sociedades que ali representa. Nesse sentido, ao discutir os pontos de confluência entre História e Cinema, Roberto Abdala Júnior estabelece esta aproximação considerando que *“os discursos formulados por historiadores e cineastas pretendem oferecer uma compreensão do real.”*⁶

Partindo desta premissa, a linguagem cinematográfica, constituída por signos, valores, sobretudo daquilo que expõe ou omite, constrói uma representação do real, o que nas palavras de Ferro, são elementos da realidade. Ora a narrativa historiográfica embora possua uma identidade própria, não foge á esta regra. Nesta perspectiva, o cinema é uma invenção da própria história da sociedade que o sustenta. Por isso mesmo, o cinema pode ser utilizado como instrumento de compreensão da realidade.

O conteúdo deste trabalho está disposto da seguinte maneira: no primeiro capítulo, será discutido o panorama cinematográfico no Brasil nos anos 80, os processos de produção e exibição de Black-tie, bem como sua importância na produção cultural no momento de sua atuação. O segundo capítulo está voltado para a discussão tanto dos aspectos externos quanto internos do filme. Compreendem-se estes aspectos externos, como o contexto histórico em que a produção cinematográfica foi produzida, bem como os desdobramentos da sua apresentação nos cinemas brasileiros e internacionais, enquanto os aspectos internos como as representações presentes na obra bem como os discursos políticos nas quais estão inseridos, o que requer um diálogo com a realidade histórica brasileira desse mesmo período.

⁶ JUNIOR, Roberto Abdala. O Cinema é outra História: Considerações sobre o Cinema nas aulas de História. In: www.bocc.ubi.pt/pag/junior-roberto-cinema-outra-historia.pdf

Portanto, considerando as especificidades do filme, bem como o contexto histórico no momento de sua produção, o diálogo aqui estabelecido visa retemperar a discussão do cinema na sociedade brasileira, colocando na pauta de produções cinematográficas os elementos que vinculem o engajamento social, postura política, resistência e reflexão contra as práticas das elites dominantes, quer em seu âmbito político, pedagógico, econômico ou cultural.

CAPÍTULO 1

BLACK-TIE E SEU CONTEXTO HISTÓRICO

As duas versões de *Eles não usam Black-tie*, na tanto na sua forma teatral quanto na sua forma adaptada para o cinema fazem parte de produções artísticas que dialogam com as contradições sociais, e compõem amplos movimentos o que pode se definir como expressão de arte engajada, comprometida com as propostas políticas e sociais de seu tempo.

Estes movimentos, como o Teatro Político, o Cinema Novo, o Tropicalismo, dentre outros gêneros artísticos que procuravam criar um novo conceito de arte no Brasil, buscando acima de tudo, a criação de uma identidade que valorizasse a cultura nacional, a linguagem, e representasse as classes populares brasileiras.

Mas para melhor compreender as contextualizações destas produções homônimas, faz-se necessário destacar alguns elementos que revelam as facetas da situação social e política que permeavam toda a sociedade brasileira nos anos 50 e seus fluxos e refluxos históricos, até meados da década de 80, onde é produzida a obra fílmica, o objeto de estudo aqui analisado.

A obra teatral influi direta e indiretamente sobre a textura estética e política em que a produção fílmica é construída, na medida em que, adaptada para o cinema, mantém os elementos essenciais inseridos na peça; é re-elaborada para contemplar o contexto das camadas paulistas e proletárias do final dos anos 70 e início dos anos 80, numa coesão crítica das representações da realidade social em que é produzida.

Nos anos 50, o Brasil passou por amplas transformações sociais, econômicas e políticas. Com a crescente urbanização, forte crescimento econômico e expansão industrial, a sociedade começa a aspirar melhores condições de vida e trabalho.

Esta situação gerou uma crescente favelização das zonas urbanas, êxodo rural sem planejamento, e uma série de misérias urbanas que levam os trabalhadores, bem como estudantes e profissionais liberais a se organizarem para lutar por melhor distribuição de renda e qualidade de vida.

Este cenário também influi nos setores culturais, onde determinados grupos de estudantes universitários e secundaristas, muitos ligados ao Partido Comunista, tomam a frente do teatro e do cinema nacional, buscando uma nova perspectiva sobre a identidade cultural do Brasil.

O cinema nacional, representado majoritariamente pela Companhia Atlântida, localizada no Rio de Janeiro, produz filmes cujo tema é o carnaval, a chanchada, produções como *Nem Sansão nem Dalila* (55), de Carlos Manga, *Aviso aos Navegantes* (50) de Watson Macedo e *Carnaval Atlântida* (50) de José Carlos Burle, em geral são produções de baixo custo e de grande apelo popular. Em 1949, surge em São Paulo a produtora Vera Cruz, que opta por produções ao estilo Hollywoodiano, ou seja, produções caras, com grandes estúdios e tecnologias importadas, inclusive com técnicos europeus, produzindo filmes como *Floradas na Serra* (54), de Luciano Salce, e *O Cangaceiro* (53) de Lima Barreto.

Neste período, grupos de estudantes de cinema, como Glauber Rocha, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, dentre outros jovens cineastas, formam uma vanguarda que decide explorar uma nova linguagem cinematográfica, aliando a estética á política, buscando um cinema que retratasse uma identidade cultural do país.

O Cinema Novo nasce com esta proposta, produzir filmes de baixo custo, aliado a uma linguagem regional, e com propostas culturais que represente a cultura brasileira, como a favela, o cangaço, o trabalhador rural, o político, bem como uma série de representações das camadas excluídas, exploradas, e á margem da sociedade.

Neste sentido, o cinema novo era interpretado como um projeto: *“O consenso de que o cinema novo devia buscar algo mais do que simples empatia do expectador para as causas populares, além de atravessar a questão da linguagem-fruição, desemboca igualmente no aspecto ético de representação de ‘verdade’ atrás referido”*⁷

O teatro político também manteve sua trajetória de renovação do cenário cultural, de forma independente, buscou reinventar o teatro nacional, alinhando sua perspectiva para o teatro político, atuante, como objeto de ruptura aos projetos conservadores do teatro, dialogando com a sociedade na linguagem cênica, os problemas que a mesma enfrentava.

O cenário progressista também influenciou na criação de um novo teatro condizente com a elite burguesa e urbana, criando em 1948 o Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC que tinha como objetivo renovar o teatro, mas pela via da tentativa de dar “qualidade” às produções cênicas, com a importação de técnicos europeus, como cenógrafos, diretores e atores, aliado a produções caras e luxuosas.

Por outro lado, estudantes universitários, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho, até então ingressos no Teatro Paulista de Estudante, grupo amador, se profissionalizam no Teatro de Arena, fundado em São Paulo em 1953.

O teatro de Arena é um dos principais “locais” do ativismo político que permearam a arte engajada dos anos 50 e 60, consolidando projetos que visavam representar, através do teatro, toda a realidade do país, suas contradições e as lutas das camadas populares.

O Arena ganhou notoriedade quando Guarnieri, então com 21 anos de idade e engajado na esquerda estudantil, escreveu e estreou sua peça Eles não usam Black-tie, em 22 de Fevereiro de 1958. A peça que era encenada de terça a domingo, foi um sucesso de público e crítica, salvando o Arena da falência. Sua linguagem popular, pela primeira vez utilizada no teatro, acostumado à erudição das peças européias, a representação da vida

⁷ RAMOS, Fernão. “os Novos Rumos do Cinema Brasileiro.(1955-1970) in: História do Cinema Brasileiro. RAMOS, Fernão(org.). p. 357.

difícil das camadas populares da favela e dos trabalhadores em geral inova todo o antigo modelo teatral, acostumado a grandes cenários e pomposas apresentações.

Black-tie é uma peça dividida em três atos, de caráter popular, que representa a relação entre pai e filho, de posições ideológicas diferenciadas, antes, durante e depois da eclosão de uma greve na fábrica onde trabalham.

O conflito se instala a partir de visões de mundo diferentes, mas que dialogam constantemente com a realidade das famílias de baixa renda, onde a dificuldade de sobrevivência é intensa, sempre exigindo diferentes graus de organizações e articulações, relações de força entre a família, grupos e coletividade, que buscam afinidades de acordo com suas necessidades, como afirma José Marcelo Trindade da Silva,

Explicitando melhor, observa-se que a consciência do pai esta apoiada na força do ser humano enquanto componente de um grupo, cujas possibilidades de transformar a sociedade injusta que habita são máximas. Uma idéia contrária a do filho, cujo individualismo é o fator preponderante de suas ações, ou seja, segundo o rapaz, a possibilidade de ascensão social só seria viável quando o próprio indivíduo caminhasse solitariamente em busca de melhores oportunidades de vida, enxergando prioritariamente seu próprio universo e não o coletivo.⁸

Black-tie se torna uma peça que rompe com alguns paradigmas do teatro no Brasil. Até então, o teatro somente era representado por peças estrangeiras, na maioria européia, onde produtores, diretores e figurinistas, dentre outros profissionais do teatro eram importados. As produções nacionais que existiam até então não explicitavam de tal forma a realidade nacional, o que leva Black-tie a ser uma peça inovadora e polêmica.

Ela inicia uma nova fase não só no teatro, mas em todo os setores da cultura artística nacional, através de uma linguagem e estética de caráter político e social. A partir deste momento, o Teatro de Arena se torna um emblema de ativismo ideológico das causas sociais, fazendo do teatro o instrumento revolucionário, o que era visto como capaz de

⁸ SILVA, José M. Trindade. Eles não usam Black-tie: O Espetáculo e o Texto Literário. In: Revista de História e Estudos Culturais. Dez/04. vol. I ano I. Disponível em: www.revistafenix.com.br.

abalar as antigas estruturas sociais e propor novos olhares tanto para a arte como para a sociedade.

Somente em São Paulo, sob a direção de Jose Renato, a peça teatral ficou em cartaz por mais de um ano, feito inédito no teatro brasileiro, sendo apresentada em países como Argentina, Uruguai, Chile e Alemanha.

O sucesso de Black-tie se dá pela sua ruptura, pela ousadia do seu formato, ao dialogar com o expectador as mazelas sociais, a miséria que acompanha o crescimento urbano e a falta de divisão igualitária de renda, a falta de oportunidade da grande população pobre e excluída, algo que sempre existiu no Brasil, mas que de certa forma, as produções culturais daquele momento não exploraram, e até omitiram. Guarnieri e o grupo do Arena assumem uma importância fundamental no teatro nacional, visando levar adiante sua proposta de teatro político.

A partir de então, o Teatro de Arena apresentam diversas peças com o comprometimento do engajamento político, como *Gimba, Presidente dos Valentes* (59), *A Semente* (61), que trata a organização do Partido Comunista e suas células de atuação, onde o próprio Guarnieri atuava; *O Filho do Cão* (63) enfocando o Nordeste brasileiro. Estes trabalhos foram produzidos por Guarnieri, se tornando o mentor intelectual do grupo, e em parceria com Augusto Boal, produzindo *Arena Conta Zumbi* (65) e *Arena Conta Tiradentes* (67), já sob a pressão da Ditadura Militar, sob o enfoque de teatro de resistência.

Neste movimento, destacam-se também os trabalhos do Teatro Oficina, criado em 1958 por estudantes de Direito do Largo do São Francisco, em São Paulo e sob a direção de José Celso Martinez Correa. Seus trabalhos, como *O Rei da Vela* (67), incorporando o literato Oswald de Andrade, tido como o arauto do movimento Tropicalista, assim como *Galileu Galilei* (68) e *Nas Selvas das Cidades* (69), ambos escritos por Bertold Brecht, consolida no realismo épico do dramaturgo alemão o comprometimento do grupo com a renovação do teatro nacional.

Nos anos 50 e 60, tanto o movimento do Teatro Político quanto o Cinema Novo lutaram para estabelecer no país um modelo de arte engajada, onde os ideais

revolucionários permeavam constantemente as ideologias de grupos de artistas e universitários. Muitos deles inclusive, eram diretamente ligados ao PCB, até então na legalidade.

Estes jovens em sua maioria, eram ligados aos movimentos estudantis, vinculados a União Nacional dos Estudantes, a UNE, e muitos grupos de artistas trabalhavam nos Centros Populares de Cultura (CPC's), que foram fundados em 62, e tinham como objetivo levar a arte e a cultura política à população de baixa renda, apresentando em fábricas, favelas e periferias.

A visão desses jovens universitários e artistas era de construir uma nova realidade social no Brasil, levados pelas crescentes lutas pelas reformas de base prometidas pelo Governo de Jânio Quadros (61) e João Goulart (61-64), e pela tomada do poder de Cuba por Fidel Castro, em 1959, e pela visita do guerrilheiro Che Guevara, sendo condecorado por Jânio Quadros com a Ordem do Cruzeiro do Sul, a mais alta condecoração brasileira.

É no ativismo político estudantil que se encontra a base de diversos movimentos culturais e sociais que atuaram neste período histórico, os quais se destacaram o Teatro de Arena, o Teatro de Oficina, os CPC's e o Cinema Novo, que se entrelaçam num jogo que envolve o comprometimento político e social, as lutas por melhores condições econômicas, reforma agrária, dentre uma gama de anseios. Neste cenário, o socialismo que ganhava proporções internacionais acenava como uma proposta que reunia estas expectativas.

Neste contexto, o Cinema Novo se torna um dos principais movimentos de arte engajada, consolidando diversos trabalhos de ampla repercussão crítica, filmes como *Vidas Secas* (63), de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (64) de Glauber Rocha, e *Os Fuzis* (64), de Rui Guerra, são tidos como precursores desse movimento, influenciados pela Nouvelle Vague francesa e pelo Neo-Realismo italiano. Dialogando com as contradições sociais, estes cineastas buscavam uma cultura que consolidasse uma identidade brasileira, como afirma Eliska Altmann:

Na filmografia brasileira da década de 60 verifica-se a presença de questões relativas à contribuição dos filmes para o processo de formação da identidade nacional brasileira e análises da produção sócio-cultural a partir de seus veículos metonímicos com a nação. Pode-se dizer que diretores como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, entre outros, são tratados como uma categoria social de intelectuais artistas empenhados em projetos de produção cultural que visavam a definição de “identidade” para a nação e a formação de uma consciência sócio-política para setores populares da sociedade brasileira. Com o objetivo de criar interlocuções entre o artista consciente e engajado e o povo, muitos dos cinemanovistas se empenharam na união com artistas, estudantes e intelectuais que visavam exercer a cultura como forma de instrumento revolucionário – como os Centros Populares de Cultura. Cartas, críticas e manifestos por eles escritos, assim como textos historiográficos, revelam seu empenho em produzir um cinema expressivo que, segundo Glauber Rocha, visava influenciar o “processo dialético da história”.⁹

Essa efervescência cultural marcante nos anos 60 ocorreu não só pelo Brasil como também em muitos países do mundo. Nos Estados Unidos, o movimento Beat e a geração hippie construíram uma contracultura que influenciaram todo o mundo, inclusive o Brasil, com sua postura contra o capitalismo americano e a Guerra do Vietnã. Na França, em 1968 o movimento estudantil sai às ruas, contra as políticas universitárias, a guerra do Vietnã e a invasão da Tchecoslováquia pela União Soviética, fazendo desta década um momento de contestação às instituições historicamente constituídas.

No Brasil estas contradições, que punham de um lado trabalhadores rurais, operários, estudantes secundaristas e universitários, artistas e profissionais liberais, que lutavam por melhores condições sociais, e de outro, a burguesia conservadora, a oligarquia rural, a Igreja Católica e o comando militar das Forças Armadas. Esses últimos, receosos deste movimento pela perda da alta concentração de renda e força política que sempre dispunham, planejam um golpe militar contra a presidência de João Goulart.

O governo brasileiro passava por um momento ambíguo e contraditório, populista, cujo modelo, já desgastado pelo governo de Getúlio Vargas, encontrava resistência tanto da burguesia quanto dos trabalhadores. Num momento de crise, que atinge o apogeu deu-se com a renúncia de Jânio Quadros, que ficara no poder apenas sete meses, Jango, assume o

⁹ ALTMANN, Eliska. M Memórias de um Cabra Marcado pelo Cinema: representações de um Brasil rural.pp.88-89. versão pdf no site:
www.calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/viewArticle/1622/0

governo em Agosto de 1961, sofre pressões por parte de políticos conservadores e militares, acusado de ser simpatizante do Comunismo.

A saída buscada para tal crise, foi a de instaurar no país um modelo parlamentarista. De 61 a 63, Jango tentou promover uma política conciliadora, buscando reverter a rejeição por parte dos militares. As políticas de negociação econômica com os EUA e FMI foram praticamente fracassadas, além da crescente pressão por parte das classes subalternas, que viam naquele contexto o momento ideal para as prometidas reformas de base, prometidas em campanha¹⁰.

O momento era de ousadia. Em Setembro de 63, 600 soldados quebram a hierarquia militar e tomam vários prédios públicos em Brasília, além de uma revolta de Sargentos e um levante de marinheiros, colocavam em xeque os poderes instituídos, e que não recebem represálias de Jango, que, com sua base política arruinada (moderados do PTB e PSD), volta-se para a ala esquerda do partido, ligada aos sindicatos.

O ápice da crise política foi o comício do presidente na Central do Brasil, em Março de 64, onde comparecerem milhares de trabalhadores, estudantes e simpatizantes do governo, onde Jango prometeu cumprir as reformas de base e a reforma agrária. Seis dias após, os setores conservadores da sociedade reagiram, com a Marcha com Deus e a Família pela Liberdade, organizada pela Igreja Católica, colocando suas posições contrárias às pretensões governistas e ao “fantasma do comunismo” que caía sob a sociedade.

A partir dos 30 de Março, o país entrava numa crise política e social, com as tropas mineiras nas ruas, sob o comando dos generais Olympio Mourão Filho e Carlos Luiz Guedes, marchando rumo ao Rio de Janeiro. Os governos de Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul apoiaram com suas tropas. Sob a ameaça concreta de uma guerra civil, Jango decide recuar e já em Abril o Governo está nas mãos dos militares.

¹⁰ Revista Aventuras na História, série Dossiê Brasil: Ditadura no Brasil – tudo sobre o regime militar de 1964-1985. Ed.Abril. São Paulo: 2005.

O governo militar começou sob o poder do General Castelo Branco, que foi eleito pelo Congresso, consolidando o poderio militar, extinguindo os partidos até então instituídos e permitindo somente dois partidos: O ARENA (Aliança Renovadora Nacional), de posição conservadora e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), que servia como partido de oposição, em nome da “democracia” que ainda existia.

Foi criado o SNI, Serviço Nacional de Inteligência, que visava devassar todos os setores da sociedade, evitando a subversão e a traição à “moral e a ordem”. Nos planos governamentais, vieram os Atos Institucionais (AI), que restringem as liberdades políticas e individuais, cassando deputados e diversos políticos, além de artistas e intelectuais ligados ao Partido Comunista ou contrários ao Golpe, sendo exilados para outros países, outros, simplesmente “desaparecendo”.

Mas as lutas sociais ainda persistiam. Nas ruas, estudantes protestavam contra as duras posições do governo, mas eram fortemente reprimidos pelo exército e pela polícia. A imprensa também pela liberdade de expressão, mas inúmeros jornalistas foram exilados e presos. Em 1965, o SNI fecha a Universidade de Brasília.

Os serviços policiais de inteligência, DOPS (Departamento da Ordem Política e Social), fecharam as portas de teatros, e das reuniões estudantis, ligadas a UNE, interrogaram diversos artistas, dentre eles Gianfrancesco Guarnieri, que tiveram suas liberdades reduzidas, quando não presos e exilados, foram obrigados a prestar depoimentos freqüentes aos órgãos policiais, que era bem estruturados, como demonstra a historiadora Marionilde P. Magalhães,

À diferença dos aparatos repressivos preexistentes, em que as unidades de força militares ou policiais guardavam autonomia de ação entre si, este pretendeu consolidar uma estrutura única e coesa, como uma rede inextricável, cujas ações eram coordenadas a partir de um núcleo central, o Serviço Nacional de Informações - SNI. Criado em 1964, este organismo subordinou rapidamente todos os outros órgãos repressivos, como os centros de informações das três armas, a polícia federal e as polícias estaduais. Para integrá-los e harmonizar suas ações, criou-se o Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna, DOI-CODI, uma instituição tornada oficial em 1970, que

aglutinava representantes de todas as demais forças policiais. Dotada de recursos financeiros e tecnológicos, suas atividades eram estrategicamente planejadas e orientadas pela lógica da disciplina militar, com vistas a enfrentar o que seus próprios agentes entendiam como uma guerra revolucionária.¹¹

Várias encenações sofreram invasões (como Calabar e Roda viva, de Chico Buarque) e foram fechadas em nome da censura. O Teatro de Arena fechou as portas. Mesmo com todo o aparato do Estado, inúmeros artistas e intelectuais ainda atuaram nas brechas da Ditadura, mas logo foram rechaçados com o Ato Institucional nº 5, em 68, que fechou o Congresso, proibiu todas as reuniões de caráter político, e montou um esquema de repressão a qualquer ato individual ou coletivo contra o governo, dando poder indiretamente para que a tortura fosse utilizada freqüentemente dentro das delegacias, como afirma

O manto dos atos institucionais e a autoridade absoluta dos militares serviriam como proteção e salvaguarda do trabalho das forças repressivas, fossem quais fossem seus métodos de ação. Só para ter uma idéia, durante o regime militar foram criados vários órgãos de repressão, como o SNI, os DOI-CODIs, o CIEX, o CENIMAR, a CISA, além do fortalecimento dos DOPS em todos os Estados. Foram criados ainda os Inquéritos Policiais Militares (IPMs), cujo objetivo era processar e criminalizar militantes e políticos que lutavam contra o regime militar. Somente o projeto Brasil: Nunca Mais (BNM) conseguiu reunir cópias de 717 IPMs, onde foram processados mais de 20 mil pessoas. Muitos dos processos não vieram à tona e estão ainda por ser verificados.¹²

Neste sentido, tanto os movimentos do Teatro, comandados por Guarnieri, Augusto Boal e Vianinha, quanto o Cinema Novo, encabeçados por Glauber, Rui Guerra e Joaquim Pedro de Andrade, sofreram fortes sanções, no fechamento de teatros, proibições das produções e prisão dos artistas, e acabaram por sofrerem uma forte derrota.

Pro outro lado, os artistas se organizaram para buscar resistir às sanções que sofreram, buscando trabalhar nas brechas da ditadura uma chamada cultura de oposição, dentro de uma resistência democrática, como esclarece Rosangela Patriota,

¹¹ MAGALHAES, Marionilde Dias Brepohl de. **A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil.** *Rev. bras. Hist.*, 1997, vol.17, no.34, p.203-220. ISSN 0102-0188.

¹² PRIORI, Ângelo. A Doutrina de Segurança Nacional e o Manto dos Atos Institucionais durante a Ditadura Militar Brasileira. In: Revista Espaço Acadêmico. Nº 34. Abril de 2004. disponível na página: <http://www.espacoacademico.com.br/035/35priori.htm>

*“Talvez um dos elementos explicadores deste procedimento seja o fato de que durante o período militar construiu-se uma ‘cultura de oposição’, presente no teatro, no cinema, na música, na literatura, entre outras formas de manifestação, permitindo que se estabelecesse uma ‘identidade’ entre produtores e consumidores de bens culturais, propiciada pelo engajamento artístico, que se tornou uma das pilastras da resistência democrática.”*¹³

Entretanto, nem todos os setores da oposição ao governo militar se deu de forma de “resistência democrática”, ou seja, de forma não violenta, mas que utilizava dos meios disponíveis, como a manifestação artística e de publicidade para demonstrar a posição contrária contra a repressão e a censura e em defesa das liberdades políticas e sociais. Alguns setores dos estudantes universitários tiveram modos bem mais radicais de atuação.

Descontentes com a repressão policial, esses estudantes universitários caem na ilegalidade, sendo que muitos deles formam grupos de guerrilhas, sob a ideologia de resistência armada às forças militares. Dentre eles, não foram poucos que sonharam com uma ação revolucionária, pensando num golpe militar aos moldes de Cuba, sem levar em consideração as poucas possibilidades de uma revolução naquele contexto brasileiro.

Grupos de guerrilheiros urbanos e rurais, como o VAR-PALMARES (Vanguarda Armada Revolucionária Palmares), comanda pelo ex – capitão Carlos Lamarca, a VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), o Comando de Libertação Nacional (COLINA), e a Aliança Libertadora Nacional (ALN), Comandada por Carlos Marighela, iniciaram uma onda de seqüestros e combates com o Exército, como a guerrilha do Araguaia, e o seqüestro de embaixadores e assaltos a bancos. Todos foram fortemente reprimidos pelas forças militares, sendo Lamarca morto no interior da Bahia, em Setembro de 71.

Neste contexto, houve também estudantes e parte da população civil que radicalizou em suas posturas, mas em prol do governo ditatorial. Exemplos são os CCC (Comando de Caça aos Comunistas), um grupo de estudantes e intelectuais ligados à direita e contrários ao comunismo internacional, que delatavam e enfrentavam os opositores do regime, e a

¹³ PATRIOTA Rosângela. Vianinha: Um Dramaturgo no Coração de seu Tempo. Ed. HUCITEC, São Paulo, 1999. p.16.

OBAN, Operação Bandeirante, forte organização de extrema direita paralela á policia, que torturava e executava pessoas supostamente ligadas ás guerrilhas. Esta Operação se não era sustentada pelo Estado, teve pelo menos sua conivência para que fizesse da repressão um instrumento cotidiano da censura.

No desenrolar deste processo, os artistas que atuavam politicamente antes do Golpe de 64 optaram pela resistência democrática, quando não pelo silêncio imposto, mas atuavam para que o Brasil se desvinculasse da atual situação, que durou ainda 21 anos para que a liberdade de expressão e política se fizesse presente em solo nacional.

O Teatro de Arena, ainda em atividade, conseguiu lançar Arena Conta Zumbi, depois de um período de “recesso”. Mesmo sob os olhares dos sensores a peça foi um sucesso, mas não duraram muito as atividades do Teatro, pois como esclarece Guarnieri:

“No final daquele ano (64), nós havíamos decidido que havia chegado a hora de o Arena falar um pouco mais da Historia do Brasil. E percebemos que o personagem mais indicado para este ciclo era Zumbi, o herói do Quilombo dos Palmares.(...) A idéia era apenas que Zumbi fosse o ponto de partida de um ciclo que apresentaria ainda o Tiradentes e os personagens da Revolução de 64. Claro que não tivemos condições de sustentar esse projeto por muito tempo, pois a liberdade de expressão estava desaparecendo num ritmo assustador. A dificuldade de por esse ciclo em pé começou com a liberação pela censura do Arena Conta Zumbi.(...)O regime então, começou a mostrar seu lado mais terrível. As indiretas verbais passaram a dar lugar ás ameaças de bomba. Várias vezes fui obrigado a chamar o DOPS para ver se havia bombas no Arena.”¹⁴

Além das permanentes ameaças, muitos teatros foram esvaziados e fechados. Vários sofreram intervenções e censuras das peças, até violência contra os atores, elenco do Roda Viva, em julho de 68, quando invadiram o Teatro e espancaram os atores. A ditadura mostrava então seu lado mais truculento. O Arena acabou fechando as portas pouco depois:

Depois do AI-5 o Arena ainda conseguiu produzir A Resistível Ascensão de Arturo Ui, de Bertold Brecht, também dirigido pelo Augusto Boal. Este foi o último trabalho do Arena que fecharia as portas, de forma melancólica, no início dos anos 70. O Augusto Boal foi preso depois se mudou para Argentina. Houve um pessoal que ainda tentou resistir e manter o teatro em funcionamento, mas não era mais a equipe original, que tinha ido embora para o Rio de Janeiro. Era um grupo

¹⁴ Citado por ROVERI, Sérgio. Gianfrancesco Guarnieri: Um Grito Solto no Ar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2004. pp. L34-138.

*corajoso, que tinha uma boa vontade desgraçada e uma dedicação enorme, mas não era mais a mesma coisa. O que aconteceu naqueles meses com o Arena eu não sei dizer, eu não estava mais lá, nem o Boal, não tinha mais como dar certo. O Arena foi estrangulado, inclusive economicamente. Quebrou.*¹⁵

Enquanto que no teatro, os artistas e intelectuais engajados sofreram sérias represálias, o cinema nacional tomou outro rumo. A pretensão do governo Castelo Branco era de financiar filmes que retratassem a figura do herói brasileiro, com temas patrióticos. A criação do INC (Instituto Nacional do Cinema) abriu as portas para o financiamento de filmes com esta proposta, enquanto que os artistas engajados buscaram o cinema marginal: neste sentido, foram produzidos filmes documentários, de cunho didático, e filmes com baixos custos de produção por serem independentes. Mas foi um período de valorização da produção cinematográfica nacional.

A partir deste momento, o Cinema Novo, conhecido internacionalmente pelos trabalhos de Glauber e Rui Guerra, cai na marginalidade, no sentido de produzir filmes voltados para o grande público, aliados à política estatal, embora haja ainda filmes como *Como era Gostoso o meu Francês* (69), de Nelson Pereira dos Santos e *Toda Nudez será Castigada* (72) de Arnaldo Jabor. Filmes como *Terra em Transe* (67), de Glauber Rocha, *Garota de Ipanema* (68) de Leon Hirszman, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (69) também de Glauber e *Os Herdeiros* (69) de Carlos Diegues, são produções que reavaliam as posturas estéticas do próprio movimento, mas pouco são considerados importantes na questão de público.

O momento era das produções de massa, principalmente com as produções coloridas, o forte crescimento da televisão em rede nacional, ditadas pela indústria cultural que ganhava terreno cada vez mais:

Dissolvidos os criativos movimentos artístico-culturais que vitalizaram a década de 1960, um quadro com outras cores começa rapidamente a ganhar forma. Surge uma conjugação de elementos que alteram o campo cultural, ocasionando mudanças também no cinema brasileiro. É sob a vigência do AI-5 e da violência do Governo Garrastazu Médici, vivenciado ainda os impactos estéticos do Cinema Novo, Cinema Marginal, Teatros de Arena e Oficina e do Tropicalismo, que o país

¹⁵ IDEM. P.144+145.

adentrará uma aguda modernização. E é nessa realidade de contornos ainda obscuros para os criadores da época, com transformações nas formas de produção da arte e nos comportamentos cotidianos que veremos o cinema acertar as contas com o seu passado. (...) A censura foi sem dúvida brutal, colaborando para desagregar movimentos e intimidar os artistas, mas sua ação deve ser articulada com determinantes mais abrangentes. O desenrolar da cultura brasileira pós -68 está assentado em bases complexas, decorrentes de uma gradativa industrialização da produção cultural. Neste sombrio panorama, também o Estado acionará mecanismos mais sofisticados, ultrapassando a simples utilização da força repressiva.¹⁶

Há que se considerar que a ditadura aprimorou seus mecanismos no combate às forças contrárias ao regime, estruturando junto aos mecanismos de informação uma intensa produção de filmes, músicas, campanhas publicitárias, dentre outros, que visavam transformar a mentalidade nacional sobre a forma de governo que dominava, apoiando-se em emblemas como o patriotismo, o nacionalismo, os heróis da república, com o intuito de manobrar a opinião pública em favor dos seus objetivos, e justificar aos setores sociais a necessidade da mão forte do Estado.

Temas como “Brasil, ame-o ou deixe-o”, ou as propagandas sobre o futebol na década de 70 visavam mais que dar um entretenimento ao expectador, fortalecendo a ideia de “moral” e “ordem” ao regime, enquanto que denegria a resistência armada, vinculando-os ao conceito de “terroristas”.

O cinema financiado pelo Estado procurou produzir obras com temas históricos, na figura do herói nacional como as produções: *Independência ou Morte* (72), de Carlos Coimbra; *Batalha dos Guararapes* (78), de Paulo Thiago; e *Anchieta, José do Brasil* (78), de Paulo César Saraceni.

Com o surgimento da Embrafilme, cuja função foi buscar um diálogo entre a produção nacional de cinema e o público, fortalece-se o mercado da produção cinematográfica, principalmente durante a direção de Roberto Farias (o mesmo diretor de

¹⁶ RAMOS, José Mario O. O Cinema Brasileiro Contemporâneo. In: História do Cinema Brasileiro. RAMOS, Fernão.(org.).São Paulo, 1990. Art Editora. P.401.

Pra Frente Brasil – 1983), que participou ativamente da liberação de verbas para a produção junto aos diretores.

Foi um período de negociações entre os diretores de cinema e o Estado, tratando do interesse de ambos, mas foi também um momento da produção de obras de qualidade. Esta política de produção e distribuição de filmes iniciou forte nos anos 70, teve seu auge nos anos 80 e declinou no final desta mesma década.

Neste sentido, alguns produtores remanescentes do Cinema Novo buscam atingir uma produção de qualidade e interação com o público, lançando obras como *São Bernardo* (72) de Leon Hirszman; *Lição de Amor* (75), de Eduardo Scorel; *Dona Flor e seus Dois Maridos* (76), de Bruno Barreto; *Pixote* (81), de Hector Babenco; *Toda Nudez será Castigada* (73), de Arnaldo Jabor; e *Os Inconfidentes* (72), de Joaquim Pedro de Andrade.

O final da década de 70 e anos 80 no Brasil são marcados por intensas lutas, principalmente no setor operário, onde as greves de São Bernardo, sob a forte representação sindical do ABC paulista, levando de volta às ruas a resistência contra as políticas do governo, numa clara movimentação de consciência política, sob o comando de Luiz Inácio da Silva, até então líder sindical, e que contagiou os setores metropolitanos de todo o Brasil, como em Belo Horizonte, Rio Grande do Sul e Bahia.

Sob o governo de Ernesto Geisel (74-79) o regime começa a demonstrar um esgotamento, e sob a crescente pressão popular, e a organização de diversos grupos como dos Direitos Humanos, que lutava pela Anistia dos presos políticos, a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), dentre outros, começa a abrir sua blindagem sob o nome de abertura política:

No seio da sociedade civil os movimentos sociais ganharam as ruas. Tornaram-se cada vez mais contundentes as atuações da Comissão de Justiça e Paz e das Comunidades eclesiais de base. A União Nacional dos Estudantes (UNE) reorganizou-se. As greves operárias eclodiram no ABC paulista, e, segundo os especialistas do tema, propiciaram o surgimento do novo sindicalismo. (...) Os atores estavam em cena, as contradições

*afloradas, e no desenrolar desse processo, conquistou-se a anistia para os presos e exilados políticos, mas os indivíduos que trabalhavam nos órgãos de repressão também foram anistiados. Estabeleceu-se o fim do bipartidarismo com a extinção do ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e do MDB (Movimento Democrático Brasileiro). Foram criados novos critérios para a censura federal e, paulatinamente, a produção artística e cultural foi sendo liberada.*¹⁷

Neste período, o cinema inicia uma nova fase, conhecida como “naturalismo de abertura”, devido às propostas estéticas muito próximas às hollywoodianas, como a dramaturgia policial, mas que trazem elementos ainda fortes das propostas do Cinema Novo. Enquanto que algumas destas obras buscam representar figuras notáveis do passado, como *Jânio a 24 Quadros* (81), de Luiz Alberto Pereira; *Os Anos JK* (80) e *Jango* (84), ambos de Silvio Stendler, outros cineastas buscaram uma postura de reflexão e denúncia sobre o período ditatorial, como o nos filmes *Pra Frente Brasil* (83) de Roberto Farias; *Memórias do Cárcere* (84), de Nelson Pereira dos Santos, e *Eles não usam Black-tie* (81), de Leon Hirszman, além uma obra única que busca o balanço histórico durante os momentos do Golpe Militar e da Abertura Política (64-84): *Cabra Marcado para Morrer*, de Joaquim Pedro de Andrade.

Eles não usam Black-tie (81) sob a direção Leon Hirszman, numa adaptação do texto teatral de Gianfrancesco Guarnieri, que também auxiliou na produção do filme desde 75, retrata as lutas de uma família, onde pai e filho são operários, e a greve seu tema ostensivo. Hirszman traz para a periferia de São Paulo o palco das lutas proletárias, ao contrario da peça teatral, cujo espaço de conflito são as favelas cariocas.

Experiente em trazer para as telas do cinema os elementos do proletariado, como em *São Bernardo* (72), Hirszman adapta *Black-tie* com a intenção de politizar a questão das desigualdades sociais, da luta de classes, a força da organização dos trabalhadores, tendo como foco de discussão da visão de mundo de dois personagens: o pai (Otávio), experiente nas lutas sindicais e na organização política operaria, e o filho (Tião), criado com os padrinhos, que tem melhores condições de vida, mas é novamente trazido à vivência das

¹⁷ PATRIOTA Rosangela. Idem. Pp.22-23.

experiências da favela e da vida operária, embora pense individualmente na ascensão profissional e condições financeiras para sustentar a família.

Sob esta estrutura simbólica, *Black-tie* atinge o espectador no seu caráter revelador da mazela sócias, embora sem a grande repercussão que a peça teatral alcançou em 58, mas se consolida como uma obra crítica, coesa e que leva ao público a linguagem popular, a reflexão social sobre as contradições que estão mais do que nunca escancaradas à sociedade.

Longe de buscar uma semelhança com a peça teatral, a obra cinematográfica busca um diálogo diferenciado. Dado o momento histórico, *Black-Tie* é a representação da sociedade em que é produzido, e de certa forma, atinge o público com os elementos que aqui são representados, como a greve, a miséria da vida urbana, a violência gratuita, e que estão em voga explicitamente no Brasil dos anos 80, o filme apresenta um grande potencial revelador das contradições e exploração que marcam profundamente a sociedade brasileira, em todos os sentidos, fomentando o debate e sugerindo a transformação.

CAPITULO 2

OS A(U)TORES EM CENA: AS REPRESENTAÇÕES DA REALIDADE SOCIAL

Longe de qualquer pretensão de abarcar a totalidade da discussão do momento de produção do filme, a função deste capítulo é buscar debater alguns aspectos da produção e divulgação da obra, bem como os conseqüentes desdobramentos do cinema enquanto elemento histórico no seio da sociedade que é produzido e interpretado, dialogando com as representações do filme e a realidade vigente. Cabe aqui debruçar sobre os aspectos “externos” e “internos” da obra em questão.

A produção cinematográfica do filme *Eles não usam Black-tie* foi inteiramente discutida entre o diretor Leon Hirszman e o autor da peça teatral, Gianfrancesco Guarnieri, que nesta obra interpreta o papel de Otávio, diferentemente da primeira montagem teatral, quando desempenhou o papel de Tião (o filho). Leon Hirszman vinha tentando levantar financiamentos para a produção da obra desde 75; em 78 muda-se do Rio de Janeiro para São Paulo para discutir com Guarnieri todo o processo de produção do filme, onde permanece durante um ano e meio.

Depois do sucesso de *São Bernardo* (1971), quando teve vários problemas com a censura, Hirszman se empenha em produzir o filme com Guarnieri, que encerra em 1981. O processo de adaptação para o cinema alterou diversos elementos do filme, como o próprio ambiente – antes o espaço idealizado da favela – agora a realidade das regiões suburbanas de São Paulo.

A dupla buscou constantemente fazer uma releitura bastante atual da peça teatral, que primeiramente buscava focar um casamento na favela e os problemas decorridos com a greve dentro de uma família miserável e operária. No filme, a representação da greve ficou mais latente com a repressão policial que circunda toda a narrativa da história, também se evidencia uma conscientização dos trabalhadores das fábricas e a importância da

mobilização sindical, numa representação oportuna das forças sindicais que efervesciam em São Bernardo, sob o comando do sindicalista Lula.

Em termos mais simplificados, a narrativa cinematográfica se consolida assim, nas palavras de Carlos Fico:

Em Eles não usam Black-tie, Otávio é um líder sindical às voltas com a eclosão de uma greve na fábrica em que trabalha. Consciente e trabalhador, conta com o respeito de seus colegas e conduz a família com zelo. Mas sua atividade política preocupa Romana, sua mulher, dona de casa abnegada e rigorosa que não quer ver o marido novamente preso, como se deu em outro episódio político, em função do qual Otávio amargou três anos de cadeia. Foi justamente nessa ocasião que Tião, filho mais velho do casal, teve que ser mandado para a casa dos padrinhos, onde conheceu melhor padrão de vida, embora na prática, fosse apenas um empregado deles. Agora, já de volta à casa dos pais, Tião também trabalhe na fábrica onde atua Otávio, mas não lhe copia o interesse pela política sindical. Preocupa-se, isto sim, com o sustento da futura família, pois vai ter de se casar às pressas com Maria, grávida de um filho seu. Em função disso, acaba por furar a greve organizada por seu pai e que também conta com o apoio de Maria. Na peça de 1955, Maria era auxiliar de costura de uma “madame”; no filme é empregada da mesma fábrica em que trabalham Tião e Otávio.¹⁸

A história se desenvolve através desta trama, na qual eclode o conflito entre pai e filho. O pai representa a força da união dos trabalhadores da fábrica, sempre pronto a se unir e enfrentar as forças da burguesia, que pretende manter o domínio e a exploração sobre os trabalhadores. Tem consciência da força da coletividade e da mobilização sindical em busca de melhores salários, para garantir um mínimo de dignidade no sustento da família. O filho, Tião, é mais individualista, pois sua criação foi em meio a um ambiente mais competitivo, desmobilizado nas relações do trabalho, onde o sucesso profissional depende exclusivamente de si mesmo. Insatisfeito com o trabalho fabril, busca melhorar a própria situação para sair da favela, motivo de humilhação para ele, e conseguir uma melhor qualidade de vida nos espaços mais urbanizados da cidade.

Neste contexto, a greve é o “lugar” onde as diferenças de visão de mundo são postas em conflito, abarcando numa série de consequências em torno da família e amigos,

¹⁸ FICO, Carlos. Eles não usam Black-tie: Várias histórias, muitos protagonistas. In: A História vai ao Cinema. Soares, Mariza de C. e Ferreira, Jorge (orgs.). Rio de Janeiro, Record. 2001. p.127.

culminando com o rompimento da relação pai e filho e homem e mulher (Tião e Maria), pois tanto o pai quanto a mulher acreditavam na mobilização e engajamento de Tião em prol da categoria de trabalhadores, ou seja, em favor da greve.

Longe de estabelecer aqui qualquer valor moral sobre a questão, é importante salientar que o conflito nasce de necessidades iguais, a manutenção da subsistência, mas que orienta as práticas antagônicas, condicionadas por pontos de vistas diferenciados.

O filme consegue ser atual pelo próprio contexto histórico em que é produzido, claramente influenciado pela mobilização sindical das relações de trabalho, ocorrida em meados de 1970 e início dos anos 80, como salienta Guarnieri:

“Estava em curso um momento histórico atual para a adaptação de Black-tie para o cinema. O início do movimento grevista do ABC paulista se encaixou perfeitamente a história narrada pela peça, forneceu uma atualidade muito grande ao tema. E o que estava acontecendo em São Bernardo não era um episódio menor, a história estava sendo escrita naquele momento.”¹⁹

Ator politizado, saído das bases da Juventude Comunista que atuava em São Paulo, Guarnieri, sempre foi um lutador pelas causas sociais e pela consolidação do teatro político. Mesmo sem conhecer o Teatro Operário de Bertolt Brecht, escreveu *Eles não usam Black-tie*, em 55 e sob a direção de José Renato, em 58, a peça ganhou o reconhecimento da crítica e do público, colocando Guarnieri na frente intelectual do Teatro de Arena, tornando a linguagem da cultura nacional como proposta de trabalho que orientava este grupo teatral.

Neste mesmo período, (50-60) Leon Hirszman foi um ativista cultural e político, ligou-se ao Teatro de Arena, juntamente com Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, tendo participado do Seminário de Dramaturgia em 58, e em 61. Juntamente com estes artistas, fundaram o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, e compunha em conjunto com Glauber Rocha, Rui Guerra, dentre outros, o Cinema Novo, se consolidando como um dos mais críticos cineastas nacionais

¹⁹ Citado por ROVERI, Sérgio. Gianfrancesco Guarnieri: Um Grito Solto no Aa. São Paulo, Imprensa Oficial, 2004. p.95.

No período da criação da peça teatral, o país passava por profundas transformações, como a forte urbanização, êxodo rural, sindicalização dos trabalhadores, crescimento desordenado das cidades e consequentemente uma favelização das periferias das grandes cidades.

Guarnieri escreveu *Black-tie* tendo como referencia sua leitura sobre a sociedade nos anos 50, o que acarretou numa narrativa que pode ser identificada no campo da esquerda, pois há alguns conceitos como luta de classes, sindicalização, a greve como instrumento de mobilização social, dentre outros elementos que fazem parte do universo socialista, próprio de um articulador de células do Partido Comunista quando Guarnieri foi estudante secundarista.

Cabe aqui destacar que durante o período de 50 até o golpe militar de 64, o Partido Comunista Brasileiro foi um dos principais espaços de atuação política, mesmo na ilegalidade, em vários momentos o PCB atuou objetivando a construção de uma identidade cultural e nacionalista que corria pelas elites intelectuais, onde artistas, estudantes e profissionais liberais discutiam um projeto de rearticulação política para o país. Dois eram os principais fatores que uniam várias categorias de artistas engajados, políticos populistas e o PCB: a intolerância junto à colonização cultural que o Brasil vivia, com produções artísticas internacionais (Europa e Estados Unidos), e produções nacionais inexpressivas, em que produtores copiavam o modelo importado para conseguir parcelas do público, (onde a peça de Guarnieri quebrou com esse paradigma, em 58), por um lado, o senso comum de que tanto a Industrialização brasileira (burguesia) quanto o proletariado eram inexpressivos, incipientes, por outro.

O projeto desenvolvimentista, tanto pela ótica de Juscelino quanto na perspectiva da Esquerda brasileira, buscava o desenvolvimento da Indústria nacional, com vistas para promover a reformas de base e consolidar a produção interna e liberar o país da dependência de países capitalistas desenvolvidos. Para eles o Brasil deveria ser auto-suficiente na produção e consumo de seus bens, além de tecnologia própria.

A visão do desenvolvimentismo era quase um senso comum. Na época, entre os setores populistas da política nacional, os intelectuais e ativistas do PCB, artistas, estudantes e trabalhadores, almejando uma melhor independência em relação ao mercado externo, e daí conforme aqueles setores, surgiria uma autonomia política, dentro de um projeto nacional e democrático.

O tema principal da peça, a greve, teve um papel preponderante nos anos 50 como instrumento político para pressionar empregadores e o Estado por melhores salários e condições de trabalho. O sindicalismo brasileiro que crescera muito nos anos 30 e ganhou projeção, e durante o Governo Vargas, projetaram suas greves e manifestações em busca de melhorias para as classes trabalhadoras.

Vargas ao mesmo tempo em que buscou atrelar os sindicatos à sua política populista, por outro lado, cumpriu diversos acordos feitos com os sindicalistas, como a instituição de um salário mínimo, reformulação no sistema de previdências, e a criação da CLT, a Consolidação das Leis do Trabalho, que legisla sobre as garantias básicas fundamentais para os trabalhadores. Essa é uma conjuntura que as lutas sindicais defrontaram também com o Estado, e a greve se torna por excelência em instrumento político de representatividade da classe operária.

A peça *Black-tie* é uma leitura teatral do universo operário contemporâneo de Guarnieri, cuja proposta de trabalho era discutir e fazer valer pelo teatro uma reflexão sobre as contradições econômicas e sociais que vivia as populações urbanas de baixa renda.

O cenário da peça é um barraco de favela, onde a trama se desenrola, tendo os personagens sempre dialogando sobre a vida, o trabalho, a falta de alimento, dentre outras dificuldades do dia-dia da população pobre no país. A peça, dirigida por José Renato consegue grande repercussão e viaja pelo Brasil, ficando mais de um ano em cartaz, um feito até então inédito no Brasil.

A linguagem teatral de *Black-tie* estabelece um diálogo com a realidade nacional, propondo uma reflexão acerca das dificuldades e contradições que sempre marcaram a história do Brasil, representando a classe trabalhadora, a mulher e as comunidades das favelas, num tema cercado pelas contradições íntimas, diferenciadas pelas visões de mundo.

É um corte vertical nas relações de trabalho e intrafamiliar, colocando à mostra as dificuldades particulares de cada um, no seio de uma sociedade capitalista e extremamente desigual, cujas relações de trabalho estavam sendo negociadas, naquele momento, nas forças sindicais e tendo a greve como arma de mobilização e diálogo com a burguesia.

A proposta de Guarnieri em fazer um teatro político não passava pela opção de fazer panfletagem, seja pra enaltecer o PCB ou outras propostas políticas, mas de levar aos palcos a representação das contradições sociais, o contexto das lutas das camadas populares e miseráveis, buscando uma reflexão e discussão pública sobre a necessidade de transformação social, como o próprio Guarnieri afirma,

*“com Black-tie eu nunca procurei defender nenhum tipo de tese, em comunicar alguma verdade absoluta. Você pode examinar o texto ainda hoje, com olhos críticos, e não vai encontrar nenhum sinal de panfletagem. Eu coloquei no personagem Tião todas as dúvidas que eram minhas. Eu furaria uma greve para manter meu emprego e assim poder sustentar meu filho que iria nascer? Ou não? A história me ensinou que algumas decisões podem não ser assim tão tranquilas.”*²⁰

Ou seja, o medo da falta de emprego, e consequentemente da falta de uma renda para o sustento familiar sempre foi uma preocupação primordial para a classe trabalhadora, e naquele momento, também era uma das maiores preocupações. Portanto, Guarnieri buscou fundamentar suas dúvidas acerca do proletário que fura a greve numa postura cotidiana de muitos trabalhadores, que não se mobilizam em sindicatos e greves.

No filme, produzido duas décadas mais tarde, as preocupações das classes trabalhadoras são quase as mesmas, visto que as contradições que marcaram as gerações proletárias dos anos 50 pouco se diferencia das que inquietavam as gerações de 70 e 80, com uma agravante: a repressão do Estado ditatorial, que contava com o apoio das forças

²⁰ Citado por ROVERI, Sérgio. Gianfrancesco Guarnieri: Um Grito Solto no Aa. São Paulo, Imprensa Oficial, 2004. p. 86.

militares e policiais para prática da sua política antidemocrática, e em muitos momentos, terrorista²¹.

As relações do trabalho sofreram algumas transformações no período 60-80, com forte impacto em toda a sociedade, que saiu de uma estrutura ainda rural, para uma sociedade urbana e amplamente centrada nas relações de consumo.

A forte industrialização dos anos 70 propiciou um crescimento muito grande do proletariado, devido ao grande número de mão de obra necessária em empresas multinacionais, como a Scania, Volvo, Mercedes Bens, de veículos, dentre inúmeras que se instalaram no país, contratando e especializando milhares de trabalhadores, recém chegados das zonas rurais, e agora compunham numa nova periferia nos grandes centros urbanos, como o ABC paulista, em São Paulo, e outros, como no Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

A política dos sindicatos sofreu um duro golpe. Se anteriormente a greve era a principal arma dos trabalhadores, neste segundo momento, após o golpe militar, qualquer manifestação contra a ordem instituída era rechaçada com toda violência, tendo seus organizadores presos e julgados por subversão.

Por outro lado o governo militar investiu na proposta de crescimento contraindo muitos empréstimos internacionais, junto ao FMI (Fundo Monetário Internacional) e o Banco Mundial, aliando isso a política de arrocho salarial, o que permitiu uma maior dominação dos empregadores em relação aos empregados, que sofrem consequências deste processo.

Depois de um rápido período do “milagre brasileiro”, a indústria teve graves momentos de recessão, com produções baixas e um mercado cada vez mais aberto para os produtos internacionais. Nos anos 70, com o processo de reabertura política, a classe

²¹ Revista Aventuras na História, série Dossiê Brasil: Ditadura no Brasil – tudo sobre o regime militar de 1964-1985. Ed.Abril. São Paulo: 2005

operária voltou às ruas, reorganizando seus sindicatos e pressionando as empresas e o governo por melhores salários.

Tal movimento começou no ABC paulista, onde os sindicatos eram mais mobilizados, junto com os trabalhadores e outros setores da esquerda, formou o Novo Sindicalismo²². Este, mais articulado politicamente, que o velho sindicalismo, conseguiu imprimir uma nova postura frente à política social e econômica dos governos militares, posteriormente formando a Central Única dos Trabalhadores, e o Partido dos Trabalhadores, tendo à frente Luiz Inácio da Silva, como uma das suas maiores lideranças.

No processo de readaptação da peça teatral para o filme, Hirszman e Guarnieri discutiam constantemente sobre as mudanças na sociedade, das camadas menos favorecidas, a questão da greve, tudo foi esquadrinhado para que a produção cinematográfica tivesse uma linguagem bem contemporânea aos fatos que ocorriam no país, como salienta Hirszman, *“O Guarnieri e eu trabalhamos seis meses antes de começar o filme. Tivemos uma imensa discussão que foi gravada, fizemos uma extensa reflexão sobre a realidade brasileira e desenhamos a produção do filme.”*²³

Quanto às contemporaneidades históricas foram determinantes para a produção de ambas as obras artísticas, pois tanto Guarnieri quanto Hirszman têm posturas semelhantes no processo de criação de suas obras: a preocupação com as contradições sociais e a capacidade de transformá-las sempre fizeram parte da consciência destes atores políticos, que articulavam suas posturas desde o tempo da Juventude Comunista, em 1950.

A estréia de Black-tie no cinema se deu em 1981, em plena época da abertura política, e foi sucesso de público e crítica, num período que os brasileiros estavam começando a redescobrir o cinema político, numa busca diferenciada das primeiras propostas do movimento cinemanovista, mas numa maneira também de encontrar seu público, num balanço feito por Hirszman:

²² PATRIOTA, Ibidem. P. 22.

²³ **Revista Veja**, Entrevista de Dirceu Brizola ao cineasta Leon Hirszman, nas paginas amarelas. Veja, 23 de Setembro, 1981. p.06.

*O cinema brasileiro nunca abandonou a temática sócio-política. Acredito que a diferença está de um cinema político, social e popular. A novidade é o filme de conteúdo que pode ser facilmente alcançado pelo telespectador, é o reencontro do cinema político com a emoção popular. E isso atinge a muitos cineastas não atinge somente a mim. Nesse nível, existe uma temática sócio-política emergente.*²⁴

O filme foi premiado em diversos países²⁵, tendo repercussão internacional, lançamento nos Estados Unidos, ganhando inclusive, o premio Leão de Ouro de Veneza, no mesmo ano, um dos mais importantes e críticos festivais do mundo.

O lançamento do filme não foi tão fácil. Mesmo no período de abertura, ainda existia a censura, que buscava abortar qualquer atitude, artística ou não, que prejudicasse na imagem construída pelos governos militares, mas por outro lado, as instituições como a Anistia Internacional, a Comissão de Direitos Humanos e diversas organizações da sociedade civil estavam em contraponto ao poder militar, exigindo assim, um diálogo pela liberdade de expressão.

Em entrevista concedida à *Revista Veja*, Leon Hirszman fala sobre as dificuldades de trabalhar o filme durante este período, demonstrando que a luta naquele momento se concentrava na busca pela democracia, apesar da censura estava presentemente forte, mas que o filme tinha como proposta a bandeira democrática, defendida pelas organizações políticas que eram contrárias aos governos militares, e defendiam, dentre outras varias coisas, as eleições diretas em todos os níveis. Perguntado sobre a abertura política, Hirszman intervém,

²⁴ Idem.

²⁵ O filme ganhou o Leão de Ouro em Veneza, 1981, prêmio FIPRESCI(Federação Internacional de Critica Cinematográfica); prêmio OCIC(Office Catholique International du Cinema); prêmio AGIS da Banca Nazionale del Lavoro(Itália); premio FICE(Federação Italiana dos Cinemas de Arte); Grande Premio do Festival dos Três Continentes, Nantes, França(81); Grande Prêmio Coral do III Festival Internacional do Cinema Latino-Americano, Havana, Cuba(81); Espiga de Ouro do Festival Internacional de Valladolid, Espanha(81); melhor filme do X Festival Internacional de Montreuil, França(82); premio de Crítica para o melhor filme ibero-americano no Festival de Cartagena, Colômbia (83); Margarida de Prata da CNBB para o melhor longa-metragem de 1981; Prêmios Air-France de Cinema de 1981 para melhor filme, diretor e atriz(Fernanda Montenegro), e prêmio especial para Gianfrancesco Guarnieri; Premio Curumim do Cineclub de Marília, SP, 1982.

Veja: _ Então seu filme é filho da abertura?

Leon: Não quero dizer que a gente esteja já em clima de liberdade sem zonas de penumbra. As coisas estão sempre em movimento, e a gente assume aquilo que tem condição de assumir. Eu como artista, quis assumir e assumi fazer um filme adaptado de “Eles não usam Black-tie” junto com Guarnieri. A partir da aceitação do projeto em 1975 e principalmente depois de 1979, quando ele foi aprovado realmente, no sentido econômico do termo, conseguimos ter confiança na idéia, e o filme foi rodado em 1980. Como acontece quase sempre, houve aí uma conjuração de condições objetivas com a vontade pessoal. Na realidade, essa é uma tensão permanente: é preciso saber manter a tensão sem afrouxá-la e sem provocar um rompimento.²⁶

Mas num outro momento da entrevista, perguntado se o filme era comunista, Hirszman afasta essa possibilidade:

Dizer que o filme pode ser comunista é muito difícil. Já para uma pessoa ser comunista não é fácil, é uma barra pesada. Por isso, para mim, não existe essa história de filme comunista. O filme é sempre resultado de algo complexo, com uma mediação política mais intensa que à primeira vista parece.(...) a questão proposta pelo filme é muito real e muito presente no Brasil. É a questão democrática. E Black-tie a propõe em um nível muito real. Ele mostra uma família em seu percurso no momento de uma greve, um momento de confronto social.²⁷

O amadurecimento do cinema nacional que relata Hirszman, a bandeira da democracia, que também era levantada durante o período do Cinema Novo e do projeto desenvolvimentista dos anos 60, são significados preponderantes para a sociedade daquele momento, após tantos anos de governos ditatoriais, afastando a possibilidade da intenção de construir um filme panfletário.

Neste momento, a luta por concessão de financiamento do filme, proposta ao Estado pela Embrafilme, os símbolos propostos pelo diretor, são constantemente negociados a partir de uma tensão, entre o diretor e a Instituição que financia, e mais diretamente, entre sua exposição nas salas de cinema e os censores.

Colocar um filme para o público com o menor número de cenas censuradas possíveis é a proposta de Leon Hirszman, por isto é necessário um jogo de forças, entre os

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

interesses do diretor e os interesses do Estado, que naquele momento ainda censurava muitas produções. Neste sentido, alguns elementos de crítica aos procedimentos repressivos da ditadura podem ser observados, tanto em seu aspecto mais direto, ou produzido indiretamente.

Alguns fenômenos produzidos indiretamente na produção cinematográfica podem ser observados na música, produzida sob direção de Radamés Gnattali, que sutilmente colocou ruídos, como vidros sendo quebrados, e também barulhos ritmados, como parodiando a marcha de soldados *para sublinhar a dramaticidade das cenas de violência policial contra operários*.²⁸ Estes ruídos fazem alusão à violência policial que era utilizada contra os operários, representada de forma explícita no filme, nos momentos críticos da deflagração da greve, e na morte do sindicalista.

Estes ruídos mostram sutilmente uma crítica séria aos métodos utilizados pelos governos militares na repressão contra os trabalhadores, os quais embora acusados de subversão, quando na verdade estavam defendendo o direito de greve, esta sutilidade demonstra claramente que embora o país politicamente passava por um processo de abertura, as instituições da censura ainda atuavam com um determinado rigor, principalmente nas camadas menos favorecidas, as mais fragilizadas da sociedade.

Segundo Hirszman e Guarnieri, os obstáculos mais difíceis de superar dentro da produção e divulgação do filme foi o da autocensura, muito mais complexa que o da censura oficializada, pois com os anos de ditadura militar, as pessoas começaram a internalizar aqueles valores de imposição e violência estatal como cotidianos, gerando uma moral auto repressora, que justificava as atitudes truculentas dos governos militares, passando uma imagem distorcida de democracia. Nas palavras de Guarnieri:

“No final dos anos 70 eu já estava mais concentrado na televisão e pensando em escrever o roteiro para a filmagem de Eles não usam Black-tie. Sabe o que eu percebi depois, e que me deixou muito chateado? É que as pessoas tinham interiorizado os princípios do Golpe Militar. Eu já estava notando isso, e com o tempo ficou muito mais claro. O golpe em si, tinha acabado, mas seus efeitos

²⁸ FICO, Carlos. Eles não usam Black-tie: Várias histórias, muitos protagonistas. In: A História vai ao Cinema. Soares, Mariza de C. e Ferreira, Jorge (orgs.). Rio de Janeiro, Record. 2001. p125.

*continuavam na alma das pessoas. Eu disse: ih, caramba! Agora vai ser difícil a gente livrar-se disso. E acho que não nos livramos disso até hoje. As coisas melhoram, mas ainda não saímos dessa. As pessoas hoje estão se questionando mais, dizem como é que é, como é que não é, mas existe uma herança da ditadura ainda viva dentro de muita gente. Uma geração inteira foi vítima daquilo.”*²⁹

Dentro da sociedade dos anos 80, onde o filme foi lançado, havia uma força simbólica de “ordem”, muito grande, consolidada pela propaganda dos governos militares contra a “subversão”, seja dos trabalhadores, dos estudantes, ou dos comunistas que ameaçavam “transformar o Brasil numa nova União Soviética”.

Esta força, era mantida pelos estabelecimentos da ditadura, como os censores, que legitimavam qualquer ato *sob o manto da moral e dos bons costumes*³⁰.

Nos meios de comunicação, as palavras “comunistas”, “subversivos” e “terroristas”, eram comuns; palavras quase sinônimas que designavam aqueles que se opunham contra a ordem estabelecida. O senso comum que foi criado justificava as táticas de repressão que se puseram à disposição dos governos autoritários, colocando ações brutais como a tortura, o assassinato e outras táticas proibidas até nas guerras como “lugar comum” no cotidiano das delegacias e nos quartéis.

Neste sentido, Black-tie funciona como um agente político, de ruptura contra a ordem estabelecida e abre o diálogo com a sociedade, questionando a postura das instituições governamentais e instigando o público a novas possibilidades de construir uma sociedade mais justa, tendo como bandeira principal a democracia.

Esteticamente, o filme se comporta nos moldes do naturalismo, com uma narrativa clássica, mas sua linguagem é constantemente trabalhada no sentido de representar as dificuldades da maioria população, e abre espaço para a reflexão no momento em que a sua linguagem evidencia ao público as contradições da sociedade do final dos anos 70 e início

²⁹ Citado por ROVERI, Sergio. Ibidem. P. 155.

³⁰ Ibidem. P. 114.

dos anos 80: autoritarismo, crise econômica, violência estatal e social, miserabilidade, péssima distribuição de renda, organizações de classe e comunitárias.

Ou seja, todos os poderes e recursos nas mãos de poucos e a grande maioria sem quaisquer direitos básicos assistidos. Nesta perspectiva o filme se porta não somente contra os governos militares, mas contra uma política estruturada nas relações de dominação que se perpetuam desde o Brasil Colônia: exploração do trabalho e manutenção da miséria, para o enriquecimento das elites, seja a velha oligarquia ou a burguesia ascendente.

O filme aqui pode ser também analisado a partir de suas representações, que foram criadas a partir de um olhar mais acurado sobre os fenômenos sociais do operariado e o contexto histórico em que este está inserido.

Levando-se em consideração os papéis vivenciados das personagens do filme tem uma forte representação do real, pode-se analisar dentro da trama cinematográfica uma série de elementos possibilitam compreender a realidade ali retratada, pela perspectiva da câmera, levando ao expectador a linguagem cinematográfica desenvolvida com o fim de uma crítica, de uma reflexão sobre as contradições que envolveram a sociedade brasileira neste período.

Neste sentido, as figuras do operário, da dona de casa, dos policiais, são tipificadas sob a ótica de uma mensagem carregada de subjetividades, que interpretam na linguagem do cinema, valores que são próprios de determinadas comunidades, grupos profissionais e gêneros, próprios do contexto representado no filme.

A figura de Otávio, uma das principais personagens do filme, revela a força do sindicalismo nos anos 80, que redefiniu a trajetória das manifestações no Brasil neste período, como já foi dito. Otavio é a representação da comunidade operária, sindicalizada e consciente de sua organização. Em diversos trechos do filme, ele dá mostras de sua consciência e da fragilidade da organização dos companheiros naquele momento: “_ Nós

não estamos em São Bernardo!”, em alusão ao nível de organização do operariado que abalou as estruturas da sociedade neste contexto histórico.

E não somente Otávio representa o operariado. No filme, a figura do Bráulio, personagem da peça teatral que é mais explorada no filme, representa o sindicalista de frente, que organiza, toma decisões e chama os operários para as manifestações. Um típico líder popular, que inclusive é morto pelos policiais por ser uma das peças centrais do movimento operário que deflagra a greve. Como defende Fico,

*“Na peça, Bráulio sobrevive, mas no filme morre, não de tuberculose, mas assassinado por policiais durante a tentativa de piquete na porta da fábrica. Por que essa morte? Não é difícil responder, em se tratando de obra com referenciais políticos e históricos tão explícitos.”*³¹

A morte de Bráulio, no contexto do filme, suscita no mínimo três discussões: uma, do sindicalista que é visto como o subversivo, o que se torna alvo da violência estatal, como foi no contexto histórico o caso do Jornalista Wladimir Herzog, assassinado em 75, por sua postura contrária aos governos militares, e de Luiz Inácio da Silva, o Lula, sindicalista do ABC que foi preso após a deflagração de uma greve, em 1980 depois de 41 dias de pesadelo.

Nesta mesma perspectiva, podem ser notadas: a violência policial, quando na tentativa do piquete, um policial vira para o outro e diz: “_Atira no preto”, numa alusão de eliminar um dos articuladores da greve e numa atitude racista, sempre resolvida durante o período ditatorial com o uso da violência armada. E também, num outro quadro, quando Bráulio já morto, a população faz um protesto silencioso no trajeto até o cemitério, exibindo o corpo como resultado da intolerância dos órgãos repressores.

Estas representações, que vão da organização da greve, tentativa de piquete, repressão e morte, seguida do velório movimentado de Bráulio evidencia um cenário comum nas portas das fábricas do ABC paulista e de outros centros fabris, onde a repressão

³¹ FICO, Carlos. Idem. P. 129.

sempre buscou conter as insatisfações do operariado, e desestabilizar as organizações sindicais, com a prisão de seus líderes.

Outras personagens são inseridas no filme, que no desenvolver da trama tomam desfechos diferenciados, numa tentativa do diretor de demonstrar alguns aspectos sociais, como Maria, a esposa de Tião, que no texto teatral era uma dona de casa modesta e conformada com seu destino na favela, em que no filme toma proporções mais dramáticas. Esta personagem é uma operária, em alusão ao crescente uso da mão de obra feminina nas fábricas. Ciente de sua importância política na adesão ao movimento grevista, ela articula as mulheres para a união em prol do operariado, mas é violentada por um policial na porta da fábrica, onde quase perde a criança de quem está grávida.

Este momento no filme tem uma importância fundamental, uma vez que, mesmo fisicamente fragilizada pela gravidez, Maria toma partido na greve, demonstrando a falsa concepção de “sexo frágil”, o que também pode ser notado ao se negar as ordens de Tião, quando ele a proíbe de participar da mobilização. A atitude de negar as ordens do marido e a mobilização política são atos da personagem que Hirszman enfatiza nas demonstrações claras de conscientização da força feminina, forte nas lutas feministas que ocorreram nos anos 70 e 80 em todo mundo.

O machismo, no momento da negação de Maria às ordens de Tião, é rompido pela consciência de Maria, que tem clareza de sua importância enquanto mulher na construção de sua própria vida como sujeito histórico, seja no âmbito da intimidade familiar, seja na postura de engajamento político na fábrica.

A personagem de Santini, operário de descendência italiana, é uma figura ambígua representada pela esquerda mais radical, sempre pronto para partir para o confronto. Nas palavras de Hirszman: “*Santini é o ultra-esquerdista*”³², lembrando das várias posições políticas existentes dentro da própria esquerda.

³² **Revista Veja**, Entrevista ao cineasta Leon Hirszman de Dirceu Brizola, nas páginas amarelas. Veja, 23 de Setembro, 1981. p.06.

A violência é um dos principais elementos que Black-tie explora em sua narrativa, colocando em evidência os aspectos, como a violência policial, que já foi retratada, a violência nas periferias, quando o Pai de Maria, um personagem dominado pelo vício do álcool é morto a tiros por um ladrão quando sai do bar em direção a sua casa, tarde da noite. O próprio vício pelo álcool é um fenômeno que se generaliza com a formação das periferias das grandes cidades, se tornando também uma forma de violência.

Há também outras mortes, que denunciam as violências que perpassam o cotidiano das classes populares:

Há o pivete que morre assassinado pela polícia que o persegue até os fundos de um botequim por onde tentava escapar. Referência à violência urbana contemporânea, em função da qual à favela nada mais tem de romântico (...). Agora a favela é o valhacouto de marginais-vítimas, que matam para sobreviver e são mortos pela violência policial, leitura sociologizante de fácil compreensão. Lugar de mortes estúpidas, como a do pai de Maria, que também não acontecia na peça: ele é assassinado por um assaltante, embora não passe de um velho operário de construção civil, que gasta todo o seu dinheiro em cachaça. Aliás, nem mesmo se trata da “velha e boa” favela: no filme ela surge como um bairro pobre de periferia, e Juvêncio, o violeiro que tocava até na chuva, pelas ruelas da favela teatral, agora só aparece tocando abrigado no cinematográfico bar de Alípio e quase vai preso, por engano, durante a batida policial.³³

Há muitas vozes que denunciam a violência durante o desenvolvimento da narrativa, vozes e gestos que trazem ao expectador as diversas formas que a violência toma nas periferias, denunciando as dores de que a população pobre é acometida diariamente, consequência da exclusão social e repressão do Estado.

Em termos gerais, a glamourização da favela, elemento forte na peça teatral, como relata Carlos Fico, que dá aos moradores um sentido de comunidade, agora dá espaço para a realidade cruel das periferias, onde a violência toma conta dos espaços negligenciados pela sociedade e pelos governos vigentes.

³³ FICO, Carlos. Ibidem. P. 130.

Conceito, aliás que o próprio Fico enfatiza: muitas vozes, muitos protagonistas, o filme traz em sua linguagem os diversos olhares que podem ser observados. Seja pelo olhar mais voltado para as relações do trabalho, ou para a violência urbana, o filme dá mostras que pode ser analisado por diversos prismas, mas que a conclusão de quem analisa passa pela linguagem que o diretor quis demonstrar: as dificuldades e contradições das classes operárias, suburbanas e miseráveis, onde a periferia é o espaço das lutas: umas diretas, outras, mais subjetivas, mas que representam o universo da sobrevivência e das relações do trabalho.

CONCLUSÃO

Neste trabalho, ao elegermos para análise o filme *Eles não usam Black-tie* buscou-se compreender ao mesmo tempo a importância do mesmo no que diz respeito a sua produção e seus desdobramentos, bem como a sociedade brasileira dos anos 80, ali representada. Embora a época da produção do filme tenha sido marcada pela retirada das liberdades democráticas e pela conseqüente perda das garantias individuais, com o Estado ditatorial usando e abusando dos órgãos de censura e outras formas variadas de repressão, mesmo assim, a abertura política conquistada paulatinamente pela sociedade civil brasileira possibilitou aos cineastas a produção de filmes como este, que se referiam a temas políticos.

De forma mais ou menos velada, as produções cinematográficas deste período, num recorte temporal que girou em torno dos anos (1980-1985), possibilitou trazer à tona discussões e debates que uma década antes era inviável e quase impossível. Durante este período, muitos setores da sociedade buscaram fazer um balanço sob o período ditatorial (1964-1986), e mesmo sob o olhar dos censores, buscaram revelar para a sociedade parte dos acontecimentos que marcaram, de maneira trágica, a história do Brasil.

Cineastas como Leon Hirszman, Roberto Farias, produtor de *Pra Frente Brasil* (83) e Eduardo Coutinho, com *Cabra Marcado para Morrer* (84), fizeram parte de um movimento cinematográfico que, embora bastante influenciados pelo Cinema Novo, buscou trazer para a sociedade a discussão sobre os rumos da História do país.

Neste sentido, a obra de Hirszman pode ser entendida como um produto da memória. Uma memória ficcional, elaborada a partir da observação do diretor sobre as greves do ABC paulista, como afirma Carlos Fico³⁴, momento em que Hirszman produziu

³⁴ FICO, Carlos. *Eles não usam Black-tie: Várias histórias, muitos protagonistas*. In: *A História vai ao Cinema*. Soares, Mariza de C. e Ferreira, Jorge (orgs.). Rio de Janeiro, Record. 2001.p.127.

também seu documentário o *ABC da Greve*.

O referido diretor, durante o processo de adaptação do texto teatral para o roteiro de *Black-tie*, buscou os elementos da greve, e dimensionou a discussão para as mazelas da população fabril, bem como as várias facetas da violência que atinge de todos os modos as classes menos favorecidas da sociedade brasileira.

O filme representa um período bem recente da História do Brasil, que dialoga com as dificuldades cotidianas dos desprovidos de renda, de esperança, cujas lutas são cotidianas, pela sobrevivência. As violências tratadas com o rigor dos governos militares é o ponto chave na discussão do filme, mas o mesmo mostra que as violências cotidianas das classes subalternas são perpetuadas numa relação muito mais ampla do que aquelas contidas nas ações governamentais.

As relações de dominação não se iniciaram com o Golpe Militar. É certo que elas foram aperfeiçoadas pela aliança das elites burguesas, oligárquicas, católicas e militares como instrumento de manutenção do poder, das riquezas e dos valores instituídos, mas a violência representada no filme foca também “o outro lado” desta dominação, ou seja, dos oprimidos.

Quadros da violência policial, da violência machista e da violência econômica são representados em *Black-tie*. São dessas violências que o filme trata, ou melhor, da memória de quem sofre diariamente os efeitos das mesmas em âmbito público ou privado, mas que luta para melhorar essa situação que, pelas estruturas sociais constituídas, insiste em permanecer nas camadas mais pobres da população.

É justamente estas violências que Guarnieri tratou quando escreveu a peça nos anos 50, considerando o contexto social que vivenciou, diferenciando da obra cinematográfica somente pela valorização da pobreza como um fator de solidariedade, explicita na música que é cantada na peça teatral:

*“_ Nosso amor é mais gostoso
Nossa saudade dura mais
Nosso abraço mais apertado
Nós não usa as ‘bleque-tais...”*

Em ambas as montagens, a preocupação com as questões sócio-políticas é evidenciada, mostrando que as camadas populares estão longe das “bleque –tais” usados pelos setores mais abastados da sociedade, e que mantém nos movimentos sociais as expectativas de melhoria de renda e das garantias individuais e coletivas, como o direito a moradia, a educação e tantas outras bandeiras levantadas no Brasil.

As lutas cotidianas representadas no filme expõem problemas que alguns setores da sociedade brasileira dos anos 80 faziam questão de não enxergar, como os abusos da ditadura, a exploração econômica e social que se perpetuavam nas relações sociais de então. Memórias essas que, muitas vezes, são dolorosas, com protagonistas anônimos representando para a sociedade ver aquilo que na realidade teimam em não enxergar. Deste ponto de vista, o filme serve como uma fonte de reflexão sobre as contradições sociais que são perpetuadas no cotidiano do Brasil.

Eles não usam Black-tie é uma referência quando se trata de instrumentalizar as discussões políticas dos anos 80, seja nas salas de aula de escolas secundaristas, nas universidades, nos grupos de discussão, bem como nas comunidades mais politizadas da nossa sociedade, servindo como uma fonte de reflexão sobre os rumos da sociedade contemporânea.

Nas propostas levantadas por Marc Ferro acerca da função social do cinema, Black-tie se encaixa como agente de reflexão sobre as contradições sociais e as posturas sócio-políticas dos anos 80, sugerindo, pelas vias da representação cinematográfica, uma necessária discussão e reflexão sobre a realidade social. Neste sentido, muitas reflexões podem ser construídas a partir da obra, sendo esta apenas uma dessas opções. Ou seja, as representações ali contidas servem como referência para discussão e debate de diversos setores sociais, inclusive aqueles que, apesar do contexto adverso, permanecem denunciando as condições de exploração e miséria impostas pelos setores dominantes à

maioria da população brasileira e insistem em continuar sonhando como uma transformação social.

DOCUMENTAÇÃO

1. FILMES:

Eles Não Usam Black-tie (1981, Leon Hirszman)

2. JORNAIS E REVISTAS:

BRIZOLA, Dirceu., Entrevista ao cineasta Leon Hirszman de Dirceu Brizola, nas paginas amarelas. **Revista Veja**, 23 de Setembro, 1981.

REVISTA AVENTURAS NA HISTÓRIA. Dossiê Brasil: *Ditadura no Brasil – tudo sobre o regime militar de 1964-1985*. Ed.Abril. São Paulo: 2005.

3. MÍDIA ELETRÔNICA

ALTMANN, Eliska. *Memórias de um Cabra Marcado pelo Cinema: representações de um Brasil rural*. Pp.88-89. Versão em pdf no site: www.calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/viewArticle/1622/0

JUNIOR, Roberto Abdala. *O Cinema é outra História: Considerações sobre o Cinema nas aulas de História*. In: www.bocc.ubi.pt/pag/junior-roberto-cinema-outra-historia.pdf

SILVA, José M. Trindade. *Eles não usam Black-tie: O Espetáculo e o Texto Literário*. In: Revista de História e Estudos Culturais. Dez/04. vol. I ano I. Disponível em: www.revistafenix.com.br.

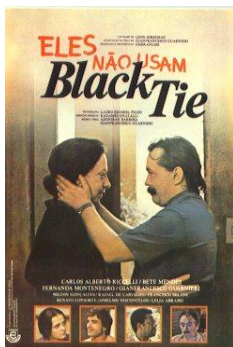
BIBLIOGRAFIA

- BLOCH, Marc. *Apologia da história: ou O ofício de historiador*. Ed. anotada por Etienne Bloch. Pref. Jacques Le Goff. Apres. à ed. brasileira Lilia Moritz Schwarcz. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002
- BURKE, Peter. *A revolução francesa da historiografia: a escola dos Annales (1929-1989)*. Trad. Nilo Odália. São Paulo: UNESP, 1991.
- _____. "Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro." *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992
- CERTEAU, Michel de. A operação histórica. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs). *História: novos problemas*. 2ª ed. Trad. Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979
- FERRO, Marc. *O Filme, uma contra-análise da sociedade?* in: Cinema e História. Rio de Janeiro, RJ. Ed. Paz e Terra, 1992.
- FICO, Carlos. *Eles não usam Black –tie: Várias histórias, muitos protagonistas*. In: *A História vai ao Cinema*. SOARES, Mariza de C. e FERREIRA, Jorge (orgs.). Rio de Janeiro, Record. 2001
- GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1987
- LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. "Apresentação". In: *História: novos problemas*. 2ª ed. Trad. Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- PATRIOTA Rosângela. Vianinha: Um Dramaturgo no Coração de seu Tempo. Ed. HUCITEC, São Paulo, 1999
- RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos - Cinema e História do Brasil*. Bauru, Editora Edusc, 2002.
- RAMOS, Fernão. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro.(1955-1970)* in: História do Cinema Brasileiro. RAMOS, Fernão (org.).
- RAMOS, José Mario O. *O Cinema Brasileiro Contemporâneo*. In: História do Cinema Brasileiro. RAMOS, Fernão.(org.).São Paulo, 1990. Art Editora.
- ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri: Um Grito Solto no Ar*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2004

ANEXOS

1. FICHA TECNICA

Eles não Usam Black-Tie (1981)



Em São Paulo, em 1980, o jovem operário Tião e sua namorada Maria decidem casar-se ao saber que a moça está grávida. Ao mesmo tempo, eclode um movimento grevista que divide a categoria metalúrgica. Preocupado com o casamento e temendo perder o emprego, Tião fura a greve, entrando em conflito com o pai, Otávio, um velho militante sindical que passou três anos na cadeia durante o regime militar.

Título Original: Eles não Usam Black-Tie

Gênero: Drama

Tempo de Duração: 134 min.

Ano de Lançamento (Brasil): 1981

Distribuição: Embrafilme.

Direção: Leon Hirszman

Roteiro: Gianfrancesco Guarnieri e Leon Hirszman

Produção: Leon Hirszman Produções e Embrafilme

Música: Adoniran Barbosa, Chico Buarque de Hollanda e Gianfrancesco Guarnieri

Fotografia: Lauro Escorel

Desenho de Produção: Jefferson Albuquerque Júnior e Marcos Weinstock

Figurino: Yurika Yamasaki

Edição: Eduardo Escorel

Elenco

Gianfrancesco Guarnieri (Otávio)

Fernanda Montenegro (Romana)

Carlos Alberto Riccelli (Tião)

Bete Mendes (Maria)

Flávio Guarnieri (Chiquinho)

Paulo José

Francisco Milani (Santini)

Milton Gonçalves (Bráulio)

Antônio Petrin

Carlos Augusto Strazzer

Anselmo Vasconcelos

Nelson Xavier

Lélia Abramo

Gésio Abreu

João Acaiabe

Maurício Amalfi

José Araújo

Jalusa Barcelos

Fernando Bezerra

Luiz Carlos Borges

Oduvaldo Brito

Aldo Bueno

Cachimbo

Leide Câmara

Rosiete Cavalcanti

Renato Consorte

Carlos Costa

Denoy de Oliveira

Walter Cruz

Eduardo da Conceição

Francisca da Conceição

2. FILMOGRAFIA DE LEON HISZMAN

Cinco vezes Favela (1962) (segmento "Pedreira de São Diego")

Maioria Absoluta (1964)

A Falecida (1965)

Garota de Ipanema (1967)

Nelson Cavaquinho (1969)

América do Sexo (1969) (segmento "Sexta-Feira da Paixão, Sábado de Aleluia")

São Bernardo (1971)

Que País É Este? (1976)

Carnaval do Povo (1978)

Eles Não Usam Black-Tie (1981)

Imagens do Inconsciente (1987)

Bahia de Todos os Samba (concluído em 1996)