

## A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CINEMATOGRAFICA DO OPERÁRIO BRASILEIRO ATRAVÉS DO FILME “ELES NÃO USAM BLACK TIE” DE LEON HIRSZMAN (1980)

*Eduardo Antonio Lucas Parga<sup>1</sup>*

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar a relação entre cineastas e o movimento sindical no período final do regime autoritário imposto pela ditadura civil militar em 1964 e como a construção da identidade operária no início dos anos 1980 foi realizada através de uma produção fílmica expressando o avanço gradual do processo de abertura política e a tensão política e social do período. Através do filme “*Eles não usam Black Tie*”, dirigido por Leon Hirszman (1980), podemos analisar a percepção do cineasta sobre a construção da identidade operária brasileira.

Palavras-chave: cinema e história; ditadura civil militar; representação cinematográfica do operário.

Abstract: This article aims to analyse the relationship between filmmakers and the trade union movement in the end period of the authoritarian regime imposed by the dictatorship civil-military in 1964 as well as the construction of working class identity at the beginning of 1980's was performed by means of a film production by expressing the gradual progress of the process of opening policy and the political and social tension of the period. Through the film *Eles não usam Black Tie*, directed by Leon Hirszman (1980), we can analyse the perception of the filmmaker on the construction of identity brazilian worker.

Keywords: Cinema and history; dictatorship civil-military; cinematic representation of the worker.

### I - O contexto da produção

O movimento operário ressurgiu com novas feições e novo ímpeto durante o governo Geisel. O renascimento do sindicalismo em bases populistas não tinha condições de se realizar dado o fato de que os governos militares não tinham nenhuma intenção de estabelecer relações tuteladas com os sindicatos. Estava fora de propósito qualquer realização nesse sentido. A política de arrocho salarial, a proibição do direito de greve e a contenção das liberdades sindicais impediam o reassentamento de um movimento operário nas antigas bases de relacionamento com o Estado. Diante de tal contexto, o novo movimento sindical

---

<sup>1</sup> Doutor em História Política pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professor do Colégio Pedro II. Este texto compõe a tese de doutorado “A imagem da nação: cinema e identidade cultural no Brasil (1960-1990)” defendida em 15 de dezembro de 2008 no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

que surgia a partir de meados da década de 1970 ressurgia adotando formas independentes do Estado muitas vezes a partir da experiência vivida no interior das fábricas e empresas, organizando e ampliando as comissões de fábrica. De 1964 até o fim da década de 1970, o eixo mais combativo havia se deslocado das empresas públicas para a indústria automobilística, este setor pouco atuante até o advento do golpe militar. Um dos fatores que favorecia a reorganização do movimento operário era a grande concentração geográfica no ABC paulista de um pequeno número de empresas concentrando grande número de trabalhadores. Em 1976, na capital paulista, no ramo da indústria mecânico-metalúrgica existiam 421 mil operários sendo que apenas 20,8% concentravam-se em empresas com mais de mil operários. Em 1978, em São Bernardo do Campo havia mais de 125 mil operários no mesmo ramo industrial com forte predomínio da indústria automobilística. Deste total, 67,2% estavam concentrados em empresas com mais de mil operários.

Mas não foi apenas a concentração de trabalhadores e das unidades de produção que propiciaram o surgimento do novo sindicalismo. O trabalho organizativo das lideranças operárias, muitas vezes vinculados ao trabalho de base de setores progressistas da Igreja Católica, assim como o papel dos advogados dos sindicatos, considerando o contexto de abertura política, mesmo que controlada pelo governo, foram condições que lançavam os alicerces das manifestações coletivas dos trabalhadores no final da década.

O fato de o governo Geisel ter admitido a manipulação dos índices oficiais de inflação referentes a 1973 e 1974, em agosto de 1977, forneceu o pretexto para que o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, em São Paulo, iniciassem uma campanha para a correção dos salários. Afinal, como os índices oficiais de inflação regulavam os índices de reajuste salarial, ocorreram perdas salariais de 31,4% naqueles anos. O pretexto para o início da campanha salarial era legítimo e havia sido fornecido pela confissão do próprio governo em tempos de abertura política. Grandes assembleias se realizaram em São Bernardo, no

estádio de Vila Euclides. A liderança do movimento dos metalúrgicos se fez sentir os movimentos que abrangiam outros setores.

As greves de 1979 levaram cerca de 3,2 milhões de trabalhadores a cruzar os braços em todo o país com 27 paralisações de metalúrgicos abrangendo 958 mil operários e, ao mesmo tempo, vinte greves de professores reunindo 766 mil assalariados.<sup>2</sup>

As reivindicações dos trabalhadores grevistas abrangiam um amplo espectro de reivindicações que iam desde as trabalhistas como aumentos salariais e garantia de emprego até políticas como o reconhecimento das comissões de fábrica, liberdade de organização sindical e liberdades democráticas. O impacto que as greves de 1979 tiveram sobre todo o país demonstrava a nova identidade dos trabalhadores brasileiros organizados em sindicatos: o elevado grau de organização com 43% dos operários sindicalizados e a afirmação de grande parte de suas lideranças fora do quadro de influência da esquerda tradicional do PCB. Depois viria o PT (Partido dos Trabalhadores) criado em 1980.

## **II - A grande angular cinematográfica e a emergência da representação do operário**

Um número significativo de filmes focalizando a questão política surge na passagem da década de 1970 para a de 1980 expressando o avanço gradual do processo de abertura. Tanto no âmbito do documentário quanto no ficcional passaram a surgir filmes que focalizavam temas antes impensáveis para a projeção nas telas. Greves, luta armada, tortura, manifestações pelas eleições diretas para presidente e a transição política foram temas preponderantes que ganharam a atenção do público e, por conseguinte, dos cineastas.

Em meados da década de 1970, foram produzidos filmes, na área do curta-metragem, como *Os Queixadas* (Rogério Corrêa, 1976) e *Os Libertários* (Lauro Escorel Filho, 1977) que

---

<sup>2</sup> FAUSTO, Boris, *História do Brasil*, São Paulo: Edusp, 1995, pp. 499-500.

focalizavam a memória, a organização e a luta dos trabalhadores no sentido de *recuperação da memória* da luta operária.<sup>3</sup> Não que faltasse perspectiva histórica em outros filmes que abordavam este tema, mas o tratamento era diferente: oferecia, de forma inédita, uma reinterpretação na construção da memória do trabalhador urbano brasileiro e não apenas um conteúdo informativo. Ganhava profundidade em reflexão histórica de forma crítica.

Estes filmes que se debruçavam sobre o mundo do trabalho, anteriores a 1979, provinham de atividades e projetos universitários, possuindo perspectiva sociológica. *Os Libertários* foi uma produção que investiu na reconstrução da participação do anarquismo no início do século XX e sua contribuição para a estruturação do movimento operário brasileiro. *Os Queixadas* narrou o desenvolvimento da greve de Perus, São Paulo, de 1961. Esta produção permitia uma reconstrução crítica, reflexiva, interpretativa, mobilizando estruturas mais subjetivas do espectador, envolvendo argumentações que não envolviam apenas a palavra, mas, através das imagens, todo um envolvimento corporal e emocional. A diferença dessa produção originária de projetos universitários com a produção vinculada às entidades sindicais residia no fato de que enquanto os primeiros visavam a construção da memória de forma reflexiva e crítica, os segundos visavam a ação imediata dos trabalhadores, sua organização baseando-se na observação de problemas mais específicos. A diferença estava tanto na forma de abordagem do mesmo tema como na produção (o modo de produção dos filmes).

A partir de 1979, no campo do documentário, as lutas e greves dos trabalhadores ganhavam a pauta cinematográfica de alguns cineastas expressando também alterações entre cineastas e sindicatos. Em São Paulo, surgiu uma produção cinematográfica realizada por cineastas vinculados às entidades sindicais. O DIEESE (Departamento Intersindical de

---

<sup>3</sup> BERNARDET, Jean-Claude, “Operário, personagem emergente” in: BERNARDET, Jean-Claude, AVELLAR, José Carlos e MONTEIRO, Ronald F., *Anos 70 – Cinema*, Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráfica e Edit. Ltda., v. 4, 1979-1980, pp. 37-8.

Estatística e Estudos Socioeconômicos, fundado em 1955) e o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo financiaram muitas destas produções que atendia ao interesse imediato dessas entidades. Em 1979, foram produzidos diversos documentários: de natureza didática e institucional para ser usado em cursos no DIEESE (*Sobre a origem da riqueza*), para atender questões específicas (*Acidentes de Trabalho* de Renato Tapajós), um congresso (*Trabalhadoras metalúrgicas* também dele) ou a greve de 1979 (*Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta do trabalhador*, do mesmo diretor).<sup>4</sup> Esta relação entre cineastas e o movimento sindical abriu para a lente cinematográfica um campo experimental muito fértil na produção de representações do trabalhador urbano brasileiro. Esta produção cinematográfica documental tinha objetivos institucionais sindicais, voltando-se para a mobilização de um público específico, o trabalhador urbano, operário, para atender a organização coletiva na defesa de suas reivindicações. Contando com o posicionamento ideológico desses cineastas e das entidades sindicais, os filmes se debruçavam primeiro sobre problemas específicos da classe operária (condições de trabalho) ou sobre questões didáticas (os mecanismos de exploração sobre o trabalhador) até chegar à mobilização grevista. Com linguagem nada inventiva, dado o fato da fonte de produção estar vinculada aos sindicatos, impedindo maior flexibilidade criativa, esta produção buscava mais informar e unificar a visão dos trabalhadores sobre as condições objetivas de trabalho e de organização sindical visando diretamente à mobilização dos trabalhadores. Estes *filmes sindicais*, produzidos rapidamente, em condições precárias (tanto em termos econômicos quanto em termos políticos, pois ainda se vivia numa ditadura) e procurando atender a objetivos imediatos de mobilização dos trabalhadores, atingindo o público específico das assembleias de trabalhadores e desejando obter resultados imediatos durante a greve de 1979, no ABC paulista, estes filmes inovavam no sentido de estarem envolvidos numa ação específica. Bernardet levanta a questão desta produção ter

---

<sup>4</sup> Idem, p. 35.

influenciado na exaltação do carisma de Lula<sup>5</sup> e uma discussão que pode ser feita em função da proposta deste tipo de filmes e sua relação com a apresentação do “fenômeno Lula” (o que talvez mereça iniciativas, no futuro, de estudos mais aprofundados para se entender o “lulismo” enquanto fenômeno político).

Outros filmes, também focalizando a lente sobre o mundo do trabalho, como produções *independentes*, com cineastas que se articulavam com as entidades sindicais por conta própria e sem vínculos ao nível da produção foram realizados. Alguns filmes de curta-metragem de natureza documental, como os de João Batista de Andrade (*Greve!* e *Trabalhadores, presentes*, ambos de 1979) e um longa-metragem de Sérgio Toledo e Roberto Gervitz (*Braços cruzados, máquinas paradas* de 1979) eram exemplos de filmes que traziam elementos novos para o cinema brasileiro.

Escapavam a estas abordagens (*filmes sindicais e independentes*) dois filmes de curta-metragem, um ficcional e outro documental. *Zezéro* (Ozualdo Candeias, 1973), filme ficcional, abordava de forma exótica a figura do operário: o filme narra a trajetória de um servente de pedreiro, trabalhador da construção civil, que vê seu baixo salário sendo corroído pelo pagamento de prestações e em apostas nos jogos da Loteria Esportiva (alimentando a fantasia de um dia se tornar milionário). O personagem acaba enriquecido por um golpe de sorte e, na cidade, desenvolvem-se as relações dele com o dinheiro e o sexo, com intensa selvageria. A ideia central do filme é demonstrar o processo de desumanização, explorando, para além da opressão resultante das relações sociais de trabalho, os impulsos mais íntimos do indivíduo quando o personagem obtém acesso ao dinheiro e manifesta sua posição em relação ao poder proporcionado. Segundo Jean-Claude Bernardet, a abordagem de Candeias inovava porque a identificação promovida entre o diretor e o personagem, entre o espectador e o

---

<sup>5</sup> Idem, p. 36.

personagem, nada tinha de paternalista parecendo “não ter nada de populista”.<sup>6</sup> A abordagem da figura do operário começava a se distanciar do esquema populista e das esquerdas do início dos anos 1960 em que a figura do trabalhador era vista como íntegra e absolutamente honesta, sofrendo a opressão do capital e que só almejava a libertação da exploração através da organização coletiva dos trabalhadores e que até promoveria a revolução social. Era uma visão paternalista e totalizante do trabalhador.

Já no campo documental, *Esfacelamento cerebral*, de Paulo Chaves (1973), narrava a trajetória, através de entrevistas e reportagens, de um operário da *Volkswagen*. “Operário padrão”, ativo participante do sindicato, pai de família zeloso que, num belo dia, rompe com todas as estruturas (família, sindicato, fábrica) e passa a viajar pelo Brasil na *busca do absoluto*, perseguindo algo de epifânico, místico e divino. Na sua busca, chega a Natal, Rio Grande do Norte, e se suicida dramaticamente, mergulhando no absoluto *nirvana*. O diretor abordava a ruptura radical com uma concepção totalizante de mundo dentro de uma situação média de aspirações individuais. Interessante é observar a influência do Cinema Marginal no que tange à desconstrução do personagem numa evolução direta ao seu oposto terminando num vazio sem explicação, num verdadeiro *desbunde*.

### III - O operário na ficção

Dois filmes de ficção foram feitos logo depois de documentários realizados sobre as greves do ABC paulista em 1979, ambos filmados em São Paulo. Em 1980, o primeiro foi o filme de ficção feito por João Batista de Andrade (depois de ter dirigido os documentários *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!* ambos de 1979) foi *O Homem que Virou Suco*. O ator José Dumont personifica os migrantes nordestinos Severino e Deraldo que são sócios. Severino,

---

<sup>6</sup> BERNARDET, Jean-Claude, “Zezéro X o fantasma da castração” in: *Opinião* n° 9 de 1 a 8 de janeiro de 1973, p. 6.

ao receber o prêmio como operário-padrão, mata o patrão com uma peixeira e foge. Deraldo, migrante nordestino que vive da venda de seus folhetos de cordel em praça pública e dorme num barraco de favela de São Paulo, passa a ser confundido com Severino. Deraldo foge e se esconde, tornando-se operário de construção civil, empregado doméstico e operário do metrô de São Paulo. Este começa a investigar o paradeiro de Severino para livrar-se da perseguição policial. Descobre que Severino, migrante nordestino e operário, fora aliciado pela direção da fábrica para denunciar seus colegas, enlouquecera no dia da premiação e acabou matando o patrão, tendo fugido e se escondido em uma favela de São Paulo. De forma assim resumida, a ideia central do filme era analisar as condições em que o migrante nordestino se proletarizava na grande cidade e descaracterizando-se enquanto artista popular para se identificar como trabalhador em meio aos outros trabalhadores.

O segundo filme de ficção produzido em 1980 sobre a temática operária foi *Eles não usam Black-Tie*, de Leon Hirszman (depois de ter iniciado *ABC da Greve*, documentário não finalizado). É importante observar que estes dois cineastas, antes de se debruçarem sobre a temática operária no campo ficcional já tinham visitado tal tema no âmbito do documentário. Estas experiências, vividas por eles, com filmes documentais forneceu uma maior riqueza no tratamento da articulação entre o real e o ficcional.

O filme de Leon Hirszman trata sobre os conflitos, anseios e contradições da classe trabalhadora no final da década de 1970, na crise final da ditadura militar. A esperança na ação coletiva e a aposta nas saídas individuais, como alternativa de vida para os trabalhadores, são colocados em dois polos que se contrapõem, orientando a densidade emocional da narrativa. O filme foi baseado em peça homônima, de Gianfrancesco Guarnieri (que trabalha no filme como Otávio, o pai de Tião e líder operário), escrita duas décadas antes. Bem recebido pelo público e pela crítica, *Eles não usam black-tie* recebeu vários prêmios, entre os quais podemos destacar o Prêmio Especial do Júri do Festival de Veneza de 1981. A direção

musical é de Radamés Gnattali e a música tema é de Adoniram Barbosa e de Gianfrancesco Guarnieri, *Nóis não usa blequetais*.

A história se passa na periferia de São Paulo entre o universo da fábrica e o cotidiano das famílias dos trabalhadores. As difíceis condições de vida e moradia, a ameaça do desemprego, o poder corrosivo da inflação sobre os salários, a organização dos trabalhadores no sindicato e a possibilidade de uma greve intercalam-se criando a atmosfera do drama vivido pelos personagens e que procurava se aproximar, enquanto representação cinematográfica, da situação vivida pelos trabalhadores brasileiros ao fim da década de 1970, fornecendo a pulsão vital e dialética de significação do filme.

#### **IV - O eixo discursivo casa-fábrica**

O filme começa com um casal de namorados (Tião/o ator Carlos Alberto Ricelli e Maria/a atriz Bete Mendes) que sai do cinema e volta para casa, num subúrbio pobre da cidade de São Paulo. Pegam um ônibus para casa e são apanhados de surpresa por uma forte chuva no meio do caminho. Saltam do ônibus e continuam andando debaixo da chuva. No meio do caminho, passam por uma batida policial em frente ao bar do bairro. A truculência da repressão policial se apresenta neste momento, rondando as casas dos trabalhadores. Os policiais investem contra dois homens e os revistam; um é o bêbado local que tem um violão e outro vai preso por não ter documentos. Quando os dois chegam à casa de Tião, observamos que o interior da casa é simples e pobre. Lá, eles esperam a chuva passar e ela conta para Tião que está grávida, mas que não quer que ele faça nada obrigado. Ele diz estar feliz e marcam o noivado para dali a duas semanas. A história começa dessa forma, do cinema para a casa do trabalhador e, em casa, é que se passa a maior parte do filme. O barulho desperta o irmão de Tião que dormia no sofá da sala e que também se envolve na conversa do noivado. A chuva ainda continua quando chega a casa o pai de Tião, Otávio (o ator

Gianfrancesco Guarnieri). Começam a conversar e Otávio fala da situação na fábrica: com o aumento atrasado, os operários pensam em fazer greve que pode estourar dali a duas semanas (o mesmo prazo para o noivado acontecer). Ele pega uma garrafa de cachaça. Tião e Maria, então, falam do noivado. Otávio acha muito apressado.

No momento em que Otávio fala em greve, entra na sala a mãe (Romana/a atriz Fernanda Montenegro), que dormia no quarto no fundo do corredor, também acorda vai até a sala para colocar todo mundo na cama. Ela está agitada, pois o dia seguinte é de trabalho e de manhã ela é quem acorda primeiro para fazer o café e arrumar as coisas. Ela fica sabendo do noivado e não fica nem um pouco entusiasmada: noivado e casamento como, se o que eles ganhavam na fábrica mal dava para eles se sustentarem? Também diz que ouviu Otávio falar de greve e o adverte para não se meter em confusão, de novo. Noivado e greve, união e luta é o que parece estar anunciando o filme se o que se quer é a construção do futuro. E para isso não se pode esperar.

No momento em que Otávio falou em greve, o universo da fábrica começa a ser mostrado no discurso dos personagens. O eixo discursivo casa-fábrica começa aí a ser criado e em torno dele a tensão entre o mundo da família e o da fábrica, entre as ações coletivas e soluções individuais começam a ser postas. As imagens ao longo do filme se alternam entre a casa e a fábrica, atravessando o mundo da rua, como num trajeto em que se vai da casa para a fábrica e vice-versa. No espaço da rua, como no início do filme em que Tião e Maria passam pela batida policial, em momentos de lazer do trabalhador no botequim, reunindo-se com amigos, bebendo cerveja, jogando sinuca e conversando sobre assuntos relativos tanto ao trabalho na fábrica quanto às preocupações cotidianas como as de Tião em obter uma posição melhor para sustentar a futura família quando conversa com Jesuíno (o ator Anselmo Vasconcelos), seu colega delator na fábrica.

Nos momentos entre a casa e a fábrica, o espaço da rua privilegia as cercanias do bairro operário revelando as condições precárias de vida, a falta de infraestrutura como

calçamento e asfalto, a marginalidade e a violência às quais as famílias dos trabalhadores se submetem por morar ali como resultado implícito da exploração do trabalho sofrida por eles. A situação em que Tião e Otávio estão no botequim, numa noite, depois do pai ter saído de uma assembleia no sindicato e o filho ter deixado Maria em casa e conversam, bebendo cerveja. Nesse momento, um assaltante invade o botequim fugindo da polícia e passando para os fundos do bar, a polícia entra perseguindo-o e também segue para os fundos. Ouve-se uma discussão e tiros e o bandido é morto pelos policiais. Durante a sequência da discussão entre o bandido e os policiais no fundo do bar, a câmera focaliza não esta situação, mas o interior do bar com as pessoas ali presentes ouvindo a ação com olhares cabisbaixos e tristes como se aquela situação lhes fosse tragicamente familiar. Esta sequência mostra a situação de abandono e violência a que os trabalhadores da periferia estão submetidos no filme.

Há também os dramas familiares que fazem parte do universo dos trabalhadores como o alcoolismo do pai de Maria, seu Jurandir (o ator Rafael de Carvalho) que bêbado a ofende verbalmente. Mais tarde, quando lhe arranjam emprego como operário da construção civil, temporariamente ele se apruma, para logo voltar a beber no trajeto do trabalho para casa. Numa noite Jurandir bêbado encontra um assaltante e por não ter dinheiro (gasto em bebida) não lhe dá atenção e continua seu caminho para casa: o assaltante atira pelas costas dele, matando-o. Estas sequências preparam um agravamento da tensão vivida por Tião, preocupado em adquirir condições para sustentar a futura família com Maria. A morte do pai de Maria agrava a situação, pois a perspectiva passa a ser a de morar com a mãe e o irmão dela. Esta situação o leva a buscar uma solução individual para seus problemas. Para ele, não basta o exemplo dado pelo pai, Otávio, que como líder sindical ficou preso por causa de suas atividades e teve de ficar longe do filho que viveu com tios durante este período. As situações de marginalidade e morte violenta sofrida por trabalhadores no filme preparam tanto a revolta individual de Tião quanto a precipitação do confronto dos trabalhadores com o

patrão na deflagração de uma greve mal organizada. Entre os trabalhadores, Santini (o ator Francisco Milani), assume uma revolta desesperada e fica ansioso por uma ação coletiva rápida e imediata através da greve para forçar o patrão a ceder às reivindicações dos trabalhadores. O marginal que invade o bar, o operário que não quer se aliar ao sindicato e o operário que exige uma ação drástica do sindicato através da greve, todos estão ligados por um fio narrativo que explica e representa a revolta dos trabalhadores contra o seu cotidiano opressivo.

Numa montagem alternada, influenciada pelo mestre Serguei Eiseinstein, os personagens de Otávio e Romana, pais de Tião, em casa, aparecem tentando preparar o ânimo dele para o momento de tensão da greve, achando que ele andava “meio perdido” enquanto na fábrica, Otávio e Bráulio (o ator Milton Gonçalves) defendem a preparação dos trabalhadores antes da deflagração da greve. Interessante notar que o personagem de Santini não existia na peça original. O personagem de Santini no filme obedeceu a uma reatualização do personagem de Otávio. Leon Hirszman, em entrevista a revista *Veja*, em 1981, afirmou que houve uma alteração no personagem de Otávio porque na peça ele era “um stalinista”, um personagem que dizia que não cabia discutir “se o ‘velho’ Stálin tem ou não tem bigode”,<sup>7</sup> aludindo à amenização das críticas feitas ao líder soviético pelo XX Congresso do PCUS em 1956 (a peça foi montada alguns anos depois). No filme, Otávio era um ativista sindical e não um líder de partido como na montagem inicial da peça. Santini no filme tornou-se um desdobramento desta faceta anterior do personagem Otávio, um ultraesquerdista, um “porralouca”. Esta atitude incorpora uma crítica ao partido comunista, depurando-o do seu caráter esquerdista expressando a crise que o PCB, entre 1979 e 1981, sofria em torno da

---

<sup>7</sup> “Eu investi na emoção”, entrevista de Leon Hirszman in: VEJA n° 681, São Paulo: Abril Cultural, de 23 de setembro de 1981, p. 6.

discussão sobre as posições do eurocomunismo em divergências de Luís Carlos Prestes com a cúpula do partido e suas posições em relação ao processo de abertura.<sup>8</sup>

A ação se intensifica na porta da fábrica, no dia da greve. Mais do que no interior da fábrica onde poucas cenas de trabalho são mostradas, além do refeitório e do vestiário em que se movimentam os trabalhadores e os delatores como Jesuíno que seduz Tião para trabalhar “pros homens” em troca de benefícios entregando “apenas alguns nomes”, o portão da fábrica é o lugar da ação e do confronto entre policiais e trabalhadores, o confronto entre os próprios trabalhadores. Tião assumindo a posição de “fura-greve”, chamando os outros trabalhadores para a fábrica, desafiando o pai que mesmo com a greve mal preparada ainda luta para organizá-la, Tião sendo perseguido e espancado por outros trabalhadores com Bráulio a salvá-lo, lembrando que ele não era o inimigo (que objetivamente não aparece).

No portão da fábrica, a ação desdobrou-se de forma dramática e intensa mantendo continuidade pelo ambiente familiar na casa de Otávio e Romana através da discussão violenta entre Tião e Maria ocorrida depois de ter sido ela golpeada por um policial à paisana (o ator Nelson Xavier), pondo em risco sua gravidez. Ela foi para a casa de Tião depois de ter ido ao hospital. Tião, depois de se desvencilhar dos trabalhadores que lhe batiam, com a ajuda de Bráulio, foi atrás de Maria encontrando-a em sua casa. Na discussão com Maria, que não aceita a sua posição de “fura-greve” e lhe critica (ela apoiou a greve), ele lhe deu uma bofetada e Maria rompeu com ele afirmando que a criança quando nascesse só seria neto de Otávio.

Depois desta sequência Otávio, que havia sido preso pela polícia, voltou para casa com Romana que tinha ido soltá-lo. Depois da discussão com Maria, Tião se recolheu ao quintal no fundo da casa. Otávio foi até ele e, numa conversa seca, disse ao filho que ele era “um traidor por convicção”. Tião argumentou que tinha tomado aquela atitude por achar

---

<sup>8</sup> Cf. CARONE, Edgard, “A crise do PCB” in: *O PCB -1964/1982*, São Paulo: Difel, vol. 3, 1982, pp.255-333.

que era a melhor solução para resolver o sofrimento vivido dentro daquelas condições e que almejava uma situação melhor. Otávio reconhece a liberdade de opção do filho, mas rompeu com ele expulsando-o de casa, pois não poderia conviver com tal diferença entre eles na mesma casa e também por se sentir culpado de, na sua escolha política, ter se afastado do filho quando criança, coisa que Tião não queria repetir para si. Despediu-se do filho dizendo “até um dia”, ficando aberta a possibilidade de uma reconciliação. Na sequência seguinte, Romana tem uma conversa terna com o filho e na despedida ela disse que um dia ele concluiria que era “melhor passar fome entre os amigos do que passar fome entre os estranhos”.

Estas sequências nos falam das divisões da família operária na busca de soluções, entre as coletivas e as individuais, para suas condições resultantes da exploração, causando fraturas que parecem irreconciliáveis. Leon Hirszman forneceu uma mensagem de que, apesar do sofrimento e das divisões surgidas, a solidariedade situada na base do humanismo ainda era capaz de curar estas fraturas levando à unidade e, portanto, uma saída única para o trabalhador. A preocupação do diretor era com a emergência dos movimentos sociais diante do fim próximo do regime autoritário e estabelecer a identificação com as classes trabalhadoras e o ambiente vivido na época quando o movimento operário encontrava-se pressionando por liberdades sindicais e políticas com um panorama pluripartidário em que surgia o Partido dos Trabalhadores (PT) organizado por segmentos que participaram nas greves do ABC paulista (trabalhadores, setores progressistas da Igreja Católica, intelectuais) e se preparavam para continuar pressionando por maiores liberdades até a democratização plena. Os comunistas também discutiam sobre o melhor caminho para estabelecer sua identificação junto aos trabalhadores, apesar de não possuírem a legalidade política.

#### **V - A construção da identidade operária através do espelho cinematográfico**

Depois da despedida de Tião, a câmera focalizou novamente o portão da fábrica onde se encontravam Santini, Bráulio e outros operários assistindo a saída dos outros trabalhadores. Santini ainda quis impedir a entrada do turno da noite. Os ânimos se acirraram e a polícia manteve a dispersão. Santini liderou os trabalhadores num cordão insistindo no enfrentamento com a polícia. Bráulio, entre eles, procurava evitar o confronto clamando pela dispersão. Uma bala disparada por um policial acabou matando Bráulio: era o fracasso da greve.

Corte para Tião que seguiu num ônibus partindo, como que para um exílio. Novo corte para o velório de Bráulio, mostrando uma multidão de trabalhadores lhe prestando homenagem. Esta homenagem foi inserida no filme por causa da morte do líder operário Santo Dias da Silva, morto pelo PM Herculano Leonel quando integrava um piquete na porta da fábrica *Sylvania* na greve de outubro de 1979.<sup>9</sup> A obra de Leon Hirszman dialogava com a realidade que ocorria “ali ao lado”, tornando-a mais verossímil e ampliando as possibilidades de identificação com o público. No funeral de Bráulio apareceu, personificando o padre Bastos (o nome aparece nos créditos finais) o ator Paulo José que não teve nenhuma participação ativa no filme a não ser na sequência do funeral e da procissão que encerra o filme, pois as cenas em que o padre Bastos aparecia foram cortadas na montagem talvez pela alusão ao apoio de setores da Igreja Católica ao movimento grevista no ABC paulista que ocorria paralelamente às filmagens e talvez para que o filme não tivesse problemas com a Censura Federal. Outra mudança imposta pela realidade externa ao filme foi quanto aos uniformes da polícia e as viaturas: os uniformes e os tipos de viatura bem como as cores usadas nos carros tiveram de ser trocados para não fazer alusão direta às forças policiais governamentais por causa da crise no ABC paulista, tudo resolvido em uma semana antes

---

<sup>9</sup> FERREIRA, Paulo Roberto. “Peleja do trabalhador com o patrão” in *Filme Cultura* n° 46, Embrafilme, abril de 1986, pp. 70-1.

das filmagens começarem, segundo depoimento de Fernanda Montenegro, em 2007, ao fotógrafo do filme, Lauro Escorel.<sup>10</sup>

Da focalização do funeral e da multidão presente, em silêncio, a sequência é cortada para talvez, a cena mais bela do filme que se passa na casa de Otávio e Romana. Leon Hirszman queria fazer uma “homenagem aos mestres soviéticos do cinema”, segundo Fernanda Montenegro.<sup>11</sup> A sequência se desenvolve sem uma palavra entre os dois sentados na cozinha ao redor da mesa. Tristes, se dão as mãos. Ele bebe um copo de cachaça. Ela retira uma porção de feijões de uma lata e põe na mesa. O único som audível na cena é o do cair dos feijões. Romana olha para Otávio. A câmera, em primeiríssimo plano (PPP),<sup>12</sup> focaliza Otávio que, meio constrangido, para de beber e afasta o copo de cachaça. PPP do rosto de Romana, triste com os olhos cheios de lágrimas, olhando para Otávio. Novamente, PPP de Otávio, também triste, olhando para Romana. Corte para plano de detalhe (PD) nas mãos de ambos com Romana colocando as suas sobre as mãos dele de forma terna e apertando-a. Novo corte em PPP para o rosto de Romana com lágrimas caindo pela sua face e olhando para Otávio. Ouve-se sua respiração. Corte em PD para as mãos, agora com Otávio apertando ternamente as mãos dela. Lentamente, em novo PD, ela retira sua mão e leva-a até aos feijões sobre a mesa e começa a separá-los. Com as mãos, ela joga os bons feijões numa tigela. Primeiro plano (PP) de Romana com os feijões. Ouve-se o som dos feijões caindo na tigela. Corte para Otávio, também em PP, que com os braços cruzados a observa. Ele pega feijões e a auxilia na separação. Som dos feijões. Close na tigela de Romana e vemos os feijões caindo. Corte em PPP para o rosto de Otávio que olha para Romana.

---

<sup>10</sup> Depoimento de Fernanda Montenegro in “Conversando com o elenco” in Extras do DVD *Eles não usam Black-Tie*, Projeto Leon Hirszman 01, restaurado e remasterizado digitalmente, NTSC cor, 120 min, Vídeo Filmes.

<sup>11</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>12</sup> PPP (primeiríssimo plano): close ou plano do rosto do personagem; PD (plano de detalhe): plano que mostra um detalhe do rosto, de uma parte do corpo, de um objeto; PP (primeiro plano): plano do personagem da cintura para cima; PG (plano geral): plano do conjunto de um cenário ou de ampla paisagem in MARTIN, Marcel, *Linguagem cinematográfica*, São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003, pp. 37-40.

Outro corte em PD para a mão dele que passa a Romana os feijões que ele separou. Com sua mão, ela pega os feijões que ele separou e, em dois punhados, os coloca na tigela. Corte em PPP para o rosto de Romana que olha para Otávio. Ela enxuga as lágrimas, respira e continua a separar os feijões. Close em sua mão colocando os feijões na tigela.<sup>13</sup> Eram os feijões sem o sonho, mas com o trabalho que unia um homem e uma mulher, cúmplices na vida e no sofrimento. Corte em plano geral (PG) para a procissão do funeral de Bráulio onde aparecem os personagens sob os gritos repetidos de “A greve continua”. Surgem os créditos finais, ouve-se a música tema e o filme termina.

Em um documentário de Cláudio Kahns e Antônio Ferraz, *Santo e Jesus, Metalúrgicos* (concluído cinco anos após seu início em outubro de 1978), a memória do líder operário Santo Dias da Silva foi evocada em muitos momentos. No epílogo do documentário, um coro que narrava a morte dele lembrava: “A luta do companheiro Santo/Para que a memória dele/Permaneça presente/Na História do Brasil/E na história da classe trabalhadora”. Em *Eles não usam Black-Tie*, no velório de Bráulio, o operário Otávio disse para seu filho Chiquinho (o ator Flávio Guarnieri): “Um dia teu filho vai estudar o Bráulio na História do Brasil”.<sup>14</sup> O cinema dialogava com a realidade através da operação de montagem cinematográfica subordinado ao ponto de vista ideológico e não sectário do diretor, mas desejoso de estabelecer motivações e identificações para a organização da classe trabalhadora. A arte interferia na vida procurando contribuir para uma maior reflexão dos espectadores sobre a reformulação da identidade operária para estabelecer caminhos na luta política em favor da democratização. O ator Carlos Alberto Ricelli, em depoimento ao fotógrafo Lauro Escorel, em 2007, disse sobre uma observação feita para Leon Hirszman sobre uma cena em

<sup>13</sup> Esta sequência da contagem dos feijões foi criada e realizada na montagem da peça em 1958, pela atriz Lélia Abramo que fazia o papel de Romana. No filme, ela fez o papel da mãe de Maria, d. Malvina. Esta sequência foi adaptada do teatro para o filme. Depoimento de Fernanda Montenegro in “Conversando com o elenco”, op. cit.

<sup>14</sup> FERREIRA, Paulo Roberto, op. cit., p. 71.

que ele contracenava com Bete Mendes (como Maria) onde ele dizia que a “Maria estava politizada demais, não estava com uma reação de Maria”. Ao que Leon respondeu, um pouco exaltado: “Nada disso! Quem tá fazendo a Maria é a Bete, *a Maria não existe* [grifo meu]. Quem dá a vida à Maria é a Bete!”. Leon enfatizava o fato de que a representação dos atores estava voltada para a *tradução* de uma realidade, emprestando energia vital aos personagens garantindo a verossimilhança necessária para atrair a atenção do espectador e provocar-lhe a imaginação estimulando-lhe a *produção de afetos*. A escolha do elenco não foi fortuita. Os personagens mais ativos e centrais, envolvidos no confronto com as forças da ordem tinham, em algum momento da realidade, graus variados de militância política ou envolvimento ideológico como o próprio Gianfrancesco Guarnieri, Francisco Milani, Milton Gonçalves, Lélia Abramo e Bete Mendes, sendo que o ator Carlos Alberto Ricelli não possuía nenhuma militância política e foi escolhido para fazer Tião, personagem que não se identificava com a postura política de seu pai, Otávio, e nem com a luta dos trabalhadores. Nesse caso, qualquer semelhança não era mera coincidência. Essa era a assinatura do autor em sua obra, o estilo de Leon Hirszman, ele mesmo com orientação ideológica de esquerda sem sectarismos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Obras

- BERNARDET, Jean-Claude, AVELLAR, José Carlos e MONTEIRO, Ronald F. *Anos 70 – Cinema*, Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráfica e Edit. Ltda., v. 4, 1979-1980.  
 CARONE, Edgard. *O PCB -1964/1982*, São Paulo: Difel, vol. 3, 1982.  
 FAUSTO, Boris. *História do Brasil*, São Paulo: Edusp, 1995.  
 MARTIN, Marcel. *Linguagem cinematográfica*, São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003.

### Revistas e semanários

- Filme Cultura* n° 46, Embrafilme, abril de 1986.  
 Semanário *Opinião* n° 9 de 1 a 8 de janeiro de 1973.  
 VEJA n° 681, São Paulo: Abril Cultural, 23 de setembro de 1981.

### Filme

- DVD *Eles não usam Black-Tie*, Projeto Leon Hirszman 01, restaurado e remasterizado digitalmente, NTSC cor, 120 min, Vídeo Filmes.