

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

VALTER APARECIDO BARCALA

**O CINEMA NA ESCOLA
UMA ANÁLISE INTERDISCIPLINAR DO FILME
“ELES NÃO USAM BLACK-TIE”, DE LEON HIRZSMAN.**

SÃO PAULO
2006

VALTER APARECIDO BARCALA

**O CINEMA NA ESCOLA
UMA ANÁLISE INTERDISCIPLINAR DO FILME
“ELES NÃO USAM BLACK-TIE”, DE LEON HIRZSMAN.**

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Martin Cezar Feijó

SÃO PAULO
2006

B242c

Barcala, Valter Aparecido

O Cinema na Escola – Uma Análise Interdisciplinar do do filme “Eles não usam Black-Tie”, de Leon Hirszman / Valter Aparecido Barcala. São Paulo, 2006.

108 p.:il.; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006.

Orientação: Prof. Dr. Martin Cezar Feijó

Bibliografia: p. 90-93

1. História 2. Cinema 3. Educação 4. Metodologia de Ensino. I. Título.

CDD: 372.6

VALTER APARECIDO BARCALA

**O CINEMA NA ESCOLA
UMA ANÁLISE INTERDISCIPLINAR DO FILME
“ELES NÃO USAM BLACK-TIE”, DE LEON HIRZSMAN.**

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Aprovada em ____ / ____ /2006

BANCA EXAMINADORA

Prof. Drº Martin Cezar Feijó
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Drº Arnaldo Doraya Contier
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Drº Celso Frederico
Universidade de São Paulo

A minha esposa Marlene,
Aos meus filhos Camila e Vinícius

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Martin Cezar Feijó, pela orientação, pelo otimismo, sempre me incentivando a buscar algo mais.

Ao Prof. Dr. Arnaldo Doraya Contier, pelas valiosas aulas e críticas.

Ao Prof. Dr. Celso Frederico, por sua argüição objetiva, por sua sensibilidade.

Aos professores do programa de mestrado em Educação, Arte e História da Cultura.

Aos meus pais, Luiz e Olga, pelo amor incondicional.

Aos meus irmãos e suas famílias.

À minha sogra Guilherina, meus cunhados e minhas cunhadas com suas famílias.

Ao meu sogro Leonel, *in memoriam*.

As amigas professoras Márcia Breguês e Diva de Oliveira pelo apoio e cumplicidade.

Ao amigo Fábio Luiz Fazilari, pela realização do *abstract*.

Aos amigos da E.E. Cícero Barcala Júnior.

E principalmente a minha esposa Marlene, por seu amor, carinho e paciência, sem sua presença nada seria possível.

Aos meus filhos Camila e Vinícius, duas sementes prestes a germinar.

A região conhecida como “Grande ABC”, compreende os municípios de Santo André, São Bernardo, São Caetano, Mauá, Diadema e Ribeirão Pires e possui um total de 2 milhões de habitantes, representando o maior complexo industrial do Brasil e seu terceiro maior mercado consumidor.

O ABC foi palco dos primeiros movimentos grevistas do país em 1907, no qual se destacou a participação expressiva das operárias da indústria têxtil.

Foi nesta região, em 10 de fevereiro de 1980, que nasceu o Partido dos Trabalhadores, o PT, tendo como um de seus fundadores, o metalúrgico e líder sindical, Luís Inácio Lula da Silva, atual Presidente do Brasil.

(Introdução do filme *Garotas do ABC*, de Carlos Reichenbach.)

RESUMO

O estudo pretende demonstrar a viabilidade pedagógica do cinema, principalmente para alunos do Ensino Médio, tendo como referência o filme “Eles Não Usam Black-Tie”, produzido e dirigido por Leon Hirszman, em 1981. A partir da decupagem e análise do filme, traçou-se uma relação entre a História e o Cinema. Após o arrolamento dos fatos históricos e sociais apresentados no filme, propôs-se uma metodologia de trabalho a partir da obra cinematográfica e a contextualização histórica da temática apresentada. O objetivo central deste trabalho é realizar a integração do cinema nacional ao cotidiano da sala de aula, tornando-o, um instrumento dinâmico que possibilite uma aprendizagem contextualizada dos fatos históricos.

Palavras-chave: História. Cinema. Educação. Metodologia de ensino.

ABSTRACT

This essay intends to depict the pedagogical workability of the cinema, mainly to the Secondary School students, referring to the movie "*Eles Não Usam Black-Tie*", produced and directed by Leon Hirszman in 1981. Making the analysis and decoupage of the movie, it was delineated a relation between Cinema and History. After the collecting of social and historical facts presented in the movie, it was proposed a methodology of work through cinematographic opus and the historical contextualization concerning about the presented topic. The central purposes of this study are the accomplishments of the integration of the Brazilian cinema to the quotidian of students in their classrooms, becoming the cinema a dynamical tool, allowing a contextualized learning about historical subjects.

Keywords: History. Cinema. Education. Teaching methodology.

LISTA DE FIGURAS

Extraídas do livro O sindicalismo brasileiro após 1930.

Figura 20 Depredação no Sindicato dos Metalúrgicos do Rio de Janeiro em meados dos anos 1960. (sem indicação do fotógrafo).....65

Figura 21 Lula em assembléia do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, em 1980. (sem indicação do fotógrafo).....67

Extraídas do livro Caminhos da História.

Figura 07 foto de Irmo Celso/Abril Imagens. A violência policial, sempre uma constante na repressão dos movimentos sociais.....52

Figura 25 foto de Irmo Celso/Abril Imagens. Lula discursando em meio a multidão que acompanhou o enterro de Santo Dias.....81

Extraídas do livro Santo Dias, Quando o passado se transforma em História.

Figuras 09 e 10 Repressão policial nas greves de 1979. Foto de Ricardo Malta.....54

Figura 14 Velório do sindicalista Santo Dias. Foto de Ricardo Malta.....57

Figura 18 Cortejo fúnebre de Santo dias. Fotos de Ricardo Malta e Nair Benedito.....59

Figura 19 Cortejo fúnebre de Santo dias. Fotos de Ricardo Malta e Nair Benedito.....60

Extraídas da revista Cinemais, edição nº 34

Figura 02 Milton Gonçalves (detalhe), detalhe do filme Eles não usam Black-Tie.....40

Figura 03 Detalhe do filme O Encouraçado Potemkin, de Sergei Eisenstein.....40

DO FILME, Eles não usam Black-Tie (as fotos foram extraídas diretamente do filme)

Figura 04 Seqüência em que Otávio (Gianfrancesco Guarnieri) e Bráulio estão distribuindo panfletos em frente a uma igreja.....43

Figura 05 Jovem morto em confronto com a policia, na seqüência em que Otávio e Tião (Carlos Alberto Riccelli), estão conversando no bar de Alípio.....46

Figura 06 Operários sendo violentamente reprimidos pela polícia.....52

Figura 08 Otávio e Santini (Francisco Milani) sendo presos após confronto com a policia.....54

Figura 11 Detalhe da cena em que um policial atira em Bráulio.....56

Figura 12 Bráulio após ser baleado, sendo apoiado por Santini.....56

Figura 13 Seqüência do velório de Bráulio, em que Otávio fala com seu filho Chiquinho (Flávio Guarnieri) sobre o amigo, e a importância deste para o movimento operário.....57

Figura 15 Romana escolhendo feijão, na seqüência final do filme Eles não usam Black-Tie, um ato simples, corriqueiro, mas que demonstra toda a força do filme, um momento de reflexão sobre o passado e sobre o futuro.....58

Figura 16 Seqüência do cortejo fúnebre de Bráulio.....58

| | | |
|-----------|--|----|
| Figura 17 | Seqüência do cortejo fúnebre de Bráulio..... | 59 |
|-----------|--|----|

Do documentário Lula o Presidente.

As figuras 01, e da 20 à 27 foram extraídas do documentário Lula o presidente. Produção da Versátil Editora e Distribuidora de Vídeo Filmes e da Rádio e Televisão Bandeirantes.

| | | |
|-----------|---|----|
| Figura 01 | Lula em discurso aos metalúrgicos em São Bernardo do Campo..... | 33 |
| Figura 22 | Lula, em 1979, discursando na assembléia dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo..... | 68 |
| Figura 23 | Helicoptero do Exercito sobrevoando uma assembléia de metalúrgicos, em 1979..... | 69 |
| Figura 24 | Lula em assembléia dos Metalúrgicos | 75 |
| Figura 25 | Lula discursando para a multidão que acompanhou o cortejo fúnebre do sindicalista Santo Dias..... | 81 |
| Figura 26 | Lula em seu discurso da vitória à Presidência da República..... | 82 |
| Figura 27 | Lula, sua trajetória, de sindicalista à Presidente da República..... | 83 |

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| CAPÍTULO 1 – LEON HIRSZMAN – OBRA FÍLMICA | 18 |
| CAPÍTULO 2 – O FILME: ELES NÃO USAM BLACK-TIE | 37 |
| 2.1 a Periferia | 41 |
| 2.2 a Família de Maria | 42 |
| 2.3 o Bar | 42 |
| 2.4 o Passeio | 44 |
| 2.5 reunião de Operários | 45 |
| 2.6 a Fábrica | 46 |
| 2.7 o Jantar | 47 |
| 2.8 demissão de Santini | 48 |
| 2.9 as Desculpas de Tião | 49 |
| 2.10 divergências | 50 |
| 2.11 a Greve | 51 |
| 2.12 o Enterro de Bráulio | 57 |
| 2.13 desfecho | 58 |
| CAPÍTULO 3 – O CONTEXTO HISTÓRICO: DA PEÇA TEATRAL AO FILME | 61 |
| CAPÍTULO 4 – ELES NÃO USAM BLACK –TIE E A CONSCIÊNCIA DE CLASSE | 70 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 86 |

| | |
|------------------------------------|------------|
| REFERÊNCIAS..... | 90 |
| APÊNDICE - FILMOGRAFIA..... | 94 |
| ANEXOS | 100 |

INTRODUÇÃO

O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História.

(Marc Ferro)

A inspiração desse estudo decorre, inicialmente, das dificuldades encontradas, por grande parte dos professores de História, da rede pública estadual, em encontrar uma metodologia de trabalho que tornassem as suas aulas mais dinâmicas e contextualizadas.

A proposta do Curso de mestrado em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, também foi significativa, para a decisão do tema desta dissertação. Destarte, a relação história-cinema-educação, sempre se apresentou como uma área iluminadora para se tentar apresentar uma metodologia que enriquecesse a prática em sala de aula. Desta forma a proposta interdisciplinar desta instituição, proporcionou a retomada dos estudos da relação entre os filmes nacionais, inspirados na história e a própria História e suas aplicações nas instituições de ensino, desenvolvido, anteriormente, no nosso curso de Pós-graduação *Lato Sensu*, intitulado: “Cinema Histórico Brasileiro: *Independência ou morte versus Carlota Joaquina, Princesa (sic) do Brasil*”.

Durante a nossa experiência profissional, evidenciou-se, que a televisão e o cinema eram muito mais interessantes que a estaticidade da sala de aula. No entanto, o uso do cinema, na década de 90, não era uma opção viável para complementar a prática em sala de aula, devido às precárias condições econômicas e sociais da maioria dos alunos. Sendo assim a televisão despontou como

ferramenta para enriquecer as aulas de História. Deste modo, novelas de época¹, documentários, filmes e outras produções televisivas, passaram a ser utilizadas para implementar as aulas, ou, em alguns casos, para incitar debates, dinamizando e enriquecendo o estudo dos fatos históricos, previamente levantados.

Atualmente, com projetos de implementação de novas mídias nas escolas estaduais e a melhoria da acessibilidade às novas tecnologias, torna-se necessário uma revisão e aperfeiçoamento das práticas pedagógicas. Devido a essas facilidades, o uso de filmes como documento histórico² é uma realidade, e com a retomada do Cinema Nacional abriu-se uma possibilidade pedagógica riquíssima, que precisa ser explorada pelos professores e pelas instituições de ensino.

É notória a constatação de que a memória nacional, no domínio político, econômico e social é precária, no entanto, podemos encontrar, no cinema, alguma probabilidade de recuperação destes fatos históricos. Sendo assim, se o cinema nacional não fosse utilizado somente como entretenimento, que essencialmente é, mas como mecanismo de resgate do passado, possivelmente, traria à luz elementos auxiliares à compreensão da vida brasileira.

A imagem cinematográfica tem a possibilidade de se tornar um documento representativo de um determinado período histórico e, assim, o cinema pode ser usado para que se possa contextualizar determinadas etapas da história nacional.

Nesta perspectiva, a proposta maior deste trabalho, é a realização da análise fílmica da obra “*Eles não usam Black-Tie*”³, de Leon Hirszman, inspirado em fatos recentes da história do Brasil. Procurou-se estabelecer uma metodologia que possibilitasse uma compreensão do processo histórico pelo qual passa o movimento

¹ Novelas que retratam um determinado aspecto ou período da História.

² Conforme afirma FERRO, Marc. Em *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992, p. 24, 25 e 86.

³ O Black-Tie é mais conhecido como Smoking, roupa masculina com paletó, geralmente preta, com lapelas de cetim, traje utilizado geralmente em cerimônias.

operário brasileiro. Através de um método exploratório-comparativo, realizar-se-á o levantamento dos fatos político-sociais, que inspiraram a produção da obra cinematográfica em análise, comparando-os com os fatos da recente História nacional. Para tanto, basear-se-á, principalmente, nos estudos teóricos de Georg Lukács e Celso Frederico. Acredita-se, pois, que a aplicação de tais pressupostos servirá como instrumento fundamental para iluminar o estudo que realizaremos.

O desenvolvimento desse estudo distribui-se em quatro capítulos no corpo dessa dissertação. No primeiro capítulo, será apresentada a obra cinematográfica do diretor Leon Hirszman, sua preocupação com as questões sociais e sua militância política inserida em seus filmes.

No segundo capítulo, tratar-se-á, especificamente, da obra cinematográfica *Eles Não Usam Black-Tie*, partindo do momento histórico em que a peça teatral de Gianfrancesco Guarnieri foi produzida e sua atualização se deu no contexto do final dos anos 70, período marcado por profundas transformações sociais, políticas e econômicas.

No terceiro capítulo, far-se-á uma breve contextualização histórica, abarcando a década de 50, momento em que Gianfrancesco Guarnieri escreve sua peça teatral, *Eles Não Usam Black-Tie*, e os anos 80, com a adaptação cinematográfica da peça de Guarnieri. Ressaltar-se-á também, que o filme, dirigido por Leon Hirszman, em 1981, sofreu uma atualização, devido à movimentação do operariado neste período.

No quarto capítulo, será analisada a relação entre o filme e a consciência de classe, procurando traçar um paralelo entre as cenas do filme e os conceitos abordados, assim como a ascensão do Partido dos Trabalhadores ao governo. E

como última etapa deste estudo, serão apresentados os aspectos mais relevantes decorrentes do que foi exposto nesta dissertação.

A relevância desta pesquisa está no desafio de integrar o cinema nacional com as aulas de História, nos diversos níveis de ensino. As possibilidades pedagógicas de uma produção cinematográfica são muitas, pode-se explorar aspectos sociais, políticos, econômicos e religiosos. Além de divertir, o cinema permite viajar pela história, estar em locais e épocas diferentes. Destarte, ao assistir filmes como *O Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro, pode-se estar nas caravelas de Cabral nos idos de 1500, ou com o filme *Guerra de Canudos* (1998), entre os seguidores de Antônio Conselheiro, massacrados pelas tropas do governo em 1897, ou ainda, com os filmes, *Lamarca* (1994), *Ação entre Amigos* (1998), ou *O que isso Companheiro?* (1997), entre os guerrilheiros que lutaram contra o autoritarismo dos governos militares.

No entanto, o uso pedagógico de uma produção cinematográfica só é viável mediante uma metodologia que integre o filme com a didática em sala de aula e com o cotidiano dos alunos. Os motivos que desencorajam o uso do filme enquanto instrumento de aprendizagem são muitos, dentre os quais, podem-se citar:

1 - Falta de conhecimento do professor no que se refere aos filmes que poderiam ser utilizados em determinados conteúdos.

2 - Títulos de filmes, algumas vezes citados em livros, que se encontram fora de catálogo, tornando assim praticamente impossível sua exibição.

3 - Duração dos filmes de longa metragem sempre superior ao tempo de cada aula (entre 45 e 50 minutos), tornando assim necessário avançar nas aulas de outras disciplinas.

4 - Forma de mobilização dos alunos para as atividades relacionadas ao filme exibido.

5 - Falta de material de apoio referente ao filme, como pôsteres, sinopses, roteiro.

6 - Idéia vigente entre alguns professores, direção da escola e alunos, de que a exibição de um filme não tem finalidade pedagógica, sendo apenas um recurso para distrair os alunos.

7 - Planejamentos escolares extensos, não permitindo o uso de outros instrumentos de aprendizagem como o cinema.

Os problemas relacionados fazem parte do cotidiano dos professores que utilizam, e principalmente dos que gostariam de utilizar, o filme enquanto recurso didático. Neste estudo, tem-se a pretensão de apresentar uma metodologia de trabalho, a partir da obra *Eles não usam Black-Tie*, que possa servir de parâmetro, para aproximar os temas apresentados nos filmes, da realidade em que vivem os alunos, tornando o assunto em questão mais pulsante para os mesmos.

CAPÍTULO 1

LEON HIRSZMAN – Obra Fílmica

Temos que condenar a intolerância venha de onde vier e apoiar o pluralismo em qualquer situação. Como já disse, minha posição política é a mais ampla possível. Só não se pode aceitar é o fascismo. Só a intolerância é intolerável.⁴

(Leon Hirszman)

O diretor é a peça chave em uma produção cinematográfica, ao utilizar um filme enquanto documento histórico tem-se, antes de tudo, que conhecê-lo. Independente do roteiro, livro ou fato que inspirou a produção do mesmo, o diretor irá impor suas idéias, sua noção inconsciente ou não do roteiro. Portanto, é importante saber sobre a trajetória profissional e até mesmo pessoal do diretor para compreender o filme analisado.

Leon Hirszman, cineasta, judeu brasileiro, nasceu no subúrbio do Rio de Janeiro em 22 de novembro de 1937, faleceu, vítima da Aids em 16 de setembro de 1987. Hirszman procurou expor em seus filmes sua noção de política e sua inclinação pela esquerda. No longa metragem *Cinco Vezes Favela*, de 1962, Hirszman contribuiu com o episódio *Pedreira de São Diogo*, que retrata o drama vivido por uma comunidade instalada no alto de uma pedreira, ameaçada pela ganância do proprietário (Sadi Cabral), que pretende utilizar uma carga grande de dinamite com a pretensão de acelerar o serviço. No entanto, os moradores se reúnem no alto da pedreira, no momento em que seria dado a ordem para detonar os explosivos, colocando o proprietário numa situação constrangedora. Essa ação

⁴ Entrevista concedida a revista *Veja*, edição de 23/09/1981.

dos moradores da favela só foi possível devido à atuação do mestre-de-obras João (Chico de Assis), líder dos trabalhadores da pedreira, que em determinado momento conclui que não adiantaria uma paralisação dos operários, pois estes seriam demitidos e substituídos por outros que levariam a cabo as ordens do proprietário. Assim, João vai até a favela e chama uma mulher que estava lavando roupas (Glauce Rocha) e explica as pretensões do patrão e o perigo que a favela corre, pede que ela instrua os moradores a aparecerem no alto da pedreira, quando for dada a ordem para a explosão. Ela concorda e vai de barraco em barraco explicando a situação e o plano, na hora da detonação os moradores surgem. A estratégia funciona, e o proprietário da pedreira desiste de utilizar a carga fatal de explosivos.

O episódio *Pedreira de São Diogo* demonstra a crença que Leon Hirszman tinha no ser humano. O cineasta Eduardo Scorel, na época do lançamento do filme, detectou que o episódio não tinha sido resolvido, pois o homem precisa da pedra e acabará subjugando seu semelhante. Mas para Hirszman isso não faz sentido, para ele, as máquinas ficariam paradas e os favelados, enfim, adquiriram o direito de viver em paz.

O filme *Cinco Vezes Favela* foi apresentado como uma revolução no cinema brasileiro, mas a crítica especializada não gostou, elogiando apenas o trabalho de Joaquim Pedro de Andrade, (*Couro de Gato*), e de Hirszman (*Pedreira de São Diogo*). Sobre este filme o jornal **O Estado de S. Paulo** publicou em sua edição de 30/03/1963:

O quinto episódio, *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman, apesar de bem acadêmico e de contar uma história fraca, é o melhor de todos. Revela em seu diretor certo domínio da sintaxe cinematográfica, um cuidado formal e, dos cinco diretores apresentados, o único com segurança de estilo [...] Deve-se louvar também como foi usado o som, como elemento auxiliar de ambientação. *Cinco vezes Favela* em seu resultado geral é lamentável.

O jornal carioca **Última Hora**, em sua edição de 5/12/1962 enfatiza essa afirmação, conforme se pôde comprovar na reportagem de Tati Moraes: "Filme compacto, de uma força peculiar, *Pedreira de São Diogo* é dos cinco o que a interpretação é mais vigorosa".

O segundo trabalho de Leon Hirszman foi o documentário *Maioria Absoluta* (1964), sobre o problema do analfabetismo no Brasil. Curta-metragem de aproximadamente 20 minutos, intercala depoimentos com textos narrados sobre a miséria e o analfabetismo. Neste curta buscou-se a opinião de quem vivia o problema, foram entrevistadas pessoas das mais diversas classes sociais, no Rio de Janeiro, Paraíba e Pernambuco. Para alguns entrevistados o problema era moral, para muitos, estrutural. Sobre este documentário, Hirszman, assegurou:

Maiores Absoluta é um filme muito querido porque marcou o CPC, marcou o Cinema Novo e cristalizava uma atitude crítica. Em vez de realizar a propaganda do método Paulo Freire, de como se deve alfabetizar, procurei levantar as condições materiais – e espirituais – de vida dos analfabetos. Eles falam sobre educação, saúde, sobre seus filhos, e apontam soluções para os problemas. Falam com precisão poética, com uma expressão radical da língua, com uma capacidade extraordinária de expor o pensamento, com beleza, com força⁵.

Fica claro, portanto, que para Hirszman, o cinema direto⁶, não era a expressão da verdade, mas um instrumento, que depois era adaptado segundo uma linha de pensamento, para servir a sociedade.

O filme, em questão, foi finalizado logo depois do golpe de 1964, e permaneceu proibido pela censura durante muitos anos, sendo exibido apenas em sessões restritas e no exterior, onde ganhou vários prêmios. Paralelamente Hirszman tinha o projeto *Minoria Absoluta*, que tratava da questão universitária, "era

⁵ HIRSZMAN, L., *É bom falar*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

⁶ Documentário.

um filme sobre a reforma universitária, que salvava 1% do povo brasileiro e o resto não importava [...]. O filme foi interrompido a partir de 10 de abril de 1964" (SALEM, 1997, p. 153). Segundo o cineasta Nelson Pereira dos Santos, Hirszman, estava sempre procurando uma produção ligada ao movimento político.

O terceiro trabalho de Hirszman como diretor foi o filme *A Falecida* (1965), baseado na obra de Nelson Rodrigues. Com roteiro elaborado pelo cineasta e com a participação de Eduardo Coutinho, a trama aborda a história de uma mulher do subúrbio, Zulmira, interpretada por Fernanda Montenegro, que iniciava a sua carreira no cinema.

A protagonista, uma mulher da classe média, trai seu marido com um milionário, João Guimarães Pimentel, vivido por Paulo Gracindo, ao ser flagrada na rua com o amante, a personagem entra em conflito com a sua consciência, culminando em sua morte. O mote da história serviu como pano de fundo para tratar de uma problemática maior: o drama dos moradores do subúrbio do Rio de Janeiro, evidenciando a falta de moradia, atendimento médico, emprego, enfim uma população sem perspectivas, vivendo à margem da sociedade. Apesar de mostrar de forma clara o drama desta população humilde, a crítica especializada não gostou da adaptação cinematográfica. O crítico de cinema Sayviano Cavalcante de Paiva escreveu no jornal **Correio da Manhã** (06/10/1965):

O cinéfilo esclarecido rejeitará totalmente o filme. [...] os erros básicos do filme são: uma descabida pretensão autoral, a incapacidade dos roteiristas e do diretor de acelerarem o ritmo de uma estória que solicitava um tratamento dinâmico, e a total incapacidade de transmitir a morbidez antropomórfica da peça de Nelson Rodrigues – limitando-se ao superficial, chocando pelo escatológico. Eivada de primarismos, *A falecida* só pode competir com as antigas chanchadas. E é pena: poderia ser um dos filmes mais importantes do cinema novo. (Apud SALEM, 1997. p.169)

Apesar de não ser bem recebido pela crítica, e também um fracasso de bilheteria, foi indicado para o Festival Internacional do Filme, onde foi agraciado com

a Gaivota de Prata, prêmio especial do júri. Participou também de uma mostra paralela do Festival de Veneza e representou ainda, o cinema brasileiro na Semana da Crítica do Festival de *Cannes* para Filmes de Jovens Diretores. No exterior, o longa de Leon Hirszman foi bem aceito, como atesta o crítico do jornal francês **Combat**, André Fieschi, sobre o diretor escreveu; "mais preocupado em encontrar ampla audiência popular do que os companheiros Glauber Rocha e Paulo Cezar Saraceni". Sobre o filme Fieschi observou:

Em momento algum, pensa o espectador que está assistindo a uma peça teatral adaptada e somente pela imaginação de soluções formais cabe julgar o seu diretor, [...] Além da ótica resolutamente crítica, o filme desemboca em uma verdade parabólica onde a exuberância de fantasmas atualizados revela o espectro mental de uma sociedade chamada, por sua miserável condição, a ser presa de inevitáveis e próximas revoluções. (Salem, 1997. p.171)

A censura liberou a exibição do filme *A Falecida* na televisão em 1985, para vinculação após as 22:00 horas, por conter cenas de sexo (ANEXO A), este fato foi uma conquista importante pois apresentou ao público a genialidade do diretor Leon Hirszman.

O relativo fracasso do filme *A Falecida*, não desencorajou Hirszman, pelo contrário, o lançou em um projeto mais ousado, como ele mesmo afirmou, "meu próximo trabalho será *Garota de Ipanema* [...] "será um filme em cores, um musical, com história de minha autoria e Vinícius de Moraes" [...]. Com roteiro de Hirszman, Eduardo Coutinho e Vinícius de Moraes, com participação de Glauber Rocha.

O filme *Garota de Ipanema* (1967), narra a trajetória de Márcia, menina-mulher que desabrocha junto com o verão em Ipanema, começa justamente com a protagonista Márcia Rodrigues, passeando pelo bairro de Ipanema, chove, **ainda não é verão**, afirma Márcia, a câmara viaja pelo bairro, mostra o seu cotidiano, pessoas conversando nas praças, vendedores, crianças saindo da escola. Este

prólogo documental é que irá abarcar a ficção e a mística de Ipanema, de seus personagens dourados ao sol, a música, e a intelectualidade pós-golpe de 1964. O filme, segundo alguns críticos, tem valor mais pelo lado documentário do que da ficção. Mostra Ipanema dos anos 60, das tendências musicais da época com a participação de grandes nomes como Chico Buarque de Holanda, Nara Leão, Tamba Quarteto, Baden Powell, Vinícius de Moraes, Ronnie Von, entre outros.

O momento histórico por qual passava a sociedade brasileira está identificado em uma sessão de fotos de Márcia, com o fotógrafo vivido por Adriano Reis, na qual ela representa, na seqüência: guerrilheira do Vietnã, a dona de casa, a intelectual, a política de esquerda, entre outras personagens. O filme demonstra a alienação de uma classe social, que é representada por Márcia, jovens de classe média, estudantes de uma conceituada universidade particular. Esses personagens participavam das festas de carnaval no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, relacionando-se com os representantes de movimentos culturais como músicos, compositores e fotógrafos.

Como documentário, o filme de Hirszman é importante para relacionar as diversas tendências culturais dos anos 60, segundo Eduardo Coutinho, "era muito complicado fazer um filme popular e desmistificador. Acho que o filme é esquizofrênico" (SALEM, 1997, p.180). A Crítica se dividiu, mas houve predominância de um tom negativo.

Entre as críticas positivas destacamos a do jornal **O Globo**, que em sua edição de 29 de dezembro de 1967, escreveu:

Com excelente nível técnico e uma fotografia primorosa de Aronovich, *Garota de Ipanema* está repleto de todas as tendências da moderna música brasileira [...] A maior fraqueza da fita, no entanto, são seus diálogos por demais corriqueiros e às vezes inúteis, sem esquecer o vazio permanente que o filme sugere. Apesar disso, a beleza das imagens não chega a ofuscar inteiramente e *Garota de Ipanema* pode ser considerado um bom filme (Apud SALEM, 1997, p 180).

Entre os que não gostaram, Ely Azeredo escreveu:

O roteiro [...] evidencia, sobretudo a desconfiança do cinemanovismo em relação à construção fílmica e ao cinema em geral. Em relação ao cinema que já existia – consta - antes de ser inventado o Cinema Novo. Sem roteiro mesmo, desconfiado também do ator profissional, da montagem elucidativa, da direção como forma de obter uma cumplicidade (até certo ponto) do público, *Garota de Ipanema* só se materializa fisicamente em Márcia e nos cenários. Seus objetivos permanecem ectoplásmicos. (**Jornal do Brasil**, 31/12/1967)

Contundente foi também o artigo de Antônio Moniz Vianna, do **Correio da Manhã** em 5 de janeiro de 1968, onde afirmou que nada podia desculpar o fracasso do filme *Garota de Ipanema*: "[...] De qualquer forma, o título é só uma isca – e o filme é uma fraude, de ponta a ponta".

O filme *Garota de Ipanema* é uma aula de História ao retratar o cotidiano "de um mito", as incertezas sociais, a música, a intelectualidade. As abordagens pedagógicas são muitas e enriquecidas com uma belíssima fotografia do Rio de Janeiro nos anos 60. Numa leitura mais ampla da fita pode-se verificar ainda que Leon Hirszman inseriu sua visão política e crítica nesta obra, considerada, por muitos, como alienante.

A Censura aprovou integralmente esse filme, conforme atesta a Ficha da Censura datada de 14 de novembro de 1967. No relatório assinado pelo censor Diamantino Antunes não existe nenhum impedimento quanto à exibição do filme, pelo contrário, no item *Apreciação Moral*, consta: "O filme em exame não apresenta nada que possa ser condenado, pelo contrário, apresenta uma mensagem altamente

positiva de respeito aos princípios da família, portanto, (rasurado no original), ser exibido a qualquer público, sem qualquer restrições. Boa qualidade". (ANEXO B)

Em 1969, Hirszman realizou dois curtas metragens *Nelson Cavaquinho* e o episódio *Sexta – feira da Paixão, Sábado de Aleluia*, do filme underground *América do Sexo*. O curta *Nelson Cavaquinho* narra a vida deste conhecido músico popular, com esse projeto Hirszman retorna à Zona Norte do Rio, depois de sua incursão pela Zona Sul do Rio de Janeiro em *Garota de Ipanema*.

Ao perscrutar a alma do povo humilde e esquecido, evidenciando-os, no curta *Nelson Cavaquinho*, Hirszman pretende, na verdade, manifestar o seu protesto sobre os acontecimentos políticos daquela época.

Este filme foi rodado em três dias. Simples, em preto e branco, som direto. O compositor Nelson Cavaquinho, na época com 59 anos, fala da vida, dos pais, de sua música, dos amigos. Assim, Hirszman buscou no cotidiano da vida de um cantor e compositor popular, morador do bairro de Bangu, no Rio de Janeiro, uma forma de mostrar que, apesar dos acontecimentos e do clima repressivo daquele momento, ainda existia a poesia, e que esta deveria ser utilizada para tentar reverter essa situação.

Durante as filmagens do documentário ocorreu a morte trágica de um sobrinho de Nelson Cavaquinho, este fato acabou por influenciar o tom do curta, segundo Mário Carneiro, que foi diretor de fotografia, "o Nelson ficou muito chocado, chorou na hora". Na opinião de Paulinho da Viola , "o filme passa uma tristeza que não era do Nelson [...] eu conheci bem o Nelson, ele não era triste [...]". Apesar deste fato, o humor implícito de Hirszman está registrado no filme quando a câmara insiste em filmar uma jovem tímida que se esconde atrás das amigas, ao lado da mesa em que Nelson Cavaquinho está sentado na quadra da Mangueira.

Logo depois Hirszman dirigiu outro curta, *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*, filmado nos dias 19 e 20 de abril, da Semana Santa de 1969, é um curta experimental de 28 minutos, em 16 mm, e compunha juntamente com os curtas; *Balanço* de Flávio Moreira da Costa, *Bandeira Zero* de Rubem Maia e *Antropofagia* do cineasta e também organizador do projeto, Luiz Rosemberg Filho, dão origem ao Longa *América do Sexo*.

Assim como os curtas anteriores, *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia* também foi feito de improviso, como atesta Hirszman, "não havia indicações de nenhum tipo. Saíamos e rodávamos". Protagonizado por Ítala Nandi e o italiano Luiz Carlos Saldanha, o filme retrata os jovens em busca de sua liberdade, os movimentos estudantis de 1968 e a descoberta das drogas pela classe média. A referência (indireta) ao Regime Militar, esta na seqüência da floresta, onde os atores estão deitados sobre um cobertor, ele nu, e ela de *collant* transparente repete a todo momento, "isso não pode, isso não pode". O clima é sensual, ingênuo e sempre bem humorado, no entanto, reflete, de forma simbólica, o clima repressivo do país.

Hirszman retirou seu episódio do longa assim que este foi concluído, antes mesmo deste ser submetido à Censura. "Ele disse que o filme era muito louco", afirma Rosemberg. *América do Sexo* foi proibido e não entrou no circuito comercial.

Sobre o filme, a censora Luzia Maria Barcelos de Paula analisou o argumento da seguinte forma:

São quatro histórias nas quais são abordados ostensivamente o inconformismo ante a situação política vigente, com alusões ao tratamento dispensado aos comunistas pelo governo, além de conter insistentemente, cenas excitantes e eróticas. A terceira estória tem como tema a prostituição como opção final da personagem principal. E a quarta estória é tema livre, isto é, foi dada liberdade aos atores para agirem livremente, não há enredo. Relatou que o filme era medíocre, sem propósito, nada transmitindo ao espectador (ANEXOS C e D).

O terceiro longa de Hirszman foi *São Bernardo*, realizado entre 1971 e 1972, do livro homônimo em que se baseia, escrito por Graciliano Ramos⁷, ambientado no interior de Alagoas em meados dos anos 1920, e narra a história de Paulo Honório, vivido pelo ator Othon Bastos, homem de origem pobre, que utiliza todos os recursos para enriquecer e assim comprar a fazenda São Bernardo, na qual passou a infância lidando com a terra, "gastei muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço". Extremamente autoritário com seus empregados, revolta-se até com a sua esposa Madalena, interpretada por Isabel Ribeiro. Madalena procura integrar-se à vida na fazenda, buscando uma aproximação com os trabalhadores, mas acaba vítima do ciúme do marido, não agüentando a situação, que piora a cada dia, acaba por suicidar-se. O próprio Honório é quem narra toda a história ao escrever suas memórias após a morte da esposa.

O final é literalmente fiel à obra de Graciliano Ramos:

Paulo Honório sentado redigindo seu livro, na casa grande, em frente a uma vela que se apaga, até que a tela fique completamente escura, com sua voz ao fundo, dizendo: "E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos".(RAMOS, 1984 p 188).

O filme *São Bernardo* é utilizado nas aulas de Literatura e História devido à fidelidade entre o original e sua **adaptação cinematográfica**, como afirmou Hirszman: "[...] procurei tirar qualquer tipo de ornamento gramatical que pudesse impedir a compreensão de Graciliano.[...] Eu não quis de modo algum fazer qualquer tipo de invenção a partir de uma obra literária que gosto muito [...]"

⁷ Graciliano Ramos (1892, AL – 1953, RJ), escritor alagoano. Um dos principais nomes da geração modernista dos anos 30, entre seus livros, destacam-se *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), levado às telas por Leon Hirszman em 1971/72, *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938), este teve sua versão cinematográfica em 1963 com direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos.

O roteiro do longa metragem foi elaborado por Hirszman, e este se utiliza do texto de Graciliano Ramos para a construção dos diálogos e das reflexões de Paulo Honório. Mas o Hirszman documentarista está também na obra de ficção. Após encontrar Madalena morta, Paulo Honório deixa o quarto, e a câmara o acompanha e avança no tempo, mostra os casebres dos lavradores, o trabalho no campo, tudo ao som de *Rojão no eito*, um canto de trabalho da região.

O filme foi concluído em março de 1972, e logo censurado, Hirszman ao impetrar recurso na Justiça, anexou o texto do romance, juntamente com o roteiro do filme, comprovando a fidelidade literal, de uma obra que era inclusive utilizada nos exames vestibulares oficiais e, portanto, não cabia censura sobre a obra cinematográfica.

Mas a censura não acatou a argumentação de Hirszman, alegando que o filme continha **conflitos psicossociais** e palavras chulas. No Certificado de Censura para a televisão, o filme foi liberado com cortes das falas **arrochei-lhe um beliscão na popa da bunda e ela ficou se mijando de gosto**, também recomendava retirar as expressões **puta que pariu** e **filho da puta** repetida várias vezes por Paulo Honório. (ANEXO E)

Eminentemente político, *São Bernardo*, mostra o caráter **comunista** de Madalena, quando ela começa a interessar-se pelos problemas dos camponeses. O filme evidencia também a coisificação do ser humano, conforme afirmou Hirszman em entrevista a Jean-Claude Bernardet:

A coisificação econômica de Paulo Honório se dá a partir da negação da infância e da afirmação poder. Mas esse processo de coisificação não se dá só na esfera econômica. Na medida em que a vida de uma determinada pessoa se torne objeto de uma só particularidade, seja econômica, política, ou outra qualquer, essa pessoa fica impedida de encontrar um equilíbrio dinâmico entre as múltiplas particularidades que a compõem como ser social que tem poder de atuação sobre a vida social. (**Opinião**, 08/07/1974).

O filme em questão foi muito bem acolhido no exterior. Exibido na Quinzena de Realizadores do Festival de Cannes de 1972, participou, neste mesmo ano, do *Film Forum do Festival de Berlim*. Em 1980 foi exibido na mostra de filmes brasileiros no *Public Theater*, de Nova York,

A crítica o recebeu com entusiasmo, como atesta o exigente crítico do **The New York Times** Vincent Canby, em artigo de dois de setembro de 1980: "São Bernardo é um filme belo, solene e quase cerimonioso", também elogiou a atriz Isabel Ribeiro: "uma extraordinária presença cinematográfica". Kevin Thomas, crítico do jornal **Times**, em 28 de janeiro de 1981, escreveu: "Por todo seu rigor, São Bernardo é um filme singularmente bonito, de imagens articuladas com extrema beleza e delicadeza".

Em 1973, quando liberado pela Censura, foi agraciado com o prêmio *Margarida de Prata*, da Conferência Nacional dos Bispos Brasileiros. Posteriormente, recebeu o prêmio *Molière de Cinema*, concedido pela Air France, em quatro diferentes categorias, melhor filme, diretor, ator e atriz. Recebeu também os prêmios *Coruja de Ouro* (melhor diretor, atriz coadjuvante, para Vanda Lacerda, cenografia e figurinos); *Prêmio Adicional de Qualidade*, da Embrafilme; *Prêmio Governador do Estado de São Paulo* (melhor roteirista, Leon Hirszman); *Festival de Gramado* (prêmio especial de direção); e do *Instituto Nacional de Cinema*.

A crítica reconheceu a importância do filme *São Bernardo* e indica-o como o melhor filme brasileiro dos últimos tempos. O jornal **O Globo** concedeu o tradicional troféu *Bonequinho aplaudindo de pé*, com crítica de Miguel Pereira:

Não há a menor dúvida de que *São Bernardo* é o filme brasileiro mais importante do ano, não só pelo somatório de suas qualidades artísticas inegáveis (fotografia, música, interpretações, adaptação, ritmo, montagem), mas, também, pelo que representa na atual fase do cinema nacional [...]. (in SALEM, 1997: 219).

Devido às dívidas que assumiu durante a produção e o período em que esteve interdito pela Censura, *São Bernardo* levou a produtora Saga Filmes, (que já apresentava dificuldades financeiras) de Leon Hirszman e Marcos Farias, à falência.

Esse fato desagradável abalou Hirszman, no entanto ele reconhece que a temática do filme pulsava mais forte no seu interior: "Com *São Bernardo* fui à falência, foi um confronto superior às minhas forças, mas era importante, não pude resistir e fiz".

Os anos 70 foram difíceis, mas Hirszman, não esmoreceu, fez diversos curtas, projetos para filmes históricos e didáticos, um documentário para a TV italiana e fez *ABC da Greve*, um documentário de 84 minutos sobre a efervescência do movimento operário no ABCD paulista⁸. Nos trabalhos que realizou neste período, apesar das diversidades de temas, o cineasta não perdeu seu foco, continuou a documentar o Brasil, evidenciando as mazelas da realidade social e política do povo brasileiro.

A política é uma constante em toda sua produção cinematográfica. Um projeto ambicioso de Hirszman, que infelizmente não chegou a ser concluído; seria o longa *Que viva a América!*. Segundo Salem, esse projeto que englobaria 12 filmes de uma hora cada, traçaria um perfil esclarecedor sobre a situação real na América Latina.

Um projeto semelhante, mas focado apenas na realidade brasileira, foi *BR-480*, também ficou apenas no papel, interdisciplinar, este projeto previa a participação de intelectuais de diversas áreas das Ciências Sociais do país, além de jornalistas, dramaturgos e cineastas, "visando à recuperação de uma historiografia

⁸ Pólo industrial que compreende as cidades de Santo André, São Bernardo, São Caetano, Diadema, Mauá e Ribeirão Pires.

real sobre os 480 anos de colonização no território brasileiro. Com temas abrangentes, o projeto previa filmes como; *Da Terra dos Índios aos Índios Sem Terra, Do Jeca Tatu ao Bóia-Fria, Das Pequenas Vilas à Explosão Urbana, Qualidade de Vida, Da Nação - Estado à Crise Atual da Sociedade Civil, Da Cultura dos Dominantes à Cultura dos Dominados, e Do Fim do Milagre à Situação Atual*. Esse projeto, idealizado em 1975, auge da Ditadura Militar no Brasil, demonstra, como em outras realizações de Hirszman, sua preocupação em documentar e expor as desigualdades sociais, buscando sempre a conscientização, e, conseqüentemente, uma mudança nas estruturas sociais. Uma verdadeira utopia, idealizada em pleno regime militar. Só um visionário como Hirszman, poderia abraçar uma idéia como *BR – 480*.

Mas, se esse projeto se mostrou impraticável, Hirszman realiza em 1976 o documentário *Que país é este?* projeto da TV italiana RAI. Ele inclui, nessa produção, trechos do filme *O Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro, realizado em 1937, cenas de documentários, que abarcavam desde o período Colonial até os anos 1970. A narração foi realizada por intelectuais como Fernando Novaes, Sérgio Buarque de Holanda, Fernando Henrique Cardoso, Maria da Conceição Tavares e Alfredo Bosi. No entanto, *Que país é este* foi finalizado, mas nunca exibido, pois a RAI, não queria um filme crítico, queria o exótico, o mitológico. Devido ao desinteresse pela produção, a RAI desapareceu com o filme.

Em 1976, Hirszman em conversa com economista e amiga Maria da Conceição Tavares comentou que alguma coisa estava para acontecer no ABC paulista. Em 1977, sua produtora, a Saga filmes, saiu da concordata, e ele pôde se dedicar a um novo projeto: *Eles Não Usam Black-Tie*, a peça teatral de Gianfrancesco Guarnieri, que esteve proibida no Brasil entre 1969 e 1977.

Em 1979, muda-se para São Paulo, e a cidade inspira um novo trabalho. "Ao chegar lá, me deparo com uma greve imensa de braços cruzados e máquinas paradas". O movimento operário que começou a se fortalecer no final da década de 1970 atingiu seu ápice em 1979 no ABC paulista, Hirszman, nesse momento trabalhava juntamente com Guarnieri no roteiro do filme *Eles Não Usam Black-Tie*.

O documentarista conseguiu apoio da Embrafilme e iniciou as filmagens de *ABC da Greve*. O cenário deste novo filme é elaborado a partir da filmagem da movimentação dos metalúrgicos no ABC paulista, que mais tarde dariam origem a uma nova organização sindical e ao Partido dos Trabalhadores. Segundo Hirszman:

[...] fomos filmar no ABC as condições de vida da massa trabalhadora, onde moram, como é sua saúde, suas relações familiares, seu cotidiano. E também suas condições de trabalho, ou seja, o problema ecológico verdadeiro, a situação real daqueles que lidam com produtos químicos, gases, que engolem tudo, mastigam aquele ferro, engolem aquele fel. (SALEM, 1997, p. 248)

A intenção de Hirszman, ao filmar *ABC da Greve* era de dar voz à classe operária, mostrando uma determinada experiência em um dado momento da História. Um trabalho documental importante para se entender a recente história do Brasil e o movimento que levou a ascensão de um operário ao poder. A paralisação dos operários, os piquetes, a intervenção no sindicato, os discursos de Luís Inácio Lula da Silva, as negociações, tudo está documentado (fig.01) Com narração de Ferreira Gullar, música de Paulinho da Viola, o filme só foi finalizado em 1990, por Adrian Cooper, pois Hirszman se afastou deste projeto para se dedicar a *Eles Não Usam Black-Tie*, que será decupado e analisado posteriormente.



Figura 1 - Lula discursando para metalúrgicos em São Bernardo do Campo
Fonte: Captado do documentário *Lula o Presidente*.

O último trabalho de Hirszman foi a trilogia *Imagens do Inconsciente*, documentários feitos para um público especializado, ligado às instituições psiquiátricas e aos profissionais ligados a esta área da medicina. A vontade de se trabalhar com o tema, surgiu, segundo Hirszman em 1968, quando ele foi assistir ao seminário no Centro Psiquiátrico Pedro II, em Engenho de Dentro no Rio de Janeiro, sobre o mito de Dionísio, onde encontrou a Dra. Nise da Silveira, que mantinha, junto aos internos, um ateliê de pintura, que posteriormente se transformaria no Museu de Imagens do Inconsciente. Mas o projeto do documentário só se concretizou em 1982, financiado pela Embrafilme. A trilogia retrata a obra de três internos, o primeiro curta, intitulado *Em Busca do Espaço Cotidiano*, com 80 minutos de duração, e narração de Ferreira Gullar⁹, inicia-se com uma apresentação do

⁹ José Ribamar Ferreira (1930-), um dos mais consagrados autores da poesia no Brasil, na década de 1960, adere à poesia engajada do movimento Violão de Rua, do Centro Popular de Cultura (CPC), exila-se devido a perseguições políticas em 1971, na Argentina. De volta ao Brasil, lança em 1975 *Dentro da Noite* e em 1976

trabalho da Dra. Nise desde a criação da Seção de Terapia Ocupacional em 1946, no Centro Psiquiátrico Pedro II e vai Até a fundação do Museu de Imagens do Inconsciente em 1952. A segunda parte do curta aborda o trabalho de Fernando Diniz, mulato, pobre, nascido em 1918 na Bahia. Segundo Hirszman; "é o caso mais social" · O crítico Mário Pedrosa (1900-1981), sobre Fernando Diniz, escreveu:

Nos seus jogos de azul, vermelho e cinza, a sala respira uma sonoridade rica e vitoriosa, onde o menino pobre e rejeitado de outrora senta-se ao piano, em plena sala decorada a seu gosto, e dedilha os acordes triunfais da arte sobre um velho sonho desfeito e uma realidade ingrata. Pobre e grande Fernando. (In PEDROSA , 1994, p 56).

No reino das mães, o segundo filme da trilogia, tem 55 minutos de duração, e mostra a vida e a obra de Adelina Gomes, nascida no Rio de Janeiro em 1916, filha de camponeses, submissa aos pais, aos 18 anos se apaixonou por um rapaz, sua mãe não aprova o namoro. Obediente, ela se afasta do moço. Certo dia estrangula a sua gata de estimação: "Tomada de violenta excitação psicomotora, foi internada em 17 de março de 1937" afirma o texto do filme, narrado por Vanda Lacerda. Na pintura Adelina tenta **ressuscitar** o gato que matou, pinta gatos, plantas, rostos de mulher. Na avaliação da Dra. Nise, uma tela pintada por Adelina, "encontra paralelo num quadro do surrealista Victor Brauner, onde se acham reunidos os mesmos componentes: mulher, gato, flor. Uma figura feminina é metade mulher, metade gato e de seu seio nasce uma flor".

O último episódio, *A Barca do Sol*, é sobre Carlos Pertuis, com 70 minutos de duração, narra a trajetória desse carioca nascido em 1910. Seu pai, antes de morrer, deixa para ele a responsabilidade de cuidar da casa e das duas irmãs, esta incumbência o abalou muito, afastando-o dos estudos e dedicando-se só ao

Poema Sujo. Entre suas obras destaca-se ainda *Na vertigem do Dia* (1980), *Barulhos* (1987), *Etapas da Arte Contemporânea* (1985) e *Indagações de Hoje* (1989).

trabalho. Atormentado por conflitos pessoais, sua psicose fica evidente quando vê raios de sol refletidos no espelho de seu quarto e projetados na parede e interpreta como uma visão cósmica chama a família para ver **o planetário de Deus**: foi internado aos 29 anos no antigo hospício da Praia Vermelha (RJ) em 1939 e depois transferido para o Centro Psiquiátrico Pedro II, onde morreu aos 67 anos, em 1977.

Quando teve a oportunidade de pintar, reproduziu com toda sua força a visão do **planetário de Deus**. Carlos pintou aproximadamente 21.700 quadros , onde prevalece os mitos solares, como o deus Mitra dos persas. O episódio possui a mesma estrutura dos dois anteriores, sendo narrado por Gullar e Vanda Lacerda, o filme exhibe a produção de Carlos, suas modelagens, suas pinturas. A música de Edu Lobo envolve e complementa o filme demonstrando que a trilha sonora é um elemento importante na produção cinematográfica, pois ela cria o clima que influencia a recepção do espectador, levando-o a sentir toda a emoção dos atores ou da cena.

Edu Lobo afirma que *Imagens do Inconsciente*, apesar de ser um documentário, tem toda a força, e a elaboração de uma obra de ficção Segundo o crítico Ferreira Gullar, o filme ampliou e enriqueceu a obra cinematográfica de Leon Hirszman.

A Censura classificou o filme *Imagens do Inconsciente* como livre, não apresentando nenhuma ressalva para sua exibição (ANEXO F).

Assim, neste tópico, evidenciou-se a importância da obra de Leon Hirszman para o Cinema Nacional, e constatou-se que a **imagem**, tem a possibilidade de se tornar documento de um determinado período histórico. E, assim, o cinema pode ser usado para que se possam contextualizar determinadas etapas da História Nacional, esclarecendo a respeito dos modos de pensar, agir, sofrer, trabalhar, enfim, dos

modos de vida de uma determinada época. No próximo capítulo tratar-se-á especificamente do *corpus* desta dissertação, o filme *Eles Não Usam Black-Tie*, realizando a sua decupagem.

CAPÍTULO 2

O FILME: "Eles não usam Black-Tie"

A partir de um certo momento, passei a achar que o desenvolvimento recente do Brasil me levava para São Paulo. Eu precisava ver de perto aqueles trabalhadores ali, vivendo numa periferia que crescia sem parar. Quem era? Como viviam aquelas famílias? Essa necessidade puxou de minha memória afetiva, imediatamente, a peça do Guarnieri, meu fraterno amigo.¹⁰

(Leon Hirszman)

O filme *Eles não usam Black-Tie* é a adaptação cinematográfica da peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri, escrita em 1955, e encenada pela primeira vez no Teatro de Arena de São Paulo em 1958, em meio ao surto desenvolvimentista do governo do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1960).

No teatro desse período, começam a despontar autores preocupados com a realidade social. Dentro deste contexto, a montagem de *Eles Não Usam Black-Tie*, consolidou uma posição nacionalista e de uma militância de esquerda, procurando se aproximar do povo, dando ênfase às questões sociais. A proposta do Teatro de Arena era de conscientizar o proletariado e incentivar sua participação nas lutas políticas, desta forma era importante que os autores e atores tivessem um claro posicionamento político e ideológico. Segundo Augusto Boal (1967), o Teatro de Arena de São Paulo era revolucionário, em todos os aspectos, pois se desenvolveu por etapas, modificadas de acordo com as necessidades históricas. O Arena esboçava uma proposta política, de cunho marxista para sua arte, direcionada para o nacional e o popular. Conforme afirmou Guarnieri:

¹⁰ Entrevista de Leon Hirszman, em setembro de 1981 à revista **Veja**.

Não vejo outro caminho para a dramaturgia voltada para os problemas de nossa gente, refletindo uma realidade objetiva do que uma definição clara ao lado do proletariado, das massas exploradas. [...] Não há meios de fugirmos a uma definição político-ideológica se quisermos realmente, como artistas, expressar com exatidão o meio em que vivemos. (GUARNIERI, 1981, p. 07)

Gianfrancesco Guarnieri entrou no Arena em 1956, quando o Teatro Paulista do Estudante (TPE), fundiu-se a ele. O TPE era um grupo amador integrado por estudantes secundaristas e universitários, do qual Guarnieri era o presidente. Este grupo tinha uma concepção de cultura, que tinha como base os problemas sociais, políticos e econômicos, articulado com a política cultural do Partido Comunista Brasileiro, propunha a união entre o teatro e a militância política. Um teatro desalienante, popular e nacional. Conforme afirmou Guarnieri:

O Arena surgiu da Escola de Arte Dramática, em 1952, da primeira turma de formados. Agora, a modificação que eu acho que houve, interna e de conteúdo, no Teatro de Arena, veio quando o Teatro de Arena se fundiu com o teatro Paulista do Estudante. Esse Teatro foi fundado como resultado de uma discussão muito grande da Juventude Comunista e do Partido Comunista a respeito da atuação de seus membros, de sua militância no campo cultural e no movimento estudantil [...] (GUARNIERI, 2001, p. 64).

Com a montagem da peça *Eles Não Usam Black-Tie*, em 1958, tem início uma nova fase no Teatro Arena. A peça foi não só um inesperado sucesso como também a salvação do Teatro de Arena de São Paulo que estava à beira do colapso financeiro. Segundo Guarnieri, a peça surgiu de jorro, conforme o diálogo era posto no papel, os personagens apareciam de repente, iam criando forma e a história pouco a pouco se estendia e formava sentido. [...] *Black-Tie* (a peça) parte de uma visão romântica do mundo. A história desenvolve-se em uma favela, que pela primeira vez, deixou de lado o aspecto exótico, e apresentou a dura realidade da periferia. A história se atém ao cotidiano de uma família de operários, os problemas familiares, o envolvimento da personagem Otávio com o movimento operário e o PCB (Partido Comunista do Brasil), suas divergências ideológicas com o filho Tião, a

força da esposa, Romana, que simboliza toda a garra da mulher, esposa, mãe, líder e articuladora das relações familiares. Uma das críticas à peça, é a visão romanceada da favela, exaltando a vida em comunhão. Nota-se que a luta dos operários não é para preservar seu barraco, ou deixar a vida da favela, mas sim, elevá-lo à categoria de moradia condigna com seu papel dentro de uma sociedade socializada. (GUARNIERI, 2001, p. 11).

Eles Não Usam Black-Tie, o filme, é uma atualização da peça. A história agora se passa em São Paulo e não mais no Rio de Janeiro, no lugar da favela carioca, um bairro da periferia paulista, Vila Brasillândia. As personagens também sofreram atualizações, algumas foram suprimidas, outras tomaram dimensões mais elaboradas. A fábrica agora é uma realidade, ela existe, assim como todas as contradições existentes entre o operariado e o patronato, a violência urbana muito diferente da violência dos anos 50, a violência dos órgãos de repressão do regime autoritário, a violência familiar, muitas vezes aflorada por questões econômicas, a violência do cotidiano, foram questões que surgiram ou se desdobraram para a realização do filme.

Hirszman e Guarnieri se conheciam desde os tempos do CPC, e em 1979 começaram a trabalhar no roteiro de *Eles Não Usam Black-Tie*, que a princípio tinha uma estrutura diferente do roteiro que foi levado às telas. Mas a força do texto original prevaleceu. Para a construção do roteiro, Hirszman e Guarnieri se debruçaram sobre uma farta documentação referente ao movimento operário e buscaram também a assessoria de especialistas nas áreas de Ciências Sociais. Segundo Hirszman, *Eles Não Usam Black-Tie* procura discutir sobre a realidade brasileira, a situação do operariado. (SALEM: 1997, p. 256).

Sobre o filme, Hirszman afirmou que sofreu várias influências, dos cineastas norte-americanos, do Neo-realismo italiano, mas segundo ele, Eisenstein¹¹ abarca tudo (fig. 2 e 3), ele nos marcou com sua força criativa e genialidade.

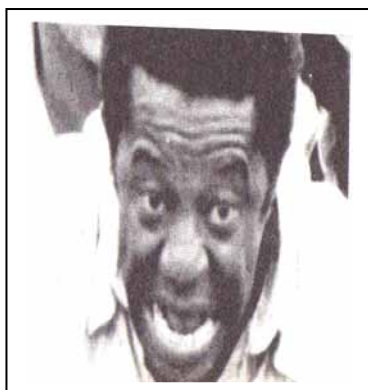


Figura 2 – Em detalhe o ator Milton Gonçalves em *Eles Não Usam Black-Tie*.
Fonte: Captada do filme *Eles não usam Black-Tie*

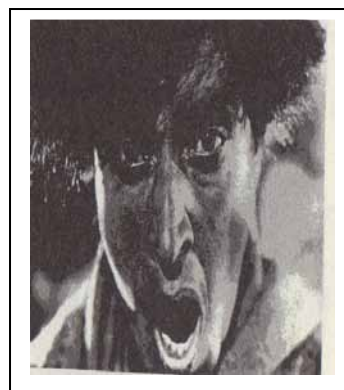


Figura 3 – Detalhe da seqüência A Escadaria de Odessa
Fonte: Captada do filme *O Encouraçado Potemkin* (1925), dirigido por Eisenstein

No conjunto, *Eles Não Usam Black-Tie* é um filme de ficção, inspirado em fatos reais, como, por exemplo, a cena final do assassinato de Bráulio e seu enterro, baseada na história do operário e sindicalista Santo Dias, alvejado pelas costas pelo policial Herculano Leonel em frente da fábrica Syvânia, Santo Dias não resistiu aos ferimentos e veio a falecer em 30 de outubro de 1979.

Esta união entre cinema e história deve ser explorada tanto pelo professor quanto pelos alunos, determinadas cenas de filmes conseguem expor com o dinamismo cinematográfico, muitas e muitas páginas de um texto. estático, sem som, sem cor, sem vida.

Uma das preocupações em se trabalhar com filmes em sala de aula é visualizá-lo, decupá-lo e, conseqüentemente, conceituá-lo. Partindo de uma

¹¹ Sergei Eisenstein (1898-1948), diretor russo, colocou seu talento a serviço da recém vitoriosa revolução Comunista soviética, onde realizou filmes, como *A greve* (1924), *O Encouraçado Potemkin* (1925), entre outros.

apresentação teórica do filme, onde será introduzida a trama, seqüenciamos o mesmo, facilitando assim a inserção de comentários e explicações.

Iniciamos com uma descrição dos trechos apresentados. Ao utilizar o filme em sala de aula, torna-se necessário o uso de material de apoio, como sinopses, cartazes, trilha sonora, e textos retratando o momento histórico e as problemáticas sociais se fazem necessários para uma melhor compreensão do vídeo.

Decupamos o filme *Eles não usam Black-Tie* em 13 seqüências, umas longas, com um conteúdo histórico-social relevante. Outras curtas, que apresentavam apenas função de amarrar a trama.

2.1 A Periferia

O filme inicia-se com Tião (Carlos Alberto Riccelli) e Maria (Bete Mendes) saindo de uma sessão de cinema. Depois de um curto passeio pelo centro, se dirigem ao ponto de ônibus. Embarcam, começa a chover. Maria tem algo a contar, mas prefere falar mais tarde. Ao descerem do ônibus, no caminho da casa de Tião, presenciam uma **batida** policial em frente ao bar do Alípio, um suspeito é colocado na viatura, enquanto um velho violeiro é revistado com violência por dois policiais, Alípio tenta intervir, afirmando que o conhece, que **responde por ele**, é liberado, com um comentário preconceituoso por parte do policial que o revistava, "**lugar de violeiro é no nordeste**". A chuva está forte, Tião insiste para Maria ficar em sua casa até que diminua. Chiquinho (Flávio Guarnieri) dorme no sofá. Tião pressiona Maria e ela conta que está grávida, este fato fará toda a diferença no desenrolar da trama. Tião fica contente e marca o noivado, chiquinho acorda e fica sabendo da novidade.

Otávio (Gianfrancesco Guarnieri) vindo de uma assembléia de metalúrgicos, entra na casa reclamando da falta de saneamento do bairro, reclama da prefeitura, depois de uma rápida conversa com Tião, Otávio avisa que se não houver entendimento com os patrões, vai haver greve, segundo ele: "os patrões, em muitas coisas não respeitam as leis, mas na hora de pagar o aumento salarial querem se amparar na lei".

Tião fica preocupado com a notícia da greve. Maria avisa que vão ficar noivos. Otávio tomando uma pinga diz que eles não têm dinheiro. Romana (Fernanda Montenegro) acorda, ao saber das novidades fica brava e aconselha a todos irem dormir.

2.2 A Família de Maria

Seqüência curta, Tião acompanha Maria até sua casa, rua de terra, casa pobre, a periferia sempre uma constante na obra de Hirszman. Maria entra pela janela do quarto, ajudada por seu irmão **bié** (Fernando Ramos da Silva), a fim de evitar um confronto com seu pai, Jurandir (Rafael de Carvalho), desempregado e alcoólatra. Sua mãe, (interpretada por Lélia Abramo), doente, mas mais que o pai, compreensiva. A periferia estampada em cada tijolo, representada em cada ruga, em cada fala. Os problemas sociais nesta cena, como em todo filme, estão à flor da pele. A presença forte destes elementos sociais e políticos estão lá para serem interpretados, discutidos e através da conscientização, quem sabe, amenizados.

2.3 O Bar

Manhã de sol, Tião jogando bilhar sozinho, chega Jesuíno (Anselmo Vasconcelos), Tião demonstra irritação com as brincadeiras do amigo, ficam evidentes suas preocupações, a fábrica, a greve, a gravidez de Maria. Jesuíno comenta que viu **seu** Otávio e o Bráulio (Milton Gonçalves) na praça da igreja distribuindo seus **panfletinhos**. (ANEXO G)

"Enquanto não pegar mais uns anos de cana, o velho não sossega", diz Tião.

A seqüência da panfletagem de Otávio e Bráulio é curta, mas significativa (figura 04). Demonstra uma das formas que os sindicalistas tem para conscientizar a massa.



Figura 4 – Otávio e Bráulio, distribuindo panfletos, em uma praça.
Fonte: Captada do filme Eles não usam Black-tie.

Na conversa com Jesuíno, descobre que ele é **espião** dos patrões, um pelego, Jesuíno explica suas razões, demonstrando claramente seu individualismo, mas demonstra receio com a reação dos operários. Tião não o recrimina, e alega:

"greve é defesa de um direito, se você não quer usar esse direito ninguém tem nada a ver com isso".

Neste diálogo fica clara a posição ideológica conservadora de Tião. Jesuíno, diferente de Tião, é um carreirista que procura tirar vantagens da situação, manter seu emprego e progredir profissionalmente na empresa mesmo que para isso tenha que delatar ativistas sindicais ou mentir sobre colegas de trabalho.

2.4 O Passeio

Nesta seqüência temos uma bela fotografia, em um passeio de teleférico, depois um pequeno lanche no gramado, uma tarde de amor entre Tião e Maria. Nos diálogos, percebe-se a preocupação de Tião quanto ao futuro, casa, móveis, filhos. Maria uma sonhadora, se apegando ao romantismo. Tião um pessimista, diferente de Maria não enxerga a beleza da vida que a noiva afirma existir, Tião acredita que a beleza está no que ele pode comprar com seu salário, conforme demonstra neste diálogo:

Tião: *Agora acabou a poesia em dengosa, as coisas não caem do céu não.*

Maria: *Também não precisa ficar emburrado por causa disso.*

Tião: *Eu não estou emburrado, só estou preocupado né, tem que arrumar lugar pra morar, dinheiro pra comprar as coisas.*

Maria: *Tem os fundo de garantia!*

Tião: *Ah, grande fundo que a gente tem né, não deixa que eu me arrumo, arrumo uma nota emprestada aí, por que mulher minha vai ter filho numa boa, quarto*

particular, muita flor, e sapatinho azul pendurado na porta, por que vai ser homem e parecido comigo pra poder vencer na vida.

Maria: *Ih, (rindo) baixou o santo.*

Este individualismo, ou falta de uma consciência operária causará problemas pessoais e profissionais para Tião no desenrolar da trama.

2.5 Reunião dos Operários

Após o término de uma assembléia do sindicato, fica claro as divergências de opinião entre os sindicalistas e operários da fábrica **Santa Marta**. De um lado Otávio, que é favorável à greve, desde que toda a categoria (metalúrgicos) aceite o movimento, do outro lado Santini (Francisco Milani), radical, que acredita que os problemas da categoria só serão amenizados com a paralisação imediata do operariado. Plano curto que demonstra a complexidade da formação de uma consciência operária. Santini, movido pela emoção, está revoltado, pois quer uma paralisação imediata da fábrica e isto não vai acontecer, pois foi derrotado na assembléia e desta forma procura influenciar o operariado com um discurso emocionado buscando no sofrimento coletivo a base para suas palavras. Otávio mais racional procura dosar a emoção e a razão e alega que ainda não estão preparados para este ato (greve).

Ainda nesta seqüência outros problemas sociais são levantados. Otávio, esperando por Tião na rua, convida-o para tomar uma bebida no bar do Alípio, a conversa entre Otávio e Tião é uma conversa entre pai e filho, Otávio tenta entender a posição **conservadora** de Tião, e até afirma que uma das razões foi o período em que Tião morou com os padrinhos, já que ele, Otávio, estava preso por questões

políticas “foi uma experiência que virou a sua cabeça, [...] quem muda de casa muda de idéia”, afirma Otávio. (captada do filme).

O bar é invadido por um jovem marginal que está sendo perseguido pela polícia, ele os ameaça e foge pelos fundos, a polícia chega e após uma troca de tiros o **marginal** é morto. Este trecho é marcado pelos closes, Otávio, Tião, Alípio e o velho violeiro que se encontra sentado, acompanham os gritos que vem da rua, onde o marginal afirma ser menor de idade e que não pode ser tratado **daquela maneira**. A seqüência termina com o corpo do menor sendo iluminado pelos holofotes da polícia. (figura 5)



Figura 5 - Marginal Morto.
Fonte: Captado do filme *Eles não usam Black-Tie*.

2.6 A Fábrica

A seqüência seguinte mostra a entrada dos operários da fábrica **Santa Marta**, Otávio, Bráulio e Santini estão apreensivos, vários operários foram chamados ao Departamento Pessoal, forte indício de demissões. Em meio às conversas, eles afirmam que existe um delator entre o operariado, chega Jesuíno, e este demonstra surpresa ao saber que oito operários acabam de ser demitidos.

Corte para a fábrica, Maria aparece trabalhando na linha de montagem, Otávio operando um torno, Tião e Jesuíno soldando peças, surge um encarregado e este avisa Tião que ele está sendo chamado no Departamento Pessoal. Corte para o refeitório, Jesuíno pergunta a Tião o motivo dele ter sido chamado ao Departamento Pessoal, Tião diz que era sobre uma folga que ele havia solicitado, Jesuíno manda-o preparar alguns nomes (de ativistas sindicais), pois os patrões vão cobrar este favor, assim como tinha acontecido com ele. Tião não gosta do que ouve, mas sabe que é assim que funciona. Santini entra no refeitório, sempre reclamando da passividade dos operários, Jesuíno afirma que seria um favor se Santini fosse demitido, Tião concorda. Final da seqüência, o apito da fábrica avisa o fim do expediente e a câmara mostra os operários saindo para a rua.

2.7 O Jantar

Cena familiar com forte conteúdo psicológico, Otávio fala para Romana sobre as demissões na fábrica, Tião pede para o pai tomar cuidado, começam a discutir por divergências ideológicas, falando alto Otávio pede para Tião participar das assembléias, das reuniões, "quinze anos de Ditadura é fogo, marca a gente, mas as coisas mudam", afirma Otávio.

Tião discorda, afirma que a situação não muda, que a situação permanece. Diz que sua militância é responsável pela situação precária que vivem, "O senhor vê o que quer vê, [...] com essa alegria de precisa organizar, e a classe operária, e num sei o que lá de histórico [...]". As divergências apresentadas nesta cena não são apenas familiares, são principalmente políticas, apesar de Tião frisar a Otávio que se ele for preso, será difícil ele sustentar duas famílias, nota-se que a classe operária

apresenta várias tendências, umas mais imediatistas que outras, mas o conservadorismo e o medo gerado por incertezas futuras, influenciam na formação de uma conscientização operária.

Tião se levanta e sai batendo a porta. Romana comenta que é preciso reforçar a porta, senão ela não agüenta. Final da cena. Para Tião, não é através da organização da classe operária que ele vai vencer na vida, para ele só o esforço pessoal possibilita uma verdadeira ascensão social.

2.8 Demissão de Santini

Na seqüência seguinte, cena familiar, Romana recolhendo a roupa do varal, Tião tomando café em pé na porta, Romana entra e começa a passar a roupa e chama Tião, manda-o pedir desculpas a seu pai dizendo que ele ficou ofendido com a discussão do dia anterior. Tião afirma que o pai irrita, que vê tudo bonito, que se não se cuidar "vai em cana e nós[sic] junto". Corte para a fábrica, Santini comentando que foi demitido, "diálogo com patrão é máquina parada, aí é que eles entendem a linguagem da gente".

Radical, agora mais do que nunca, prega a paralisação total da fábrica para pressionar os patrões a aceitar a reivindicação da categoria. No final desta seqüência, Tião e Maria estão namorando, quando chega Jurandir e anuncia que vai começar a trabalhar na **obra** no dia seguinte, breves cumprimentos, Jurandir entra, Tião e Maria se beijam.

2.9 As Desculpas de Tião

Otávio encostado na porta, pensativo, chega Tião, comenta que não o tinha visto no dia anterior, que tinha tirado folga na fábrica. Pede para Otávio o desculpar pelo que tinha dito anteriormente, diz que o admira muito. Otávio o desculpa, fala que ele é um bom moço e pergunta se Maria está grávida, Tião diz que sim. Otávio diz que é legal ser avô. Corta para Jurandir na construção onde está trabalhando, comentando que devido ao tempo que ficou parado, estava **muído**, chega o mestre de obras e ele pede um adiantamento de salário para pagar algumas dívidas. Na casa de Maria, sua mãe reclama que o marido está demorando e vai se deitar, Maria e Tião conversam sobre a gravidez dela, volta para Jurandir, bêbado, parado por um marginal, não entende a gravidade da situação, o marginal não gosta de sua reação e o mata.

Corte para o velório de Jurandir, simples, rodeado por conhecidos, Otávio pede para Maria ir descansar em sua casa, sua resposta nos leva a muitos questionamentos, "quero ver o pai, nunca vi direito o pai". Esta frase, independente da classe social, nos leva a questionar as relações familiares. A relação pai e filho nunca é aberta, sempre existe uma barreira, no exemplo do filme, a situação econômica da família, o desemprego e o alcoolismo de Jurandir, a doença de sua mãe, são agravantes para um **distanciamento**, para a falta de comunicação. No final desta seqüência, temos Romana e Otávio conversando na cama do casal, quando Bráulio bate a porta, Otávio atende e fica sabendo que foi decretada a greve, nas palavras de Bráulio: "segunda-feira greve geral". Fica claro nesta cena a divisão dos operários da Fábrica Santa Marta.

2.10 Divergências

Otávio e Bráulio encontram Santini em um campo de bocha. Eles novamente divergem sobre a questão da greve, Otávio afirma que "vai baixar a repressão", que será uma derrota, que não estão preparados, Santini, diz que precisam se organizar, armar piquetes. Otávio discorda, em suas palavras: "Mas que piquete rapaz, que piquete, você tá pensando que um piquetzinho desse seu, você vai paralisar uma categoria inteira tá pensando o que Santini que nos estamos em São Bernardo".¹²

Otávio revoltado não concorda com a posição tomada pela **oposição**, representada por Santini. Santini também não entende a posição de Otávio muito conservadora, nas palavras dele "da turma do deixa disso" e ainda acusa Tião o de ter **dedurado** para os patrões. Otávio não concorda com as acusações e os dois são contidos por Bráulio e outros operários que acompanhavam as discussões. Otávio continua seu discurso afirmando que é a direção da Empresa que espalha esses boatos, para dividir e desmoralizar o movimento operário.

Corte para a casa de Maria, já é noite, a mãe de Maria fala para Tião que não é preciso ele ficar para dormir, manda **bié** ir dormir também e vai para a cama. Ao fundo ouve-se a música-tema do **Fantástico**, programa dominical da Rede Globo, sua música tema é um indicador que o domingo está acabando e que uma nova semana de trabalho vai começar. Tião pergunta para Maria o que ela vai fazer no dia seguinte, Maria diz que vai ajudar **o pessoal**, Tião não gosta da resposta e começam a discutir, de forma autoritária, ele a manda ficar em casa. Maria discorda: "faço o que achar certo, não estou fazendo nada de errado".

¹² Otávio, nesta fala, faz uma alusão a organização dos metalúrgicos da região do Grande ABC, organização esta que culminou nas greves de 1979 e posteriormente na fundação do Partido dos Trabalhadores.

Maria manda Tião para sua casa, conversar com seu pai, e temendo seu posicionamento contrário ao movimento grevista, diz para ele não fazer besteira.

2.11 A Greve

Manhã de segunda-feira, Tião servindo-se de café, Romana estranhando por ver Tião pronto para sair tão cedo, pergunta se ele vai fazer piquete. Tião responde que já tem bastante gente, Romana pergunta se ele não vai esperar o pai, Tião diz que não, que o pai fica nervoso em dia de greve e ele não quer discussão.

Corte para a fábrica, a tropa de choque já se alinha na porta da fábrica. A cena retorna para a casa de Otávio. Chiquinho dormindo na sala, Romana pega um baralho no armário, e tal qual uma cartomante começa a pôr as cartas, é interrompida por Otávio que do quarto pergunta sobre sua cueca, Romana rapidamente guarda as cartas, Otávio entra na cozinha, Romana coloca seu café, pede para ele tomar cuidado quando estiver no piquete, para não entrar em **confusão**, a transposição desta cena da peça para o filme é literal. Romana, depois de tirar chiquinho do sofá onde dormia, volta a por as cartas e com cara de preocupação não gosta do que **vê** nelas, principalmente em um dois de espadas.

Na fábrica, os policiais encontram-se postados à porta, trabalhadores entrando normalmente, um grupo parado ao lado, policiais chegam para dispersar os trabalhadores. Um grupo descendo a rua gritando palavras de ordem, "trabalhador unido jamais será vencido", forma um grande bloco com aqueles que ali se encontravam, mas a polícia age rapidamente dispersando-os com extrema violência.



Figura 6 - Os operários são violentamente reprimidos pela polícia.
Fonte: Captada do filme *Eles não usam Black-Tie*.

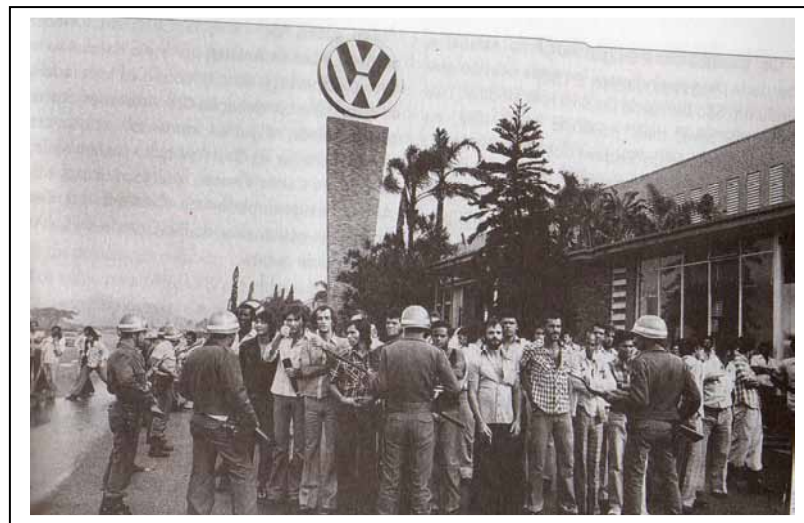


Figura 7 - A violência policial, sempre uma constante na repressão dos movimentos sociais.
Fonte: Extraída do livro *Caminhos da História*.

Em outro ponto, Santini, com um megafone, tenta convencer os operários a aderirem ao movimento, ao perceber que muitos estão dispostos a **furar** a greve, tenta segurar alguns, Otávio e Bráulio procuram contê-lo, chega a polícia dispersando os piqueteiros. Na **fuga**, continuam a chamar os operários para a assembléia a ser realizada no estádio. Tião é abordado por ativistas, e ao defender

sua posição sobre exercer ou não o direito de greve é agredido, salvo por policiais, dirige-se à entrada da fábrica, Otávio ao vê-lo entrando grita por ele, e abertamente Tião expõe sua posição contrária ao movimento: "quem quiser entrar, que entre, é democracia ou não é?" e clama aos operários que entrem para trabalhar. Otávio fica revoltado e começa a discursar:

Ó companheiros, a greve é nossa arma de luta, é de nossas mãos que saem a riqueza desses poucos que estão aí, e nós que produzimos esta riqueza, nós vivemos na miséria [...] companheiros, a greve é um direito sagrado do trabalhador.

Ao dizer isso, começa, junto com Santini e Bráulio a tentar segurar os operários, a polícia chega, Otávio e Santini são presos, Bráulio foge. A violência por parte da polícia cresce exponencialmente, bombas de gás, cacetetes são usados sem restrição. Tião que assistia a tudo entra na fábrica para trabalhar. Maria e sua amiga Cilene correm da polícia, logo depois são agredidas por policiais civis, com sangramento e, correndo o risco de perder a criança, é levada para o pronto – socorro, Tião é avisado, ao sair da fábrica, novamente é perseguido e agredido por sindicalista radicais que o vêem como um traidor da causa operária. Desta vez é salvo por Bráulio e por outros operários. Bráulio muito irritado repreende os agressores dizendo que ele, Tião, não é o inimigo:

O nosso inimigo é quem explora a gente, o nosso inimigo é a repressão que arreventa com a gente" depois que Tião foge, Bráulio continua, "a gente tem muita coisa pra fazer, reunião no sindicato, a reunião lá no estádio, isto é uma arruaça.

Maria e Cilene chegam à casa de Romana, logo depois Cilene conta para Romana que Otávio foi preso. Ao saber que ele está no DOPS¹³, fica muito preocupada, pois não era a primeira vez que ele era detido. Romana decide ir pessoalmente livrar Otávio da cadeia.



Figura 8 - Otávio e Santini são presos quando faziam piquete.
Fonte: captada do filme *Eles não usam Black-Tie*.

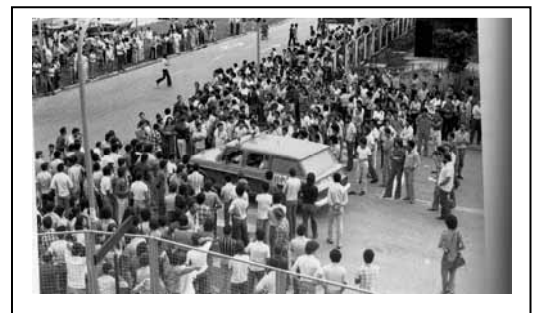


Figura 9 e 10 - Em 1979 a polícia acompanhou e reprimiu o movimento operário.
Fonte: Extraídas do livro *Santos Dias, Quando o Passado se Transforma em História*.

¹³ Departamento de Ordem Política e Social

Tião chega, vindo do pronto – socorro. Maria revoltada com a sua decisão de furar a greve e, pelo descaso dele quando seu pai foi preso, o manda embora e afirma que quando a criança nascer, não será filho de Tião, apenas neto de Otávio.

Você é um grande filho da puta Tião, houve um massacre na porta daquela fábrica, nós somos merda prá eles, e tu lá dentro de bom moço, vendo seu pai levá cacetada, sem sangue prá reagi porra [...].

Tião afirma que todos estão malucos, que só fazem besteira:

Tá nervosa menina, tudo isso é nervo [...] não é nada disso, vocês não vêem direito, vocês se entregam porra, fazem besteira, quem leva vantagem é quem percebe a merda que é isso aí e sabe se virar.

Maria diz que o noivado está acabado. Tião fica nervoso, e acaba por agredir Maria com um tapa. Nesse instante, Otávio, Romana, Bráulio e mais alguns companheiros chegam da delegacia, Tião vai para os fundos da casa. Otávio recomenda a Bráulio que ele deve procurar Santini, pois ele saiu da delegacia "mais louco do que de costume, você se gruda com ele e não deixa ele fazer besteira".

Otávio encontra Tião no quintal e diz a ele que aquela casa não é de um fura greve. Eles discutem. Otávio manda Tião embora. Otávio volta para dentro de casa, Romana chega, dá conselhos para Tião. Tião pede para ela cuidar de Maria, Romana diz para ele não se preocupar. Corte para Santini e Bráulio que avaliam a situação na porta da fábrica. O policiamento aumentou. Chega um grupo de manifestantes e são duramente reprimidos. Santini toma a frente de outro grupo, Bráulio tenta conter os ânimos dos manifestantes, pedindo calma, Santini faz um cordão junto com os operários e se dirigem para a porta da fábrica, um policial dá um tiro para o alto. Bráulio procura afastar os operários. Um policial civil faz mira e atira. Tiro perfeito, Bráulio está morto. O fato que inspirou esta cena, como já foi mencionado, é o assassinato do sindicalista Santo Dias. A construção desta

seqüência é literal aos depoimentos dados por operários que presenciaram a violenta repressão policial.



Figura 11 - Policial em traje civil, pronto para atirar em Bráulio.
Fonte: Captada do filme *Eles não usam Black-Tie*



Figuras 12 - Seqüência do assassinato de Bráulio.
Fonte: Captada do filme *Eles não usam Black-Tie*

2.12 O Velório de Bráulio

Velório cheio, Otávio diz para chiquinho que nunca teve um companheiro como Bráulio e que nunca viu tanta gente importante no velório de um companheiro: "nunca que esse crioulo maravilhoso ia pensá que na morte dele vinha tanta gente importante... Só o Bráulio mesmo...Um dia, Chiquinho, teus filhos vão estudá (sic) o Bráulio na história do Brasil" (fig.13)



Figura 13 - Seqüência do Velório de Bráulio
Fonte: Captada do filme *Eles não usam Black-Tie*



Figura 14 - Velório de Santo Dias, na foto, em pé o amigo Cenerino Evangelista.
Fonte: Extraída do livro *Santos Dias, Quando o passado se transforma em história*

A cena seguinte mostra Otávio e Romana, em silêncio, Otávio bebe uma **caninha**, Romana calmamente, começa a escolher feijões (fig. 15), Otávio acompanha, palavras não são necessárias, os sentimentos estão à flor da pele. Tudo pelo que passaram dão-lhes forças para continuar na luta.

Talvez a mais significativa cena do filme, a força da imagem se adianta a das palavras, exprimem unicamente com os gestos das mãos a dor, a solidariedade, o amor que supera (**Jornal do Brasil**, edição de 08/09/1981). Um resumo dos sentimentos oprimidos, guardados, proibidos. As indagações ficam suspensas, vale a pena lutar, o preço para a liberdade é a morte, é a tortura, é a prisão.



Figura 15 - Seqüência final, Romana em uma tarefa banal, mas carregada com toda a força de uma realidade opressiva.
Fonte: captada do filme *Eles não usam Black-Tie*.

2.13 Desfecho

Cena final, o cortejo de Bráulio, uma grande manifestação política, o caixão sendo carregado nos ombros, trabalhadores gritando palavras de ordem, faixas, cartazes, a Igreja, os sindicatos, a população. A sociedade se organizando para cobrar mudanças, para cobrar uma democracia de fato.



Figura 16 - Seqüência do cortejo fúnebre de Bráulio.
Fonte: Captada do filme *Eles não usam Black-Tie*.



Figura 17 - Cenas finais do filme *Eles Não Usam Black-Tie*, inspiradas no cortejo fúnebre do sindicalista Santo Dias.
Fonte: Captada do filme *Eles não usam Black-Tie*.



Figura 18 - Cortejo fúnebre de Santo Dias, de óculos, seu amigo o historiador István Jancsó.
Fonte: Extraída do livro Santos Dias, Quando o passado se transforma em História

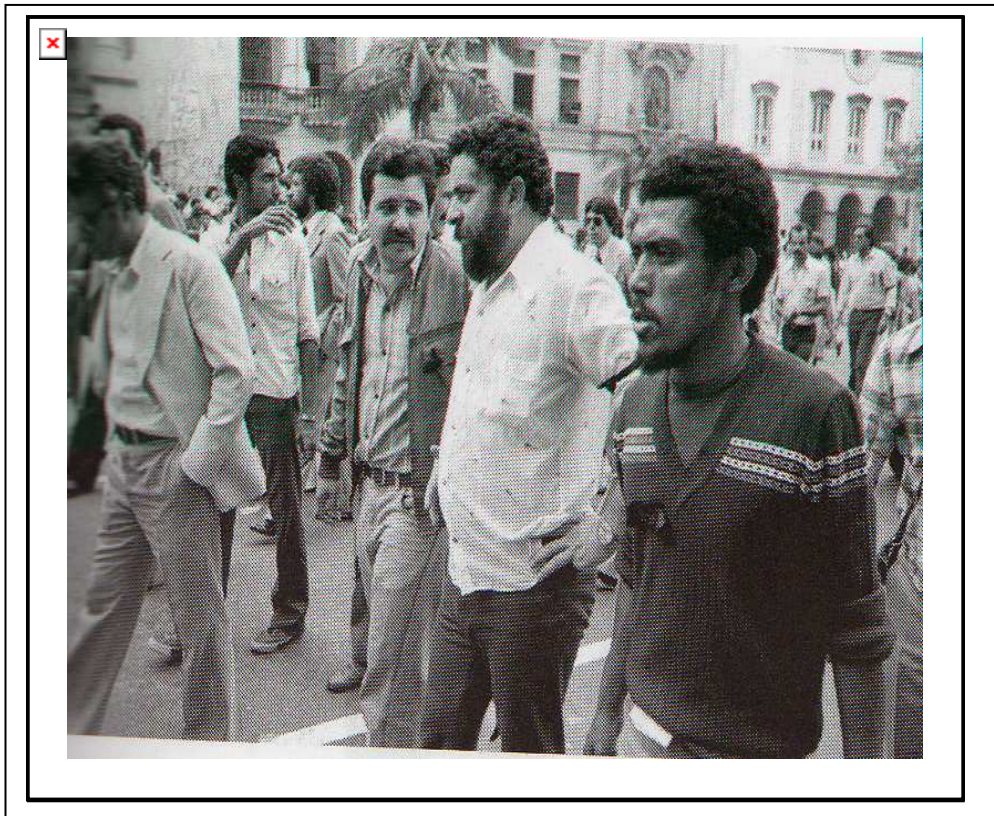


Figura 19 - Luís Inácio Lula da Silva, na época, presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, acompanhando o cortejo fúnebre de Santo Dias.
Fonte: Extraída do Livro Santos Dias, Quando o passado se transforma em história

CAPÍTULO 3

O Contexto Histórico – da Peça Teatral ao Filme.

A importância da obra *Eles não usam Black Tie* está no fato da mesma abarcar três momentos distintos da História do Brasil. Os anos 50, com a peça teatral, os anos 80 com a produção cinematográfica e os dias atuais com a ascensão do ex-metalúrgico, Luís Inácio Lula da Silva, à presidência da República.

O Contexto histórico no qual a peça foi escrita tem por característica um surto desenvolvimentista, iniciado por Getúlio Vargas em seu segundo governo (1951-1954). Vargas buscando aproximação mais efetiva com as camadas populares, participava de comícios que chegavam a reunir mais de 20.000 pessoas. Era comum também seus pronunciamentos no rádio, geralmente para anunciar ou prometer ações que beneficiariam os trabalhadores. Vargas era um populista que visava estreitar a relação entre a presidência e as massas, colocava-se como o verdadeiro defensor da população carente.

Dessa forma, assumindo o papel de líder das classes populares, buscava o arrefecimento dos movimentos que o criticavam ou criticavam as ações do governo. Mesmo assim, a população estava descontente; desemprego, alto custo de vida, carência nos serviços médico-hospitalares criava uma tensão crescente entre as classes menos favorecidas.

Para Vargas, que se elegeu com um discurso voltado para os trabalhadores, com forte apelo nacionalista, essas pressões vindas das classes operárias eram motivos de apreensão.

Entre 1951 e 1952 ocorreram no Brasil aproximadamente 437 movimentos grevistas, sendo o movimento de maior repercussão, político e econômico, a

chamada greve dos 300.000 mil, ocorrida em São Paulo em 1953, que reivindicava ações mais efetivas contra a inflação. Vargas em um primeiro momento mostrou-se solidário com o movimento, mas logo depois ordenou violenta repressão por parte da polícia e do Exército. Este movimento representou uma derrota para a política getulista em São Paulo. Os comunistas, que acusavam Vargas de se ter vendido ao imperialismo, desempenharam o principal papel na organização e desenvolvimento do movimento grevista.

Outro grande movimento que abalou o governo de Vargas, foi a greve dos marítimos, no Rio de Janeiro, também em 1953, Os sindicatos envolvidos, além do aumento salarial, reivindicavam também, melhores condições de trabalho e o afastamento da diretoria da Federação dos Marítimos, que era acusada de manter vínculos com o Ministério do Trabalho, este fato foi positivo para Vargas que almejava uma reforma ministerial.

Logo após esta crise, Vargas promoveu uma reforma ministerial, empossando como Ministro do Trabalho João Goulart. O ministro Goulart contava com o apoio dos líderes sindicais e isto favoreceu uma trégua nos movimentos populares. Em março de 1954, houve uma denúncia de que Vargas procurava instaurar uma república sindicalista. Em 1^a de maio de 1954, durante um comício em comemoração ao Dia do Trabalho, Vargas anunciou um aumento salarial de 100 % sobre o salário mínimo e confirmou as acusações e acrescentou: "os operários estavam com o governo, no futuro seriam eles próprios o governo".

Os opositores, os militares e as elites econômicas viam nessas ações indícios de uma aproximação com o comunismo, chegando inclusive o Congresso Nacional a debater o *impeachment* de Vargas. Seus opositores foram cada vez mais ferrenhos nas acusações. Em meados de 1954, a situação estava praticamente fora

de controle. Um atentado sofrido pelo jornalista e opositor Carlos Lacerda, onde morreu o major da aeronáutica Rubens Florentino Vaz, foi o fato que faltava para a oposição pressionar o Congresso e a sociedade a se unirem para a derrubada de Vargas. O crime foi idealizado pelo chefe da guarda pessoal de Vargas, Gregório Fortunato.

Apesar deste negar a participação do presidente, os meios de comunicação passam a veicular boatos sobre as possíveis motivações que levaram o presidente a decidir sobre a morte do jornalista. Vargas sentindo-se acuado pela oposição e pelas Forças Armadas suicidou-se na madrugada do dia 24 de agosto de 1954.

O suicídio de Getúlio Vargas teve um profundo significado político, além de comover a sociedade, principalmente as classes populares. Em sua carta testamento, além de se colocar como vítima, também foi acusador.

Neste segundo governo de Getúlio Vargas, em meio à repressão dos patrões e do Estado, a experiência alcançada pelos operários foi significativa para a construção de um modelo sindical para a classe operária. Dentro deste contexto, a efervescência do movimento operário no Brasil, deu as bases para que Guarnieri escrevesse sua peça teatral em 1955.

Em 1955, foi eleito para a presidência da República, Juscelino Kubitschek, político alinhado a determinadas vertentes do getulismo. Juscelino deixou a questão do operariado a cargo de seu vice, João Goulart, ex-ministro do Trabalho do governo Vargas, Goulart manteve o rígido controle dos sindicatos, apoiando os que eram favoráveis ao governo de Juscelino e punindo os que eram contrários.

Estes fatos foram suficientes para a formação de uma oposição ferrenha ao novo governo. Mas apesar disso, os primeiros meses do governo Juscelino foram tranquilos, embalados por altos índices de desenvolvimento econômico. Os

cinquenta anos em cinco da propaganda oficial repercutiam em todas as camadas da sociedade.

O governo de Juscelino ficou marcado não somente pela fundação de Brasília, mas também pelo crescimento e desenvolvimento da indústria automobilística, fato que possibilitou transformações relevantes no meio sindical. Os operários da indústria representava no final da década de 50, cerca de 13% da população economicamente ativa do país. Lideranças jovens e uma presença ativa dos comunistas, fomentaram o surgimento de novos sindicatos. No ano de 1955, em São Paulo, foi fundado o Pacto de Unidade Intersindical (PUI), que congregava sindicatos de metalúrgicos, gráficos, têxteis. Devido a divergências internas e a pressão patronal a PUI foi dissolvida. Pouco antes, no Rio de Janeiro, os comunistas criaram o PUA (Pacto de Unidade e Ação), este órgão, atuava no setor público da economia e preparou o caminho para a formação do Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), que iria desempenhar papel relevante na articulação do movimento operário no Brasil. Em 1956, o Brasil estava em plena transformação, motivado por um sério planejamento econômico, o governo de Juscelino foi decisivo para este crescimento na economia, pois os subsídios do governo para setores estratégicos da economia e a abertura para investimentos estrangeiros criaram condições para o desenvolvimento da infra-estrutura do país (MATTOS, 2003: 37).

Em setembro de 1961, após a renúncia de Jânio Quadros, João Goulart assume a presidência do Brasil. Este período marcou uma movimentação dentro dos sindicatos, motivado por uma renovação nas lideranças, entre as tendências dominantes, tinham os católicos, os renovadores, em geral de esquerda, mas que criticavam o PCB, os nacionalistas, que agrupavam os comunistas e trabalhistas de esquerda e os sindicalistas democráticos. No final de 1961 os antigos dirigentes

foram afastados da Confederação Nacional dos Trabalhadores da Indústria, dentre as reivindicações: a implantação do 13º, salário família, participação dos lucros das empresas, entre outras.

No tocante às greves, em 1963, uma grande paralisação alcançou a marca de 700 mil operários mobilizados em São Paulo. Também ocorreram muitas paralisações por empresas, onde a pauta principal eram as questões salariais e melhorias nas condições de trabalho. Só em São Paulo, nos anos de 1963 e 1964 foram 94 greves, este crescimento no movimento grevista ocorreu devido ao surgimento de organizações paralelas ao sindicalismo oficial.

Com o golpe militar que destituiu João Goulart da presidência, o movimento operário viu-se cerceado. Os militares passaram a intervir nos sindicatos, vetando candidaturas ou destituindo diretorias eleitas e substituindo-as por interventores (MATTOS, 2003, p. 48).



Figura 20 - Depredação na sede do Sindicato dos Metalúrgicos do Rio de Janeiro.

Fonte: Extraída do livro *O Sindicalismo Brasileiro após 1930*.

Os interventores colocados nas direções das entidades sindicais, eram em sua maioria antigos dirigentes substituídos por meio de eleições por militantes de esquerda, nos anos anteriores, ao golpe.

Guarnieri incorporou no texto de *Eles Não Usam Black-Tie*, a efervescência deste sindicalismo que procurava desvincular-se do Estado. Otávio, na obra teatral é um comunista consciente de seu papel dentro da estrutura sindical que estava sendo engendrada, e procurava, através de sua militância, conscientizar outros companheiros. Stalinista¹⁴, em vários momentos da peça teatral pregou a revolução não só ideológica, mas também armada: “[...] *sai o aumento nem que seja a tiro!* [...] (Guarnieri, 2001, p. 25), [...] *ou tu pensa que o negócio se resolve só com comissão* [...] (idem). Otávio usa o termo **capitalista** em um tom pejorativo, a ofensa, no seu entender é grave, xinga chiquinho quando ele perde o dinheiro para a compra do **champanhe** do noivado de Tião, xinga **seu Antônio** dono de um bar com o mesmo termo, mas sua formação ideológica fica clara quando ele afirma que os “intelectuais são vagabundos”:

Que tá tudo podre e que é preciso dá um jeito, isso, é que devia dizê (sic). Mas esses vagabundos de intelectuais ficam discutindo se o velho era um filho da mãe, ou não, se os bigodes atrapalharam ou deixaram de atrapalhar! E aqui continua tudo subindo, ninguém mais pode vivê (sic), e eles discutindo se o velho era personalista ou não! Que vão tomá (sic) banho! (Guarnieri, 2001, p. 38)

O contexto histórico em que se insere a produção cinematográfica de Leon Hirszman é muito diferente do contexto da peça de Guarnieri. Hirszman e Guarnieri

¹⁴ Termo utilizado para caracterizar um determinado período da História da ex-União Soviética, em que o poder comunista consolidou-se através da ditadura de um de seus líderes, Josef Stalin (1879-1953). O stalinismo implantou-se gradativamente, a partir de 1925, mediante concepções teóricas formuladas por Stalin e pela adoção de medidas radicais, como a expulsão e eliminação de diversas facções políticas do Partido Comunista Soviético. Como sistema, fundamenta-se numa concepção peculiar de governo caracterizado pelo emprego do terror e pelo culto da personalidade de seu líder político.

atualizaram a peça, a transportaram-na para 1979, para São Paulo, onde o sindicalismo, representado pelos metalúrgicos, tomava a frente nos movimentos sociais (fig. 21).



Figura 21 - Lula em Assembléia do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, em 1980.

Fonte: Extraída do livro *O Sindicalismo Brasileiro após 1930*.

Depois de um longo tempo controlado por interventores e pelegos, os metalúrgicos começaram a se organizar contra a opressão estatal, contra o conformismo de muitos sindicalistas. A situação estava insustentável para os operários, arrocho salarial, demissões, perseguições políticas. Neste mesmo ano (1979), tomou posse na Presidência da República, o general João Batista Figueiredo, o último representante dos militares que **subiram** ao poder com o golpe de 64. Figueiredo promoveu uma lenta democratização, que possibilitou uma reorganização dos movimentos sociais, principalmente dos operários.

Em 1980, a partir do sindicalismo urbano e rural, de setores da Igreja e da classe média foi organizado o Partido dos Trabalhadores (PT). O PT tinha como proposta representar a sociedade a partir de um programa de direitos mínimos e

reformas sociais que possibilitassem um avanço ao socialismo no Brasil, adotando uma posição diferente do PCB, composto por várias tendências ideológicas, como fica claro neste trecho do Manifesto de Lançamento do Partido dos Trabalhadores:

[...] Após prolongada e dura resistência democrática, a grande novidade conhecida pela sociedade brasileira é a mobilização dos trabalhadores para lutar por melhores condições de vida para a população das cidades e dos campos. O avanço das lutas populares permitiu que os operários industriais, assalariados do comércio e dos serviços, funcionários públicos, moradores da periferia, trabalhadores autônomos, camponeses, trabalhadores rurais, mulheres, negros, estudantes, índios e outros setores explorados pudessem se organizar para defender seus interesses, para exigir melhores salários, melhores condições de trabalho, para reclamar o atendimento dos serviços nos bairros e para comprovar a união de que são capazes.

Estas lutas levaram ao enfrentamento dos mecanismos de repressão imposto aos trabalhadores, em particular o arrocho salarial e a proibição do direito de greve. Mas tendo de enfrentar um regime organizado para afastar o trabalhador do centro de decisão política, começou a tornar-se cada vez mais claro para os movimentos populares que as suas lutas imediatas e específicas não bastam para garantir a conquista dos direitos e dos interesses do povo trabalhador. Por isso, surgiu a proposta do Partido dos Trabalhadores. O PT nasce da decisão dos explorados de lutar contra um sistema econômico e político que não pode resolver os seus problemas, pois só existe para beneficiar uma minoria de privilegiados. [...]¹⁵



Figura 22 - Em 1979, em pleno Regime Militar, Lula, nesta época presidente do sindicato dos Metalúrgicos, levou os operários a greve, desafiando assim o sistema.

Fonte: Captada do documentário *Lula o Presidente*.

¹⁵ O texto do Manifesto do Partido dos Trabalhadores foi aprovado pelo Movimento Pró-PT em 10 de fevereiro de 1980, no Colégio Sion (SP).



Figura 23 - Os militares mantinham rígida vigilância sobre as movimentações nas assembléias. Na foto temos um helicóptero do Exército, mais do que vigiar, sua função era intimidar ações mais efetivas contra o regime.

Fonte: Captada do documentário *Lula o Presidente*.

CAPÍTULO 4

Eles não usam Black Tie e a Consciência de Classe

O desenvolvimento da consciência não é linear e progressivo. O grande "drama" da consciência operária surge, desde o início, com a separação entre o momento parcial e a totalidade em movimento, entre o interesse imediato e o objetivo final, entre a luta econômica e a luta política.

(CELSO FREDERICO, 1978, p. 33)

Neste capítulo analisar-se-á o filme *Eles Não Usam Black Tié* - de Leon Hirszman, como documento histórico. Dar-se-á prioridade à formação da consciência de classe que está latente em todo o desenrolar da trama, para tanto basear-se-á na fundamentação teórica de Celso Frederico e Georg Lukács.

Destarte, ao utilizar este filme como documento histórico, o estudante – trabalhador tem a possibilidade de **se ver** inserido na construção da História ao identificar situações vividas por eles, mas que eram dissimuladas como forma de alto proteção. Esta dissimulação acaba por impor barreiras para o avanço de uma conscientização por parte dos operários. Deste modo, verifica-se que a verdadeira consciência só será atingida quando o trabalhador se reconhecer como um agente da História.

No filme em análise, a personagem interpretada por Carlos Alberto Ricceli, *Tião*, dissimula, praticamente em todas as cenas, desta forma esconde sua intenção de **furar** a greve, ignorando a força da coletividade, diferente de *Tião*, as personagens encenadas por Guarnieri e Milton Gonçalves (*Otávio* e *Bráulio*), representam a vanguarda do operariado.

A desconfiança e o medo comprimem as possibilidades de resistência dos trabalhadores, e a vigilância permanente daqueles homens truculentos e mal-

encarados procura silenciar a voz dos *operários avançados* que não obstantes, se põem corajosamente na linha de frente do campo de batalha. (FREDERICO, 1979, p. 37)

Conscientes de seu papel dentro da estrutura capitalista, estes operários avançados, buscam também conscientizar a massa. A cena narrada na seqüência 2, em que *Tião e Jesuíno* se encontram no bar do Alípio. Jesuíno em tom jocoso diz ter visto Otávio distribuindo os **panfletinhos** dele. Esta panfletagem a qual Jesuíno se refere é uma arma de luta dentro dos movimentos sociais, Esta prática também comum dentro das fábricas em determinados momentos da História, era perigosa e proibida, sujeito a prisões ou conseqüências piores.

[...] nesta fábrica tivemos a repressão externa (DOPS). Uma equipe deste organismo repressivo se instalou na fábrica – numa sala especial e iniciou o interrogatório dos operários de cada seção. Para estes interrogatórios, tinham em mãos todas as matérias de agitação e propaganda que havia sido feita na fábrica [...] Os chefes das seções mandavam de três a cinco operários (os mais suspeitos da seção) para o interrogatório. E eram inquiridos a darem o nome dos responsáveis pelo trabalho que se estava fazendo contra a fábrica e contra o governo, etc. Ameaçavam levar preso, levar "pra cima para entrar na borracha" caso não apontassem os responsáveis. (FREDERICO, 1987 p 310-311)

A exposição que Hirszman e Guarnieri fazem do cotidiano do operariado exprimem a realidade de uma determinada situação, inspirada na realidade dos movimentos operários dos anos 80, onde entre outros, despontou como liderança Luís Inácio Lula da Silva. Segundo Moacir Gadotti:

O trabalhador se educa quando toma consciência de sua situação e de seus direitos, ao saber da humilhação à qual é submetido diariamente conscientiza-se da necessidade e da possibilidade de ultrapassar os limites de sua atual situação, "porque é criador, é produtor de cultura". Para Gadotti a greve é uma escola, revela a capacidade de uns e a incapacidade de outros na condução da política sindical. Novos líderes se formam na luta, por isso a conquista ou não das reivindicações não podem ser considerados como único indicador de sucesso de uma greve. (**Folha de São Paulo**, 19/05/1980)

Historicamente o Movimento Operário, tem como ideal a superação da alienação promovida pela burguesia para a permanência das estruturas capitalistas, onde os detentores dos meios de produção dominam os detentores da força de produção. Celso Frederico expõe este dualismo da seguinte forma:

O operário recebe um salário pelo trabalho que executa para o patrão. É lógico que o interesse do patrão é pagar menos salário para que seu lucro seja maior. Por outro lado, o operário, que só tem a sua força de trabalho para vender, procura vendê-la pelo preço mais alto. Um operário isoladamente não tem condições de fazer frente a ambição patronal e a única forma de evitar que seu salário seja rebaixado ou conseguir que este seja aumentado é unir-se com outros operários que são vítimas da mesma exploração. A forma de se encaminhar esta luta é paralisando o trabalho para conseguir as reivindicações .

No filme, a seqüência um, mostra por meio da personagem Otávio, a exploração pelo qual passa o operariado quando ele afirma que é **engraçado**, os patrões em muitas coisas não respeitam as leis, mas na hora de atender as reivindicações dos operários, querem se amparar nelas. A História demonstra esta verdade, raras vezes, o Estado se manteve ao lado da classe operária, o governo protege sempre os patrões e a polícia existe para impedir as greves ou evitar as suas conseqüências (FREDERICO, 1987, p. 186). Desta forma as instituições criadas para defender a sociedade muitas vezes são usadas como instrumentos de coerção. E isto não se dá apenas nos Estados totalitários, aqueles que se dizem democráticos acabam por usar estes mesmos mecanismo quando se sentem ameaçados.

Uma das grandes preocupações de Otávio no desenrolar da trama é com a conscientização dos operários, como mostra a seqüência nove. Otávio, devido à sua experiência de sindicalista, sabe que o movimento grevista só terá sucesso se os operários estiverem a par de uma totalidade social, conhecerem as verdadeiras razões para o movimento, os objetivos de curto e longo prazo, mas, as divergências

internas do sindicato retratada no filme demonstra a complexidade de uma organização sindical. Os contrastes ideológicos são uma constante nos movimentos sociais.

No sindicato dos metalúrgicos de São Paulo, no final dos anos 60, esta divergência estava expressa nas pessoas de Joaquinção, que mantinha uma prática de conchavos com o governo, a fim de obter o apoio da categoria e de Waldemar Rossi, oposicionista e ex-membro da Juventude Operária Católica.

Em 1967 foi articulada a Chapa Verde, encabeçada por Rossi, considerada o marco da existência oficial da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo. A oposição sabia que não tinha chance de ganhar as eleições devido a estrutura na qual estava alicerçada o pelego e a repressão política, mas a intenção primordial era firmar uma posição diante da categoria. O pelego continuou na direção da entidade, mas os descontentes se articularam. (DIAS, 2004 p 210).

O sindicalismo burocrático, atrelado ao Ministério do Trabalho, levou o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, e conseqüentemente todos os demais sindicatos, a ser um apêndice dos mais diferentes governos. O dirigente sindical, dentro desta estrutura nada mais é do que um aliado do governo e dos empresários, o sindicato acabou por se adaptar a nova realidade perdendo seu caráter político e tornando-se uma instituição assistencialista, promovendo convênios médico-odontológicos, cursos de aperfeiçoamento profissional, assistência jurídica, colônias de férias, isto tudo com recursos advindos do Estado.

Nesta mesma seqüência (nove) Otávio, em meio a discussão com Santini, cita o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo como exemplo de conscientização e atuação política. A diferença explícita entre os metalúrgicos da cidade de São Paulo e os metalúrgicos do ABCD está na distribuição geográfica das

indústrias, a região do ABCD surgiu como distritos industriais em meados dos anos 50, com a implantação de multinacionais como a Volkswagen, a Ford, a Willys Overland e a General Motors, concentrando um índice muito grande de profissionais da metalurgia. Em São Paulo foram se instalando metalúrgicas menores e fábricas fornecedoras de peças para as multinacionais, a diferença salarial, mesmo para profissionais com a mesma função eram relevantes. Sobre a importância da indústria automobilística para o movimento operário, Celso Frederico afirma:

Para a vanguarda operária a indústria automobilística é um campo de ação promissor para pôr em prática o seu projeto. A acumulação de capital nesse pólo dinâmico da indústria reproduz, continuamente, a existência de uma enorme massa de trabalhadores num mesmo local. Esses "soldados da indústria" são recrutados em todas as regiões do país e, ao ingressarem no trabalho fabril, rompem com a dispersão que os mantinha isolados, e passam a compartilhar o mesmo destino.(FREDERICO, 1979)

No seio da indústria automobilística, despontou lideranças operárias que colocaram em cheque a estrutura política da nação. Em 1977, um relatório do Banco Mundial, revela a manipulação dos índices de inflação de 1973 e 1974, o governo pressionado, admite a distorção. Como estes índices regulavam o reajuste salarial os trabalhadores perderam 31,4% do salário real naqueles anos. Mediante este fato, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo inicia uma campanha pela reposição dos salários, o reajuste não é obtido, mas projeta a movimentação dos sindicalistas, e do recém eleito presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, Luís Inácio da Silva, o **Lula**, na mídia. (fig.24)



Figura 24 - Lula em assembléia em São Bernardo do Campo.
Fonte: Capturada do Documentário Lula o Presidente

O achatamento salarial promovido pela manipulação dos índices de inflação, empurram o trabalhador para áreas periféricas dos grandes centros, o salário é indubitavelmente o principal fator para essa migração. No filme fica explícito esta questão da precariedade social, o bairro pobre, sem calçamento, as casas simples semi-acabadas. Na seqüência sete, que se desenvolve durante um jantar, temos o seguinte diálogo:

Otávio: *outra vez sopa!*

Romana: *e olha lá.*

A afirmação de Romana demonstra as dificuldades de pôr à mesa a refeição. A sopa, neste recorte de cena, representa a simplicidade da vida do operário, de

suas refeições sem luxo, muitas vezes enriquecidas com as sobras do dia anterior, e como disse Romana, e olha lá, se no dia seguinte terá algo para comer.

Problemas como alimentação, moradia, entre outros, foram agravados pela política salarial e pela manipulação dos índices inflacionários por parte do governo.

Outra questão foi levantada por Tião, na mesma seqüência, em que ele demonstra temor por parte da segurança de Otávio, que pode ser preso por seu envolvimento com o movimento grevista. Temos aqui um paralelo com as inúmeras prisões, torturas e mortes de sindicalistas, como do operário e militante do Partido Operário Revolucionário Trotskista (Port), Olavo Hansen, preso quando distribuía panfletos no estádio Maria Zélia. Foi torturado, uma semana depois estava morto, no entanto a versão oficial foi de suicídio com inseticida. A morte do operário Manuel Fiel Filho no DOI-CODI, em 1976, a do líder sindical Santo Dias, em 1979, durante uma manifestação em frente a fábrica Syvânia, em São Paulo, causou bastante repercussão, fato que inspirou as cenas finais do filme *Eles Não Usam Black-Tie*.

O movimento grevista, apresentado neste filme, está vinculado à campanha para a correção dos salários, que abriu caminho para as greves de 1978 e 1979, em que se destacou o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, e como já mencionado, favoreceu o aparecimento de lideranças sindicais como de Luís Inácio Lula da Silva, dando início a uma nova fase no movimento operário brasileiro. (FAUSTO, 2000, p.499).

Numa assembléia sindical, feita durante a greve da Scania e Ford, o Lula disse que o pessoal da nossa fábrica era covarde. No dia seguinte, a turma parou. A greve foi na Ala X, onde os ferramenteiros estão concentrados. A palavra do Lula e o desejo de solidariedade com as outras fábricas que tavam paradas impulsionou os ferramenteiros. A greve veio de um dever de solidariedade... (FREDERICO, 1979, p. 111)

Neste recorte, fica evidente o papel do líder sindical, que dentro de um determinado contexto influenciou a decisão dos operários. O sindicalismo combativo dos anos 70 e 80, em muitos casos, deixou de lado a política de conciliação e partiu para o enfrentamento direto como forma de obter aumentos salariais ou outras reivindicações. O expurgo de membros da diretoria do sindicato e de sindicalistas alinhados com os patrões e com o governo favoreceu o florescimento deste **novo sindicalismo**.

O filme *Eles Não Usam Black-Tie*, não aponta para uma conscientização da classe operária, mas a uma consciência operária, um patamar inferior a conscientização plena, a uma atuação coletiva. Em muitos aspectos percebemos a integração do operariado em torno de um ideal comum, mas este objetivo é imediato e localizado, no filme, representado por meio de uma solicitação de aumento salarial e revisão de demissões ocorridos na fábrica **Santa Marta**.

A luta não foi articulada tendo um objetivo mais amplo, e o próprio sindicato afastou-se da votação que iria decidir sobre ir ou não a greve (seqüência dez). Desta forma Otávio e Bráulio, mesmo discordando da aprovação do movimento, se vêem obrigados a agir e tomar frente na articulação da greve.

A articulação e a manutenção dos movimentos grevistas na realidade são mais difíceis, os trabalhadores tem que estar unidos e visando ao bem comum, as pressões dos patrões e do governo são muito grandes, mesmo compreendendo que determinado ato de greve é legítimo, as implicações advindas dele são muito complexas, a paralisação de uma determinada categoria profissional, pode trazer conseqüências para a sociedade, desta forma torna-se necessário não só a sua conscientização, mas também da sociedade na qual ela está inserida. No filme, temos exemplos claros desta situação, quando o comércio, no entorno da fábrica,

temendo possíveis represálias, baixam as portas, ônibus e taxis deixam de circular, temendo depredações, os postos de saúde e hospitais passam a trabalhar em regime de atenção, prevendo um aumento no número de atendimentos, devido ao confronto entre grevistas e policiais.

Além da questão operária, do final dos anos 70, inserida no filme *Eles Não Usam Black-Tie*, podemos verificar também como se dá a representação da violência e das injustiças sociais. No final da seqüência cinco, quando um jovem marginal invade o bar de Alípio, onde além dele se encontram Otávio, Tião e mais um cliente. O jovem ameaça a todos e em seguida foge pelos, em seguida chega a polícia, apontando as armas e indagando sobre o marginal. Alípio indica a localização do rapaz. A polícia o encontra, e, na troca de tiros, o jovem é morto. Temos aqui a clara intenção de mostrar o descaso com a juventude, principalmente da periferia. Falta de investimento com a educação, a inexistência de políticas de inclusão profissional, a falta de perspectiva e a convivência diária com o mundo das drogas, acaba por **empurrar** o jovem para a criminalidade. Também o assassinato de Jurandir, pai da Maria, mostrada na seqüência nove é um exemplo da violência cotidiana, a criminalidade é maior em áreas onde a oferta de emprego é menor, temos nesta seqüência mais uma crítica as políticas públicas, onde muitas vezes o gasto com propaganda governamental é muito maior do que os investimentos em educação e segurança pública.

A violência dos órgãos do Estado são evidentes em todo o filme, começando pela seqüência um onde pessoas são revistadas e humilhadas em uma abordagem policial. Ao reprimir o movimento grevista, os policiais agredem os manifestantes com cassetes, com chutes e tiros para o alto. Não que a violência fosse exclusiva da polícia, em muitas cenas mostrou-se também, a violência familiar, motivada por

inúmeros fatores, como as agressões sofridas por Maria, quando seu pai Jurandir estava embriagado. O alcoolismo, por si só, já é uma violência, pois agride o organismo, e influencia no comportamento do usuário, em muitos casos tornando-o agressivo. Maria também foi agredida por Tião (seqüência onze) após uma discussão em que divergiam sobre as atitudes tomadas sobre o movimento grevista. Em meio a briga, Maria o ofende, chama de covarde, de **filho da puta**, Tião já exaltado lhe dá um tapa no rosto. A discussão termina com a chegada de Otávio. Também vítima da violência policial, havia sido detido e encaminhado ao DOPS.

O filme também mostra a violência motivada por divergências ideológicas, como as agressões verbais entre Santini e Otávio, as sofridas por Tião, agredido por grevistas após **furar** a greve. As divergências ideológicas, na verdade, são o eixo central do filme, o filme não retrata a greve, não retrata o movimento operário, o filme mostra as divergências entre pai e filho, a greve, o sindicalismo, o movimento operário são pano de fundo para retratar o cotidiano de uma família pobre.

A seqüência final (treze), retrata uma das maneiras, pelo qual o Estado, procurava silenciar as oposições. Apesar das negativas oficiais, os casos de execução eram tratados como **acidentes**, suicídios, resistência à prisão. Nesta seqüência o sindicalista Bráulio, tentando conter um grupo de grevistas exaltados que tencionavam entrar em confronto com a PM, é sumariamente executado por um policial à **paisana**.

O assassinato de Bráulio foi inspirado no assassinato do sindicalista Santo Dias. A história de Santo Dias é pouco conhecida. Em 30 de outubro de 1979, saiu do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo para reforçar um piquete em frente à fábrica Sylvânia, no bairro do Campo Grande, conforme relata Luciana Dias ao entrevistar o ex-sindicalista Vicente Garcia:

Quando chegamos todos na Sylvania, tinha dois policiais, começamos a falar com o pessoal, com toda aquela tranquilidade. Aí os policiais entraram no meio, com o intuito de levar alguém preso. Começou aquele empurra-empurra, tira um, pega outro, foi então que eles me pegaram para levar. Nisso, Santo encarou os caras. Até que João, perdeu a paciência e deu um soco no cara. O que eu penso sobre aquele momento? Nós tínhamos planos pacíficos, mas os policiais tentavam levar os líderes, e depois tentaram segurar a gente. No momento que a gente estava saindo, eles me deram uma rasteira, caiu minha carteira, e nesse exato momento foi quando teve um disparo. Depois disso, aí todo mundo começou a correr para cima, mas o tumulto foi tão grande que não deu para ver o que realmente aconteceu. Logo depois desse episódio, tivemos a notícia da morte de Santo.

Outro operário assistiu tudo, depois de se esconder dos policiais atrás de uma banca de jornais, próxima à entrada da empresa. Viu quando um PM forte, alto, aloirado e com uma falha dentária na arcada inferior deu um tiro para cima. Os operários se dispersaram e correram rumo à avenida Nossa Senhora do Sabará. Ainda escondido, o operário assistiu a esse mesmo PM fazer mira e acertar Santo Dias pelas costas.

Este trágico fato mudou os rumos daquela greve fadada ao fracasso. Com o assassinato de Santo Dias, a greve passou a ter uma conotação política que não possuía. A notícia da sua morte se alastrou rapidamente, de todos os militantes, ele era o mais ponderado e também o mais firme, sua morte revoltou os moradores dos bairros e os operários das fábricas da zona sul. A Igreja Católica teve uma participação muito importante na greve de 79, depois que a repressão fechou as sedes do sindicato, dom Paulo, arcebispo de São Paulo, colocou as igrejas à disposição dos grevistas.

A morte de Santo Dias, revelou-se um ato aglutinador, uniu representantes de todas as tendências de pensamento da Oposição Sindical Metalúrgica, seus companheiros de luta e da Igreja, que carregaram seu caixão até a Catedral da Sé. Uma multidão estimada em 30 mil pessoas, seguiu pela rua da Consolação,

operários, estudantes, jornalistas, políticos, religiosos, militantes de partidos de esquerda, sindicalistas, artistas. O cortejo cantava a música *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, tomada como hino por aqueles que se opunham à Ditadura Militar, pessoas carregavam faixas e cartazes: **abaixo a ditadura, abaixo a repressão**, eram as palavras de ordem, o MDB (hoje PMDB, Partido do Movimento Democrático Brasileiro), enviou Fernando Henrique Cardoso, entre os representantes dos sindicatos, destacava-se o presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, Luís Inácio da Silva, o Lula, a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), a Associação dos Profissionais em Educação do Estado de São Paulo (Apeoesp), Associação Brasileira de Imprensa (ABI), associações estudantis, entre outras, que também mandaram representantes. Após a missa na Catedral da Sé, proferida por Dom Paulo, o cortejo seguiu para o cemitério do Campo Grande, onde Lula fez um breve discurso: "se os patrões pensam que, com a morte de Santo, os trabalhadores iriam ficar com medo, estamos aqui para mostrar que isso *não aconteceu*" (DIAS, 2004, p. 279-280).



Figura 25 - Lula, discursando em meio a multidão que acompanhou o enterro de Santo Dias.
Fonte: Extraída do documentário Lula o presidente.

A cena do cortejo mostrada no filme é bastante fiel ao fato que a inspirou, o caixão sendo levado pelos operários e amigos, representantes da Igreja e associações, faixas e cartazes, o comércio de portas fechadas, a saudação do povo.

Podemos perceber com toda a movimentação após o acontecido que não só o operariado, mas toda a sociedade iniciava um processo de conscientização. Santo Dias não foi o primeiro, nem o último a tombar em defesa de um ideal, mas com certeza, sua morte serviu como marco, pois a partir dela, ações mais eficazes e abrangentes foram colocadas em prática, culminando em um processo de redemocratização no Brasil.

Como afirmou Lula, no discurso que proferiu no enterro de Santo Dias, as oposições e os trabalhadores não iriam se calar. O sindicalismo não se calou, pelo contrário, se uniu, se articulou com a intelectualidade, com políticos descontentes com a **situação**. E deste processo, após três tentativas, um sindicalista, um ex-metalúrgico, Luís Inácio Lula da Silva, foi eleito Presidente do Brasil (fig. 26). Este fato estimula uma série de debates sobre a relação de governo **de esquerda** com os movimentos sociais.



Figura 26 - Lula, em seu discurso da vitória, ao seu lado esquerdo, José Alencar, vice-presidente.

Fonte: Captada do documentário Lula o Presidente.

Pela primeira vez, na história do país, o governo federal está nas mãos de um partido político que foi fundado por trabalhadores e intelectuais de esquerda. A vitória nas urnas aconteceu, no entanto não significou mudanças radicais nas estruturas sociais. A realidade política é muito diferente dos discursos de oposição. Velhas bandeiras, como a da reforma agrária urgente, melhoria nas condições de trabalho, aumento real dos salários e criação de postos de trabalho, passaram a ser discutidos a exaustão, não no governo, mas da sociedade. Reformas profundas, como queria o Partido dos Trabalhadores, começaram a não ser prioridade do governo, pois transformações não dependem somente da vontade dos governantes, pois são indesejáveis de uma conjuntura internacional, a qual nossa economia está atrelada.



Figura 27 - A trajetória; de Sindicalista à Presidente da República.
Fonte: Captado do documentário *Lula o Presidente*.

O movimento operário manteve sua autonomia frente ao governo, e não poderia ser diferente, a posição tomada pelo operariado, diante deste governo tem uma posição fundamental tanto para a sua sustentação política, como para a implementação das históricas reformas do PT, que no atual mandato, aparentemente estão relegadas a um segundo plano.

Apesar das denúncias de irregularidades no governo de Lula, das inúmeras CPIs, a maioria dos operários, e da sociedade como um todo, deposita em Lula uma grande esperança de renovação e mudanças. São Bernardo do Campo, berço histórico do movimento operário e do Partido dos Trabalhadores, está diferente da São Bernardo dos anos 70. A segunda revolução industrial, a tecnológica, mudou o perfil da categoria.

O ABC, do século XXI, é formado, em sua maioria por jovens recém-formados ou estudantes de faculdades, como exemplo temos Rafael, 24 anos, bem formado, que em defesa de seus companheiros, e do presidente, assume a postura de piqueteiro de porta de fábrica. “O Lula é o menor culpado disso tudo”, (ISTOÉ/1864-6/7/2005) os metalúrgicos defendem o **companheiro** Lula, segundo eles, o problema está nas alianças feitas com as pessoas erradas.

Em uma leitura atualizada do filme *Eles Não Usam Black-Tie*, podemos afirmar que uma pequena parcela do operariado passou a usar o **Black-Tie** um seleto grupo de sindicalistas e operários conseguiram alçar os altos postos da política brasileira, não só no Poder Executivo, mas também no Legislativo e no Judiciário.

Na prática, velhas teorias tiveram que ser abandonadas ou adaptadas a uma realidade em que o mercado internacional e a economia globalizada dita as regras. Ainda é cedo para dizer se o governo do Partido dos Trabalhadores, foi bom ou ruim

para a classe operária, a sociedade ainda acredita, apesar de todas as irregularidades denunciadas, na pessoa do Presidente Lula. O mito é muito mais forte do que o homem, os trabalhadores, espelham-se na trajetória do metalúrgico, do sindicalista, cassado, preso, humilhado. Lula não venceu as eleições para presidente da República em 2002, foram os trabalhadores, foi toda uma sociedade que clamava por mudanças.

Sendo assim, podemos afirmar que o filme, em análise, fica explícito que as transformações partem de um processo de conscientização dos indivíduos. A cena final, o velório e o cortejo fúnebre de Bráulio, é um mote para evidenciar que a sociedade precisa mudar. A cena é uma afronta ao Estado opressor. Ela não marca o fim do filme, mas o começo de um novo período da História do Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema se converteu, por méritos próprios, em arquivo vivo das formas do passado ou, por sua função social, em um agudo testemunho de seu tempo e, como tal, em um material imprescindível para o historiador que assim queira olhá-lo e utilizá-lo.

(J.E.
MONTERDE)

Constatou-se, com este trabalho, que é inegável a necessidade de cooptar diferentes linguagens nas aulas em todos os níveis de ensino. Caminhos foram apontados ao tomar, como documento histórico, o filme *Eles Não Usam Black-Tie*, e a partir deste, a necessidade de analisar outros documentos que o complementam, não para refutar, mas para filtrar os excessos. Muitas vezes ao se assistir um filme, chocam-se com as imagens apresentadas, mas no final do mesmo, fica-se indiferentes, acreditando ser apenas ficção, que o fato que inspirou determinada cena, ou o filme, foi supervalorizado, cinematograficamente construído para chamar a atenção do espectador. A partir da análise à qual o filme foi submetido, ficou evidente o quanto se pode extrair da leitura de uma única obra e a partir dela compreender as relações sociais e históricas.

Não apenas as produções cinematográficas devem ser filtradas, todo documento antes de ser considerado como tal, tem que ser comparado ou analisado tendo como referência outros documentos. Temos que inserir tal documento ao contexto de sua época, à cultura que o produziu. O professor, ao utilizar o filme, tem que ter o cuidado de disponibilizar outras informações e documentos para que o aluno passe da categoria de espectador a pesquisador. A produção fílmica é dotada

de uma linguagem própria e, compreendê-la, vai muito além da simples apreciação de imagens e sons.

Ao se tomar, como objeto de pesquisa, o filme *Eles Não Usam Black-Tie*, o interesse maior não foi sua produção, mas os fatos que o inspiraram: o movimento operário, a construção de uma consciência operária, a opressão de uma regime autoritário, a violência social.

A mesma linha de pesquisa foi trilhada ao se propor aos alunos a análise do filme. Para tanto foram disponibilizados cinco cópias em VHS, para uma turma do 3º ano do Ensino Médio, da E.E. Cícero Barcala Júnior, em Carapicuíba, SP. Os alunos após assistirem em suas residências, começaram a pesquisar os fatos apresentados, e a realizar associações entre as cenas e o seu cotidiano. Em outro exercício entrevistaram operários dos mais diversos ramos da economia a fim de entender as relações entre o mundo do trabalho e a escola. Para os alunos este exercício foi importante, pois levantou questões anteriormente relegadas a um segundo plano, passaram a perceber com um grau maior de aprofundamento a importância do estudo, não mais apenas para se conseguir uma vaga no mercado de trabalho e sim, para mantê-la.

Ao se propor a análise das questões sociais inseridas no filme *Eles Não Usam Black-Tie*, a expectativa era justamente a de ampliar as atividades escolares e confrontá-las com a realidade dos alunos, apresentando questões significativas e variadas para que pudessem ser interpretadas.

Dentro de um determinado grupo social as variáveis são muitas, cada grupo vai absorver determinada informação tendo como pressupostos sua formação cultural, por isso cabe ao professor, antes de qualquer exercício, fazer um levantamento sócioeconômico do grupo e, a partir dos dados levantados, propor

uma metodologia adequada àquele grupo, para que os resultados sejam satisfatórios. O grande erro da educação hoje é generalizar, é pressupor que determinados temas abrangem as necessidades de toda uma sociedade. Este paradigma tem que ser quebrado, e este estudo é apenas um modelo, não para ser seguido, mas superado. É preciso educar para se viver na sociedade da informação, com toda a sua vasta produção cultural.

Esse estudo permitiu concluir que o cinema é um depoimento da sociedade que o produziu, tornando-se uma fonte documental para a ciência histórica. No entanto, para aplicar melhor o caráter documental do filme, é muito importante realizar a sua decupação, pois só assim, se consegue revelar os elementos da realidade por meio da ficção fílmica. A base teórica desta dissertação levou a acreditar que é necessário analisar, no filme, não só a narrativa, seu autor, a crítica, seu regime, mas também compreender a obra como um todo e a realidade histórica que ela representa. Assim, este caminho aberto, pelos profissionais do cinema, trouxe, à tona, os questionamentos desta dissertação, ou seja, em que as imagens podem contribuir para enriquecer o saber histórico. E, como foi demonstrado neste estudo, as imagens podem contribuir muito para que historiadores e pesquisadores possam participar ativamente da experiência proporcionada pelas imagens.

No entanto, essa nova visão dos profissionais de história, exige novo posicionamento teórico e metodológico, que, como já se explicitou, gera uma grande dificuldade, tornando escasso o uso do filme na sala de aula. Ainda assim, acredita-se ser este o caminho que levará os professores a descobrir o instigante mundo das imagens. Sem dúvida, os professores de História devem se valer da abordagem audiovisual; entender seus limites, expondo suas intenções e, ao mesmo tempo, explorando todo o potencial que a percepção das imagens lhe oferecem.

Sendo assim, conclui-se que o filme *Eles Não Usam Black-Tie*, como produção histórica de imagens, pode ser considerado uma pista de como o **olhar** da imagem representa a História.

REFERÊNCIAS

- AUMONT**, Jacques. *et al.* **A Estética do Filme**. 3ª edição. São Paulo: Papirus Editora, 2005.
- ALVES**, Giovanni. **Trabalho e cinema: o mundo do trabalho através do cinema**. Londrina: Práxis, 2006.
- BERNARDET**, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Ed. Annablume, 2003.
- BERNARDET**, Jean-Claude e **RAMOS**, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 1998.
- BOAL**, Augusto. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967
- BURKE**, Peter. **O que é História Cultural**. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- _____. **Testemunha Ocular; história e imagem**. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CERTEAU**, Michel de. **A Escrita da História**. Trad. de Maria de Lourdes Menezes, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CINEMA BRASILEIRO**. Memória da Censura no Cinema Brasileiro: 1964-1988. Bloco I. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em: 10 de julho 2005
- CITELLI**, Adilson. (Org.). **Outras linguagens na escola: publicidade, cinema e TV, rádio, jogos, informática**. São Paulo: Cortez, 2000.
- DIAS**, Luciana et al. **Santo Dias; quando o passado se transforma em História**. São Paulo: Ed. Cortes, 2004.
- DOWBOR**, Ladislau. **Tecnologias do Conhecimento; Os desafios da educação**, 2ª edição. Petrópolis, RJ: 2004.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é Política Cultural**, São PAULO: Editora Ática, 1983.

_____. **O que é herói**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FERRÉS, Joan. **Vídeo e Educação**. 2ª edição. Porto Alegre, RS: Ed. Artmed, 1996.

FREDERICO, Celso. **Consciência Operária no Brasil**, 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1979.

_____, **A Vanguarda Operária**. São Paulo: Edições Símbolo, 1979.

_____, **Lukács, um clássico do século XX**. São Paulo: Editora Moderna, 1997.

_____, **Crise do Socialismo e Movimento Operário**. São Paulo: Editora Cortez, 1994.

_____, **A esquerda e o movimento operário 1964-1984**. Vol.1 São Paulo: Editora Novos Rumos, 1987.

_____, **Sociologia da Cultura; Lucien Goldmann e os debates do século XX**. São Paulo: Cortez Editora.2006.

FREIRE, Paulo. **Educação e Mudança**. 13ª edição, São Paulo: Editora Paz e Terra S/A, 1987.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não Usam Black-Tie**. 12ª edição, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2001.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

IMBERNÓN, F. (Org.) A Educação no Século XXI. Porto Alegre: Ed. Artmed, 2000.

JAMESON, Fredric. O Inconsciente Político. São Paulo: Editora Ática, 1992.

LUKÁCS, Georg. História e Consciência de Classe; Estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.

MATTOS, Marcelo Badaró. O sindicalismo brasileiro após 1930. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 2003.

MORIN, Edgar. Os sete saberes necessários à Educação do Futuro. Trad. de Catarina E. F. da Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo: Editora Cortez, 2002.

NOBRE, Marcos. Lukács e os limites da reificação; Um estudo sobre História e Consciência de Classe. São Paulo: Editora 34, 2001.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema de Novo. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PEDROSA, Mário. (Org.). Museu da Imagem do Inconsciente. 2.ed. Rio de Janeiro: Funarte/IBAC, Edit. UFRJ.1994.

RAMOS. Fernão. (Org.) História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Circulo Livro, 1987.

SALEM, Helena. Leon Hirszman, o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Artemídia, 1997.

SILVA NETO, Antônio Leão da. Dicionário de Filmes Brasileiros. São Paulo: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

SOARES, Mariza de Carvalho e FERREIRA, Jorge. (Org.) A História vai ao Cinema. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico; a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3ª edição, 2005.

_____. **O Cinema Brasileiro Moderno.** São Paulo: Editora Paz e Terra.
2ª edição, 2004.

APÊNDICE - FILMOGRAFIA¹⁶**O Descobrimento do Brasil (1937)**

Rio de Janeiro/Bahia 62min

Diretor/roteiro: Humberto Mauro

Argumento: Humberto Mauro, Afonso de Taunay, a partir da carta de Pero Vaz de Caminha.

Fotografia: Manoel P. Ribeiro, Alberto Campilha, Humberto Mauro.

Música: Heitor Villa-Lobos.

Produtora: Instituto do Cacau da Bahia.

Elenco: Álvaro Costa, Manoel Rocha, Alfredo Silva, De los Rios.

A Guerra de Canudos (1998)

Rio de Janeiro 160min

Diretor: Sérgio Rezende.

Roteiro: Sérgio Rezende e Paulo Halm.

Fotografia: Antônio Luiz Mendes.

Montagem: Isabelle Rathery.

Música: Edu Lobo.

Produtor: Mariza Leão.

Produtora: Morena Filmes, Sony Corporation, Riofilme, Prefeitura do Rio de Janeiro e Secretaria Municipal da Cultura.

¹⁶ Elaborada a partir da filmografia apresentada no livro Leon Hirszman, o navegador das estrelas, de Helena Salem e no Dicionário de Filmes Brasileiros de Antônio Leão da Silva Neto.

Elenco: José Wilker, Paulo Betti, Marieta Severo, Cláudia Abreu, Tônico Pereira, Selton Mello, Roberto Bomtempo, José de Andrade, Tuca Andrade, e grande elenco.

Lamarca (1994)

Rio de Janeiro 130min

Diretor: Sérgio Rezende.

Roteiro: Sérgio Rezende e Alfredo Oroz.

Fotografia: Antônio Luiz Mendes.

Montagem: Isabelle Rathery.

Música: David Tygel.

Produtor: José Joffily, Mariza Leão e Andréa Queiroga.

Elenco: Paulo Betti, Carla Camurati, José de Abreu, Deborah Evelyn e grande elenco

O Que é Isso Companheiro (1997)

Rio de Janeiro 105min

Diretor: Bruno Barreto.

Roteiro: Leopoldo Serran

Fotografia: Félix Monti.

Montagem: Isabelle Rathery

Música: Stewart Copeland

Produtor: Lucy e Luiz Carlos Barreto.

Elenco: Fernanda Torres, Cláudia Abreu, Luiz Fernando Guimarães, Pedro Cardoso, Selton Mello e grande elenco.

O Encouraçado Potemkin (1925)¹⁷

Rússia 74 min

Direção: Serguei Eisenstein

Fotografia: Eduardo Tisse

Elenco: Alexander Antonov, Grigori Alexandrov, Boris Barski.

Garotas do ABC (2005)¹⁸

São Paulo 125 min

Direção: Carlos Reichenbach

Argumento: Carlos Reichenbach e Fernando Bonassi

Montagem: Cristina Amaral

Música: Nelson Ayres

Produtores: TV Cultura, Locall, Selton Mello

Elenco: Michelle Valle, Fernando Pavão, Ênio Gonçalves, Rocco Pitanga, Selton Mello e grande elenco.

Cinco Vezes Favela (1962)/episódio Pedreira de São Diogo

Rio de Janeiro

Direção e argumento: Leon Hirszman

Roteiro: Leon Hirszman e Flávio Migliaccio

Montagem: Nelson Pereira dos Santos

Música: Hélcio Milito.

¹⁷ Informações extraídas do filme lançado em VHS pela Globo Vídeo.

¹⁸ Informações extraídas do DVD.

Produtor: Leon Hirszman, Marcos Farias e Paulo César Saraceni

Produtora: Instituto Nacional do Livro

Elenco: Glauce Rocha, Francisco de Assis, Sady Cabral, Joel Barcellos, Zózimo Bulbul, Audrey Salvador, Haroldo de Oliveira, Cecil Thiré, Jair Bernardo.

A Falecida (1965)

Rio de Janeiro 85 min

Diretor: Leon Hirszman

Argumento: baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues

Roteiro: Leon Hirszman e Eduardo Coutinho

Montagem: Nello Melli

Música: Radamés Gnatalli

Produtor: Jofre Rodrigues

Produtora: Produções Cinematográficas Meta e Produções Cinematográficas Herbert Richers

Elenco: Fernanda Montenegro, Paulo Gracindo, Wanda Lacerda, Ivan Cândido, Nelson Xavier, Dinorah Brilhante, Joel Barcellos, Hugo Carvana e grande elenco.

Garota de Ipanema(1967)

Rio de Janeiro 99 min

Diretor: Leon Hirszman

Roteiro: Leon Hirszman e Eduardo Coutinho

Argumento: Vinícius de Moraes, Leon Hirszman, Eduardo Coutinho e Glauber Rocha

Montagem: Nello Melli

Música: Antônio Carlos Jobim

Produtor: Luiz Carlos Pires Fernandes, Leon Hirszman e Vinícius de Moraes

Produtora: Saga Filmes e CPS Produções Cinematográficas

Elenco: Márcia Rodrigues, Adriano Reys, Arduíno Colassanti, José Carlos Marques, Irene Stefânia, João Saldanha, Marisa Urban, Rosita Tomaz Lopes, Chico Buarque de Hollanda, Nara Leão, Ronnie Von, Regina Leclery, Ziraldo, e grande elenco.

São Bernardo (1972)

Rio de Janeiro 110 min

Direção, roteiro e argumento: Leon Hirszman

Fotografia: Lauro Escorel

Montagem: Eduardo Escorel

Música: Caetano Veloso

Produtora: Saga Filmes, Mapa Filmes e Produções Cinematográficas L. C. Barreto

Elenco: Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Nildo Parente, Wanda Lacerda, Mário Lago, Jofre Soares, Rodolfo Arena, Josef Guerreiro, Audrey Salvador, José Policena, José Lucena, Ângelo Labanca, Luiz Carlos Braga

Eles não usam Black-tie (1981)

Rio de Janeiro 134 min

Direção: Leon Hirszman

Roteiro/argumento: Gianfrancesco Guarnieri, Leon Hirszman

Fotografia: Lauro Escorel

Montagem: Eduardo Escorel

Música: Radmés Gnattali, Adonirã Barbosa, Gianfrancesco Guarnieri

Produtor: Leon Hirszman

Produtora: Leon Hirszman Produções e Embrafilme

Elenco: Carlos Alberto Ricelli, Bete Mendes, Fernanda Montenegro, Gianfrancesco Guarnieri, Lélia Abramo, Milton Gonçalves, Rafael de Carvalho, Francisco Milani, Fernando Peixoto, Fernando Ramos da Silva, Flávio Guarnieri, e grande elenco.

Imagens do Inconsciente (1983/6)

Rio de Janeiro 205 min Documentário

Direção e Roteiro: Leon Hirszman

Fotografia e Montagem: Luís Carlos Saldanha

Música: Edu Lobo e Jards Macalé

Produtor: Leon Hirszman

Produtora: Leon Hirszman Produções e Embrafilme


Episódio 1: *Em busca do espaço cotidiano*, 80 min, sobre Fernando Diniz

Episódio 2: *No reino das mães*, 55 min, sobre Adelina Gomes

Episódio 3: *A Barca do Sol*, 70 min, sobre Carlos Pertuis

(ANEXO A) Certificado de Censura do filme *A Falecida*

Fonte: AN/DF



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

CÓPIA

CERTIFICADONº **A-17902**

FILME PARA: **TELEVISÃO**

COR/COI **16-COLORIDO**

TÍTULO EM PORTUGUÊS: **A FALECIDA**

TÍTULO ORIGINAL: **A FALECIDA**

DIRETOR: **LEON HIRSZMAN**


CLASSIFICAÇÃO
**PROIBIDO PARA ANTES
DAS 22:00 HORAS**

Válida até: **12 DE ABRIL DE 1990**

Emite-se em: **12 DE ABRIL DE 1985**

JUSTIFICAÇÃO DE IMPROPRIEDADE:
**CENAS DE RELACIONAMENTOS
SEXUAIS**

Coriolano de L. Fagundes
CORIOLANO DE LOIOLA C. FAGUNDES
DIRETOR DA DCCP



CERTIFICADO Nº **A-17902**

FILME: **A FALECIDA**

SÉRIE:

PRODUTOR: **JOFRE RODRIGUES E ALUISTO LEITE GARCIA**

DISTRIBUIDOR: **EMBRAFILME S/A.**

CLASSIFICAÇÃO DA DCCP: **PROIBIDO PARA ANTES DAS 22:00 HORAS.**

COM **930** -

EP. Nº ***BRASIL***

DPF - DCCP

Recobido *[assinatura]*

Nome *Raymundo de Mesquita*

Assinatura *[assinatura]*

Identidade n.º *345.678*

Expedido por *SPDF* Data *05/05/85*

Brasília-DF *12/04/85*


[assinatura]
RAYMUNDO EUSTAQUIO DE MESQUITA
CHEFE DO SC/DCCP

BRASÍLIA **12 DE ABRIL DE 1985**
SERVIÇO GRÁFICO: 00/DF
GRC

DPF-031

(ANEXO B) Ficha da Censura Federal do filme *Garota de Ipanema*.

Fonte: AN/DF

 **MINISTÉRIO DA JUSTIÇA**
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

FICHA DE CENSURA

Recebido em 10/11/67 por 17/11/67
Leite

Título do filme: "GAROTA DE IPANEMA"

Diretor: Leon Erazman

| Gênero: | | | | |
|-------------------------------------|---|-------------------------------------|---------------------------------------|----------------------------------|
| POLICIAL <input type="checkbox"/> | WESTERN <input type="checkbox"/> | COMÉDIA <input type="checkbox"/> | TERROR <input type="checkbox"/> | MUSICAL <input type="checkbox"/> |
| FICÇÃO <input type="checkbox"/> | DRAMA <input checked="" type="checkbox"/> | CIENTÍFICO <input type="checkbox"/> | DOCUMENTÁRIO <input type="checkbox"/> | TV <input type="checkbox"/> |
| ATUALIDADE <input type="checkbox"/> | SERIADO <input type="checkbox"/> | DESENHO <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |

Metragem: _____ Nacionalidade: Brasileira

Sistema: Colorido - Plano - 35 mm

Entrecho: Este é um dos melhores filmes nacionais das últimas tempos, no que se refere à técnica de filmagem, direção, argumento, montagem e cortes. O seu roteiro prende-se à história da juventude de Ipanema, parti-

Crítica artística: cularmente de uma jovem, Márcia, com suas ilusões de menina meiga, seus castelos de areia e seus sonhos desfeitos. Mostra paralelamente, toda a pujança, a vivacidade, a alegria, a vida de Ipanema, inacreditavelmente, e mais caricata dos bairros cariocas, e o drama de uma jovem que na plenitude de sua mocidade manora, inocentemente, um homem casado, mas

Apreciação técnica: que dele se afasta tão logo sabe do seu estado civil, preferindo sofrer a entregar-se a uma aventura ilegítima. É um filme étimo sob todos os aspectos, inclusive este, plenamente positivo, fazendo com que a jovem repile um snor que lhe não seria útil em nada. Merece um

Apreciação moral: destaque à parte e diálogo, da mesma forma como é de muito bom gosto a seleção musical. Seu, portanto, de parecer, que o filme seja liberado, como LIVRE e de BOA QUALIDADE, além de permitido para EXPORTAÇÃO

Restrições:

LIVRE - BOA QUALIDADE.-

Brasília, DF., _____ de _____ de 1967.-

Wilson de Queiroz Garcia
Censor
Wilson de Queiroz Garcia.

DPP-117-1176

(ANEXO C) Ficha da Censura Federal do filme América do Sexo.

Fonte: ANECF

TÍTULO DO FILME AMÉRICA DO SEXO


LM CM TR AVTR 16mm 35mm 70mm

PARECER

I ANÁLISE

a) GÊNERO: DRAMA

b) ARGUMENTO: SÃO QUATRO ESTÓRIAS NAS QUAIS SÃO ABORDADOS OSTENSIVAMENTE O INCONFORTISMO ANTE A SITUAÇÃO POLÍTICA VIGENTE, COM ALUSÕES AO TRATAMENTO DISPENSADO AOS COMUNISTAS PELO GOVERNO, ALÉM DE CONTER INSISTENTEMENTE, CENAS EXCITANTES E ERÓTICAS. A TERCEIRA ESTÓRIA TEM COMO TEMA A PROSTITUIÇÃO COMO OPÇÃO FINAL DO PERSONAGEM PRINCIPAL. E A QUARTA ESTÓRIA É TEMA LIVRE, ISTO É, FOI DADA LIBERDADE AOS ATORES PARA AGIREM LIVREMENTE, NÃO HÁ ENRÉDO.



c) CONTÉM CENAS OU DIÁLOGOS SOBRE:

| | | | | | | |
|-------------------------|------------|-------------------------------------|--------------|-------------------------------------|-----------|-------------------------------------|
| Sexo: | Excitantes | <input checked="" type="checkbox"/> | Aberrações | <input type="checkbox"/> | Nua | <input checked="" type="checkbox"/> |
| Violência física: | Sangrentas | <input type="checkbox"/> | Superficiais | <input checked="" type="checkbox"/> | Sádicas | <input type="checkbox"/> |
| Crimes: | Estimula | <input type="checkbox"/> | Condema | <input type="checkbox"/> | Apresenta | <input type="checkbox"/> |
| Vícios: | Estimula | <input type="checkbox"/> | Condema | <input type="checkbox"/> | Apresenta | <input type="checkbox"/> |
| Costumes: | Contra | <input type="checkbox"/> | Pró | <input checked="" type="checkbox"/> | Apresenta | <input type="checkbox"/> |
| Raças: | Contra | <input type="checkbox"/> | Pró | <input type="checkbox"/> | | |
| Religiões: | Contra | <input type="checkbox"/> | Pró | <input type="checkbox"/> | | |
| Política: | Nacional | <input checked="" type="checkbox"/> | Estrangeira | <input type="checkbox"/> | | |
| Segurança Nacional: | Contra | <input checked="" type="checkbox"/> | Pró | <input type="checkbox"/> | | |
| Palavras de Baixo Calão | | <input type="checkbox"/> | | | | |

d) Personagens

(ANEXO D) Continuação da Ficha da Censura Federal do Filme América do Sexo.

II VALOR EDUCATIVO: NEGATIVO

II CONCLUSÃO: TENDO EM VISTA QUE OS CORTES NECESSÁRIOS À MORALIDADE DO FILME ACARRETIARIAM A INCOMPREENSÃO TOTAL DAS DUAS PRIMEIRAS ESTÓRIAS, DEVENDO POR CONSEQUENTE AVERER A ELIMINAÇÃO DAS MESMAS, O QUE RESULTARIA NA INSUFICIÊNCIA DE MENSAGEM PARA A SUA APRESENTAÇÃO, E TENDO EM VISTA A MEDIOCRIDADE, INEFICÁCIA E AUSÊNCIA DE MENSAGEM, SUGIRO SUA INTERDIÇÃO

BOM QUALIDADE

~~1964~~-1988

RESERVADO PARA SENORES

LIVRE PARA EXIBIÇÃO

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA

INTERDITADO



BRASÍLIA, 20 de Maio de 1968

LUZIA MARIA BARCELLOS DE PAULA

III ESCLARIEZ, RESUMIDAMENTE, SOBRE AS CENAS, DIÁLOGOS E CORTES, COM BASE NO

ART. 41 DO DEC. 20.493 E ART. 3º DA LEI 5.336/68 :

(ANEXO E) Ficha da Censura Federal sobre o filme São Bernardo.

Form: AN/DF

92.227
SÃO BERNARDO

SAGA FILMES LTDA BRASIL

FILME
PARA
TELEVISÃO

PROIBIDO PARA ANTES
DAS CINCO HORAS

27 SETEMBRO 83
27 SETEMBRO 78

Rogério Nunes
ROGERIO NUNES

Memória da Censura
1964-1988
no Cinema Brasileiro

SÃO BERNARDO

1.298 01 COLORIDO
DRAMA

COM CORTES

27 SETEMBRO 78

PROIBIDO PARA ANTES DAS 21:00 HORAS. LIBERADO PARA MAIORES DE 14 (QUATORZE) ANOS. C/CORTES: 1º ROLO: "Arrochei-lhe um beliscão na popa da bunda e ela ficou se mijando de gosto?" 2º ROLO - Retirar as expressões "Putá que pariu" repetida várias vezes por Paulo Honório, e "Filho da Puta".

27 SETEMBRO 78


Carlos A. Molinari de Carvalho
CARLOS A. MOLINARI DE CARVALHO

Quinta de página

o2b

(ANEXO F) Certificado da Censura Federal do filme Imagens do Inconsciente.

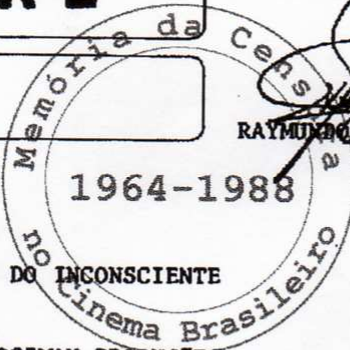
Fonte: A/VDF



**MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS**

CÓPIA

| | | |
|--|--|--|
| CERTIFICADO Nº A-25388 | FILME PARA: CINECLUBES/CINEMATECAS | formato: 16-COLORIDO |
| TÍTULO EM PORTUGUÊS: IMAGENS DO INCONSCIENTE | | |
| TÍTULO ORIGINAL: IMAGENS DO INCONSCIENTE | | |
| DIRETOR: LEON HIRSZMAN | | |
| CLASSIFICAÇÃO LIVRE | Válida até 14 DE ABRIL DE 1992 | Emitido em 14 DE ABRIL DE 1987 |
| JUSTIFICAÇÃO DE IMPROPRIEDADE | | |



RAYMUNDO EUSTAQUIO DE MESQUITA
DIRETOR DA DCDP
em exercício

| | |
|--|--------------------|
| CERTIFICADO Nº A-25388 | COM 2255 m. |
| FILME: IMAGENS DO INCONSCIENTE | EP. Nº |
| SÉRIE: | BRASIL |
| ADUTOR: LEON HIRSZMAN PRODUÇÕES | |
| DISTRIBUIDOR: EMBRAFILME S/A. | |
| DECISÃO DA DCDP: LIVRE. | |

RECEBEMOS 02 CERTIFICADOS e películas
Em 22 / 04 / 1987
[Signature] 748-489

[Signature]
VILMA HELENA SANAN DOMINGOS
CHEFE DO DCDP -Subst. DPF-031

BRASÍLIA 14 DE ABRIL DE 1987
RMS

(ANEXO G) Panfleto distribuído pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, sem data, possivelmente entre 1980 e 1981.



Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias Metalúrgicas, Mecânicas e de Material Elétrico de São Bernardo do Campo e Diadema

Rua João Basso, 121 Telefone 452-3922 - Centro - S.B. Campo

AOS TRABALHADORES

O 1.º de Maio é uma data histórica porque marcou para o mundo a importância das lutas operárias. Nesta data, há quase um século atrás, muitos deram a vida para que os trabalhadores de hoje pudessem ter alguns direitos.

A História demonstra que as conquistas dos trabalhadores sempre foram fruto de muita luta. Nada foi conseguido pacificamente porque o capitalismo só entende a linguagem do confronto. – Ele precisa do nosso trabalho, mas quer manter-nos escravizados, submissos, dóceis à exploração desenfreada, vítimas de sua sede de lucros.

É por isso que o conflito não acaba. É por isso que os trabalhadores têm que estar sempre dispostos a lutar. Felizmente, há sempre uma vanguarda! Felizmente, mesmo no meio da mais cruel opressão, há quem esteja disposto a dar até sua vida pela libertação dos oprimidos. Rendemos nossa mais calorosa homenagem aos heróis do passado e aos heróis de hoje. Esses muito recentemente foram torturados e mortos pela causa operária.

A partir de 1977. Os metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema passaram a ser a vanguarda do movimento operário brasileiro. A partir desse ano, as esperanças e as conquistas dos trabalhadores do Brasil passaram a depender muito de nós. E, até agora, temos dado conta do recado.

Em 1977, levantamos a bandeira da REPOSIÇÃO SALARIAL de 34,1%. Um clamor de revolta e indignação sacudiu o país. Pela primeira vez, enfrentava-se o arrocho salarial. Em 1978, rompemos 14 anos de mordida e opressão. Paramos quase todas as fábricas de São Bernardo e Diadema, derrubando de uma só vez o arrocho salarial e a lei de greve. Em 1979, fizemos tremer patrões e governo, até que um acordo decente fosse assinado.

Agora, estamos em greve há mais de um mês. Jogaram tudo contra nós: Helicópteros, polícia, tribunais, rádio, televisão, jornais, cartas, ameaças, ocupação do estádio, Paço e praças, prisão do LULA e demais companheiros. **NÓS RESISTIMOS. A GREVE CONTINUA! CONTINUA ATÉ QUE NOSSAS REIVINDICAÇÕES SEJAM ATENDIDAS! NÃO VOLTAREMOS DE CABEÇA BAIXA!**

Olhamos para trás e contemplamos os heróis de 1.º de MAIO. Com emoção relembramos o sacrifício de nossos mártires de ontem e de hoje. Saudamos com força e confiança os líderes presos por nossa causa e pela causa de todos os trabalhadores brasileiros.

ELES PODEM CONTAR CONOSCO. NÃO VAMOS TRAI-LOS!

E porque 1.º de Maio é DIA DE LUTA COMPROMETEMO-NOS:

A NÃO ACREDITAR NOS JORNAIS, RÁDIOS E TELEVISÃO;

A MANTER NOSSA LUTA DE FORMA ORDEIRA ATÉ A VITÓRIA FINAL;

A HONRAR O SACRIFÍCIO DE NOSSOS LÍDERES PRESOS;

A NÃO TRAIR A CONFIANÇA E A SOLIDARIEDADE QUE TEMOS RECEBIDO;

A MANTER NOSSA UNIDADE E NOSSA GREVE ATÉ QUE PATRÕES E GOVERNO APRENDAM A RESPEITAR NOSSA DIGNIDADE.

VIVA O 1.º DE MAIO!

(ANEXO H) Relatório da Censura sobre o filme *Eles Não Usam Black-Tie*.



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Fonte: AN/DF

PARECER Nº 3393 / 81

TÍTULO: " ELES NÃO USAM BLACK TIE "

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 (DEZOITO) ANOS

35 mm - Cor - Lm- LIVRE P/ EXPORTAÇÃO

S.I.: TEMÁTICA

Em conformidade com sinopse anexa ao processo, o referido longa-metragem descreve o eclodir de um movimento parafista e o envolvimento, em posições diversas, do operariado de uma fábrica paulista. Em consequência, evidencia a ação repressora da polícia e os atos arbitrários resultantes, que culminam com a execução sumária de um operário, de corrente moderada, por parte de supostos policiais.

Em linguagem piena de calões, caracterizando o ambiente sócio-cultural dos personagens, o filme enfoca, concomitantemente, o relacionamento dos membros de uma família proletária, evidenciando as diferenças de pensamento entre pai e filho, ambos operários de uma mesma fábrica, com relação ao sistema de grevas.

Ao expor a problemática do operariado perante as condições de trabalho oferecida pela classe patrãoal, a narrativa apresenta referências aos " quinze anos de ditadura ", a forte repressão aos movimentos grevistas, com prisões e espancamentos por órgãos de segurança, a época mencionada. Essas menções em diálogos são reforçadas, com situações de tempo presente, no conflitante contato entre policiais e grevistas nas proximidades da fábrica.

A violência pertinente ao confronto entre grevistas e policiais se dilui no contexto, pois não há, cênicamente, repetidos enfoques das ações.

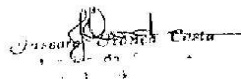
Em termos de contato sexual, há a presença de um nu feminino, desprovido de erotismo, e o relacionamento do casal despido, na cama, mas sem
(Cont.)

Quebra de página

consumação do ato sexual.

Em face ao caráter sócio-político da temática, bastante atual, sugerimos a liberação com impropriedade máxima, por considerarmos que a mesma exige maturidade do espectador na interpretação das situações apresentadas; pois, apesar de tendenciosidade, o filme foge da típica unilateralidade de comportamento dos personagens envolvidos em tais movimentos.

Brasília, 08 de setembro de 1.981.


José Carlos Costa

(ANEXO I) Certificado da Censura Federal do filme Eles não usam Black-Tie.

Fonte: AN/DF

A-01934 CINEMA-TRATLER 35-COLORIDO

ELES NÃO USAM BLACK-TIE

ELES NÃO USAM BLACK-TIE

LEON HIRSZMAN

14 DE SETEMBRO DE 1986

15 DE SETEMBRO DE 1981

18 IMPRÓPRIO PARA MENORES DE DEZOITO ANOS

CENAS DE VIOLENCIA E CONFLITOS SOCIAIS

Jose V. Madeira
JOSE VIEIRA MADEIRA

A-01934 ELES NÃO USAM BLACK-TIE 103

LEON HIRSZMAN PRODUÇÕES B R A S I L

EMBRAFILME S/A. Cinema Brasileiro

IMPRÓPRIO PARA MENORES DE 18 (DEZOITO) ANOS.

- LIVRE PARA EXPORTAÇÃO.

RECEBEMOS 30 CERTIFICADOS

Em 16/09/87

[Signature]

ARÉSIO TEIXEIRA PEIXOTO

15 DE SETEMBRO DE 1981