

A OPOSIÇÃO IDEOLÓGICA EXISTENTE NO FILME *ELES NÃO USAM BLACK-TIE*, DE LEON HIRSZMAN

Anna Carolina Botelho Takeda¹

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar a oposição ideológica existente no filme *Eles Não Usam Black-tie* (1981), de Leon Hirszman a partir das personagens, os operários Otávio e Tião, pai e filho, respectivamente.

Palavras-chave: *Eles Não Usam Black-tie*; Operários; Ditadura militar.

THE OPPOSING IDEOLOGIES THAT EXIST IN THE FILM ELES NÃO USAM BLACK-TIE, BY LEON HIRSZMAN

Abstract: *The objective of this article is to analyze the opposing ideologies that exist in the film Eles Não Usam Black-tie (1981) by Leon Hirszman from the perspective of the protagonists, the factory workers Otávio and Tião, father and son respectively.*

¹ Doutoranda em Letras Clássicas e Vernáculas – Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP) e docente da Universidade do Sagrado Coração (USC). E-mail: <annacaroltakeda@gmail.com>.

Keywords: *Eles Não Usam Black-tie; Factory workers; Military dictatorship.*

Introdução

A representação do operariado no cinema nasce em simultaneidade com a elaboração dos instrumentos técnicos que possibilitaram o florescimento de sua linguagem. Uma das primeiras imagens, senão a primeira, capturada pelos pais dessa arte, os irmãos Lumière, ainda com seus insipientes instrumentos, foi a da saída dos trabalhadores de sua própria fábrica em Lyon. Existia algum motivo para que esse cenário fosse o escolhido e sugere-se que essa escolha estava relacionada à necessidade de registro do movimento das ruas, das multidões das grandes cidades, ou seja, das transformações na modernidade industrial. A saída dos trabalhadores das fábricas sintetizava todos esses elementos e apontava para o novo paradigma social que nascia com o desenvolvimento dessas atividades.²

Com o cinema de Eisenstein, após o sucesso da Revolução Russa, o cinema foi utilizado como instrumento de conscientização da classe operária. Com o filme *A greve*, de 1924, os operários tornaram-se os protagonistas da história e as lutas por melhores condições de vida e de trabalho vieram a ser trama articulada de muitos filmes. Se em um primeiro momento os trabalhadores foram meramente mostrados como sinônimo de modernidade, posteriormente, suas

² HAGEMeyer, Rafael Rosa. Operário em movimento: o surgimento da greve como enredo do cinema. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, jul. 2011.

questões transformaram-se no epicentro dos filmes. Com o passar dos anos, acompanhando o desenvolvimento técnico da linguagem cinematográfica, a representação da problemática dos trabalhadores vinculou-se a essa nova arte e perpetuou-se como um tema fundamental em suas narrativas.³

Diante dessa estreita ligação entre o cinema e a representação da classe trabalhadora, propõe-se uma análise do filme *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, realizado em um momento de grande tensão nacional entre trabalhadores, poder público e a classe patronal, que revela a utilização do cinema como um instrumento para alimentar as discussões em torno dessa espinhosa questão, sobretudo, em plena ditadura militar, que era o acirramento das tensões geradas pelo estrangulamento das condições de trabalho de classe. Baseado na peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri, escrita em 1956, e encenada pela primeira vez apenas em 1958, o filme tem como temática as disputas ideológicas no seio de uma família de operários que vivenciam uma greve por melhores condições salariais.

Leon Hirszman, cineasta disposto à discussão dos problemas enfrentados pela classe trabalhadora desde seu primeiro filme, o curta-metragem *A pedreira de São Diogo*, que compunha o filme *Cinco*

³ Em 2014, os irmãos Dardenne fizeram um filme, *Dois dias, uma noite* (*Deux jours, une nuit*) cujo argumento central girava em torno da busca desesperada de uma trabalhadora (Marion Cotillard) para manter o seu emprego em uma fábrica. No filme, ela precisava convencer seus companheiros de trabalho de que conseguiria trabalhar, mesmo possuindo um quadro clínico depressivo. A história é inspirada em casos similares que aconteceram no fim dos anos 1990 em empresas como a Peugeot. Se o ambiente fabril não foi explorado enquanto espaço, as tensões vividas pelos trabalhadores era o ponto fulcral da narrativa. Tal filme chegou a ser cogitado à Palma de Ouro de Melhor Filme do Festival de Cannes, porém, sem vencer o festival, obteve sucesso de crítica e público.

vezes *favela*, decide, diante do contexto político brasileiro que propiciava tais discussões, desengavetar a peça de Gianfrancesco Guarnieri, que havia obtido grande sucesso antes da repressão gerada pela ditadura militar, e modernizá-la, tomando como referência o novo movimento operário que se firmava com o avanço da crise econômica gerada pelas metas de modernização da ditadura.⁴

O país vivia o esgotamento da política nacional desenvolvimentista do governo militar com a retração salarial, o aumento da inflação e o crescimento da dívida externa. Esse cenário fortalecia o descontentamento da classe trabalhadora que, contando com a lenta abertura política, aproveitou a brecha para organizar-se e reivindicar reajustes salariais por meio da organização de grandes greves que tiveram início a partir de 1978 com a paralisação de funcionários da Scania em São Bernardo. Atento às mudanças sociais e entusiastas da reação dos trabalhadores que, por longos anos, sofreram calados a deterioração das suas condições trabalhistas, o diretor buscou registrar esse período, elaborando um novo caminho para o drama escrito por Gianfrancesco Guarnieri.

⁴ Para Daniel Aarão Reis Filho, a ditadura militar foi um desastre para os trabalhadores: “As organizações sindicais e políticas que lhes pertenciam ou/e que mereciam sua confiança, dissolvidas. As lideranças que respeitavam, em fuga, já no exílio, ou presas, em qualquer caso, neutralizadas [...]. Não mais teriam direito àquelas lutas sindicais por reajustes salariais, ritmadas pelos dissídios coletivos, arbitradas pela Justiça do Trabalho [...]. Agora, prisões e perseguições. E uma nova legislação, restritiva, excludente: lei de greve (contra a greve), lei de arrocho salarial, revogação da estabilidade, anulação do poder normativo da Justiça do Trabalho, exclusão de verdadeiras cornucópias, como a Previdência Social. O céu desabou na cabeça dos trabalhadores.” REIS, Daniel Aarão. 1968, o curto ano de todos os desejos. *Tempo social. Revista de sociologia da USP*, v. 10, n. 2, p. 25-35, out. 1998, p. 27.

As produções do filme começaram no ano de 1979 e Leon Hirszman, para melhor entender a situação dos operários, viu-se obrigado a realizar abrangente pesquisa acerca das organizações sindicais e da ressurreição das mobilizações populares paulistas. Para assim o fazer, parte do Rio de Janeiro em direção ao ABC Paulista, mais precisamente a São Bernardo do Campo, local em que os sindicatos dos metalúrgicos possuíam sólida organização. Quando estourou a grande greve de 13 de março de 1979, às vésperas da posse do general João Figueiredo à presidência, o cineasta decide registrar esse momento e interrompeu parcialmente os trabalhos de *Eles não usam black-tie* para capturar imagens do movimento. Como o filme contava com o financiamento da Embrafilme e possuía recursos financeiros, Leon Hirszman pôde continuar no local acumulando muitas horas de filmagem que resultaram no documentário *ABC da greve* (apesar de ter sido gravado durante o fim da década de 1970, sua finalização e estreia aconteceram somente em meados de 1990) e entender os dramas enfrentado por esses trabalhadores que se rearticulavam após um longo período de silêncio imposto pelas políticas repressivas dos militares. Desse modo, a realização do filme *Eles não usam black-tie* contava com uma intensa pesquisa do diretor em relação ao contexto social dos trabalhadores da época que possibilitou até mesmo a produção, mesmo que tardia, de um denso documentário sobre o período.

O que se deseja observar neste artigo, contudo, é a maneira encontrada por Leon Hirszman para retratar em *Eles não usam black-tie* essa classe trabalhadora a qual insurgia em meio às pressões de uma ditadura militar. O cineasta parece almejar observar a intimidade da classe trabalhadora, retratando o seu cotidiano e não apenas as suas lutas políticas travadas nas instâncias sindicais, isto é, preocupava-se em mostrar o seu ambiente privado, até mesmo em detrimento das lutas públicas que se davam nas ruas. Percebe-se que a preocupação de Leon Hirszman não era apenas em mostrar esses sujeitos superficialmente, mas entender sua realidade e os embates enfrentados por eles tanto na esfera pública quanto na esfera privada.⁵ Dessa forma, pode-se concluir que o diretor atenta-se à pesquisa desses indivíduos não somente como classe, mas como sujeitos repletos de contradições e particularidades:

Então fomos filmar no ABC as condições de vida da massa trabalhadora, onde mora, 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.⁶

⁵ É importante lembrar que a montagem do documentário não foi acompanhada por Leon Hirszman. Sua finalização se deu após a morte do diretor, em 1990, e cuja montagem foi realizada por Adrian Cooper que havia capturado as imagens juntos com o diretor.

⁶ O ESPIÃO DE DEUS. Projetos especiais em comunicações e artes. Entrevista de Leon Hirszman concedida em 03 de abril de 1979. Disponível em: <<http://www.obore.com.br/cms-arquivo/O%20espi%C3%A3o%20de%20Deus%20-%20entrevista%20Leon%20Hirszman.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2015. A entrevista foi concedida a Fernando Morais, Cláudio Kahns, Sérgio Gomes, Adrian Cooper e Uli Bruhn em 3 de abril de 1979 e editada por Lúcia Nagib, Carlos Augusto Calil e Fernando Morais.

Em *Eles não usam black-tie*, Leon Hirszman opta por concentrar o seu olhar na vida doméstica de uma família de trabalhadores. No filme, tem-se o retrato, sobretudo, de um conflito entre pai e filho gerado pelo posicionamento de ambos diante da greve na fábrica onde trabalham. Tião é um jovem cujas ambições burguesas vão de encontro às pretensões idealistas do pai, Otávio, um assíduo sindicalista que luta em busca da expansão dos direitos dos trabalhadores e aposta na coletividade para assim o fazer.

Enquanto Otávio envolve-se diretamente com a organização grevista, Tião, no entanto, decide por não aderir à greve e é, por isso, chamado de “fura-greve” pelos operários. Ele desrespeita o acordo de paralisação e entra na fábrica para trabalhar, em um ato de desdém ao movimento. Para aumentar o seu drama, a futura esposa, que era também trabalhadora da mesma fábrica, opta por aderir à greve e ficar ao lado dos trabalhadores, virando-se contra o seu projeto de ascensão social a qualquer custo. Diante dessa situação, por fim, a personagem se vê obrigada a deixar a sua casa, uma vez que o pai não mais o deseja lá, ao mesmo tempo em que perde o companheirismo da namorada a qual o julga como traidor.

Com esse breve resumo da história, pode-se perceber que mesmo tendo como temática as lutas sociais da classe trabalhadora, Leon Hirszman não a trata de forma objetiva, ou seja, como se essa luta fosse um problema de uma coletividade anônima, sem rosto, sem contradições e sem particularidades. Aqui, têm-se os dramas de uma família que luta para o avanço dos direitos trabalhistas, tentando

conciliar esses conflitos com os seus problemas de ordem afetiva. Diferente do que acontece no filme *A greve*, de Eisenstein, em *Eles não usam black-tie*, os trabalhadores não são apenas representantes de uma classe, são possuidores de uma subjetividade que os coloca em um impasse constante.

Essa maneira de retratar os trabalhadores ocorre de forma planejada pelo diretor que resolve elaborar um discurso audiovisual ao modo de Pudovkin, enfocando o movimento grevista pela interioridade de um drama familiar. Ao contrário do que se tem em *A falecida* (1965), por exemplo, em *Eles não usam black-tie*, ele decide estabelecer paralelos mais fortes com o cinema clássico hollywoodiano, por meio da empatia do público com os problemas do protagonista da história. Leon Hirszman assim o faz de forma consciente, pois, após fracassos de público com alguns de seus filmes, deseja alcançar um número maior de espectadores, já que entende o cinema como um instrumento para a formação política dos homens.

Adepto a uma estética mais próxima ao neorealismo italiano, diferente do cinema alegórico de Glauber Rocha, o diretor, no início de sua carreira, pelo desejo de criar uma arte capaz de suscitar discussões distintas, não apenas aquelas diretamente relacionadas aos pensamentos revolucionários de esquerda, diverge do grupo de cineastas dos Centros Populares de Cultura (CPC) – do qual faz parte ativamente, porque não queria que as atividades artísticas estivessem a serviço somente do pensamento político. Com o passar dos anos, começa também a questionar o experimentalismo formal defendido

pelos diretores que compunham o grupo do Cinema Novo. Em sua perspectiva, eles alcançavam o primor formal, mas não conseguiam atingir o público, fazendo o cinema perder sua função social.

Desse modo, optar por estratégias narrativas mais convencionais era uma forma de ampliar o acesso ao filme pela grande massa.⁷ Entre a produção de seu primeiro longa-metragem, *A falecida* (1965) e o seu último longa, que será analisado aqui, percebe-se, portanto, o apagamento do experimentalismo cinematográfico dos anos anteriores, sem que com isso, mesmo utilizando uma linguagem cinematográfica mais comercial, deixe de preocupar-se com uma estética atenta à libertação do homem e à criação de uma atmosfera que exige do espectador a construção do conhecimento durante a cena. Com *Eles não usam black-tie*, Leon Hirszman alcança sucesso de crítica e público, ganhando até mesmo o Prêmio Especial do Júri no Festival de Veneza de 1981.

⁷ Observações de Daniel Aarão Reis ajudam a compreender a força da cultura de massa antagônica ao cinema comprometido: “[...] em relação ao cinema, há uma constante ênfase em certos filmes e autores, como *Os fuzis*, de Ruy Guerra, ou *Deus e o Diabo na Terra do sol*, de Glauber Rocha, uma cinematografia de resistência, engajada, como se dizia na época. Embora de alta qualidade, atraía reduzido público. Os campeões de bilheteria eram Roberto Farias com um filme sobre Roberto Carlos, melhor bilheteria em 1968, ou José Mojica Marins, cujos filmes de terror (por exemplo, *Esta noite encarnei no teu cadáver*) transformavam-se em grandes sucessos. Ambiguidades que merecem ser consideradas na avaliação dos movimentos da opinião pública, sobretudo porque as grandes massas populares, sem recursos para ir a salas de cinema, embalavam-se nas novelas – que então iniciavam sua trajetória de sucesso –, nos shows de variedades e nos programas humorísticos das TV’s – que só muito raramente, e de forma indireta, ingressavam na seara das lutas políticas.” REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedades*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 46.

Tião, a cordialidade, a ingenuidade ou o trauma?

Mesmo sendo a greve o motim de todos os conflitos do filme, e sabendo das pretensões políticas do diretor, tem-se em sua sequência inicial a história do par romântico Tião e Maria. Eles aparecem no primeiro plano da narrativa saindo do cinema ao som de um samba instrumental em um momento romântico do casal. Percorrem as vitrines e pegam um ônibus para o local em que residem. Maria precisa dizer algo sério para Tião, mas espera chegar em casa para o fazer. O casal se diverte e parece apaixonado, porém, essa atmosfera é rapidamente interrompida. Um camburão da polícia está estacionado em frente ao bar e duas pessoas são revistadas. Em defesa de um deles, o dono do estabelecimento diz se tratar de um homem trabalhador e que o conhece a ponto de responder por ele. Os policiais, em tom hostil, libertam-no, mas levam no carro o outro sujeito que estava sendo submetido à revista. Tião revolta-se contra a maneira como os policiais agem, dizendo à Maria: “Esse pessoal não pensa, atira.”

Interessante notar que Leon Hirszman não suspende a atmosfera criada anteriormente para retratar essa ação violenta, já que a trilha sonora amena sonoriza a cena. Dessa forma, pode-se pensar que esses cinco minutos iniciais do filme são emblemáticos e ajudam a entender o modo escolhido pelo diretor para chamar a atenção a questões importantes e que não poderiam ser abertamente discutidas, seja por receio do filme virar uma obra panfletária ou pela cautela em

relação à retaliação por parte da censura que, mesmo enfraquecida, poderia ainda censurar o filme.

Leon Hirszman vai inserindo eventos que serviriam, de certa forma, para politizar o espectador, aos dramas das personagens. Nesse momento, entre carícias amistosas, romantismo entre as personagens, música delicada, o diretor introduz a repressão policial quase como uma mensagem subliminar no filme, já que não há alterações estéticas para a exploração desse evento. As personagens chocam-se com a postura dos policiais, mas o ritmo da narrativa mantém-se o mesmo. A única alteração é em relação à tensão momentânea de Tião e Maria, mas que não toma grandes proporções por mostrarem-se, de certa forma, acostumados com tal situação.

Até o momento não há nenhuma menção à greve, porém, quando chegam à casa de Tião, logo após Maria contar que está grávida e perguntar com certa insistência se ele desejava verdadeiramente o filho, o moço refere-se ao trabalho, dizendo que esperava somente melhorar sua condição econômica para pedi-la em casamento, pois pretendia encontrar um lugar em que fosse possível desfrutarem de condições melhores. Percebe-se que o seu projeto é a ascensão social e a defesa exclusiva do seu núcleo familiar. Em contrapartida, Otávio, o pai do rapaz entre na cena e traz uma perspectiva distinta da sua, iniciando seu diálogo já com uma queixa da má gerência do espaço público. Ao comentar da chuva, não deixa de fazer uma crítica ao posicionamento negligente dos administradores desse espaço: “É pouca vergonha dessa regional aí,

né, calçamento, guia, esgoto que é bom, encanamento. Eles só pensam, só pensam, porque no mais, é só promessa. Cambada de sem vergonha”.

Os pares opostos, assim, já estão formados, uma vez que, Tião almeja sair do lugar em que habita, isto é, da favela, e Otávio, ao contrário, lutar por ela e para o alcance coletivo das melhorias. Após esse momento, a palavra greve será mencionada pela primeira vez (em 12:22) pelo pai que alerta o filho da possibilidade de paralisação na empresa em que ambos trabalham. Tião não dá continuidade à conversa de seu pai e chama Maria para ir embora.

O núcleo familiar

O cenário construído mostra a situação financeira da família de Tião. O seu irmão mais novo dorme na sala, pois não tem quarto e as paredes são envelhecidas, simbolizando a escassez econômica da qual o rapaz deseja escapar. A conversa do casal acorda o menino que, ao saber do casamento, diz que casará também com sua namorada assim que começar a trabalhar na fábrica. Tião, em contrapartida, afirma: “Fábrica não dá sustento para ninguém”. Essa fala expõe sua clareza em relação à situação em que se encontram os trabalhadores. Não se pode esquecer que esse texto é baseado na peça de teatro de Gianfrancesco Guarnieri escrita em 1956, mas que, o dramaturgo, juntamente com o cineasta, reelaborou para adaptar ao momento vivido, ou seja, final dos anos 1970. A retomada de uma peça cujos trabalhadores são o centro da questão está diretamente relacionada ao

contexto de esgotamento econômico desencadeado pela política econômica dos militares.

Para Marcos Napolitano, em 1978 a inflação começa a subir de forma assustadora provocada, sobretudo, pela indexação da moeda nacional que assegurava os ganhos dos credores que obtinham títulos da dívida pública nacional acima da inflação. Por meio das *Obrigações Reajustáveis do Tesouro Nacional* (ORTN), tal valor era repassado para todos os preços da economia, dando início a um processo inflacionário voraz.⁸ Diante desse cenário de defesa dos lucros das grandes corporações, a única coisa que não subia era o salário do trabalhador. E, para piorar a sua condição, a austeridade das leis trabalhistas do regime militar impedia a organização de movimentos grevistas e ampla estruturação dos sindicatos, já que estes estavam sob o controle do governo, fator responsável por reduzir o seu poder de negociação. Por isso, os trabalhadores encontravam-se submissos às perversidades de um modelo econômico que favorecia largamente a concentração de renda e o aumento das desigualdades, colocando-os em situação de quase miséria enquanto a classe patronal e os grandes investidores gozavam de confortável situação e de fácil enriquecimento, sem, no entanto, poderem reagir a essa injustiça.

Dessa forma, a constatação de Tião suscita a situação dos trabalhadores brasileiros no fim da década de 1970 que estavam encurralados com o estrangulamento econômico decorrente do modelo – inflação mais arrocho salarial. A clareza que o rapaz tem de sua

⁸ NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964 – 1985*. São Paulo: Atual, 1998, p. 41.

condição é evidente, porém, o medo e a ambição paralisam-no, não permitindo que tome um posicionamento claro quando estoura a greve visionada por seu pai. Sabe-se, no entanto, que ele não almeja ser um traidor da classe trabalhadora, mas apenas ausentar-se das lutas sindicais. O seu projeto é, assim como diz ao prever um futuro para o seu filho: “vencer na vida”. Ele quer o melhor para Maria e para o bebê que ela espera, mesmo que para isso precise virar-se contra as pretensões dos trabalhadores que buscam melhorias à classe.

Um fato memorável que precisa ser explanado acerca de Tião, para se entender melhor seu comportamento, é a separação de sua família por um longo período durante a infância ocasionada pelas dificuldades financeiras de Otávio. Por causa das lutas sindicais, ele perde o emprego e vai para a prisão. Diante de tal situação, o casal Otávio e Romana se vê obrigado a mandar o filho mais velho para a casa dos padrinhos que moravam longe da favela. Tudo indica que esses parentes possuíam uma vida economicamente confortável, pois o rapaz relembra que o bairro onde residiam era bem localizado. No período de vivência nesse local, porém, observa-se que Tião sofrera pela maneira como os padrinhos o tratavam, fazendo-o de serviçal da casa. Ele tem mágoas de seu pai por causa disso e o culpa pelo distanciamento, justificando que aconteceu em virtude do seu envolvimento com as lutas trabalhistas.

O comportamento resistente de Tião em relação à greve dos trabalhadores parece justificar-se, de certo modo, por ter sido afastado dos pais na infância. Sabe-se, no entanto, que ele, em virtude desse

trauma, torna-se um cético e crítico das transformações sociais positivas e considera que o presente já está determinado e não pode ser alterado. Seu sofrimento passado, contudo, cria esse entorpecimento e resistência em relação à greve e à postura do próprio pai, preferindo tomar o caminho oposto àquele que lhe fora ensinado. Em uma das principais cenas do filme, significativa por evidenciar a diferença entre o pensamento do pai e o do filho, constata-se que o primeiro introjeta a lógica da *esperança e da utopia*, enquanto o segundo a do *medo e do individualismo*.

Na mesa de jantar Tião e Otávio começam a discutir sobre a demissão dos funcionários da fábrica. O filho, preocupado com o envolvimento do seu pai na greve, alerta-o das possíveis represálias que poderiam culminar no seu desemprego. Otávio, em contrapartida, irrita-se com a descrença do filho nas lutas dos trabalhadores, levando-o a questionar também o momento histórico atual e as mudanças motivadas pelo arrefecimento da ditadura militar:

Mas é que eu fico chateado de ver um moço desse com a vida pela frente, tendo medo da própria sombra, olhando para a ponta do pé. Levanta a cabeça, moço, os tempos já são outros. Você cresceu na ditadura, tá certo, mas para e pensa, pô [...] ânimo, pombas. Os trabalhadores estão aí se organizando. [...] Não é hora de pensar em perder ou não perder emprego, é hora de batalhar. Vai lá, Tião, aparece nas reunião, na assembleia dos sindicato, coloca tuas opinião. Vive mais com os teus companheiro. Olha, você acaba perdendo essa agonia que a gente vê aí no teus olho [...] Não, eu sei como é. Quinze ano de ditadura é fogo, marca a gente, mas as coisas mudam. E você pensa sempre como se nada mudasse. Pra você parece que não existe água

correndo. É sempre poça d'água. Precisa enxergar a água correndo.⁹

Já na fala de Tião, observa-se:

Água correndo, poça d'água. Fala que nem louco, pai, porra. Desde que eu me conheço por gente que eu ouço esse papinho e a gente na mesma merda. E eu é que não sei enxergar direito? O senhor vê o que você quer ver? No dia em que o senhor enxergar a verdade das coisas, o senhor vai querer dar um tiro na cabeça, porque o senhor é honesto e vai perceber o mal que você fez pra nós todos aqui nessa casa, com essa alegria aí de: “precisa organizar e a classe operária”, “e não sei que lá de histórico”. Sempre na merda, pô! Na cadeia meio morto de porrada, dando duro naquela bosta daquela fábrica, sem nenhum futuro senão morrer em cima daquele torno [...] eu tô melhor que o senhor. Eu vejo a bosta que a gente tá, mas o senhor diz que ela é bosta corrente, que passa.

As falas de Otávio podem ser entendidas a partir do que Ernst Bloch chamou de *princípio esperança*, pois, para a personagem, por meio dos projetos e vislumbre de uma existência outra, é que se tem possibilidade da transformação histórica. Segundo o filósofo, a utopia não é um simples produto da imaginação, mas fantasia que permite aos homens concretizar ações, impulsionando a sua militância para reelaboração de uma nova sociedade que, segundo ele, dar-se-á apenas de forma coletiva.¹⁰ Na fala de Otávio, portanto, nota-se a esperança e a crença na ação coletiva dos homens. A metáfora da “água corrente”

⁹ Respeita-se, na transcrição, o modo como Otávio fala, sem corrigir os desvios da norma culta, já que este foi um fator importante para Gianfrancesco Guarnieri quando escreveu essa peça. O dramaturgo inaugura no teatro brasileiro com *Eles não usam black-tie*, o drama em que os operários e homens simples eram protagonistas da ação.

¹⁰ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005, p. 115-173.

por ele elaborada sintetiza essa fé nas ações humanas que podem ser responsáveis por redirecionarem o processo histórico. Em contrapartida, tem-se a fala de Tião que sinaliza o oposto, isto é, a descrença em ações transformadoras. Esse pessimismo o imobiliza e o faz acreditar apenas na exploração ininterrupta dos trabalhadores.

O pragmatismo do moço é tão acentuado que ele nem consegue entender a metáfora formulada pelo pai, levando-o a ridicularizá-la. Por meio desse comportamento, o diretor expõe a relutância do sujeito e a sua incapacidade para entender ideias abstratas, uma vez que não compreende a metáfora, nem as utopias que alimentam os ideais de seu pai. Otávio justifica o comportamento conservador do filho pelo fato de ele ter nascido em meio à ditadura militar que, de certa forma, reprimiu a possibilidade do florescimento do pensamento utópico nos jovens.

Assim como o próprio pai constata, Tião está perturbado, e com o desencadeamento da greve, até mesmo sua relação com Maria passa a ser conflituosa. Por sua vez, mesmo com o aumento da tensão narrativa que se dá sobretudo com a representação dos embates diretos entre grevistas e policiais a mando dos donos da fábrica, Otávio demonstra otimismo e ânimo com a vida. Leon Hirszman salienta a alegria desse homem para propor que a sua confiança na coletividade, na solidariedade de classes e na crença na humanidade são fundamentais para que consiga sustentar uma vida mais plena. Em contrapartida, o diretor parece querer propor como tese do filme que a escolha pela vida solitária, ou seja, aquela em que o sujeito nega a sua

classe e descarta o ideal de comunidade levam-no à ruína. Tião, ao abandonar o seu grupo, perde até mesmo sua companheira e, inicialmente, grande devota.

É no espaço privado em que acontecem os embates políticos. O tempo de filmagem na fábrica é inferior ao tempo de filmagem na casa de Tião e Otávio, já que as oposições ideológicas são expostas envolvendo outros desarranjos familiares. Após as discussões sobre a greve que ocorreram entre filho e pai, há a oposição entre noiva e noivo. Apaixonados, no começo do filme, nota-se grande respeito e submissão de Maria a Tião. A personagem feminina é construída para despertar no espectador a ideia de docilidade e submissão, o que acaba salientando o desfecho trágico do rapaz, dado que ela decide posicionar-se contra ele e a favor dos operários da fábrica.

Maria acatara todas as decisões do namorado. Quando conta sobre sua gravidez a ele, a garota aceita as sentenças que Tião impusera e até o admira por conta de sua postura de homem protetor. Com o aumento das complicações na fábrica e o acirramento da angústia do rapaz, ela pede apenas calma. Sua doçura impera e não se espera que essa postura se altere. Porém, quando percebe que o namorado não possui solidariedade de classe em relação aos trabalhadores, muda seu comportamento radicalmente e passa a ir contra as ordens impostas por ele e a enfrentá-lo a ponto de lhe cobrar uma atitude que implicasse solidariedade de classe.

Enquanto Tião não adere à greve e fura o bloqueio dos trabalhadores para entrar na fábrica e trabalhar, Maria permanece ao lado deles que, coletivamente, decidem pela paralisação. Com os confrontos físicos entre operários e policiais, a moça, grávida, machuca-se e quase perde o bebê. Ao saber da notícia, o rapaz parte em desespero para a casa de seus pais, local onde ela se encontra, mas é recebido com hostilidade. Em oposição à conduta anterior, sua fala é agressiva e carregada de palavrões, o que desperta no espectador a compreensão de que ela está muito decepcionada com o noivo. Para Maria é tolerável a falta de dinheiro, o mau humor do companheiro e as suas queixas, mas a única coisa que não pode ser perdoada é a traição de sua classe e a indiferença em relação a seus iguais em benefício próprio.

Ao ser chamada de “anjo” pelo namorado, ela diz: “Anjo o caralho. Arrebentada, fodida, levando murro na barriga, isso é que eu sou. Tenho nada de anjo, não.” Ele pergunta para ela o que lhe aconteceu, e em sua resposta percebe-se de imediato o seu posicionamento. Ela preza a coletividade acima, até mesmo, de sua própria individualidade. E responde: “O que aconteceu *para todo mundo*”, sugerindo que não está preocupada exclusivamente com o que ocorreu apenas a ela. E continua:

Tava um massacra na porta daquela fábrica. Nós somos merda pra eles. E tu lá dentro de bom moço, vendo seu pai levando cacetada sem sangue para reclamar, para reagir, porra. Eu não queria que tu fosse herói, eu queria que tu fosse gente. Qual é o teu ideal na vida, heim? É uma

mulherzinha fazendo comidinha gostosa? É um filhinho estudando num coleginho legal, tudo, tudo limpo? Eu também quero limpo e gostoso. Eu também quero uma vida descente, mas não a esse preço. Eles estão fodendo a gente e tu ajudando a foder. Que vergonha, Tião. Que vergonha. Teu filho quase não existe mais por causa da porra da polícia, viu garoto besta [...] Se esse filho nascer, eu vou dizer que ele é só neto do Otávio. Eu vou ter vergonha de dizer que ele é filho do Tião.

Em *Dialética e Cultura*, Lucien Goldmann propõe a existência de um *homo-economicus*. Esse homem surge quando as coisas começam a perder o seu valor de uso e ganhar valor de troca. O valor de uso é relacionado à criação de bens de acordo com os seus valores naturais, ou seja, diante da necessidade real dos homens em relação a esses bens. Em contrapartida, o valor de troca é gerado, sobretudo, nas sociedades mercantis em que esses bens se transformam em mercadorias porque não são produzidos apenas para o consumo de seus produtores, mas sim para a sua comercialização. O valor de troca impera sobre o valor de uso e essa lógica, para Goldmann, acaba permeando até mesmo as relações inter-humanas – o mecanismo psíquico do homem. Desse modo, o próprio valor de uso e a solidariedade são relegados ao domínio privado das relações de família ou amizade. Nas relações inter-humanas gerais, contudo, pelo contrário, sobressai o egoísmo do *homo-economicus*, “que administra racionalmente um mundo abstrato e puramente quantitativo de valores de troca.”¹¹

¹¹ GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 199.

Na esfera privada das relações familiares e de amizade os valores humanos de solidariedade permanecem menos alterados e a empresa da reificação, ainda que real, é menos acentuada. Isso engendra um dualismo psíquico que se torna uma das estruturas fundamentais do homem no mundo capitalista. A rigor, o homem pode continuar humano nas suas relações com sua mulher, filhos e amigos. No resto de sua atividade social ele deve conformar-se com a ordem do mercado estabelecida sobre o jogo dos egoísmos racionais.¹²

O que impera na lógica de Tião é a defesa desse pequeno núcleo familiar para o qual ele é capaz de tudo fazer, mas em detrimento das outras relações que, assim como sugere Goldmann, passam a ser encaradas de forma quantitativa e abstrata. Em contrapartida, têm-se as figuras de Maria e Otávio que tentam mostrar-lhe, cada qual a sua maneira, a possibilidade de uma existência outra, repleta de solidariedade e união. O que está sendo representado no filme, pode-se dizer, não é a presença de uma classe revolucionária que se dispõe a fazer a revolução e construir uma sociedade diferente desta existente, mas a abertura para o questionamento da lógica burguesa na qual desaparecem as irmandades além da família burguesa. As personagens, com exceção de Tião e um pseudo amigo, incorporam a solidariedade de classe e visualizam que somente por meio dela é possível a sobrevivência em um mundo hostil e opressor. O diretor sugere que somente assim é possível superar as contradições das sociedades capitalistas relacionadas à opressão da classe trabalhadora.

¹² GOLDMANN, op. cit., 1991, p. 200.

O fim de Tião é trágico, uma vez que ele perde a conexão com os homens que o cercam e reduz sua existência a uma busca silenciosa para alcançar a estabilidade financeira e “vencer na vida”. Sua visão imediatista não o permite engajar-se na luta sindical, pois, para ele, a exploração de sua classe já havia se consolidado. O rapaz está tomado pelos ideais liberais nos quais impera a crença na transposição social a partir do mérito e do trabalho que ocasionam, por fim, sua resignação aos poderes que oprimem seus iguais.

Após os confrontos entre grevistas e policiais, Otávio expulsa o filho de casa, justificando que ele não pertence àquele local. Nota-se, todavia, que Tião sofre porque não deseja trair a sua classe, mesmo o fazendo. Ao dialogar com o pai, o seu argumento mais forte liga-se à ideia de que não é um covarde, mas que furara a greve apenas porque não queria que sua esposa passasse necessidades como sua mãe. Argumenta que prefere ter o desprezo dos seus companheiros a ver essa situação acontecendo. A partir daí, é possível mais uma vez afirmar que o poder do dinheiro age sobre Tião a ponto de paralisá-lo, mesmo que ele não seja usado em benefício próprio. Ele é, de fato, o sujeito cuja alienação evidencia-se, porque acredita na ideologia liberal de ascensão social e pacifismo mesmo em uma sociedade de classes. O seu único desejo é poder garantir o bem-estar da mulher e do filho que nascerá, mesmo que para isso precise ir contra a decisão da coletividade e desintegrar-se da comunidade a qual pertence.

Em *Tragédia Moderna*, Raymond Williams faz uma análise do comportamento do herói nas representações artísticas e descobre que este sempre está fadado à morte, porém, ela não é necessariamente uma dissolução física, mas a ligação do herói a alguma espécie de mal. Segundo o autor, há na tragédia a preponderância da “realidade do mal” na qual o herói está sempre designado a ser atingido por ele, seja na forma de vingança, ambição, orgulho, luxúria, inveja, desobediência, ou rebeldia. O que é generalizado no seu destino, por fim, é a solidão e a cegueira, chamadas simbolicamente de morte.

No filme há a correspondência desse herói trágico desenhado pelo filósofo. Tião pode ser assim chamado, porque o seu sofrimento está todo relacionado ao isolamento provocado pela incomunicabilidade com os seus iguais, visto que deseja somente para si uma realidade outra, na qual predomina o conforto material acima da solidariedade. O mal no caso desse protagonista relaciona-se, portanto, à ambição que, mesmo possuindo afetividade pelos seus iguais, não consegue controlar esses ideais que introjetou. Em contraposição à figura trágica de Tião, há no filme um microcosmo social que, por meio das greves, tenta transpor a situação trágica e convertê-la em atos épicos, uma vez que os trabalhadores decidem encontrar um modo de vida pelo qual teriam mais apreço e que os levariam a honrarem-se do processo que os impulsionou a modificar a realidade social. Portanto, de outro lado, estaria Tião que prefere aceitar a condição absurda vigente na sociedade sem problematizá-la. Com essa atitude, portanto, fortifica-se a constituição dele como herói

trágico, tocando o espectador especialmente por ser, ao mesmo tempo, algoz e vítima de suas escolhas.¹³

No filme, a última vez em que Tião aparece em cena, está no ônibus, sozinho, olhando da janela, a rua. Ele vai residir longe de sua comunidade e, assim como diz à mãe, tentar arrumar um novo emprego. Tem-se um plano de pouca duração e a captura lateral de sua fisionomia. A *mise-en-scène* induz ao isolamento da personagem. O que aumenta ainda mais essa sensação são os planos que o antecede e o que o sucede: a morte de Bráulio, grande amigo de seu pai, que é assassinado em meio às lutas na frente da fábrica; e a reunião dos companheiros em seu velório. Em ambos ocorrem ações coletivas dos trabalhadores e as cenas são ocupadas por muitas personagens, oposto àquele ambiente em que Tião, sozinho, é visto pela última vez no filme.

Leon Hirszman termina *Eles não usam black-tie* com a cena do enterro do operário em que estão presentes as personagens mais significativas, mas na qual o seu protagonista, Tião, não se encontra. Uma multidão, em coro, grita que a greve continuará, e o que fica para o espectador é a felicidade, mesmo em meio ao luto dos trabalhadores. Importante lembrar que no texto original de Gianfrancesco Guarnieri, de 1958, os operários prolongaram a greve e um tom de otimismo imperava em relação a seu desfecho, ou seja, no texto produzido antes das duras repressões geradas pela ditadura militar, era possível a vitória dos trabalhadores sem que isso fosse uma espécie de

¹³ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 84-92.

anacronismo. Porém, após a vivência dos cerceamentos de direitos e da violência desmedida das forças repressoras dos militares em relação aos movimentos sindicais e populares em geral, não seria possível a encenação de um ato vitorioso da classe trabalhadora. Mesmo tendo a greve aniquilada pela polícia e a morte trágica de Bráulio, essa classe, no filme, correspondendo a uma florescência real do movimento sindical na região do ABC paulista, sai vitoriosa dela, dado que restabelece a crença no poder da coletividade. Em contrapartida, a única personagem que parece ainda subordinada às forças patronais e ao medo de represália militar é Tião. Dessa forma, seu isolamento é inevitável, pois seus anseios por uma vida pequeno-burguesa, que implica a ascensão social e o individualismo, chocam-se com os daqueles que reorganizam as lutas coletivas e preferem construir outra realidade para si.

Considerações finais

A partir desta análise, pode-se perceber que Leon Hirszman opta por representar a questão da luta de classes em âmbito doméstico. Os integrantes da mesma família aderem a ideologias opostas, o que colabora para o entendimento de que cada qual defende um ponto de vista distinto a respeito das lutas trabalhistas. Não há uma disputa saliente entre os operários e os proprietários da fábrica, mas sim entre membros da mesma família que aderem à ideologia pertinente a essas duas classes. Tião é o jovem alienado que recusa qualquer consciência política considerando-a perigosa e almeja a ascensão social por meio

do trabalho, mérito e esforço. Ele, de certa forma, toma para si a lógica liberal e defende as ideias oferecidas pela classe patronal. Em contrapartida, Otávio e Maria reforçam a importância da união entre os homens e o reconhecimento do espaço social em que estão inseridos, como forma de resistência às possíveis opressões que o discurso da classe patronal pode expressar. De certa forma, conclui-se que a figura de ambos na narrativa atua como uma contraposição à existência do *homo-economicus*, ao passo que Tião adere ao que essa existência encarna sem apresentar críticas em relação a ela.

Formam-se pares distintos no centro da família, o que aumenta as tensões dramáticas que envolvem a luta de classes, pois em seu seio existe entre os seus integrantes a afetividade, responsável por salientar as tensões na narrativa. Importante ressaltar que Leon Hirszman adapta para o cinema a peça de Gianfrancesco Guarnieri em um momento em que o Brasil retomava paulatinamente a capacidade de organização coletiva. Os trabalhadores, cansados com as retrações de seus direitos, rebelavam-se às fortes pressões advindas do projeto de modernização conservadora estruturada pelos militares. O filme enaltece a força da coletividade em detrimento do isolamento do herói reafirmando os ideais de um cinema romântico enfraquecido pela censura militar.

Com a adaptação da peça, Leon Hirszman decide rediscutir a importância de ideais como a solidariedade de classes, a irmandade, a afetividade, o companheirismo que poderiam contribuir com a expansão das lutas trabalhistas em face da busca dos ideais liberais os quais, de certo modo, eram os responsáveis pelo esmagamento da classe trabalhadora.

Referências

Bibliografia

- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- HAGEMEYER, Rafael Rosa. Operário em movimento: o surgimento da greve como enredo do cinema. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, jul. 2011.
- NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964 – 1985*. São Paulo: Atual, 1998.
- REIS, Daniel Aarão. 1968, o curto ano de todos os desejos. *Tempo social. Revista de sociologia da USP*, v. 10, n. 2, p. 25-35, out. 1998.
- REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedades*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Fontes

ELES não usam black-tie. Direção: Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman Produções. Intérpretes: Fernanda Montenegro; Gianfrancesco Guarnieri; Carlos Alberto Riccelli; Bete Mendes e outros. Roteiro: Leon Hirszman e Gianfrancesco Guarnieri, 1981. (134 min), son., color 35 mm.

O ESPIÃO DE DEUS. Projetos especiais em comunicações e artes. Entrevista de Leon Hirszman concedida em 03 de abril de 1979. Disponível em: <<http://www.obore.com.br/cms-arquivo/O%20espi%C3%A3o%20de%20Deus%20-%20entrevista%20Leon%20Hirszman.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2015.

Recebido em 31 de janeiro de 2016; aprovado em 17 de maio de 2016.