

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS - UFSCAR**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO - DAC**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM - PPGIS**

**LAILA ROTTER SCHMIDT**

**DO PALCO AO ÉCRAN: *ELES NÃO USAM BLACK-TIE***

**VOLUME 2**

**SÃO CARLOS**  
**MARÇO DE 2012**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS - UFSCAR**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO - DAC**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM - PPGIS**

**LAILA ROTTER SCHMIDT**

**DO PALCO AO ÉCRAN: *ELES NÃO USAM BLACK-TIE***

**VOLUME 2**

**Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, na linha Narrativa Audiovisual, para obtenção do título de mestre em Imagem e Som. Área de concentração: Linguística, Letras e Artes - Artes - Cinema. Orientação: Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani**

**SÃO CARLOS**  
**MARÇO DE 2012**

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da  
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

S349pe

Schmidt, Laila Rotter.

Do palco ao écran : *Eles não usam black-tie* / Laila Rotter Schmidt. -- São Carlos : UFSCar, 2012.  
305 f. - (2 v.).

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2012.

1. Cinema brasileiro. 2. Hirszman, Leon, 1937-1987. 3. Transcrição audiovisual. 4. Processos criativos. I. Título.

CDD: 791.430981 (20<sup>a</sup>)

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 11 - Caligrafia comparada <i>Argumentos</i> , <i>Roteiro I</i> , <i>Roteiro II</i> “c” e <i>Roteiro III</i> “a”....	173
Figura 12 - Excerto do <i>Roteiro II</i> cópia “c” de <i>Eles não usam black-tie</i> (p. 4).....	178
Figura 13 - Excerto do <i>Roteiro II</i> cópia “c” de <i>Eles não usam black-tie</i> (p. 2A).....	178
Figura 14- Excerto do <i>Roteiro I</i> de <i>Eles não usam black-tie</i> (p. 21).....	181
Figura 15- Excerto do <i>Roteiro I</i> de <i>Eles não usam black-tie</i> (p. 10).....	184
Figura 16 - Excerto do <i>Roteiro I</i> de <i>Eles não usam black-tie</i> (p. 14).....	185
Figura 17 - Excerto do <i>Roteiro II</i> cópia “c” de <i>Eles não usam black-tie</i> (p. 18-19).....	186
Figura 18 - Excerto do <i>Roteiro II</i> cópia “c” de <i>Eles não usam black-tie</i> (p. 4).....	187
Figura 19 - Excerto do <i>Roteiro I</i> de <i>Eles não usam black-tie</i> (p. 7-8).....	191
Figura 20 - Excerto do <i>Roteiro I</i> de <i>Eles não usam black-tie</i> (p. 48 e 49).....	198
Figura 21 - <i>Roteiro I</i> (esquerda - p. 23) e <i>Roteiro II</i> cópia c (direita - p. 26).....	200
Figura 22 - <i>Roteiro I</i> (esquerda - p. 31-32) e <i>Roteiro II</i> cópia “c” (direita - p. 37).....	201
Figura 23 - Excerto do <i>Roteiro I</i> de <i>Eles não usam black-tie</i> (p. 19).....	203
Figura 24 - Excerto do <i>Roteiro II</i> cópia “c” de <i>Eles não usam black-tie</i> (p. 42).....	205
Figura 25 - <i>Roteiro I</i> (esquerda - p. 9) e <i>Roteiro II</i> cópia c (direita - p. 10).....	205
Figura 26 - Excerto do <i>Storyboard</i> de <i>Eles não usam black-tie</i> (p. 140).....	216
Figura 27 - Excerto das Sequências e locações para filmagem (p. 1).....	217
Figura 28 - Excerto do Resumo das sequências para filmagem (p. 1).....	217
Figura 29 - Excerto das <i>Ordens do dia I</i> (p. 1).....	218
Figura 30 - Excerto das <i>Ordens do dia II</i> (p. 1).....	218
Figura 31 - Excerto das <i>Fichas de continuidade</i> (p. 1).....	220
Figura 32 - Excerto das <i>Sequências para sincronização</i> (p. 1).....	221
Figura 33 - Excerto do <i>Roteiro III</i> cópia “a” (verso da página 4).....	228
Figura 34 - Excerto dos Desenhos de produção (página única).....	228
Figura 35 - Excerto do <i>Roteiro III</i> cópia “a” (p. 79).....	233
Figura 36 - Excerto do <i>Storyboard</i> de <i>Eles não usam black-tie</i> (cena. 21 - p. 37).....	235
Figura 37 - Cena do filme <i>Eles não usam black-tie</i> (seq. 2).....	235
Figura 38 - Excerto do <i>Roteiro III</i> cópia “b” (verso da p. 120).....	237
Figura 39: Cenas de <i>ABC da Greve</i> (acima) e <i>Eles não usam black-tie</i> (abaixo).....	238
Figura 40 - Excerto do <i>Roteiro III</i> cópia “a” (p. 24).....	239
Figura 41 - Excerto do <i>Roteiro III</i> cópia “b” (p. 2).....	240

Figura 42 - Excerto da Lista de sequências dos Registros de sincronização (p. 4).....	242
Figura 43 - Cenas de <i>ABC da Greve</i> (esq.) e <i>Eles não usam black-tie</i> (dir.).....	254
Figura 44 - Cena do filme <i>Eles não usam black-tie</i> (cena 2).....	257

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Resumo do núcleo dramático da peça em comparação com o do <i>Roteiro I</i> .....	145
Tabela 2 - Número aproximado de rasuras do <i>Roteiro I</i> e do <i>Roteiro II</i> .....	179

## SUMÁRIO

### VOLUME 1

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1. NA TESSITURA DO PERCURSO.....</b>	<b>12</b>
<b>2. OS ARGUMENTOS ENQUANTO ESTUDOS:POSSIBILIDADES EM DIÁLOGO...52</b>	
<b>FICHA TÉCNICA.....</b>	<b>101</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>103</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>109</b>
ANEXO A - Excerto dos <i>Argumentos</i> manuscritos de <i>Eles não usam black-tie</i> .....	109
ANEXO B - Excerto dos <i>Argumentos</i> manuscritos de <i>Eles não usam black-tie</i> .....	110
ANEXO C - Filmografia de Leon Hirszman.....	111

### VOLUME 2

<b>3. OS ROTEIROS ENQUANTO PROJETO: A NARRATIVA EM PROCESSO.....</b>	<b>133</b>
<b>4. PRODUÇÃO, FILMAGEM E MONTAGEM ENQUANTO FINALIZAÇÃO.....</b>	<b>213</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>252</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>263</b>
ANEXO D - Excerto do <i>Roteiro I</i> de <i>Eles não usam black-tie</i> .....	263
ANEXO E - Excerto do <i>Roteiro II</i> cópia “c” de <i>Eles não usam black-tie</i> .....	264
ANEXO F - Excerto do <i>Roteiro III</i> cópia “b” de <i>Eles não usam black-tie</i> .....	265
ANEXO G - Comparação de frames do filme com excerto do <i>Storyboard</i> de <i>Eles não usam black-tie</i> .....	266
ANEXO H - Tabela comparativa das cenas do <i>Roteiro I</i> em relação ao texto teatral.....	267
ANEXO I - Tabela comparativa das sequências do <i>Roteiro I</i> em relação ao texto teatral.....	275
ANEXO J - Tabela comparativa das cenas do <i>Roteiro I</i> e <i>Roteiro II</i> .....	279
ANEXO K - Tabela comparativa das cenas do <i>Roteiro III</i> e do filme.....	299

### 3. OS ROTEIROS ENQUANTO PROJETO: A NARRATIVA EM PROCESSO

Este capítulo se concentrará nos esforços de roteirização de *Eles não usam black-tie*, caracterizados pela sistematização da narrativa cinematográfica na forma de guia para a realização da obra. A etapa à qual nos dedicaremos neste capítulo foi por nós denominada *Projeto*, tendo em vista as características e a representatividade dos índices materiais dos quais nos valeremos na aproximação a este momento do processo criativo de *Eles não usam black-tie*, a saber, a *sinopse*, as três diferentes versões de roteiro desenvolvidas para o filme, o *Orçamento de produção IV* e o *Resumo do plano de produção*.

Depois de apresentar estas bases materiais, intentaremos relacionar a etapa de roteirização e o momento anterior do processo de criação de *Eles não usam black-tie*, partindo dos caminhos abertos no capítulo anterior para realizar uma leitura comparada do texto teatral, dos *Argumentos* e do *Roteiro I*. Aqui o objetivo é compreender como se articulam a obra original e as discussões iniciais entre Hirszman e Guarnieri na estruturação do primeiro tratamento de roteiro. Num segundo momento, discutiremos o movimento entre o *Roteiro I*, *Roteiro II* e *Roteiro III*, observando os modos pelos quais o primeiro tratamento vai sendo retrabalhado até se tornar a versão utilizada nas filmagens.

As reflexões aqui desenvolvidas se estruturam de modo a oferecer eixos para o estabelecimento de conexões, no próximo capítulo, entre a etapa de roteirização e a etapa final do processo de criação de *Eles não usam black-tie*, que culmina no filme entregue ao público.

#### 3.2 APRESENTAÇÃO DOS DOCUMENTOS DE PROCESSO

##### 3.2.1 Sinopse

A *sinopse* consiste basicamente da apresentação do filme, que começa destacando a importância da peça de Guarnieri no contexto cultural brasileiro, bem como da transposição desta para as telas. Em seguida, ressalta que os roteiristas concordaram em deslocar o local da ação para São Paulo, e que as modificações em relação ao texto teatral se limitam ao “indispensável ao novo meio de expressão”. Por fim, sintetiza a ação e as personagens de *Eles não usam black-tie*, em forma literária, sem diálogos. O documento está datilografado e possui três páginas. Foram encontradas também algumas cópias deste, com poucas rasuras.

A história e personagens propostas na sinopse são praticamente idênticas às que constam no *Roteiro I*, com algumas diferenças pontuais, como, por ex., o fato de ser Otávio quem tenta impedir, à força, Tião de entrar na fábrica (no roteiro não é Otávio, mas alguns companheiros que o fazem). Alguns diálogos que são brevemente citados na sinopse detêm mais semelhanças com os diálogos da peça que do roteiro.

Deste modo, apesar de este documento não ter data, podemos supor que a *sinopse* foi escrita antes da elaboração dos roteiros. Ao escrevê-la, os roteiristas já tinham uma ideia bem formada a respeito da fábula que seria roteirizada (nitidamente distinta daquela em elaboração nos *Argumentos* e também do texto teatral), mas possivelmente ainda não haviam começado a fazê-lo, já que na hora de citar diálogos das personagens se valeram do texto teatral.

Com isto em vista, apesar de este documento encontrar-se depositado no AEL na série 01: *Argumentos manuscritos*, optamos por integrá-lo a este capítulo, partindo do pressuposto que este se relaciona com a etapa de roteirização, e não com a de elaboração dos *Argumentos*.

### 3.2.2 Roteiros

Na série 03: *Roteiros de Eles não usam black-tie*, no AEL, encontram-se depositados treze documentos. Há também um roteiro de *Eles não usam black-tie*, na Cinemateca Brasileira, e dois na Cinemateca do MAM/RJ.

Dentre este material distinguimos, por meio de análise comparativa, três versões de roteiro diferentes, que denominamos *Roteiro I*, *Roteiro II* (AEL) e *Roteiro III* (AEL, Cinemateca Brasileira e Cinemateca do MAM). São três matrizes e nove fotocópias (que denominamos cópias “a”, “b”, “c” e assim por diante), algumas pertencentes a diferentes membros da equipe de produção (encontram-se identificadas com seus nomes). Determinadas cópias possuem, em diferentes medidas, rasuras de conteúdo e caligrafias diversas umas das outras.

A distinção das versões resulta de um trabalho comparativo e interpretativo, uma vez que a data marcada nestes documentos em nada contribuiu para a sua ordenação sequencial. O *Roteiro I* não tem data, e os *Roteiros II* e *III* compartilham a mesma datação (27 de janeiro de 1980), o que nos leva a crer que esta data deve ser imprecisa, uma vez que é muito pouco provável que as duas versões tenham sido escritas/finalizadas no mesmo dia. Neste sentido, estimamos que no final de novembro de 1979 já havia um roteiro pronto, tendo em vista que o *Orçamento de produção IV* (25/11/1979), possivelmente foi produzido a partir do *Roteiro I*,

como veremos mais adiante. Por outro lado, a versão de roteiro utilizada na produção do filme, e possivelmente a enviada à Embrafilme em janeiro de 1980, é o *Roteiro III*.<sup>1</sup>

A sequência entre as versões de roteiro identificadas com a mesma data foi pré-estabelecida levando-se em conta, principalmente: a) A existência de correções manuscritas em um determinado roteiro que se encontram datilografadas em outro; b) A evolução técnica perceptível entre as versões (por ex., o conteúdo datilografado do *Roteiro I* não contempla elementos de decupagem, os quais são encontrados nas rasuras deste e no conteúdo datilografado do *Roteiro II*), e c) A presença de anotações (no caso do *Roteiro III*) que se referem não à etapa de elaboração do roteiro, mas de filmagem (indicando que, possivelmente, se tratava de um documento utilizado nas etapas subsequentes da realização cinematográfica).

Além das versões de roteiros de *Eles não usam black-tie*, na série 03 do AEL há um roteiro em italiano incompleto e um documento que acreditamos ser uma transcrição das falas das personagens feita a partir do filme (denominado no AEL: “roteiro literário”). Ambos os documentos não são de interesse para nossa pesquisa. Na mesma série encontra-se depositado, ainda, um *Storyboard* incompleto,<sup>2</sup> que será objeto de estudo no próximo capítulo. Interessam neste momento as diferentes versões de roteiro e suas cópias, as quais serão descritas a seguir.

A matriz do *Roteiro I* possui 101 páginas, 165 cenas, está datilografada, não está encadernada, está sem data, porém, contempla na capa a indicação “Primeiro tratamento: sujeito a modificações”, e o título provisório *Nós se gosta muito mais* (trecho do samba-tema da peça). O documento não é original (ou seja, é uma fotocópia do original, a qual não foi por nós localizada), não possui cópias e tem grande quantidade de correções e anotações manuscritas sobre o conteúdo datilografado. (Cf. Anexo D)

A matriz do *Roteiro II* possui 122 páginas, 119 cenas e 561 planos, está datilografada, não está encadernada, está datada de 27 de janeiro de 1980, não possui capa, porém, já contempla o título definitivo, *Eles não usam black-tie*. Ao final deste documento, há várias cópias do anexo “seq. 76”.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Helena Salem, em sua pesquisa sobre Hirszman, diz ter-se valido do roteiro depositado na Cinemateca Brasileira, (1997, p. 257) o qual verificamos ser cópia da matriz do *Roteiro III* que está no AEL. Apesar de não termos tido acesso ao roteiro recebido pela Embrafilme, John French, em artigo sobre *Eles não usam black-tie*, (2011) refere-se diversas vezes a este, mas não indica a sua ubiquação. (2011, p. 174-178) Comparando as citações deste autor, a respeito de certos conteúdos que se encontram em determinadas páginas, parece-nos ser possível afirmar que se trata do mesmo documento: o *Roteiro III*.

<sup>2</sup> A versão completa deste documento foi encontrada na Cinemateca Brasileira.

<sup>3</sup> As cenas 12, 30 e 76 foram inteiramente reescritas e anexadas ao *Roteiro III* (no roteiro de Tânia Savietto, por exemplo, consta um “x” nestas cenas, além da anotação: “vide sequência anexa”). A presença de um anexo na

Além desta matriz, que não é original e não possui correções manuscritas, há três cópias desta. A cópia “a” está encadernada e possui poucas anotações. A cópia “b” também está encadernada, mas possui muitas anotações manuscritas e tem o nome “Yurika” anotado na primeira página.<sup>4</sup>

A cópia “c” não está encadernada e possui muitas anotações, as quais, apesar de escritas em caligrafia diferente, têm conteúdo quase totalmente coincidente com as correções feitas na cópia “b” (Cf. Anexo E). A cópia “c” contempla, ainda, uma capa esboçada a lápis, com o título definitivo e a indicação “roteiro técnico”. Até a página 3 (numeração digitada) esta cópia é diferente da matriz e das cópias “a” e “b”, sendo que a primeira folha deste roteiro é original e todo o restante, fotocópia. Sua primeira folha já começa na sequência “VI” (conteúdo datilografado - uma rasura marca esta como sendo “I”), o que indica que havia outra folha antes da primeira, que foi descartada (ou seja, foram cortadas as cenas I a V) e substituída por outra, datilografada exclusivamente para este fim. Ao final deste roteiro há um pedaço de papel solto, de conteúdo manuscrito semelhante ao da *sinopse*.

A matriz do *Roteiro III* possui 121 páginas, 111 cenas e 506 planos, está datilografada, não está encadernada, está datada de 27 de janeiro de 1980 e possui capa datilografada (com as mesmas informações esboçadas na cópia “c” do *Roteiro II*), com o título definitivo: *Eles não usam black-tie*. Ao final deste documento, há várias cópias do anexo “seq. 30”. Trata-se de um documento original, que não possui correções manuscritas.

Há quatro cópias desta matriz no AEL. A cópia “a” está encadernada, possui a indicação “1-Hirszman”, em um adesivo na contracapa, e contempla algumas anotações manuscritas. A cópia “b” também está encadernada, tem anotado na primeira página o nome de “Tânia Savietto”,<sup>5</sup> e registra muitas anotações manuscritas, algumas coincidentes com aquelas da primeira cópia (Cf. Anexo E). A cópia “c” também está encadernada, porém, não possui indicação de nome e tem poucas anotações. A cópia “d” não está encadernada, apenas colada lateralmente, também não possui indicação de nome e registra poucas anotações. Todas estas cópias têm os anexos “seq. 12”, “seq. 30”, e “seq. 76”, com exceção da cópia “a”, que não possui o anexo “seq. 12”. Na cópia “d” verificamos a presença do que parece um rascunho do anexo “seq. 76”, encontrado nos demais roteiros.

---

matriz do *Roteiro II* é considerada por nós um equívoco, uma vez que tudo indica que os anexos foram criados a partir do *Roteiro III* e a este se referem.

<sup>4</sup> Yurika Yamasaki trabalhou como figurinista em *Eles não usam black-tie*. (HIRSZMAN, 1995, p. 95)

<sup>5</sup> Tânia Savietto trabalhou como assistente de direção em *Eles não usam black-tie*. (HIRSZMAN, 1995, p. 95)

A cópia “e”, que foi localizada na Cinemateca Brasileira, possui poucas anotações manuscritas, entre elas o sublinhado das falas da personagem “Chiquinho”. As cópias “f” e “g” foram encontradas na Cinemateca do MAM/RJ. A primeira está identificada com o nome de Juarez Dagoberto,<sup>6</sup> e possui poucas anotações manuscritas (merece destaque a anotação ao final com uma espécie de “glossário” das siglas de planos utilizadas no roteiro). A segunda está identificada com o nome de Helena Salem, e possivelmente foi utilizada em sua pesquisa sobre Leon Hirszman, realizada nos anos 90.<sup>7</sup>

### 3.2.3 Orçamento de produção IV e Resumo do plano de produção

Na série 04 do AEL, denominada *Orçamentos de produção*, encontram-se depositados quatro documentos textuais, dentre estes, o *Orçamento de produção IV*, com data de 25/11/1979. Neste documento, que tem vinte e seis páginas datilografadas, são estimados os gastos com a produção do filme. Em relação às versões anteriores de orçamentos, este documento prevê o aumento da verba liberada para o filme de cerca de sete milhões de cruzeiros (valor do *Orçamento de produção III*) para, aproximadamente, treze milhões.

Optamos por integrá-lo a este capítulo em razão de acreditarmos ter sido este elaborado após a finalização do *Roteiro I*. Tal hipótese fundamenta-se no fato de, por ex., estar prevista no *Orçamento de produção IV* a personagem “Carlos”, cuja participação consta na versão datilografada do *Roteiro I*, mas foi cortada nas rasuras e não integra o *Roteiro II*. Do mesmo modo, a personagem Malvina, mãe de Maria, está descrita neste documento simplesmente como “Mãe”, a exemplo do *Roteiro I*, sendo que a partir do *Roteiro II* esta personagem passa a ser identificada pelo nome.

O *Resumo do plano de produção* é o único documento da série 16 do AEL. Este tem uma página, está datilografado e não tem data. Neste estão descritas as etapas de realização do filme (Pré-produção, produção, preparação para filmagem, montagem, sonorização etc.) e o número de semanas que seria dedicado a cada uma, com indicações de dia e mês de início e término, porém, sem ano. Em razão da semelhança entre seus conteúdos, podemos supor que este documento foi elaborado em conjunto com o *Orçamento de produção IV* para solicitar à Embrafilme a liberação do aumento do valor de produção do filme, o qual foi aprovado pela estatal em aditamento ao contrato, em janeiro de 1980.

<sup>6</sup> Juarez Dagoberto foi responsável pelo som direto em *Eles não usam black-tie*. (HIRSZMAN, 1995, p. 95)

<sup>7</sup> Esta pesquisa deu origem ao já citado livro *Leon Hirszman: o navegador de estrelas*. (1997)

### 3.3 DO TEXTO TEATRAL AO ROTEIRO CINEMATOGRAFICO: O NÚCLEO TRANSCRITIVO

Havendo descrito as bases materiais deste capítulo, antes de nos dedicarmos à comparação das três diferentes versões de roteiro de *Eles não usam black-tie*, buscaremos destacar os movimentos processuais que marcam a passagem da etapa inicial do processo criativo, denominada *Estudos*, e tratada no capítulo anterior, para a etapa *Projeto*.

Assim, tomaremos o *Roteiro I* em comparação ao texto teatral, passando pelos *Argumentos*, procurando identificar os gestos aproximativos por meio dos quais se realiza este percurso. O propósito é identificar as linhas de força da transcrição do texto teatral para o roteiro de cinema, neste momento fundamental do processo criativo de *Eles não usam black-tie*.

Neste contexto, como vimos, os *Argumentos* e o *Roteiro I* são etapas subsequentes, entre as quais o único intermediário pode ser a sinopse. No que tange à cronologia destes documentos, nossa estimativa indicou que as discussões entre os roteiristas começaram provavelmente no início de junho de 1979, enquanto alguns documentos que compõem os *Argumentos* datam da primeira quinzena de setembro, e o primeiro roteiro possivelmente deve ter sido finalizado no final de novembro do mesmo ano.

Deste cálculo se compreende que a elaboração dos *Argumentos* e do *Roteiro I* tomou cerca de seis meses de trabalho conjunto de Hirszman e Guarnieri, enquanto a passagem da primeira para a terceira versão de roteiro, por outro lado, pode ter demandado cerca de um terço deste tempo (se considerarmos a data dos *Roteiros II e III*: 27 de janeiro de 1980).

Este desnível indica que cada etapa do processo caracteriza-se por um grau específico de complexidade. Parece-nos que um trabalho substancial no que tange à transcrição da peça para o filme tenha se dado entre os *Argumentos* e o *Roteiro I*, a mais extensa das três versões. Esta hipótese vai de encontro com alguns depoimentos já citados de Hirszman, nos quais o diretor afirmou ter sido árduo o trabalho de atualização da peça, (HIRSZMAN, 1995, p. 53) em razão do qual o texto foi completamente reescrito. (A CLASSE..., 1981, p. 3)

O *Roteiro I* representa a primeira tentativa de “textualizar” a narrativa. (GRÉSILLON, 2007, p. 103) Deste modo, enquanto nos *Argumentos* são exploradas possibilidades em relação à fábula, sem a preocupação de defini-la ou submetê-la a uma narrativa específica (lembrando que Hirszman não estava interessado na abordagem do filme, mas na “história em si”), o roteiro é um texto dramático plenamente desenvolvido.

Sob este viés, os roteiros têm mais em comum com o texto teatral que com os *Argumentos*. Somando a isto o já mencionado retorno, no *Roteiro I*, a muitos elementos da peça que foram ignorados ou modificados nos *Argumentos*, parece fundamental que esta integre esta etapa da análise.

A leitura conjunta destes dois textos se vale das semelhanças funcionais e estruturais entre um texto teatral e um roteiro de cinema. De acordo com Anatol Rosenfeld, “o paradoxo da literatura dramática é que ela não se contenta em ser literatura”. (1985, p. 35) A afirmação do autor fundamenta-se no fato de o texto dramático, diferentemente do texto literário, estruturar-se “como algo a se completar na encenação, no espetáculo teatral (ou cinematográfico)”. Por este viés, Xavier também aproxima teatro e cinema: “o diretor de teatro e cineasta partilham do movimento comum que vai do texto à cena que o interpreta”. (2003, p. 87) Ampliando esta colocação, ainda segundo Rosenfeld,

Como o texto dramático puro se compõe, em essência de diálogos, faltando-lhe a moldura narrativa que situe os personagens no contexto ambiental ou lhes descreva o comportamento físico, aspecto etc. ele deve ser caracterizado como extremamente omissivo, de certo modo deficiente. Por isso necessita do palco para completar-se cenicamente. É o palco que o atualiza e o concretiza, assumindo, de certa forma, através dos atores e cenários, as funções que na Épica são do narrador. Essa função se manifesta no texto dramático através das rubricas, rudimento narrativo que é inteiramente absorvido pelo palco. (1985, p. 35)

Assim, o texto dramático pode ser tomado como meio, e não fim, de modo que o texto teatral tem por objetivo tornar-se cena, e o roteiro tem como propósito tornar-se cinema. Neste sentido, Chion comenta que “só quando um roteiro funciona num filme, em que ele vive e respira, é que o procedimento torna-se expressão, poesia”. (1989, p. 3)

No caso dos roteiros de *Eles não usam black-tie*, podemos diferenciar dois tipos de documento: o *Roteiro I* ou “primeiro tratamento”, que se destina unicamente aos roteiristas e ainda detém “marcas de privacidade”, e os *Roteiros II e III*, que já começam a ser distribuídos para a equipe, podendo ser considerados como mediadores entre o processo individual dos roteiristas e a coletividade da equipe. (SALLES, 2010, p. 173)

Um “primeiro tratamento” é uma versão “provisória”, que ainda necessitará ser revista antes de servir de guia para a realização do filme. Tanto o primeiro tratamento de roteiro quanto os *Argumentos* podem ser considerados, neste viés, documentos de processo privados, diferentemente das versões subsequentes, nas quais o roteiro passa a ser utilizado como um guia para a realização do filme pela equipe de produção, filmagem, montagem etc. “O roteiro, entendido como técnica de elaboração ou de “pré-visualização” de um filme, constitui o ponto

de referência para o preparo de todas as ações técnico-organizativas da realização”. (COSTA, 1987, p. 166)

No caso do cinema, portanto, o processo difere da literatura, onde os documentos de gênese são sempre privados, posto que a obra “final”, o livro, é a única versão que se destina a tornar-se pública. Além de ser distribuído para a equipe durante a realização do filme, o roteiro-final, ou roteiro de filmagem, é muitas vezes publicado, apesar de não coincidir em sua totalidade com o filme pronto. Isto porque várias mudanças ocorridas durante a realização cinematográfica não são atualizadas no roteiro que vem a ser editado, acabando por colocar em circulação, portanto, apenas uma parte do processo criativo.

Com essas questões em vista, acreditamos ser vantajoso ao desenvolvimento deste capítulo primeiramente nos dedicarmos à leitura comparativa entre o texto teatral, *Argumentos* e *Roteiro I*, para, num segundo momento, buscarmos compreender a passagem do *Roteiro I* para o *Roteiro II*, e deste para o *Roteiro III*. Assim, nossa abordagem ao primeiro tratamento de roteiro se limitará, neste momento, ao seu conteúdo original-datilografado, sem considerar as rasuras manuscritas, que registram um momento posterior de leitura e revisão, o qual será abordado em detalhes na segunda etapa da análise.

Propomo-nos iniciar nossas reflexões com uma descrição das principais semelhanças e diferenças entre o texto teatral e o *Roteiro I*, no que diz respeito à fábula e à trama, recorrendo aos *Argumentos* sempre que for pertinente. Esta leitura servirá para fundamentar a análise que será feita em seguida, cujo propósito é distinguir, dentre os gestos aproximativos descritos, as principais tendências que direcionaram este momento do processo transcriativo de *Eles não usam black-tie*.

### 3.3.1 O regresso à fábula e a tessitura da trama

No *Roteiro I*, apesar de o título diferir daquele da peça, *Nós se gosta muito mais*,<sup>8</sup> a fábula tem o mesmo núcleo dramático do texto teatral: O jovem operário Tião, ao saber que a namorada Maria está grávida, marca o noivado para dali a duas semanas. Seu pai, Otávio, líder sindical, anuncia que dentro desse mesmo período, uma greve operária poderá estourar. A previsão de Otávio se confirma, e Tião, com medo de perder o emprego e não ter como sustentar sua futura família, “fura” a greve, sendo expulso de casa e abandonado por Maria.

---

<sup>8</sup> Trecho do samba-tema da peça, que evidencia as relações afetivas entre os moradores do morro.

Contudo, a fábula não é mais ambientada no Rio de Janeiro, nos anos 50, mas em São Paulo na virada dos anos 70 para os 80.

Esta proposta, como vimos, é a enviada à Embrafilme e levada a cabo pelo diretor até o desenvolvimento dos *Argumentos*, durante o qual foi abandonada. O que encontramos na sinopse, nos roteiros e no filme é, portanto, a retomada de uma intenção inicial de atualizar o texto teatral. Contudo, se na perspectiva do núcleo dramático da fábula, os *Argumentos* podem ser encarados como *um desvio* no percurso entre o texto teatral e os roteiros-filme, eles constituem a *via principal* no que tange à atualização de tempo e espaço da obra. Em outras palavras, embora o núcleo dramático dos roteiros seja comum ao texto teatral e se distancie, assim, dos *Argumentos*, a maior parte das modificações do *Roteiro I* em relação à peça está em conexão direta com as discussões dos roteiristas analisadas no capítulo anterior.

No *Roteiro I*, a trama tem lugar em São Paulo, em 1979, em sintonia com *ABC da greve*, que foi filmado precisamente neste ano, sendo que nos *Argumentos* a fábula se passaria em 1978. Não há menções diretas a este ano na narrativa, mas, a exemplo da peça, o roteiro dá “pistas” que permitem estimá-lo; assim, quando Otávio refere-se à “greve dos braços cruzados, máquinas paradas do ano passado”, está mencionando aquela acontecida em 1978. Cabe lembrar que as greves de 1978 e 1979 tiveram características e desdobramentos muito distintos, conforme já observamos na introdução deste capítulo.

Tanto o texto teatral quanto o *Roteiro I* começam com Maria e Tião voltando de um passeio numa noite de sábado, e terminam na segunda-feira em que a greve se realiza, sendo que a possibilidade de desfecho aventada nos *Argumentos* (a morte de Bráulio), se concretiza no roteiro. O espaço de tempo da fábula sofre oscilações ao longo do processo, passando de dezessete dias na peça para alguns meses nos *Argumentos*, para chegar a dez dias no roteiro.

A opção por uma vila operária, na qual quase todos os personagens moram e convivem, como principal cenário do *Roteiro I*, soluciona em parte o impasse que acompanhamos nos *Argumentos* em relação a algumas personagens morarem num bairro melhor estruturado e outras numa favela. Esta possível demarcação de diferenças sociais permanece, no roteiro, com a desigualdade entre as casas de Tião e Maria. Enquanto o cenário da primeira é descrita como “uma sala modesta, proletária. Mesa, cadeiras, um velho sofá e poltrona antiga que não combinam entre si e com os outros móveis. Uma cômoda serve para guardar louça. Sobre ela, um aparelho médio de TV”, a segunda é assim apresentada: “estamos numa região bem mais pobre que a de Otávio, embora se deva perceber que não fica tão distante da vila. Os lampiões rareiam, a lama é mais farta. As casas não estão tão juntas e

as construções são bem mais precárias. Maria mora praticamente em uma cabana de pau a pique”.

A casa de Maria, portanto, assemelha-se a um barraco de favela, o qual foi cogitado nos *Argumentos* e constitui o cenário da peça, descrito como “Barraco de Romana. Mesa ao centro. Um pequeno fogareiro, cômoda, caixotes servem de bancos. Há apenas uma cadeira. Dois colchões onde dormem Chiquinho e Tião”.

Além de implicações diretas da migração da favela para a vila operária, o roteiro também se enriquece com a incorporação de novos espaços à ação. Além das casas de Tião e de Maria, da fábrica, do bar, do sindicato, da igreja, do parque e do DOPS, que permanecem comuns com a peça (lembrando que no texto teatral apenas o barraco de Romana aparece em cena), integra a narrativa do *Roteiro I* um salão de forró (que substitui o cinema), as ruas de São Bernardo, um *shopping*, o metrô, o centro da cidade, o subúrbio, um hospital, e, no âmbito do bairro, uma feira livre, um campo de futebol e um clube/associação de bairro. Muitos destes espaços já estavam em discussão nos *Argumentos*, que previa, conforme já comentado, a aproximação das pessoas “por meio de outros acontecimentos sociais”.

Assim como nos *Argumentos*, a maior parte das personagens do *Roteiro I* é comum ao texto teatral, entre eles Tião, Maria, Romana, Otávio, Bráulio, Jesuíno, Chiquinho e Tezinha. Juvêncio, o violeiro, Tuca, um jovem marginal, e Malvina, a mãe de Maria, são personagens que embora integrassem a peça, não apareciam em cena, como é o caso no *Roteiro I*. João, irmão mais velho de Maria, dá lugar a outras duas novas personagens: Jurandir, seu pai, migrante nordestino, e Bié, seu irmão adotivo mais novo. Sartini, operário de origem italiana que se opõe a Otávio; Silene, amiga de Maria, e Alípio, dono do bar da vila (já cogitado nos *Argumentos*), são outras novas personagens.

Embora as relações entre as personagens tenham sido mantidas no *Roteiro I* em relação ao texto teatral, diferentemente do que ocorreu nos *Argumentos* (em razão da “representação da representação”), há mudanças significativas no perfil de algumas personagens. Os dois exemplos mais significativos são os de Otávio e Maria.

Otávio, na peça, tinha uma postura claramente a favor da greve; era ele quem a organizava, era graças a ele que ela tinha sucesso - e para isso, contava com seu companheiro Bráulio. No *Roteiro I*, a postura de Otávio em relação à greve muda significativamente; ele não é a favor da greve em si, mas sim de uma militância cautelosa, que avança aos poucos. Quando a greve é decretada, ele participa contra sua vontade, pregando que será uma derrota - o que de fato acontece, diferentemente da peça. Esta mudança parece decorrer de sua

experiência passada, que é bastante reforçada na construção da personagem: se ele é assim hoje, é porque já “fez muita burrada”, “aprendeu com o tempo” e “tem experiência”. Otávio expressa suas posições principalmente por meio dos diálogos, que são extensos e carregados do teor da militância política. A nova postura política da personagem não tem raízes nos *Argumentos*, mas, com veremos mais adiante, tem conexões com o contexto político da época.

Maria, no texto teatral, era costureira “diplomada”, enquanto no *Roteiro I* é operária e trabalha na mesma fábrica que as demais personagens. Nos *Argumentos*, algo semelhante se esboçava, já que ela trabalharia numa fábrica de televisores. Também já estava nas discussões dos roteiristas, e integra o roteiro, a origem nordestina de Maria. Como seu irmão mais velho não existe mais na trama, e seu pai, novo personagem, está desempregado, é Maria quem sustenta a casa. A personagem torna-se mais forte, não apenas por não se submeter ao “machismo” de Tião, mas também por ter interesse pelo sindicato e pela causa operária, embora não seja militante, como Otávio. Ela participa da greve, e rompe com Tião não em razão de não querer deixar o morro e as pessoas queridas, como no texto teatral, mas por não admitir que o pai de seu filho seja um traidor de sua classe. A mudança da personagem de Maria, tal qual se apresenta no *Roteiro I*, é totalmente inspirada nos *Argumentos*, e, como observamos, está relacionada tanto ao contexto sociopolítico daquele momento quanto aos desejos pessoais do diretor de retratar uma mulher “que fosse vida”. (HIRSZMAN, 1995, p. 58)

Cabe lembrar que ao longo de todo o processo criativo, as personagens são tratadas de modo especial pelos roteiristas. Nos *Argumentos*, o “iceberg” da fábula se referia às personagens, e por mais que aquela se diferenciasse do texto teatral, houve um esforço significativo para que estas se mantivessem comuns. Nesta direção é interessante observar que no *Roteiro I* diversos fragmentos dos diálogos são mantidos na íntegra, conforme se apresentam no texto teatral. Podemos citar, como ex., uma das cenas iniciais do filme na qual grande parte dos diálogos entre Maria, Tião, Otávio, Romana e Chiquinho (sobre a gravidez, noivado e greve) são comuns ao roteiro e ao texto teatral, bem como alguns fragmentos dos diálogos entre Tião e Jesuíno (sobre participar ou não da greve), da conversa entre Romana e Maria (sobre a gravidez) e da cena na qual Romana aconselha Tião e Otávio (antes deles saírem para a greve). Podemos considerar, portanto, que a preservação dos diálogos, os quais, de acordo com Chion, podem ser considerados “expressão da personagem, do mesmo modo que sua maneira de vestir-se”, (1989, p. 103) caminha na mesma direção da conservação das

personagens no *Roteiro I* em relação ao texto teatral, mantendo comuns determinadas expressões dos seus perfis e personalidades por meio dos diálogos.

No roteiro é interessante observar que se conserva a demarcação da linguagem falada característica do texto teatral de Guarnieri. Neste sentido, vale lembrar que Guarnieri, assim como Hirszman, vivenciou o universo representado na ficção.<sup>9</sup> Alguns exemplos: no primeiro ato da peça, Maria diz “Sabe, Chiquinho, nós vai ficá noivo daqui dez dias”, (GUARNIERI, 2008, p. 23) enquanto no *Roteiro I* a mesma fala é: “Sabe, Chiquinho, nós vamos ficá noivos daqui a dez dias”. Romana diz, na peça: “É melhó ir andando, sua mãe daqui a pouco desentrevia e vem te procurá...” (GUARNIERI, 2008, p. 26) No *Roteiro I*, o texto é: “É melhor ir andando; sua mãe daqui a pouco desentrevia e vem te procurar!”

Em relação às situações e incidentes que compõem a fábula, conforme já apontado, há no *Roteiro I* um retorno ao núcleo dramático do texto teatral, em detrimento da nova fábula em estudo nos *Argumentos*. Contudo, mesmo no que tange às ações principais, algumas diferenças importantes podem ser observadas. A mais significativa é que o noivado, que acontecia na peça, é suprimido no roteiro - ele é anunciado, mas não chega a acontecer. Outra alteração importante é que a repressão aos operários em razão da organização da greve, que era constituída por prisões, no *Roteiro I* é feita por meio de demissões. Já o romance de Chiquinho e Terezinha, que integrava o núcleo dramático no texto teatral, não chega a ser completamente eliminado do *Roteiro I*, mas fica em segundo plano.

As modificações, entretanto, não se limitam ao âmbito da *fábula*, mas são significativas principalmente no nível da *trama*, ou seja, do “modo como o roteiro *tece* a narrativa”. Neste sentido, esclarece Xavier: “Narrar é tramar, tecer. E há muitos modos de fazê-lo, em conexão com a mesma fábula. Isso implica propor muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos, de um percurso de vida”. (2003, p. 66) Deste modo, embora o núcleo dramático, ou seja, as ações principais da fábula - “o material bruto”, seja comum ao texto teatral e ao *Roteiro I* (com as exceções acima mencionadas), o modo como este é tramado em forma de narrativa é distinto. A primeira diferença a ser citada, nesta perspectiva, diz respeito à ordem na qual os acontecimentos são apresentados, conforme ilustrado na *Tabela 1*.

---

<sup>9</sup> Martins indica que Guarnieri “aprendeu” a linguagem do morro com uma cozinheira que trabalhou em sua casa, no Rio de Janeiro. (1980, p. 12) Hirszman, por outro lado, conviveu com operários, com o ambiente de trabalho e familiar destes, durante a realização de *ABC da greve*.

Tabela 1 - Resumo do núcleo dramático da peça em comparação com o do *Roteiro I*.

PEÇA			ROTEIRO	
Ato	Quadro	Conteúdo principal	Sequência	Ordem
I	I	Tião marca o noivado para dali a duas semanas quando Maria anuncia sua gravidez. Otávio diz que a greve está para estourar no mesmo período.	I	1º
	II	<del>Noivado acontece.</del> A greve é anunciada para segunda-feira.	XXII	4º
II	I	<del>Chiquinho e Tezinha se beijam.</del> Líderes grevistas são <del>presos</del> demitidos. Tião e Jesuíno pretendem furar a greve, e se aliar aos patrões para conseguir cargos melhores.	X-XI	3º
	II	Tião e Maria vão ao parque.	VI	2º
III	I	Tião e Otávio saem de casa para a greve. Romana põe cartas. Tião fura a greve. Otávio é preso. Romana vai atrás dele.	XXIV-XXVI	5º
	II	Otávio é solto com a ajuda de Romana, Otávio expulsa Tião de casa, Maria o abandona.	XXVII	6º

O mais significativo deslocamento, como se pode notar, é que o anúncio da greve passa do início do Ato I para o final do Ato II. Como a festa de noivado não mais acontece, todas as situações que na peça se davam antes do anúncio da greve (passeio de Tião e Maria, armações de Tião e Jesuíno e repressão aos líderes) passam a ocorrer antes desta, de modo que ela é seguida, basicamente, do Ato III (no qual se dá o desfecho), que permanece inalterado. Esta mudança tem diversas implicações na narrativa, conforme veremos em detalhes mais adiante. Um exemplo disso é a abertura de espaço para que novos incidentes e situações integrem a trama e aumentem a tensão acumulada na progressão dramática.

Este quadro, no entanto, descreve muito sumariamente o que seriam as *ações* principais da trama, que não se desenvolve unicamente por meio destas, mas depende também de *informações* para avançar. A diferença aqui pensada entre ação e informação está relacionada à distinção de Xavier entre “o que é descrição de um estado de coisas (ou estado mental) e o que é narração de eventos”. (2003, p. 65)

Esta distinção se faz relevante, uma vez que as alterações que afetam ações e informações, provenientes da peça no *Roteiro I*, têm natureza distinta. As informações distribuídas ao longo da narrativa sofrem modificações não apenas na ordem, mas também e principalmente nas situações por meio das quais são apresentadas, ou seja, no “canal” pelo qual são transmitidas. (XAVIER, 2003, p. 64) Um exemplo, dentre muitos que poderiam ser pinçados, é a morte de uma filha de Otávio e Romana no passado, informada ao público na peça por meio de uma conversa entre o casal (no Quadro II do Ato I), e transmitida no *Roteiro I* em um diálogo entre Romana e Jurandir (na Sequência V), num contexto completamente

distinto. (Cf. Anexos H e I) Disto transparece que, embora os roteiristas tenham sido rigorosos no que diz respeito às ações do núcleo dramático (esforçando-se para manter a sequência conforme a do texto teatral), em relação às informações, Hirszman e Guarnieri foram mais flexíveis, se permitindo maior liberdade criativa na integração do texto original com os novos elementos elegidos para compor a trama.

Outra distinção fundamental entre a trama do *Roteiro I* e do texto teatral está relacionada ao que é “encenado” e o que é “narrado sumariamente”. Para Xavier, a narração ou apresentação sumária está relacionada ao “gesto do narrador que resume extensões de tempo razoáveis (uma semana, um mês ou até anos na vida de um personagem ou de uma sociedade) em poucas páginas ou mesmo frases”, ao contrário da cena, que é uma “forma de apresentação detalhada de uma situação específica com unidade de espaço e continuidade de tempo.” (2003, p. 72) Uma distinção análoga se dá entre o que permanece “subentendido” e o que é “encenado” na narrativa. Novamente, seguindo Xavier: “É comum em qualquer discurso narrativo distinguir entre o que se representa explicitamente e o que é apenas sugerido. Sem nomear a ação ou fato, posso deixar subentendida sua ocorrência”. (2003, p. 74)

É característico da peça *Eles não usam black-tie* que acontecimentos centrais na trama, como, por exemplo, a realização da greve, sejam *narrados* pelas personagens nos diálogos, enquanto no *Roteiro I* grande parte destes passe a ser *encenada*. Do mesmo modo, informações que permanecem implícitas ou subentendidas em diálogos ou situações do texto teatral são encenadas no roteiro como, por ex., o fato de Tião poder agir como dedo-duro. Contudo, nem todos os eventos que eram narrados ou deixados implícitos passam a ser encenados no roteiro. É o caso, por ex., da assembleia na qual a greve é decretada, que permanece sendo relatada por Bráulio no *Roteiro I*; e a ida de Romana ao DOPS para libertar Otávio da prisão, a qual nos dois casos não é presenciada.

A encenação de situações antes narradas está em conexão direta com a ampliação do espaço no qual se desenvolve a trama, conforme destaca Xavier: “as explicitações cênicas do que, nas peças, é relato verbal vêm para solucionar os usuais problemas de confinamento de espaço que tornam o cineasta ansioso por aproveitar chances de saltar para outra cena, introduzindo novos lugares, na tentativa de escapar daquilo que a crítica chama de “teatro filmado”. (2003, p. 77) No texto teatral, como já observado, o cenário praticamente se limita à casa de Tião, sendo os demais espaços, implícitos na narração dos eventos, passados fora da

casa. No roteiro, muitos destes passam a compor cenários, como é o caso da fábrica, do bar, da igreja e do parque, por ex.

A oposição entre narração e encenação também se vincula ao tempo da narrativa. No texto teatral, dos dezessete dias de duração da fábula apenas três são encenados, de modo que a maior parte deste período é omitida por meio de uma elipse, ou seja, um salto no tempo. No texto teatral, o tempo estimado para a realização do noivado e decreto da greve (duas semanas) é utilizado para caracterizar a elipse, uma vez que a peça começa na noite de sábado do anúncio do noivado, e na cena que se segue a festa acontece. A ação continua no domingo, com outra elipse no período da tarde, que omite um passeio de Tião e Maria, e termina no fim da tarde da segunda-feira. Já no *Roteiro I*, com a supressão do noivado, também o é a elipse de duas semanas. A ação começa no mesmo sábado a noite, mas continua, sem interrupções, até a segunda-feira seguinte. Certamente há pequenas elipses neste período de tempo, contudo, estas mais contribuem com a ideia de contiguidade temporal que o contrário. Nesta perspectiva, Chion destaca que: “Quando o roteirista cria saltos no tempo, fazendo, por exemplo, a elipse das noites, ele é levado a estabelecer *discretamente*, para o espectador, se a cena que vem acontece em continuidade com a anterior, no mesmo dia, ou se ocorre no dia seguinte (ou dois ou três dias depois)”. (1989, p. 137) (grifo nosso) A encenação quase que contínua construída no *Roteiro I*, portanto, se opõe à construção temporal da peça e também dos *Argumentos*, nos quais a fábula se estenderia por meses (predominando, assim, a descrição sumária e não a encenação). Tanto no roteiro quanto na peça, a medida de tempo da trama coincide com o período estipulado na primeira cena para o acontecimento da greve/noivado: no primeiro, dez dias; e, no segundo, duas semanas.

Estas mudanças têm implicações extensas e variadas na narrativa, aspectos sobre os quais nos deteremos mais adiante, como, entre outras, a demarcação de uma hierarquia entre os acontecimentos centrais (encenados) e os secundários (narrados / subentendidos) que colabora com o interesse e a compreensão da narrativa. O aumento da encenação e a redução da narração também contribuem para afastar a obra do palco e aproveitar o que a narrativa cinematográfica tem de específica. O estabelecimento de um fluxo temporal contínuo (dias úteis e fins de semana; manhãs, tardes e noites) contribui com a caracterização do cotidiano das personagens, já que acompanhamos suas atividades rotineiras.

Outro desdobramento importante da encenação no *Roteiro I* de elementos narrados ou subentendidos no texto teatral diz respeito às personagens, como é o caso de Juvêncio e Tuca, que, conforme adiantamos há pouco, passam a integrar as cenas do roteiro.

A participação de Juvêncio na peça se resume a tocar o samba-tema, já que ele não tem falas nem tampouco canta, ficando a interpretação, quando existe, a cargo de outras personagens. No *Roteiro I*, sua participação continua vinculada à música, que é cantada e tocada por ele, personagem querida e conhecida por todos da vila. No contexto paulista do filme, o violeiro é migrante nordestino e representa um elemento marginalizado socialmente e que vive na rua, diferentemente do contexto da peça, no qual Juvêncio era considerado artista genuíno pelos demais habitantes do morro, que viam retratadas na sua música suas próprias emoções, apropriando-se dela para se expressarem (o que não acontece no roteiro, já que as personagens não cantam a música, apenas Juvêncio).

Tuca também é um marginal no texto teatral, mas não é bem visto por personagens como Chiquinho, que conta ter sido intimidado por ele e sua turma, e Romana, que adverte o filho para não se relacionar com o moleque. No *Roteiro I*, Tuca aparece armado, e junto com sua trupe é temido pelos garotos da vila, o que se pode relacionar, nos *Argumentos*, ao chamado grupo “barra pesada” (“turma de Alípio”) que integra a fábula em desenvolvimento.

Apesar de partirem do núcleo dramático da peça, os roteiristas não se limitam a este, e criam uma série de novas situações e incidentes na trama, a exemplo do que, como vimos, foi feito com as personagens e com o espaço. Neste âmbito classificamos três tipos de movimentos principais: a) aprofundamentos de incidentes existentes; b) Incidentes novos que se encaixam em situações existentes; e c) Situações completamente novas.

O primeiro tem conexões com a distinção, já discutida, entre o que é encenado e o que é narrado/implícito, no sentido que o *Roteiro I* desenvolve e aprofunda determinados componentes da trama que eram apenas sugeridos no texto teatral. O segundo vai na direção de serem criados incidentes completamente novos, mas que integram a trama do roteiro a partir de elementos já existentes na fábula da peça. O terceiro diz respeito a situações que não tem qualquer ligação com o texto original.

Os aprofundamentos, novos incidentes e situações do *Roteiro I*, interferem, num plano mais amplo, nos “fios” que, uma vez tecidos, compõem a trama. No texto teatral distinguimos a existência de três fios condutores da trama: a) o fio da família de Otávio; b) o fio do romance de Tião e Maria; e c) o fio da greve. Embora no *Roteiro I* a trama continue sendo conduzida por estes mesmos fios, cada um deles sofre expansões significativas ao incorporar determinados aprofundamentos, novos incidentes e personagens criados pelos roteiristas. Por outro lado, alguns destes novos elementos extrapolam os fios provenientes do texto teatral, como é o caso da criação de Jurandir, que introduz na trama uma série de situações

completamente novas, com sua própria estrutura dramática, composta por início, meio e fim. A partir disto, podemos demarcar um novo fio condutor da trama no *Roteiro I*, que se soma aos dois fios provenientes do texto teatral, no âmbito do núcleo familiar: o fio da família de Maria. As presenças em cena de Juvêncio e de Tuca no primeiro roteiro, por outro lado, por sua menor importância dramática e complexidade narrativa, compõem duas subtramas secundárias. (Cf. Anexos H e I)

No caso do fio de Tião e Maria, merece destaque o passeio do casal que passa a ser encenado no *Roteiro I*, e se estende do parque (espaço previsto na peça) para lojas de móveis, para o *shopping* e para a casa de uma amiga de Maria, Silene, onde eles têm um momento de privacidade. Nesta sequência, Tião tem um devaneio, e a narrativa mostra uma cena de vida burguesa na qual ele imagina ser feliz com Maria. O texto teatral não fornecia estes detalhes, os quais compõem o que estamos chamando de “aprofundamento” ou detalhamento no roteiro da situação já existente na peça.

Ainda em conexão com o fio do casal, podemos citar o novo incidente no qual Tião tira um dia de folga na fábrica para tentar conseguir dinheiro emprestado e procurar uma casa na cidade para ele e Maria morarem. Este se liga ao texto original pelas vias do noivado, e termina em frustração quando Tião percebe que os juros e os aluguéis são muito caros para as suas condições. Novamente acompanhamos seu devaneio, desta vez em uma cena de violência e sofrimento do casal numa situação de pobreza. O fio de Tião e Maria e o fio da família de Maria encontram neste incidente um ponto de ligação: com a morte do pai, Maria pede ao namorado que venham a morar na casa da mãe dela, e ele consente, pois “não conseguiu casa para eles”.

É interessante observar em relação aos devaneios de Tião que, nos *Argumentos*, Hirszman comenta diversas vezes que gostaria de valer-se do recurso do “monólogo interior” para caracterizar esta personagem, de modo que as cenas “imaginárias” do jovem indicam a continuidade desta ideia no *Roteiro I*. Estas cenas também têm a particularidade de exprimir, nos roteiros, um desejo que no texto teatral se demarcava unicamente por meio dos diálogos de Tião, indo de encontro com o que Chion afirma ser fundamental num roteiro: “as intenções e vontades da personagem não devem ser apenas ditas, afirmadas verbalmente - elas devem ser mostradas”. (1989, p. 170) É sintomático, ainda, que a cena na qual Tião imagina uma vida burguesa seja criada nos moldes de um comercial de TV, objeto-paradigma da alienação da personagem nos *Argumentos*, conforme apontamos, enquanto no texto teatral, na sua fala

final, ele relacionava o seu ideal de vida ao cinema: “Eu queria que fosse que nem nos filmes! Que tu risse sempre!” (GUARNIERI, 2008, p. 114)

Nesta perspectiva, como veremos em detalhes mais adiante, podemos afirmar que muitos dos novos incidentes que servem para a caracterização de Tião fazem com que a demarcação de sua posição ideológica fundamente-se em *ações*, ainda que alguns dos diálogos desta personagem sejam comuns à peça, conforme já comentamos.

O fio da greve, por sua vez, incorpora no *Roteiro I* inúmeros novos incidentes, dentre os quais merecem destaque os relacionados à nova dinâmica de organização da greve. Como vimos há pouco, o anúncio da greve, no roteiro, passa a acontecer no momento imediatamente anterior ao desfecho da trama. Isto abre espaço para que, antes que a greve seja decretada, Otávio e Bráulio organizem um encontro, com o apoio da Igreja Católica (segundo os *Argumentos*) para discutir com os companheiros da fábrica as reivindicações do grupo, antes da reunião do Sindicato com toda a categoria se realizar. Neste encontro, demarcam-se oposições no movimento operário - as quais estão relacionadas com a nova personagem, Sartini, que quer a greve a todo custo, enquanto Otávio e Bráulio defendem uma militância cautelosa.

A assembleia do sindicato, que continua presente no roteiro sem ser encenada, não conta com a presença de Otávio em razão do velório de Jurandir, enquanto no texto teatral o motivo da ausência era o noivado do filho. Deste modo, pode-se pensar que a morte de Jurandir aponta para um ponto de encontro entre os fios condutores da trama (o da greve e os do núcleo familiar), e substitui o noivado (já do conhecimento do público e que representaria uma redundância) na sequência dos acontecimentos.

Um aprofundamento do fio da greve está relacionado às discussões entre Jesuíno e Tião, durante as quais, no texto teatral, os dois conversavam sobre atuarem como “espões” dos patrões a fim de conseguirem cargos melhores na fábrica. Contudo, na peça, não há indicação se isto aconteceu, ou quando aconteceu. O *Roteiro I* “aprofunda”, então, esta situação já indicada no texto teatral, por meio de uma cena na qual Tião vai conversar com o chefe (seguida de uma elipse dessa conversa) e, no dia seguinte, Sartini é demitido. Corre então um boato de que foi Tião quem entregou o colega, e disto decorre uma discussão sua com o pai e uma briga de Maria com as companheiras para defender a honra do namorado - a qual, contudo, não fica esclarecida ao público, em razão da omissão da conversa de Tião com o patrão.

Outro novo incidente no fio da greve está relacionado ainda à participação das mulheres na movimentação, o que não ocorria no texto teatral e tem conexão, como vimos, com as alterações no perfil de Maria. A moça é agredida por um homem durante a greve, tem um sangramento, é levada para o hospital, e depois para a casa de Romana.

Uma alteração de enorme importância diz respeito ao desfecho da greve, o qual, ao contrário da peça, é um fracasso, previsto por Bráulio e Otávio quando a greve é decretada “no golpe” dado pela turma de Sartini. Daí decorrem novos incidentes também decisivos, como a reação violenta do companheiro italiano ao fracasso dos piquetes e o assassinato de Bráulio por um policial, incitado por um homem à paisana. O assassinato do operário, como vimos, já estava previsto como desfecho da fábula nos *Argumentos*, mas não estava definido naquele momento quem seria o assassino. Neste sentido, a morte do operário Santo Dias durante uma greve na capital paulista, conforme já apontamos, provavelmente foi a referência para esta definição já no *Roteiro I*, visto que o velório de Bráulio acontece numa igreja lotada, a exemplo de Dias, e não em sua casa, como ocorre com Jurandir.<sup>10</sup>

No que diz respeito ao fio da família de Maria, conforme adiantamos, toda uma situação, com incidentes que demarcam um início, meio e fim, é acrescida aos roteiros a partir da criação de Jurandir. O pai de Maria é um migrante nordestino, desempregado e alcoólatra, que sente-se inútil por estar velho e lamenta não haver tido condições de voltar à sua terra natal, nunca ter tido trabalho fixo e, assim, carteira assinada, o que garantiria sua aposentadoria. Ao saber do noivado da filha, preocupa-se com o sustento da casa, que vinha sendo provido por ela, e decide deixar de beber e arranjar um emprego na construção civil, ocupação à qual se dedicou desde que chegou em São Paulo.

No primeiro dia de trabalho, alegre por estar reintegrado à sociedade, Jurandir passa no bar de Alípio para pagar uma dívida e, no caminho para casa, é assassinado por um ladrão, também nordestino. A construção desta personagem e da situação na qual ela se insere agrega ao *Roteiro I* inúmeros pontos de contato com elementos tomados do contexto paulista daqueles anos e discutidos nos *Argumentos*, como a marginalidade, o desemprego, a migração nordestina, a violência, as ocupações informais, entre outros.

A história de Tuca constitui uma subtrama, com início, meio e fim, e resulta no aprofundamento da existência da personagem no texto teatral. O marginal aparece conversando com Chiquinho, intimidando os jovens da vila, e, em cenas seguintes,

---

<sup>10</sup> Isto parece possível visto que o assassinato de Santo Dias ocorreu dia 30/10/1979, e a data estimada por nós da realização do *Roteiro I* é final de novembro do mesmo ano.

ameaçando os moradores com uma arma, sendo perseguido pela polícia e assassinado. Depois de sua morte, torna-se celebridade entre os moleques. O assassinato de Tuca, além de acrescentar mais um elemento dramático à trama (outros neste sentido são as mortes de Bráulio e de Jurandir), dá mais ênfase no roteiro às questões da marginalidade e da violência, discutidas nos *Argumentos* e características da vida na metrópole.

A vida de Juvêncio, que também constitui uma subtrama, não se caracteriza por uma sequência de ações dramáticas, como nos casos de Tuca e Jurandir, mas consiste de vários acontecimentos pontuais que servem de pano de fundo para a caracterização da vida no bairro e contribuem com as discussões da migração, da marginalidade, e da condição social do artista popular - elementos que haviam sido suprimidos da fábula dos roteiros (e estavam presentes nos *Argumentos*).

A figura de Juvêncio está ligada a outra personagem, Alípio (que, nos *Argumentos*, era o nome da personagem que interpretava Juvêncio na peça), o dono do bar, espaço no qual o violeiro está sempre presente e que se torna, no roteiro, cenário para grande parte da interação social entre os moradores daquele bairro. Assim como Juvêncio, Alípio é amigo dos moradores do bairro. O fato de este ser dono do bar tem relação com os *Argumentos*, nos quais a personagem seria um músico, filho do dono de um bar. Vale lembrar que, no texto teatral, o dono do bar, personagem que não aparecia e sequer tinha nome, como vimos, era um opositor da classe operária, o que não ocorre no *Roteiro I*.

A partir da observação dos movimentos processuais entre o texto teatral, os *Argumentos* e o *Roteiro I* no âmbito das constituintes da fábula (tempo, espaço, personagens, situações etc.) e da trama (sequência, narração, encenação, elisão, etc.), podemos então concluir nossa leitura comparativa, adentrando o plano mais amplo da construção narrativa, e passar por conceitos como *progressão dramática* e *ponto de vista*.

A *progressão dramática* refere-se à tomada do roteiro “como linha, como curva, com divisões em atos, cenas, tão importantes quanto no teatro, mesmo que sejam, no cinema, menos codificadas e mais subjacentes; e, também com uma progressão, marcada por pontos salientes e por rupturas, que leva, em princípio, de um ponto a outro”. (CHION, 1989, p. 177)

Neste viés, recomenda-se que o texto dramático “seja construído em três atos, segundo o modelo antigo *exposição/peripécia/catástrofe*, ou se quiserem *exposição/conflito/resolução ou desfecho*”. (CHION, 1989, p. 183) A partir desta estrutura clássica, Chion propõe um “paradigma” para o roteiro de cinema que prevê “uma introdução (*set-up*), tendo no fim um

primeiro golpe teatral (*plot-point*);<sup>11</sup> um desenvolvimento, que é um confronto, tendo no fim um segundo golpe teatral; e, finalmente, a conclusão. Cada um dos três atos é dividido, por sua vez, em três partes similares”. (1989, p. 184)

No caso do texto teatral de *Eles não usam black-tie*, a divisão clássica em três atos é adotada de modo bastante rigoroso. A “apresentação” se dá no quadro I do ato I, seguida de um “ponto de virada” (anúncio da greve), no final do quadro II do mesmo ato. O “desenvolvimento” tem lugar no quadro I do ato II, com outro “ponto de virada” do final do quadro II do mesmo ato (prisões dos líderes). O “clímax” acontece no quadro II do ato III (Tião fura a greve) e o desfecho no quadro III deste ato (Tião é expulso, tendo que abandonar a família e a noiva).

No *Roteiro I*, a “introdução”, o “desenvolvimento-conflito” e o “clímax-desfecho” subdividem-se em partes menores, correspondentes a cada um dos fios condutores da trama, estabelecendo um paralelismo entre o desenvolvimento dramático de cada um. Assim, após a apresentação, que se dá na primeira sequência, tem-se o desenvolvimento de cada conflito: a) da família de Otávio; b) do romance de Tião e Maria; c) da família de Maria e d) da greve. Também, cada parte terá o seu próprio ponto de virada, o seu clímax e o seu desfecho, os quais, intercalados, formam a composição mais ampla correspondente aos três atos mencionados. (Cf. Anexo I)

Nesta perspectiva, a “apresentação” do *Roteiro I* é característica do tipo de paralelismo que se cria na narrativa a partir da ampliação das componentes da trama. Na primeira sequência do filme, os acontecimentos principais são os mesmo do primeiro quadro do texto teatral: Tião e Maria chegam de um passeio, conversam sobre a gravidez e marcam o noivado; Otávio chega e anuncia a greve para o mesmo período. Contudo, passam a integrar esta sequência elementos introdutórios das principais personagens, eixos temáticos e lugares que integram a narrativa: Tião e Maria presenciam a repressão da polícia a Juvêncio ao passarem pelo bar de Alípio (ocasião em que é apresentado o universo em que os protagonistas estão inseridos: as personagens Alípio e Juvêncio; o espaço do bairro e sua falta de estrutura; a violência típica da polícia e o preconceito sofrido pelo migrante nordestino); Bráulio e Otávio fazem preparativos para a reunião da fábrica Santa. Marta (é introduzido o fio da greve); Maria chega em casa e encontra o pai alcoolizado (apresenta-se parte da história de

---

<sup>11</sup> Peripécia, *Plot-point*, golpe teatral ou ainda ponto de virada é “uma brusca reviravolta que modifica a situação e faz reativar-se de maneira imprevista”. (CHION, 1989, p. 197)

Jurandir/da família de Maria: as condições da vida pobre e desenraizada; o alcoolismo; a depressão e a violência decorrentes do desemprego, ou do subemprego).

Em relação à sequência dos acontecimentos, observa-se também uma diferença entre o texto teatral e o *Roteiro I*, que está relacionada principalmente com a construção de uma narrativa de tensão crescente, sem ‘alívios’. No roteiro, as cenas de descontração e de romance (Maria e Tião vão ao forró; Tião e Jesuíno tomam cereja no bar; o casal vai ao parque etc.) se concentram no sábado à noite e no domingo, ou seja, no início da trama, e desaparecem a partir da segunda-feira. A tensão dramática é a partir daí crescente, sem qualquer recuo, de modo que, no final de semana seguinte não há lazer ou descanso: na sexta-feira a greve é anunciada; o sábado é elidido e, no domingo, a tensão que antecede a greve é elevada.

Além de no *Roteiro I* as cenas de repouso se concentrarem no início da narrativa, estas são quantitativamente reduzidas em relação às de igual teor no texto teatral. Nesta direção, Chion afirma que “as intrigas secundárias (*subplots*) às vezes são utilizadas para o *relief* (em inglês, alívio, repouso)”, (1989, p. 94) como é o caso da subtrama de Chiquinho e Terezinha no texto teatral, da qual derivam diversas cenas que diminuem a tensão ao longo da narrativa da peça. No *Roteiro I*, por outro lado, a subtrama do romance juvenil dá lugar às intrigas de Tuca e Juvêncio que, ao contrário de contribuírem para a descontração, acentuam a tensão dramática - lembrando que Tuca acaba sendo assassinado pela polícia, e que Juvêncio vive na rua.

Na mesma direção contribui o estabelecimento de um tempo contínuo, o que também caracteriza o modo dramático, no qual “impõe-se rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior: o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando”. (ROSENFELD, 1985, p. 31)

Outro conceito válido para ler comparativamente o texto teatral e o *Roteiro I* diz respeito ao *ponto de vista* da narrativa. Trata-se do “ângulo” e do “grau de detalhamento” pelo qual “somos levados a observar determinada situação ou experiência”. (XAVIER, 2003, 67) Nesse sentido, podemos apontar também algumas semelhanças e dessemelhanças.

Tanto no texto teatral quanto no *Roteiro I*, a personagem Tião é aquela que está presente na maior parte das cenas, e são os pensamentos dele que acompanhamos (lembrando as cenas dos devaneios), e não os de outras personagens. Por outro lado, não é para com a posição ideológica de Tião que a narrativa, tanto da peça quanto do roteiro, busca a

identificação final do leitor, tendo em vista que as atitudes da personagem a conduzem a perder tudo aquilo que lhe era importante. Neste sentido, pode-se pensar que é com o ponto de vista do movimento operário, ao qual Tião é um opositor, que a narrativa se identifica. Para contribuir com esta observação podemos lembrar que em nenhum momento a narrativa opta por mostrar os padrões ou os representantes do governo (como é o caso em *ABC da greve*, por ex.). Estes aparecem apenas por meio das ações repressivas, como as demissões e a violência policial. O roteiro, assim, privilegia a classe proletária: seu modo de vida, de organização político-social e de reação à opressão - e neste sentido contribuem tanto a ampliação dos cenários quanto o fluxo contínuo do tempo, ao favorecerem uma proximidade ao cotidiano daquele grupo de pessoas.

Deste modo, o ponto de vista aponta as presenças predominantes e negativas de Tião e da repressão ao lado da presença positiva do movimento operário. Ambos são reforçados no *Roteiro I*, em relação ao texto teatral: com a ampliação do fio da greve e do fio de Tião e Maria, a posição ideológica de Tião torna-se muito mais evidente, revelando-se não apenas no seu discurso, mas também nas suas ações; e a ação repressora também é enfatizada. Por outro lado, é ainda mais significativo o espaço concedido ao movimento operário, suas motivações a ações que conduzem e decorrem da organização da greve.

Em suma, dessa leitura geral do *Roteiro I* em relação ao texto teatral e aos *Argumentos* depreende-se que, embora o núcleo dramático seja comum ao texto teatral e ao *Roteiro I*, novos elementos enriquecem a narrativa e ampliam os fios da trama, grande parte dos quais tem origem nos *Argumentos*, estando assim relacionados ao contexto sociopolítico e à realização de *ABC da greve*.

### **3.3.2 Entre gestos aproximativos e tendências**

De acordo com Cecília Salles, no contexto de um processo criação, a “relação entre o que se tem e o que se quer reverte-se em contínuos gestos aproximativos”, (2006, p. 21) os quais apontam para princípios direcionadores, ou seja, para tendências do processo.

Tais gestos aproximativos não podem ser isolados, pois apenas indicam tendências quando relações entre diferentes momentos do percurso criativo são estabelecidas, ou seja, quando há um “acompanhamento diligente das contínuas adequações feitas pelo artista durante o processo”. (SALLES, 1998, p. 109)

Com isto em vista, cabe lembrar que, no capítulo anterior, referente à etapa do processo denominada *Estudos*, observamos como principal linha de força a *ancoragem* no contexto político-social daquele momento. Esta tendência, como vimos, está relacionada ao empenho de Hirszman e Guarnieri para enriquecer a fábula em desenvolvimento nos *Argumentos* tomando como base fatos sociais contemporâneos, de modo a *ancorar* a sua obra numa experiência concreta. Disto decorreu o deslocamento do núcleo dramático da greve para o teatro, o qual submeteu toda a construção da fábula à perspectiva da postura do artista em relação ao movimento grevista, em lugar de centrá-la no movimento grevista em si.

Neste contexto, o *Roteiro I* representa uma inversão em relação a este movimento processual, uma vez que há um retorno à greve em si como centro da narrativa. Por um lado, portanto, recuperam-se elementos narrativos do texto teatral, seu núcleo dramático e personagens, recuando-se a discussão acerca do papel social da arte e do artista e trazendo de volta ao centro o movimento operário, lado a lado com as questões familiares do par Tião/Maria. Por outro lado, muitos dos elementos desenvolvidos nos *Argumentos*, seguindo a tendência de *ancoragem* no contexto, têm continuidade e são fundamentais para estruturar a trama aportada sob os mesmos eixos temáticos.

Assim, articulando-se os movimentos observados até aqui, pode-se delinear uma nova tendência do processo, caracterizada pelo **retorno** ao movimento operário como eixo da narrativa familiar, o qual é acrescido, **ampliado** dentro da tendência já observada de *ancoragem* da obra na atualidade dos anos 70. Podemos considerar, ainda, que outros movimentos recorrentes que se esboçam nos *Argumentos* se consolidam como tendências na passagem destes para o *Roteiro I* e parecem servir aos movimentos ora demarcados (de retorno e de ampliação). O primeiro está relacionado com a criação de *oposições*, quer dizer, da estruturação de componentes da fábula e da trama em **pares antagônicos**. O segundo se pauta pela **intensificação dramática**, ou seja, pela tensão crescente e ininterrupta que passa a caracterizar a trama.

Assim, articulando os movimentos que se esboçam nos *Argumentos* e têm continuidade no *Roteiro I*, observamos três tendências principais do processo criativo até o presente momento: a) Recentralização no movimento operário, no seio de duas famílias; b) Densificação da trama através dos eixos temáticos *ancorados* no contexto; c) Acentuação de oposições e intensificação dramática. Trataremos em detalhes de cada uma destas, a seguir, lembrando que elas são interdependentes e serão tratadas separadamente apenas por razões didáticas.

### 3.3.2.1 Recentralização no movimento operário

Como vimos, os *Argumentos*, influenciados diretamente pela experiência de Hirszman em *ABC da greve* e pelo debate entre o diretor e Guarnieri, registram tentativas de se discutir o papel da sociedade (o grupo de teatro amador) perante o movimento operário, e não de representar o movimento operário em si.

Com a organização grevista e familiar de volta ao cerne da narrativa, no *Roteiro I*, não tem continuidade todo o debate acerca do papel da arte na sociedade que se desenvolve nos *Argumentos*. O principal meio de reação da classe oprimida recua da classe artística de volta para a classe operária, bem como os principais conflitos entre as personagens se restabelecem no âmbito duplo da greve e da família<sup>12</sup> (do intelectual engajado *versus* burguês para o líder sindical/pai *versus* fura-greve/filho). O principal ponto em comum das personagens volta a ser a fábrica (e não mais o grupo de teatro / associação de bairro), e os protagonistas novamente se vinculam pelos laços familiares e de amizade e companheirismo.

Dos muitos elementos invocados nos *Argumentos* para sustentar o debate sobre a organização da classe por meio da arte, poucos resistem no *Roteiro I*. O único artista presente na trama é Juvêncio, mas o fato de este ser músico é proveniente do texto teatral. As novas características que lhe são atribuídas afastam-se da discussão sobre o artista-intelectual dos *Argumentos*, estando vinculadas a outros eixos temáticos, como o do artista popular, o da repressão, da violência e da marginalidade social.

Por outro lado, a associação de bairro que integra o *Roteiro I* tem origem nos *Argumentos*. Ao invés de ser palco de atividades artísticas, ela acomoda um encontro dos operários da fábrica para discutir a greve antes da reunião no sindicato. Neste sentido, podemos afirmar que a manutenção da associação de bairro no roteiro está ligada à continuidade da ideia de “movimento orgânico” da comunidade (como vimos que nos *Argumentos* era representado pelo grupo de teatro). A proximidade que assim se estabelece entre o encontro na associação do bairro por iniciativa dos próprios operários e a reunião do sindicato reforça a semelhança entre as organizações de base e os movimentos mediados por um elemento “externo” à comunidade operária. Há esforço, neste sentido, para mostrar a participação da igreja católica e o apoio das comunidades de base, no *Roteiro I* - inexistentes no texto teatral.

---

<sup>12</sup> De certa forma, criando uma equivalência entre ambos.

As situações e personagens criadas em torno do grupo de teatro, nos *Argumentos*, cede lugar, no *Roteiro I*, a outras relacionadas diretamente à greve. Nesta direção é significativa a já referida ampliação na trama do fio da greve, que garante maior espaço no roteiro aos acontecimentos que antecedem o decreto da greve, priorizando a dinâmica de sua organização, criando conflitos dentro do próprio movimento operário e colocando em cena o acontecimento da greve em si - com Tião entrando para trabalhar e Otávio sendo preso diante de seus olhos. Para isto contribuem tanto a distensão temporal quanto a ampliação dos espaços operadas no *Roteiro I*.

Um novo elemento importante neste âmbito está relacionado às oposições dentro do movimento operário, sintetizadas nas personagens Otávio-Bráulio *versus* Sartini. Insere-se, assim, no debate do *Roteiro I*, uma questão não discutida nos *Argumentos*, que pode estar relacionada às oposições entre partidos políticos na época e ao surgimento de um “novo sindicalismo”. Neste sentido, vale destacar que, apesar de Hirszman bem ancorar-se no contexto ao representar diversos aspectos do cotidiano proletário paulista, como o novo papel da mulher, a nova composição do proletariado paulista, a violência urbana, a repressão etc., no que diz respeito ao papel da política sindical, a dinâmica construída no roteiro difere e distorce o que efetivamente caracterizou os movimentos operários em curso, conforme já apontou Segall, em artigo escrito no calor dos acontecimentos. (1982)

A oposição entre Sartini e Otávio foi relacionada também por French à disputa política entre partidos estabelecida na época. Diz ele:

De um lado estava a velha esquerda representada pelo PCB e seus aliados sindicais cuja perspectiva foi expressa na moderação pragmática do castigado comunista do filme, Otávio, e seu amigo e companheiro negro militante Bráulio (interpretado por Milton Gonçalves, em ambas as ocasiões). O outro campo mais radical consistiu no novo partido de esquerda que tinha sido fundado em 1979 por Lula, o líder sindical que liderou as greves dos metalúrgicos do ABC, com o apoio dos ativistas da Teologia da Libertação Católica e outros esquerdistas não ligados ao PCB. Este ponto de vista foi expresso através da figura do jovem e impaciente militante Sartini, tão ansioso por revidar contra os opressores que não consegue aferir o equilíbrio de poder ou o grau de organização dos trabalhadores que irão determinar o sucesso de uma greve. (2010, p. 177)

Vale lembrar que a personagem de Otávio, nos *Argumentos* não foi muito discutida. É com a volta ao movimento operário que esta personagem ganha a atenção dos roteiristas. O fato de nuances de sua posição ideológica não estarem nos *Argumentos* pode ter a ver com o fato de o foco haver deixado de estar no movimento operário.

Ainda, a transformação da posição de Otávio, no *Roteiro I*, está em conexão com a mudança do desfecho da greve (que passa a ser fracassada e não vitoriosa), a qual, por sua vez, pode ter relações também com a mudança do ano no qual se passa a ação, já que, conforme comentamos, as greves ocorridas em 1978 e 1979 tiveram dinâmicas distintas. A opção por situar a trama em 1979 no *Roteiro I*, e não em 1978 - conforme o ensaiado nos *Argumentos*, parece estar relacionada à ampliação da greve para fora das fábricas a partir de 79, invadindo o espaço público e conquistando o maciço apoio da população e da igreja. Hirszman destaca essa expansão, bem como a violência e a repressão policial contra Santo Dias, que colocou a população a favor dos operários. Contudo, a greve de 78 se mantém como forte referência, uma vez que Otávio faz elogiosas e extensas menções a ela durante suas falas no primeiro roteiro.

É interessante observar também que a realocação do movimento operário no centro das discussões é acompanhada de uma atmosfera de “determinação social”; em outras palavras, a narrativa privilegia as experiências ocorridas anteriormente com as personagens. Como vimos, o discurso de Otávio está muito marcado pela sua ampla vivência como líder operário. Assim, amplia-se significativamente em relação ao texto teatral a importância atribuída ao “passado” das personagens e de sua relação com o movimento sindical. Também a violência e a repressão, partes do eixo temático que se dilata exponencialmente no *Roteiro I* em continuidade aos *Argumentos* (como veremos em detalhes mais adiante), estão diretamente ligadas ao movimento operário: os patrões tentam intimidar e disseminar o medo entre os líderes grevistas com as demissões; a polícia/exército reprime violentamente os operários no dia da greve; Maria é agredida fisicamente; Otávio é preso e Bráulio é assassinado.

No que se refere à família, observa-se que, além do reestabelecimento dos laços familiares entre os protagonistas (Otávio, Romana, Tião e Chiquinho), ganha espaço no *Roteiro I* a família de Maria, em torno da qual se desenvolve um novo fio condutor da trama, denso e de grande importância.

Saindo do plano das componentes da trama e lembrando alguns aspectos mais gerais da construção narrativa, parece sintomático que a construção do ponto de vista no *Roteiro I* esteja enraizada na classe operária, como vimos. Percebe-se, de modo amplo, que o retorno ao eixo da greve no seio familiar e comunitário contribuiu com a unidade narrativa do roteiro, a qual como explica Chion, “não provém apenas da existência de uma intriga central e de uma

ou duas personagens principais, mas também do fato de que tudo o que acontece no filme se liga mais ou menos estreitamente a um motivo central”. (1989, p. 91)

### ***3.3.2.2 Densificação da trama através dos eixos temáticos ancorados no contexto***

Sob o viés do retorno à família-movimento operário, o percurso entre os *Argumentos* e o *Roteiro I* caminha no sentido inverso do texto teatral para os *Argumentos*, num movimento de ida e volta. Na construção do *Roteiro I* transparece nitidamente a continuidade do esforço dos roteiristas em ancorar a obra no contexto. Assim, toda a experiência obtida na realização de *ABC da greve*, e nas discussões dos “mundos possíveis”, nos *Argumentos*, é redirecionada, revestindo-se de diferentes formas ou assumindo novas funções no *Roteiro I*. Para compreender tais deslocamentos, tomaremos como baliza os eixos temáticos que permanecem comuns aos vários momentos do percurso criativo.

#### *Classe e Luta de Classes*

No *Roteiro I* vários elementos elencados a partir dos *Argumentos* para desenvolver este eixo temático estão relacionados às condições de vida da classe operária. As dificuldades do dia a dia transbordam das discussões para a nova narrativa principalmente por meio do cenário, em especial, da casa da família de Tião e Maria, mas também do bairro, que não tem a infraestrutura considerada necessária e ideal pelos moradores. Logo na primeira sequência do roteiro Otávio comenta, em relação à lama enfrentada naquela noite chuvosa: “É pouca vergonha dessa Regional aí. Entra ano, sai ano, é sempre a mesma pouca vergonha. Calçamento, esgoto, que é bom eles nem pensam... só prometem”. O cenário contribui, neste sentido, para reforçar o vínculo entre as más condições de vida da classe operária e o descaso do Estado, omissos. Caracteriza-se, assim, uma forma de humilhação e desconsideração que Hirszman chamou, nas discussões com Guarnieri, de “brutalização”.

O fato de Hirszman transferir as descrições verbais do texto teatral que indicavam a pobreza da família para a composição da imagem no *Roteiro I* é característico da tradução intersemiótica em processo. Isso está também em total conexão com a experiência do diretor, que não só ouviu falar das condições miseráveis de vida do trabalhador em São Paulo, mas foi até os bairros, entrou nas casas, conversou com os moradores e viu tais condições, registrando-as nas imagens de *ABC da greve*.

No que diz respeito à composição da classe operária, a ampliação desempenhada nos *Argumentos* tem continuidade no *Roteiro I*. Aos trabalhadores da fábrica metalúrgica Santa Marta, a narrativa integra os elementos discutidos pelos roteiristas, como os trabalhadores informais da construção civil, os migrantes desempregados e a classe média oprimida - nas bases da nova trama no *Roteiro I*. Contribui nesta direção a integração ao roteiro, ainda que em segundo plano, das figuras de motoristas e cobradores de ônibus que trabalham nos finais de semana e à noite. Outro elemento que cabe destacar neste contexto é a greve dos bancários, que tem um espaço pequeno, porém aparece no *Roteiro I*, representando outros empregados de carteira assinada que estavam sofrendo com a “brutalização” do sistema capitalista, valendo-se, inclusive, da greve como arma de luta.

Além destes pequenos indicativos espalhados pelo *Roteiro I* de que os roteiristas estavam empenhados em representar as novas faces da classe proletária da metrópole paulista, é extremamente significativa, nesta perspectiva, a criação da personagem de Jurandir. Nele estão sintetizadas as figuras do trabalhador que não tem carteira assinada, do migrante nordestino desenraizado, do desempregado que cai na depressão e no alcoolismo, entre outras discutidas nos *Argumentos*. Outro lado da situação de Jurandir é sua idade avançada à qual chegou sem aposentadoria, pela falta de formalização no ramo da construção civil. Insere-se assim na discussão do *Roteiro I* a crítica à sociedade que usa a força do trabalhador e depois o descarta como se fosse um objeto.

A questão da migração / imigração encontra-se em pauta também nas personagens de Maria, de Juvêncio e do assaltante que mata Jurandir, todos nordestinos, bem como de Sartini, imigrante italiano (nos *Argumentos*, Romana seria italiana). Na personagem de Maria, bem como de sua amiga, Silene, encontra-se sintetizada a questão da mulher operária, tão cara a Hirszman em *ABC da greve* e nos *Argumentos*.

É bastante representativa, ainda, a criação da personagem de Alípio, que incorpora à trama um elemento da classe média, bastante discutido e ensaiado nos *Argumentos*, e praticamente abandonado no *Roteiro I*. Nas discussões dos roteiristas, como já foi dito, Alípio seria o filho do dono do bar, que “opta por ser povo” quando poderia optar pela “saída burguesa”. No *Roteiro*, ele é o dono do bar, mas não é caracterizado, como na peça, enquanto opositor da classe operária, representante da classe burguesa. Alípio é uma figura simpática de pequeno comerciante, que ajuda o músico Juvêncio, vende fiado, não cobra as dívidas dos fregueses, dá “tira-gosto” de cortesia para os clientes não beberem de “barriga vazia”, leva comida e bebida para o velório de Jurandir sem cobrar etc. Deste modo, ainda que, enquanto

comerciante, pudesse representar um esboço da classe pequeno-burguesa, ele está ao lado da classe operária.

No que tange à alienação, algumas discussões neste sentido prosseguem dos *Argumentos* para o *Roteiro I*, ainda que um pouco enfraquecidas, como é o caso da relação entre a alienação e a televisão. Apesar de no roteiro Tião ser operário, seu desejo de ascensão, seu ideal de vida burguês é traduzido em imagens por meio de um seu devaneio que “lembra demais os comerciais de TV”.

A televisão, enquanto objeto-paradigma da alienação está presente em diferentes momentos do filme e relacionado também a outras personagens, como Jurandir.<sup>13</sup> No *Roteiro I*, ainda que o ato de ver TV esteja relacionado ao lazer das personagens - típico dos anos 70, também está vinculado à sua alienação. A menção das personagens à televisão também reforça esta caracterização: Maria, em resposta a comentário de Tião sobre viajarem na lua de mel deles, diz: “isso é cena de cinema ou de novela?”; Silene, ao conversar com Otávio sobre a greve diz: “a gente é mais de ficar assistindo novela; vai vê, tem mais emoção na rua!”.

Outra questão interessante, no âmbito da alienação, é um diálogo entre Otávio e Tião, inexistente no texto teatral, no qual o pai tenta aconselhar o filho. Diz Otávio: “Às vezes a gente tem um problema e só vê o problema, não vê mais adiante... Que nem no nosso trabalho. A gente faz uma peça... Sei lá, comigo é assim, se eu ficar pensando naquela peça me cansa, me sinto perdido. Agora se eu pensa pra que é que ela vai servir, o que é que ela vai ajudar a montar, isso já me anima... Posso tá fazendo um parafuso, eu penso no automóvel, no trator, em que usar o trator, no ferro, nas minas, nos mineiros...”. Em seu discurso transparece uma tentativa de mostrar a ele (e ao público) sua alienação.

### *Marginalidade Social*

A marginalidade, no sentido de criminalidade, tem certa continuidade no *Roteiro I* em relação ao texto teatral, e passa também pelos *Argumentos* (lembrando a insistência de Guarnieri em integrar à fábula uma “turma da pesada”). Nesta direção, é característica a ampliação da personagem Tuca, marginal da peça que passa a agir violentamente não só com

<sup>13</sup> Cf. em Autran (1999): o autor destaca que a televisão está presente apenas na casa de Jurandir, pai de Maria, e não na casa de Otávio, e que essa presença estaria relacionada ao fato de que na casa de Otávio todos trabalham e discutem, enquanto na casa de Jurandir sua esposa está doente, ele está desempregado e é alcoólatra. O autor indica, ainda, ao comparar, em especial, uma sequência em que Jurandir está bêbado, em frente à televisão, com outra, em que a personagem está sóbria e o aparelho está desligado, a significação negativa que a televisão assume no filme. Para Autran, essa representação deve-se ao “papel exercido pela Rede Globo no sustentáculo ideológico-cultural da ditadura militar”. (1999, p. 167)

os meninos do bairro, mas a cometer crimes à mão-armada, e acaba sendo assassinado pela polícia. É interessante notar que no texto teatral havia outra personagem ligada à criminalidade, Carmelo, moleque dedo-duro da polícia, que foi suprimido. Por outro lado, o assaltante que atira em Jurandir, é outra personagem do marginal-bandido que passa a integrar o *Roteiro I*, com características distintas das de Tuca: aquele seria um bandido “iniciante”, cheio de traços de insegurança.

Por outro lado, a questão da marginalidade social nos moldes dos *Argumentos*, que aplicam o conceito para os indivíduos “desatados” da sociedade, também tem consequências no *Roteiro I*. Um dos principais exemplos é Juvêncio, artista orgânico da comunidade no texto teatral, embora amigo dos moradores do bairro, no *Roteiro I* permanece à margem da sociedade, pois não tem família e nem casa, vive praticamente no bar e dos trocados que recebe em troca da sua música. Neste sentido, Tuca e Juvêncio se contrapõem, uma vez que Tuca é repellido, considerado perigoso pela comunidade, enquanto Juvêncio é amistoso e todos se preocupam com ele. Em todo caso, o desemprego parecer ser o elemento que posiciona os indivíduos à margem da sociedade de forma mais grave. Outro exemplo é o pai de Maria não ocupa mais os espaços sociais em razão de não trabalhar, do que decorrem outros problemas como o isolamento, a depressão e o alcoolismo. Isso se expressa, por ex., na sua alegria ao encontrar os demais no ponto de ônibus, no início do dia para ir trabalhar. Diz ele: “é bom a gente se sentir que nem os outros, ora se é bom!” e complementa dizendo que, ficando parado “a gente se sente aleijado”.

Outro lado explorado nos *Argumentos* em relação à marginalidade diz respeito especificamente à migração. Neste sentido, é sintomático que, em uma das primeiras cenas do *Roteiro I*, Juvêncio seja abordado pela polícia, que o trata com profundo preconceito e violência. Diz o policial: “Pode sair sem documento não, viu, panaca! Lugar de violeiro é no nordeste... Vai se mandando, vai!”<sup>14</sup>

### *Violência, repressão e medo*

Trata-se do eixo temático que mais ganha espaço na trama do *Roteiro I*, explicitando um empenho dos roteiristas em discutir o contexto violento da metrópole paulista, bem como as diferentes formas de opressão aos trabalhadores pelos patrões e de repressão pelo Estado ditatorial. Daí decorre o comprometimento na criação de um ambiente no qual o clima é de

<sup>14</sup> Outro exemplo de preconceito, novamente por parte da polícia, transparece no episódio da morte de Bráulio, no qual um policial diz ao outro: “Pega o crioulo, o crioulo é perigoso!”.

muito medo, sentimento que tem muito menos destaque no texto teatral, limitando-se basicamente a Tião, que tem medo de perder o emprego e de ficar pobre.

Neste sentido, é interessante retomar o anseio de Hirszman, manifesto no início dos *Argumentos*, de haver “três presenças da morte” no filme, as quais foram sendo desenvolvidas até tornarem-se “cinco rios paralelos” (morte de criança, greve, desaparecimento, prisão e assassinato). No *Roteiro I* esta ideia inicial, que teria surgido “durante uma viagem de carro”, prossegue integrando a trama e assume uma dimensão violenta, já que as três mortes tornam-se três assassinatos, dois pela polícia (Tuca e Bráulio) e um por um marginal-bandido (Jurandir). É válido lembrar que, destes, apenas a morte de Bráulio estava prevista nos *Argumentos*, contudo, sem causa definida.

No *Roteiro I* parece que dois tipos de violência estão interligadas, ainda que possam ser diferenciadas. A primeira diz respeito à polícia/exército, cuja presença está espalhada ao longo de todo o roteiro, sempre associada ao medo, principalmente de se expressar; a segunda é a violência ligada às próprias condições de vida em São Paulo.

Na primeira sequência do roteiro, Tião, ao se deparar com uma cena de truculência policial contra Juvêncio, diz à Maria: “não corre não que é pior, este pessoal não pensa, atira”. Os operários que conversavam num bar, sobre a greve, dizem diante da chegada de policiais: “encerra o papo, encerra o papo, tem boi na linha”. Embora esteja distribuída por toda a trama, a presença repressiva da polícia se dá de forma mais intensa durante a greve. O cenário é descrito como um “campo de batalha”, no qual os policiais se valem de bombas, escudos, armas etc., o que em muito lembra a maciça presença policial e militar das imagens de *ABC da greve*. Durante a greve, no *Roteiro I*, operários são agredidos e presos (Otávio entre eles, o que já constava na peça), muito a exemplo do que aparece no documentário também. Durante a greve um policial à paisana atira contra Bráulio, enfatizando a questão do abuso de poder. É o caso também da morte de Tuca, perseguido por três policiais e executado a sangue frio. Maria também sofre com a violência física na trama. Quando, durante a greve, um homem (possivelmente um policial à paisana) manda as mulheres que estavam na rua voltarem ao trabalho, ela reage contra a truculência dele e leva um soco. Nesta cena fica patente o medo, principalmente da parte de Silene, que nunca havia participado de uma greve e acaba urinando nas roupas.

O mesmo tipo de cenário se estabelece na manifestação grevista dos bancários, marcada por muita confusão e violência na ação repressiva do poder policial. Chiquinho, que participa da manifestação, fica aterrorizado e é “resgatado” aos prantos por Tião. Romana

também expressa medo do sistema repressivo do Estado: quando lhe dizem que Otávio foi levado para o “DOPS”, sua reação imediatamente é a de ir atrás dele para evitar o pior.

Por fim, podemos destacar na esfera deste eixo temático a própria opressão dos patrões contra os operários. No dia seguinte à realização da reunião da Santa Marta, diversos operários são despedidos. Das situações anteriormente citadas, esta é uma das únicas que tem raízes na peça, ainda que no texto teatral os operários houvessem sido presos, e não demitidos. De qualquer forma, trata-se de um mecanismo de intimidação, que visa deixar os operários com medo de reivindicarem seus direitos.

### *Cotidiano proletário*

Este eixo temático também tem origens nos *Argumentos* e sofre significativa ampliação no *Roteiro I*, diretamente vinculado à distensão temporal da narrativa. Como vimos, a ação passa a se desenrolar ao longo de dez dias no roteiro, período que comporta tanto dias de lazer (fim de semana) quanto de trabalho, dando condições para que diferentes aspectos da rotina da classe proletária sejam revelados na trama.

Nesta perspectiva é interessante observar que os roteiristas não elidiram determinados aspectos da rotina, como os deslocamentos. Integram o *Roteiro I* diversas cenas de Tião e Maria pegando o metrô para ir a algum lugar, e ainda várias outras dos moradores da vila enfrentando fila no ponto de ônibus, antes do dia amanhecer. Estes detalhes parecem contribuir na construção de um panorama da vida na periferia da metrópole, que possui características singulares, em especial para os proletários, que necessitam morar afastados do centro da cidade e de seus locais de trabalho.

Assim como a expansão do tempo, a ampliação do espaço também contribui na caracterização da rotina operária. Um exemplo é o bar de Alípio que, devido à sua proximidade com o ponto de ônibus da vila, constitui local de passagem dos trabalhadores nos dias úteis e é onde, frequentemente, eles param para descansar ao fim do expediente e tem o seu lazer no fim de semana. Cabe notar que o bar é um espaço ocupado somente pelos homens.

Outros espaços de lazer e sociabilidade operária do *Roteiro I* são o campo de futebol improvisado, a cancha de bocha (tradição italiana incorporada em São Paulo) e o baile de forró (expressivo da cultura nordestina-migrante), todos localizados na periferia. Tião e Maria são os únicos que saem da vila no dia de descanso: eles vão ao centro de São Bernardo, ao *shopping* e ao parque.

Também a igreja, no domingo, local escolhido por Bráulio e Otávio para distribuir seus panfletos, é frequentada pela maior parte dos moradores da periferia. A associação de bairro se coloca igualmente como novo espaço de interação, ligado ao lazer e à mobilização dos trabalhadores.

Cabe lembrar que a referida ampliação dos espaços sociais de encontro das pessoas já se esboçava nos *Argumentos*, diferentemente da peça que se concentra basicamente na casa, e, assim, na sua rotina familiar - a qual integra o *Roteiro I* sem se limitar a esta. Apresenta-se um pouco do cotidiano da família de Maria, mas principalmente da família de Tião, composto tanto por momentos de reunião, como a hora do café da manhã ou do jantar, quanto pelas atividades de Romana (que cuida da casa e lava roupa “para fora”) e, ainda, pela saída e chegada dos trabalhadores em casa. Também merece destaque no campo da rotina de lazer familiar, a presença da televisão, tanto na casa de Maria quanto na casa de Otávio.

A fábrica é outro espaço, de fundamental importância, que integra a rotina dos operários e passa a compor o cenário do *Roteiro I*. Isto não acontecia no texto teatral, tanto em razão de o espaço da cena restringir-se à casa, quanto aos dias úteis da fábula se limitarem ao dia da greve. No roteiro, por outro lado, há cenas dos operários trabalhando, entrando e saindo da fábrica, conversando no vestiário, almoçando no refeitório etc., de modo que se constrói ali um panorama bastante completo do seu dia-a-dia de trabalho.

### **3.3.2.3 Acentuação das oposições e intensificação dramática**

Em conjunto com as tendências até aqui tratadas, parece direcionar igualmente o percurso criativo de Hirszman e Guarnieri um profundo interesse pelas oposições, de modo que se empenham em sustentar a narrativa sobre pares antagônicos, recheando a trama com conflitos. Sob esta tendência, que se esboçava nos *Argumentos* e alcança plena forma no *Roteiro I*, expande-se para diversas frentes (personagens, tempo, espaço, situações incidentes) a oposição entre particular e geral, característica do texto teatral.

Podemos destacar, em primeiro lugar, o conflito entre trabalho e capital, o qual se estabelece entre operários e patrões (no sentido marxista, entre a classe proletária e a classe burguesa), e tem raízes na peça. Fortalece esta oposição no *Roteiro I*, por exemplo, a não inserção em cena dos donos da fábrica ou dos governantes, os quais, ainda que tenha havido um esforço dos roteiristas em encenar diferentes aspectos da rotina operária, não se corporificam na narrativa. A interação dos trabalhadores com os meios de produção é, assim,

totalmente desumanizada e alienada, já que as relações destes, no âmbito da fábrica, só se estabelecem com o “encarregado” e as máquinas. O contato dos operários com a classe opressora se efetiva ainda, convém lembrar, por meio da opressão advinda das demissões e da truculência militar.

Uma segunda oposição é demarcada no *Roteiro I* entre operários (que trabalham especificamente na fábrica) e outros trabalhadores (profissões informais ou com carteira assinada), a qual é inexistente no texto teatral e muito bem desenvolvida nos *Argumentos*. Como já vimos, esta distinção está enraizada em diferentes aspectos da construção narrativa do roteiro, que engloba novas personagens, situações e espaços para caracterizar as várias faces da classe proletária paulista dos anos 70.

Seu caráter conflituoso, contudo, sintetiza-se, inicialmente, no antagonismo entre as personagens Otávio e Jurandir. Embora ambos sejam chefes de família, um representante do núcleo familiar de Tião e outro de Maria, os dois se encontram em lados opostos da condição de proletários. Otávio é trabalhador e provedor do lar, ao mesmo tempo em que é militante e já esteve preso em razão de suas lutas pela classe operária. Figura íntegra, que enfrentou com firmeza as peripécias da vida, “bebe umas pingas, mas não é alcoólatra” (descrição dos *Argumentos* que se reflete nas suas ações no *Roteiro I*), e vive numa casa que, apesar de simples, comporta a família e é digna. Jurandir, por outro lado, está desempregado, destituído da função de prover o lar, a qual é assumida por Maria. É um migrante nordestino desempregado, que poucos direitos têm para defender, já que a vida toda parece haver prestado serviços sem ter vínculo. Entrega-se à bebida, em razão da qual age violentamente contra sua própria família, que tem uma qualidade de vida muito inferior à de Otávio.<sup>15</sup>

Contudo, Jurandir também é dotado de características positivas: é um homem honesto (faz questão de pagar suas dívidas), vítima das circunstâncias sociais, que tenta retomar sua vida e se entender com sua família. É o oposto de Otávio, mas não seu antagonista (no sentido de adversário ou inimigo, como poderia ser considerado Tião); sua função na trama é, na realidade, seguindo aqui Chion em relação às “intrigas secundárias”, “reforçar a ideia principal em torno da qual gira a narrativa, ilustrando-a de maneira diferente da que a ilustra a intriga principal”. (1989, p. 94) Deste modo, estando fora do movimento grevista, Jurandir reforça a caracterização deste por contraste: se a classe operária está mal, os trabalhadores que dela não fazem parte estão ainda pior.

---

<sup>15</sup> Neste sentido, é interessante lembrar que, nos *Argumentos*, Otávio era nordestino, como o é Jurandir no *Roteiro I*.

Um terceiro antagonismo se estabelece no *Roteiro I* dentro do próprio movimento operário entre grupos com diferentes posições ideológicas. Tal relação conflituosa, que é inexistente tanto na peça quanto nos *Argumentos*, concentra-se também nas personagens, neste caso, em Sartini e Otávio. A oposição entre os dois se sustenta nas mudanças do perfil de Otávio que, como vimos, também são exclusivas do *Roteiro I*, a partir das quais ele passa a posicionar-se contra a greve. É nesta brecha que se insere Sartini, a favor da paralisação.

No *Roteiro I*, Otávio se esforça para mostrar que sua luta é pelo aumento dos salários e contra as demissões. Juntamente com Bráulio, não é a favor do que acredita ser uma “greve pela greve”, considerando importante a organização da classe trabalhadora da indústria metalúrgica. Otávio e Bráulio falam muito sobre experiências anteriores, colocando-se numa posição de quem já passou por situação parecida e sabe o que está fazendo. Criticam seus opositores dizendo que eles “não aprenderam nada com o tempo”, que estão sendo imediatistas e que querem resolver tudo “no pau e no berro”. Quando a greve é decretada, Otávio e Bráulio não a apoiam, a princípio, acreditando ter sido esta decretada de modo precipitado, sem que houvesse nada preparado, o que levaria os trabalhadores a uma derrota.

Sartini, por outro lado, é um operário mais jovem do que Otávio, de comportamento entusiasmado e impulsivo. Ele insiste que o sindicato está tomado por pelegos, de modo que não devem esperar por suas decisões e sim decretar a greve a qualquer custo. Para isso se vale de argumentos fervorosos como “a lei é deles, a fome é nossa”, e “máquina parada é o único argumento que patrão entende”. Acrescenta, ainda, que os operários têm que se preparar para a repressão. Em suas palavras: “violência se paga com violência”. Durante a greve é preso, juntamente com Otávio, mas volta para os piquetes do turno da noite e reage com violência contra a polícia, ação que culminará na morte de Bráulio.

Em razão de tomar atitudes que vão contra a opinião de Otávio, Sartini pode ser considerado seu antagonista. Contudo, ao contrário do que poderia se afirmar a respeito de Tião, Sartini não oferece “sedução” ao espectador. Assim como Jurandir, Sartini vem a reforçar as qualidades de Otávio por contraste: jovem *versus* experiente, emocional *versus* racional, violento *versus* pacífico.

Num outro plano, mais amplo, podemos apontar uma última oposição, delimitada no *Roteiro I* entre o âmbito individual e o âmbito coletivo da classe proletária. Conforme adiantamos, as relações conflituosas daí decorrentes permeiam diversos elementos da construção narrativa e, apesar de profundamente enraizadas no texto teatral e continuadas nos *Argumentos*, são aguçadas no *Roteiro I*.

Tal antagonismo concentra-se nas personagens de Otávio e Tião, que representam nos âmbitos familiar e da classe operária, respectivamente, o conflito de gerações e a consciência de classe. Otávio, pai, militante experiente da geração pré-64, opta pela saída coletiva e dedica sua vida à luta de classes. Tião, filho, escolhe o caminho do individualismo, inserindo-se na lógica burguesa, ao acreditar que apenas com esforço próprio chegará a ter condições melhores de vida. Tião, assim, espelha-se no pai, e vê nele o exato oposto do que quer ser.

A exemplo da peça, no *Roteiro I* Tião crescera na zona central da cidade (porque Otávio estivera preso e ele precisou ser deixado com os padrinhos), lugar no qual quer viver, em oposição às demais personagens que moram na periferia. Note-se, entretanto, que enquanto no bairro operário as relações são pessoais, de amizade e companheirismo, a zona central é um território hostil, no qual Tião fica perdido quando se lança à tarefa de procurar dinheiro e casa para Maria e ele. É sintomático deste antagonismo o comentário do jovem em relação ao agiota com o qual ele se encontrara: “Anteontem vi matarem um menino. Foi a polícia. Por que ele era ladrão... Agora, esse ladrão aqui eles não matam, não!”

No texto teatral, a dimensão de companheirismo entre os moradores da favela é traço fundamental da construção narrativa, e neste sentido, outro evento serve ainda para caracterizar sua oposição, em relação à cidade. A música de autoria de Juvêncio, que na favela todos cantam e conhecem, toca no rádio com o nome de um compositor da metrópole. Deste modo, na música, acentua-se o contraste da vida simples, que valoriza os indivíduos, seus sentimentos e suas relações (neste sentido é marcante a letra da música),<sup>16</sup> com a frieza e a indiferença dos que habitam a metrópole, a exemplo dos que inescrupulosamente haviam roubado a música de Juvêncio.<sup>17</sup> A trilha musical, nesse sentido, torna-se metáfora da personagem de Tião, que, ao escolher sair da favela em direção à cidade, abandona as relações pessoais da comunidade, destituindo-se de sua identidade, para integrar-se a uma lógica que valoriza apenas o que tem valor de uso, em detrimento do homem.

---

<sup>16</sup> Nosso amor é mais gostoso / Nossa saudade dura mais / Nossa abraço, mais apertado / Nós não usa as bleque-tais // Minhas juras, são mais juras / Meus carinhos, mais carinhoso / Tuas mão, são mais puras, / Teu jeito, é mais jeitoso / Nós se gosta muito mais, / Nós não usa as bleque-tais. (GUARNIERI, 2008, p. 13)

<sup>17</sup> É interessante notar que esse tema foi também explorado em *Rio, Zona Norte* (1957). No filme de Nelson Pereira dos Santos, Espírito, morador do morro carioca, tenta alavancar sua carreira como compositor firmando parcerias com músicos da cidade. Ele consegue que sua música chegue às rádios, no entanto, seu ritmo acaba sendo alterado e seu nome não consta na autoria. (FABRIS, 1994, p. 174) Essa questão também aparece no filme *Quem roubou meu samba?* (José Carlos Burle, 1958), cujo enredo, segundo Maria Regina Carvalho da Silva, baseia-se na prática da “falsa parceria” criada pela indústria fonográfica, “que roubava canções criadas por sambistas negros, analfabetos, vindos do morro e da favela, quase sempre ‘descobertos’ por exploradores brancos, de classe média, que trabalhavam no ramo da música popular.” (2009, p. 112)

Cabe destacar que a oposição entre coletivo e individual se demarca, no plano da família, não apenas no conflito entre pai e filho, mas no fato de as consequências mais graves dos acontecimentos que se dão no plano coletivo terem lugar no plano individual-familiar. O exemplo mais nítido é a atitude de Tião furar a greve - que se dá no plano coletivo, lhe trazer como decorrência a perda de seu lar, de sua futura noiva e filho: plano individual-familiar.

Para concluir, podemos fortalecer a hipótese de que Hirszman e Guarnieri estavam interessados em aguçar os conflitos da trama observando que, além dos grandes grupos de oposições destacados até aqui, há ainda outros pares antagônicos menos evidenciados distribuídos pela narrativa.

No plano das personagens, podemos destacar que o conflito de gerações que permeia a relação de Otávio e Tião, e de Otávio/Bráulio e Sartini, por exemplo, se desdobra também para outras personagens, em especial as femininas. Neste sentido, duas gerações convivem e se diferenciam no *Roteiro I*: a de Romana e Malvina, que ainda trabalham em casa cuidando da família, e a de Silene e Maria, que trabalham na fábrica. Em outra direção, Malvina e Romana também são opostas: a primeira é uma mulher passiva, enquanto a segunda é forte, determinada e participa ativamente da vida da família. Ainda em relação às mulheres, Maria e Silene também podem ser consideradas opostas, uma vez que, enquanto Maria tem sua gravidez apoiada por Tião e vai se casar com ele, Silene já havia feito um aborto de um noivo que a havia abandonado. Otávio e Bráulio, apesar de companheiros operários, também tem suas diferenças, por ex., a crença religiosa. Na cena na qual os dois conversam com o padre, Bráulio se ajoelha ao passar pelo altar e Otávio caminha sem hesitar, em sinal de falta de religiosidade. No que tange à marginalidade, constroem-se opostos também: Juvêncio e Jurandir são indivíduos à margem da sociedade, mas que não se envolvem com a criminalidade, enquanto Tuca e o assaltante são criminosos.

Imbricada a esta tendência está a intensificação dramática que caracteriza a trama do *Roteiro I*, a qual já é esboçada nos *Argumentos*. Nota-se que os roteiristas, assim como estavam interessados em acentuar os conflitos da trama, também se empenharam em conferir maior peso dramático aos acontecimentos que a compõem.

Nesta perspectiva contribui o fato de que praticamente todas as cenas de “alívio”, conforme já comentamos, foram eliminadas do *Roteiro I*. A festa de noivado e o romance de Chiquinho e Terezinha são exemplos de supressões que retiram pontos de descontração e humor da narrativa, ao mesmo tempo em que novas situações de tensão foram acrescidas. A inserção de três assassinatos na trama, o aumento das situações de repressão e violência, e a

presença maciça da polícia, incitando o clima de opressão e medo, contribuem para uma narrativa mais carregada de tensão. A própria progressão dramática do *Roteiro I* indica uma estrutura de narração que conduz a um tensionamento crescente, sem pontos de “respiro”.

### 3.4 DO PRIMEIRO TRATAMENTO À VERSÃO PARA FILMAGEM

Havendo nos dedicado ao movimento processual essencialmente intersemiótico entre o texto teatral e o *Roteiro I*, passando pelos *Argumentos*, pudemos depreender, do modo pelo qual as constituintes da narrativa se articulam nos momentos distintos do percurso criativo, as tendências ou linhas de força que o caracterizam, em continuidade com o que se observou no primeiro capítulo deste trabalho. Compete, em seguida, observar o trajeto dos roteiristas entre o primeiro tratamento de roteiro e a versão que serviu de guia para o processo de finalização do filme (produção, filmagem e montagem).

Cabe lembrar que diferentemente das etapas anteriores do processo criativo de *Eles não usam black-tie*, no *Roteiro I* dispomos de uma narrativa plenamente estruturada, na forma de “manual” para realização do filme. Trata-se ainda de um primeiro tratamento, documento privado concebido para ser retrabalhado, modificado. Em outras palavras, um “rascunho”, um estado particular do processo.

O percurso criativo a partir do *Roteiro I*, ao qual nos dedicaremos neste tópico marca a passagem do “rascunho” para a versão considerada “final”, no sentido de ser a versão apta a ser utilizada nas filmagens. Tal percurso segue uma dinâmica específica que suscita modos de leitura e análise também particulares.

A compreensão da transposição do primeiro tratamento para o *Roteiro II*, e deste para o *Roteiro III* exige um trabalho comparativo, semelhante ao que foi realizado até aqui em relação a outros documentos. Contudo, este é particular, uma vez que concerne a diferentes versões do mesmo documento, e não a documentos de natureza e função distintas. Deste modo, a análise da sequência de roteiros de *Eles não usam black-tie* abarca especialmente um conceito característico das pesquisas processuais, o de *rasuras*.

Grésillon afirma que, apesar de a rasura não ser “a única forma a ocasionar vestígios de reescritura”, trata-se de “um dos elementos capazes de confirmar a *dimensão temporal* própria a todo processo de escritura”, (2007, p. 98, grifo nosso) sendo de fundamental importância para a compreensão de um percurso criativo.

Paradoxalmente, a rasura é simultaneamente perda e ganho. Ela anula o que foi escrito, ao mesmo tempo em que aumenta o número de vestígios escritos. É nesse próprio paradoxo que repousa o interesse genético da rasura: seu gesto negativo transforma-se para o geneticista num tesouro de possibilidades, sua função de apagamento dá acesso ao que poderia ter se tornado texto. (2007, p. 97)

Salles observa que as rasuras são o “resultado da discrepância entre aquilo que se tem e aquilo que se quer: o construído e a necessidade”. (1998, p. 154) Esta divergência conduz o artista à ação, de modo que “no processo de escrever e corrigir o pensamento se ordena”. Assim, a rasura nos coloca em contato com o “trabalho mental e físico agindo, permanentemente, um sobre o outro”. (1998, p. 148)

No que tange às rasuras, uma particularidade do processo criativo de *Eles não usam black-tie* merece atenção. Retomando o que foi anteriormente discutido, o processo criativo de uma obra audiovisual, diferentemente de uma obra literária, depende de um grupo de pessoas para realizar-se. Neste sentido, o roteiro tem como propósito mediar a subjetividade do roteirista e a coletividade da equipe, sendo, portanto, um documento feito para ser lido e utilizado por diferentes indivíduos. É nesta perspectiva que podemos compreender o fato de haver diferentes cópias dos *Roteiros II e III*, e cada uma destas registrar rasuras próprias, possivelmente realizadas por diferentes membros da equipe.

No caso do *Roteiro II*, a cópia “a” tem poucas correções e a cópia “b” tem anotações muito parecidas com as da cópia “c”, porém, em caligrafia distinta. Além de a cópia “c” ser a mais completa, uma vez que tem maior quantidade de alterações que as demais, é a cópia que possivelmente deu origem ao *Roteiro III*, visto que são as rasuras desta as transcritas para a matriz, inclusive um esboço da capa da última versão de roteiro.

Como a cópia “b” do *Roteiro II* encontra-se identificada com o nome de Yurika Yamasaki, responsável pelos figurinos do filme, pode-se imaginar ter sido esta a versão de roteiro compartilhada com a equipe para a realização do filme. No entanto, nos parece mais provável ter sido a matriz do *Roteiro III* a versão “definitiva”, utilizada na produção - isto por que há três cópias desta identificadas com nomes de membros da equipe (cópia “a” - Leon, cópia “c” - Tânia Savietto e cópia “f” - Juarez Dagoberto),<sup>18</sup> e que documentos de produção como o *Storyboard* e os *Calendários de filmagem* se baseiam na matriz do *Roteiro III*. Na cópia “e” as falas da personagem “Chiquinho” encontram-se sublinhadas,<sup>19</sup> o que indicia ter sido esta versão possivelmente distribuída aos atores. Além disto, apesar de não termos tido

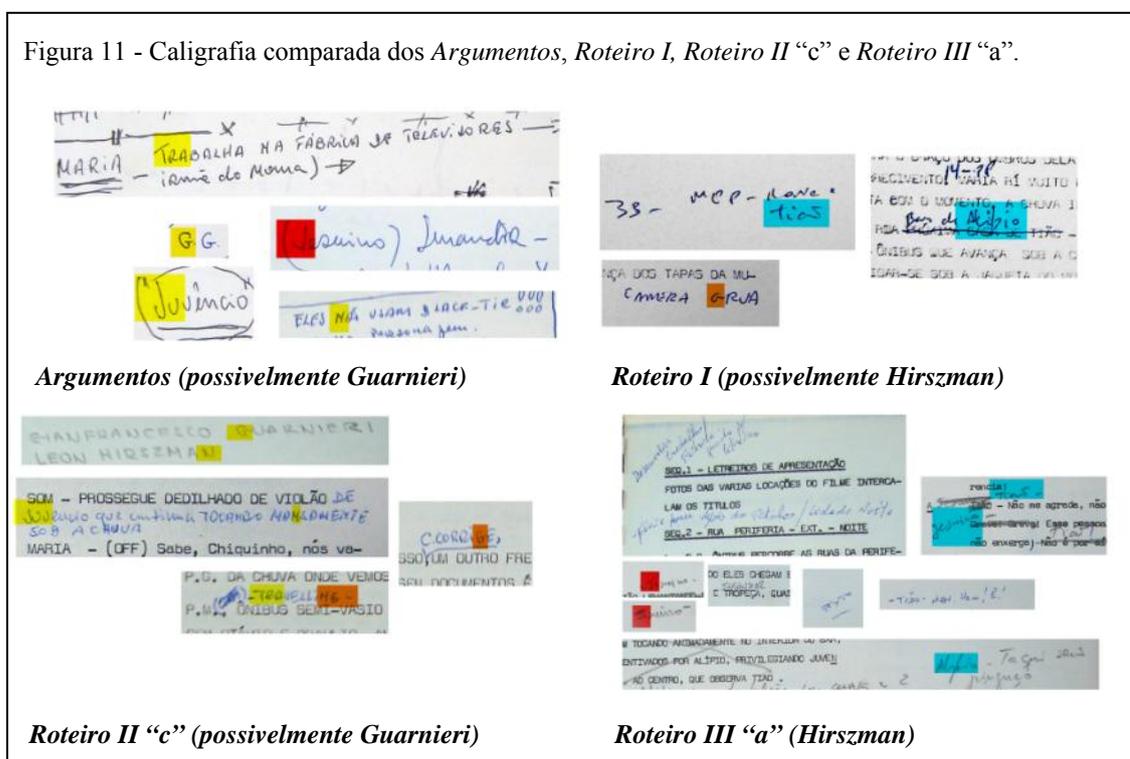
<sup>18</sup> Tânia Savietto foi assistente de direção e Juarez Dagoberto responsável pelo som direto do filme.

<sup>19</sup> A personagem Chiquinho foi interpretada pelo ator Flávio Guarnieri, filho de Gianfrancesco Guarnieri.

acesso ao roteiro recebido pela Embrafilme, supomos se tratar do *Roteiro III*, conforme já comentamos.

Tendo em vista que nosso interesse neste capítulo é compreender o processo de roteirização de *Eles não usam black-tie*, procuraremos nos concentrar, portanto, nas rasuras dos roteiros que se inserem neste âmbito, sem adentrar nas operações que se referem à finalização, que são objeto de estudo do próximo capítulo. Deste modo, nossa análise se dará sobre: a) as rasuras do *Roteiro I*, que não possui cópias; b) a matriz datilografada do *Roteiro II*; c) as rasuras da cópia “c” do *Roteiro II*; e d) a matriz datilografada do *Roteiro III*.

A opção pela cópia “c” do *Roteiro II* justifica-se pelo fato de, como vimos, esta ter dado origem à matriz do *Roteiro III*. Cabe acrescentar, neste sentido, que a caligrafia das rasuras desta cópia é semelhante à dos *Argumentos manuscritos*, indicando possivelmente tratar-se da caligrafia de um dos roteiristas, mais provavelmente a de Guarnieri. Esta é diferente da caligrafia das rasuras do *Roteiro I* que, por sua vez, são semelhantes às da cópia “a” do *Roteiro III*, identificada com o nome de Hirszman, o que possibilita pensar ser a sua caligrafia nas rasuras do primeiro tratamento. (Figura 11)



No caso do *Roteiro III*, nos limitaremos à matriz datilografada, em razão de o processo de produção possivelmente ter se baseado nesta. Cabe adiantar, nesta perspectiva, que as rasuras da cópia “b”, de Tânia Savietto (a mais completa dentre as cópias consultadas, como

veremos no próximo capítulo), extrapolam o âmbito da roteirização e adentram o campo da filmagem, uma vez que registram planos rodados e a duração das cenas. (Cf. Anexo F)

Concentrando aqui nossa leitura nas cópias que serviram à experimentação de Hirszman e Guarnieri em torno do roteiro (antes de o processo de produção e filmagem ter início), tomaremos as rasuras como vestígios das opções dos roteiristas, as quais conduzem aos critérios e razões que direcionaram esta etapa do percurso criativo. Observando recorrências nas rasuras, portanto, buscaremos identificar tendências, sempre em relação ao contexto mais amplo do percurso já acompanhado até aqui.

Um primeiro passo neste sentido é identificar as diferentes formas pelas quais as rasuras se manifestam nos documentos de processo, o que muito pode revelar a respeito da dinâmica de roteirização de *Eles não usam black-tie*. Neste sentido, Grésillon diferencia as rasuras que podem ser imediatamente identificadas daquelas que exigem uma leitura comparativa de diferentes versões para serem percebidas:

A primeira, imediatamente visível e permitindo em geral ao leitor restituir o escrito rasurado, é a linha de rasura ou outras formas significando anulação: hachuras, gradeados. A segunda, também imediatamente visível, mas não permitindo restituir o escrito primitivo, é o borrão de tinta cobrindo a unidade escrita com uma mancha preta. A terceira, permitindo acesso às unidades rasuradas, mas de alguma forma imaterial, em todo caso não visível ao primeiro olhar, consiste em reescrituras sucessivas, frequentemente feitas sobre fólios diferentes, sem que as versões “ultrapassadas” sejam marcadas como caducas. (2007, p. 98)

Grésillon distingue, ainda, as rasuras em relação ao momento de sua elaboração. A autora trata de “‘variante imediata’, cujo sinônimo é ‘variante de escritura’, termo que significa que a variante intervém no curso da pena”, em oposição à “variante de leitura”, que se caracteriza quando “se pode considerar por certo que a variante vem depois da leitura do rascunho”, ainda que não seja possível “precisar nesse caso o lapso de tempo transcorrido entre escritura e reescritura”. (2007, p. 100-101)

No que se refere a *Eles não usam black-tie*, como vimos, as diferentes versões de roteiros possuem rasuras manuscritas sobre o texto datilografado, podendo, assim, ser enquadradas no que Grésillon define como “variantes de leitura”, uma vez que as anotações manuscritas certamente foram feitas depois e não ao mesmo tempo em que a datilografia.

Além de tais rasuras “imediatamente visíveis”, encontramos também nos roteiros as rasuras “imateriais”, ou seja, diferenças entre uma versão e outra que não se encontram indicadas por traços ou anotações manuscritas. Estas também podem ser consideradas

“variantes de leitura”, uma vez que é no processo de transcrição do texto de uma versão para outra que se dá a alteração.

Logo, de um modo geral, as rasuras dos roteiros revelam uma segunda “camada” destes documentos, e apontam para um movimento interno, formado por ações diferentes, temporalmente distintas do processo criativo: a escritura, a leitura/rasura e a reescritura. Este movimento caracteriza cada uma das versões, ou seja, o *Roteiro I* é escrito (datilografado), lido, rasurado e reescrito (datilografado), transformando-se em *Roteiro II*. Este por sua vez, passa pelo mesmo processo para chegar a *Roteiro III*.

Cada um destes processos detém suas próprias particularidades, como por exemplo, a existência de mais de uma sequência de leitura e rasura no mesmo roteiro. Nesta perspectiva Grésillon sublinha que há uma “cronologia das operações de escritura” (2007, p. 73) a ser descoberta, uma vez que as rasuras podem modificar não apenas o conteúdo da escritura, mas da própria reescritura, ou seja, das próprias rasuras.

Neste viés, no caso dos roteiros de *Eles não usam black-tie*, enquanto as rasuras sobre o conteúdo datilografado caracterizam-se exclusivamente como variantes de leitura, as rasuras sobre as rasuras podem diferenciar-se em variantes de leitura e variantes escritura. Nesta direção as diferenças de caligrafia e de canetas utilizadas nas anotações auxiliam na identificação das diferentes revisões realizadas.

O *Roteiro I*, conforme já comentamos, é o mais extenso, e detém a maior quantidade de rasuras dentre as versões. Uma das características mais marcantes da matriz datilografada do primeiro tratamento é que nesta se encontram pouquíssimos indicadores da decupagem, de modo que a divisão sistemática das cenas em planos é desenvolvida nas rasuras. É a estes elementos que diz respeito a maior parte das anotações manuscritas do *Roteiro I*, que também se referem a ajustes de conteúdo como cortes, modificações e adições de cenas inteiras, de partes de cenas, de diálogos e de rubricas. Há poucas remarcações em números de página.

Embora as operações que registrem sejam variadas, a maior parte das rasuras do *Roteiro I* parece ter a mesma caligrafia, escrita com caneta esferográfica azul (as poucas anotações que há em caneta preta são pouco representativas). É possível observar, ainda, um padrão nas características e na distribuição das rasuras no espaço gráfico.

No *Roteiro I*, as alterações localizam-se, em sua maioria, logo acima da unidade rasurada, e as adições em geral ocupam os espaços em branco da margem esquerda da página. A maior parte das anotações segue a linha horizontal do texto, e por poucas vezes são escritas

na diagonal. Os cortes em geral são feitos por uma linha única, que permite visualizar o conteúdo rasurado, contudo, há alguns casos de hachuras e borrões de tinta (Cf. Anexo E).

Estas observações parecem indicar que as rasuras do *Roteiro I* foram feitas por uma única pessoa. Contudo, é possível observar diferenças na tonalidade da caneta azul utilizada, o que significa que possivelmente houve mais de uma revisão no roteiro. Neste sentido também contribui o fato de haver cenas cortadas e ao mesmo tempo alteradas, o que caracteriza duas operações distintas sobre a mesma cena.

No entanto, a numeração rigorosamente sequencial das cenas e planos sugere que a maior parte das rasuras possivelmente caracteriza-se como variante de escritura, ou seja, de modificações operadas seguindo a ordem da revisão. No caso das cenas cortadas e modificadas, estas podem ter sido cortadas e logo em seguida os roteiristas voltaram atrás e as renumeraram-modificaram (por ex., as cenas 46-47, 60, 115 e 120), ou, ainda, cenas podem ter sido renumeradas-modificadas e logo em seguida cortadas (cenas 35 e 59) (Cf. Anexo J).

O *Roteiro I* possui, ainda, um anexo que substitui uma cena inteira (cena 44). Podemos imaginar que neste caso, dada a extensão das modificações necessárias, os roteiristas optaram por reescrever a cena por inteiro. Na matriz datilografada, uma rasura renumera tal cena e indica “substituir”. Há rasuras também no próprio anexo (referentes à composição dos planos), o que indica ter sido este datilografado antes da revisão manuscrita na qual a decupagem foi elaborada em todo o *Roteiro I*.

No que diz respeito à transcrição destas rasuras, praticamente todas as correções manuscritas no *Roteiro I* estão na matriz datilografada do *Roteiro II*. No entanto, enquanto a numeração de planos é rigorosamente seguida, as demais rasuras por vezes sofrem pequenos ajustes ao serem transcritas. Estes, em geral, conferem um caráter textual ao que na rasura é indicação pontual, sem alterar o seu sentido. Por exemplo, no *Roteiro I* (p. 29), as rasuras indicam o acréscimo de uma cena com a indicação “Frente cinema - desistem - pipoqueiro”, e a transcrição desta no *Roteiro II* (p. 34) é: “Frente de um cinema. Cartazes do filme em exibição e dos próximos programas. Movimento de público na bilheteria. Pipoqueiro. Carrocinha de refrigerantes. Em P.C. Tião e Maria olham os cartazes. Resolvem comprar pipocas. Vão ao pipoqueiro e compram dois saquinhos. Confabulam e desistem de ir ao cinema. Saem caminhando abraçados”.

Na transcrição do primeiro tratamento para a versão subsequente observamos, ainda, a existência de rasuras “imateriais”, ou seja, novas modificações que foram sendo operadas durante a datilografia do *Roteiro II* e que não estão rasuradas no *Roteiro I*. Neste contexto se

enquadra a mudança de título que no primeiro tratamento era *Nós se gosta muito mais*, trecho do samba tema da peça que representa a união e solidariedade relacionada à fábula, e na versão seguinte já aparece como a definitiva, tomada do texto teatral, *Eles não usam black-tie*.

Há menos rasuras “imateriais” que rasuras “visíveis”, e muitas daqueles encontram-se diretamente vinculadas a estas. Por exemplo, na cena 40 do *Roteiro I* (p. 32), as rasuras cortam um diálogo inteiro entre Tião e Maria, no qual a moça expressa preocupação em relação ao comportamento do namorado. Na transcrição para o *Roteiro II* (p. 41) os roteiristas incluíram, na cena seguinte (c. 33), algumas falas que indicam tal preocupação, possivelmente para compensar a exclusão do referido diálogo (outros exemplos neste sentido são as cenas 43, 45, 51, 60, 62 e 98).

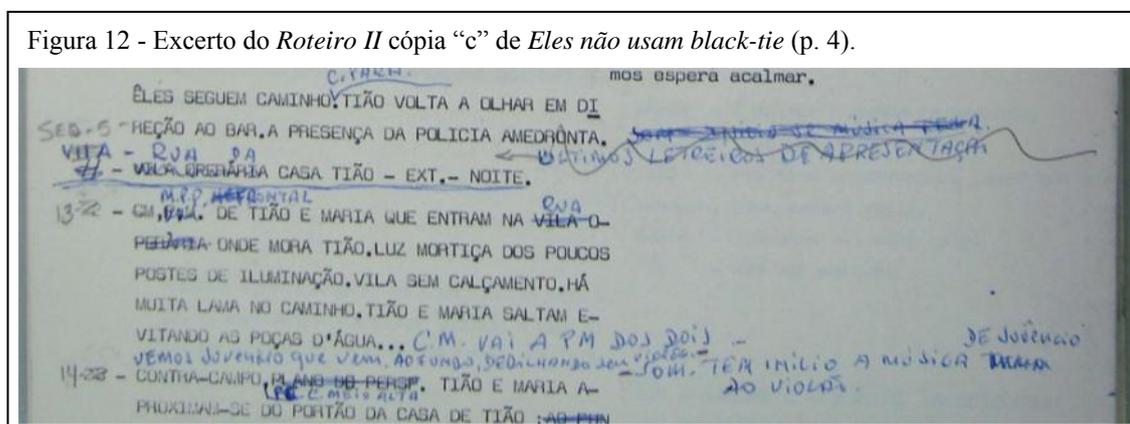
Neste contexto, podemos invocar a observação de Grésillon segundo a qual “nem todas as modificações que intervêm ao longo da escritura têm, de fato, o mesmo peso, umas são independentes, emanações puras do desejo de escrever ou reescrever, outras são forçadas e ditadas por regras formais”. (2007, p. 191-192) Sob este viés a autora denomina “variantes ligadas” aquelas decorrentes de outras operações, em oposição às “variantes livres”.

As operações realizadas entre o *Roteiro I* e o *Roteiro II* indicam um esforço no sentido de incrementar a escritura e o conteúdo do roteiro. Tal empenho parece ser decorrente de uma leitura bastante específica, uma vez que aspectos que poderiam ter sido revisados, como a ortografia, não recebem tanta atenção na passagem de uma versão para outra. Podemos supor, portanto, que a escritura/datilografia do *Roteiro II* foi feita pelos próprios roteiristas (e não por um copista, por exemplo), ou pelo menos foi supervisionada por eles.

No *Roteiro II*, por sua vez, as rasuras são tão variadas quanto no *Roteiro I*, embora existam em menor quantidade. Estas continuam se referindo, em sua maioria, à renumeração das cenas e planos, bem como à decupagem, que apesar de já se encontrar elaborada na matriz do segundo roteiro, vai sendo mais bem detalhada por meio das rasuras, com a especificação de ângulos e movimentos de câmera, por exemplo.

Diferentemente do *Roteiro I*, no *Roteiro II* encontram-se claramente diferenciadas duas revisões, temporalmente distintas, caracterizando certamente variantes de leitura. Supomos que uma primeira revisão tenha sido feita a caneta esferográfica azul e uma subsequente a lápis, a qual inclui a escritura do esboço da capa do roteiro. Imaginamos que a primeira revisão se concentra no conteúdo das cenas (diálogos, rubricas, cenários etc.), enquanto a segunda decorre de uma leitura direcionada especificamente à reorganização

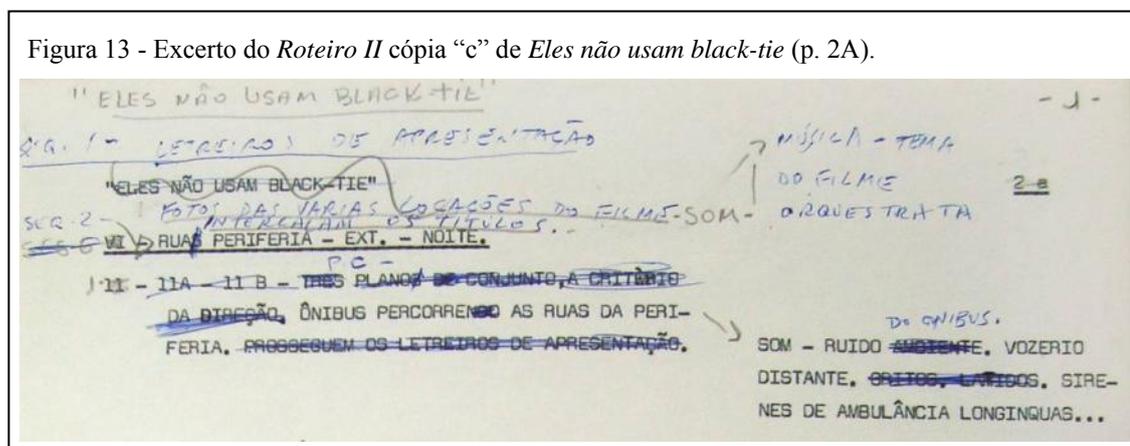
numérica das cenas, planos e páginas. A caligrafia de ambas, no entanto, parece ser a mesma, indicando que as revisões foram feitas pela mesma pessoa em momentos distintos. (Figura 12)



Partindo do pressuposto que a segunda revisão do *Roteiro II* se fez necessária em razão dos cortes e adequações operadas na primeira revisão, as rasuras a lápis podem ser consideradas, seguindo Grésillon, variantes ligadas das rasuras a caneta.

É interessante notar, ainda, que determinadas páginas e partes de páginas foram materialmente eliminadas da matriz, e não apenas rasuradas (páginas 1 a 3 e 23 a 24). Em um dos casos, uma nova página datilografada substitui a excluída (página 2A), embora não seja identificada como anexo, a exemplo do *Roteiro I*. Tendo em vista que esta operação não interfere na numeração sequencial das cenas e planos feita a lápis, acreditamos que ela tenha integrado a revisão inicial, caracterizada nas rasuras a caneta.

Parece haver, ainda, uma terceira revisão, que, contudo, se limita à primeira página do *Roteiro II*. A caligrafia, também em caneta azul, aparenta ser distinta do padrão observado no restante do roteiro, e lembra muito a caligrafia das rasuras do *Roteiro I*. (Figura 13)



as, apesar de em menor quantidade (Tabela 2). Por outro lado, diferentemente do *Roteiro I*, a

passagem do *Roteiro II* para o *Roteiro III* é realizada na íntegra, o que significa dizer que não há alterações na transcrição das rasuras “visíveis”, bem como rasuras “imateriais” entre a segunda e terceira versão de roteiro. Nesta direção, é interessante observar que no *Roteiro II* (p. 84), há uma indicação que diz “atenção: datilografar na ordem...”. Isto possivelmente significa que os roteiristas rasuraram o *Roteiro II* e o entregaram para um copista transcrever, de modo que, diferentemente do *Roteiro I*, não tenham interferido neste processo.

Tabela 2 - Número aproximado de rasuras do *Roteiro I* e do *Roteiro II*.

<b>Tipo de rasura</b>	<b><i>Roteiro I</i></b>	<b><i>Roteiro II</i></b>
Corte de cenas inteiras	35	14
Modificações de rubricas e diálogos em cenas	42	28
Adições de cenas	6	1
Adições em rubricas e diálogos	11	2

Tendo tecido observações acerca da dinâmica encontrada nas rasuras, procuraremos a seguir observar seu conteúdo e sistematizar recorrências encontradas, visando a compreensão dos critérios que direcionaram o trabalho criativo de Hirszman e Guarnieri nos roteiros de *Eles não usam black-tie*, os quais, conforme sublinha Salles, normalmente vão se delineando por meio do próprio movimento criador:

Ao corrigir ou rasurar uma possível concretização de seu grande projeto, o artista vai explicitando para ele próprio o que espera da obra, e assim, seus propósitos ganham contornos mais nítidos e, ao mesmo tempo, esse mesmo conjunto de princípios coloca a obra em constante avaliação e julgamento. (SALLES, 1998, p. 154)

Conforme já comentamos, a maior parte das rasuras, tanto no *Roteiro I* quanto no *Roteiro II*, é dedicada à elaboração da decupagem, acrescentando, assim, componentes especificamente cinematográficos à narrativa, até então inexistentes. Começaremos nossa leitura, portanto, por este movimento.

Apesar de a maior parte das rasuras nas diferentes versões de roteiro estar relacionada à decupagem, ajustes no “conteúdo” das cenas, ou seja, nas descrições de cenário, diálogos e rubricas, também são extensos (principalmente no primeiro tratamento), e se dão por meio de movimentos plurais como cortes, alterações e adições.

Partindo do acompanhamento ao movimento processual entre o *Roteiro I* e o *Roteiro III* registrado nas rasuras, podemos adiantar que pouco é alterado no que se refere exclusivamente à fábula de *Eles não usam black-tie*. O núcleo dramático é comum a todas as versões e as personagens são as mesmas, sem alterações significativas nas constituintes de seu

perfil. As situações que movem a história também se mantêm, e o tempo no qual esta se passa, bem como sua duração, continuam os mesmos. No que tange aos locais da ação, estes também permanecem, de maneira geral, inalterados.

Por outro lado é significativo o movimento processual entre as versões de roteiro no que se refere ao modo de tramar a fábula, em razão dos aspectos da narrativa que são afetados e do conteúdo e resultado de tais alterações, como veremos.

De modo geral, podemos adiantar que o extenso esforço empreendido no plano “macro” da elaboração da fábula e da trama (personagens, tempo, espaço e situações) até a escritura do primeiro tratamento de roteiro de *Eles não usam black-tie*, dá lugar, na elaboração das versões subsequentes, ao afinamento dos componentes da narrativa num âmbito “micro” (diálogos, movimentações de atores, cenários, decupagem etc.).

Para compreender tal deslocamento vamos discutir, a seguir, alguns dos componentes alterados a partir dos movimentos mais amplos nos quais estes já puderam ser enquadrados. O percurso criativo entre as versões dos roteiros revela: a) A elaboração da decupagem; b) A redução da extensão da narrativa, eliminando cenas e enxugando diálogos e rubricas (o que irá delineando o estilo do filme a ser realizado); c) A alteração na relação entre o perfil e as ações das personagens, em especial de Tião e Otávio.

Concluiremos o capítulo discutindo a dinâmica dos roteiristas e as possíveis tendências que os direcionaram nesta etapa do processo criativo de *Eles não usam black-tie*.

### 3.4.1 Decupagem

De acordo com Aumont e Marie, a decupagem é “um instrumento de trabalho”, que se refere à “decupagem’ em cenas do roteiro, primeiro estágio, portanto, da preparação do filme sobre o papel” e “serve de referência para a equipe técnica”. O termo designa, portanto, “de modo mais metafórico, a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências, tal como o espectador atento pode perceber”. (2006, p. 71)

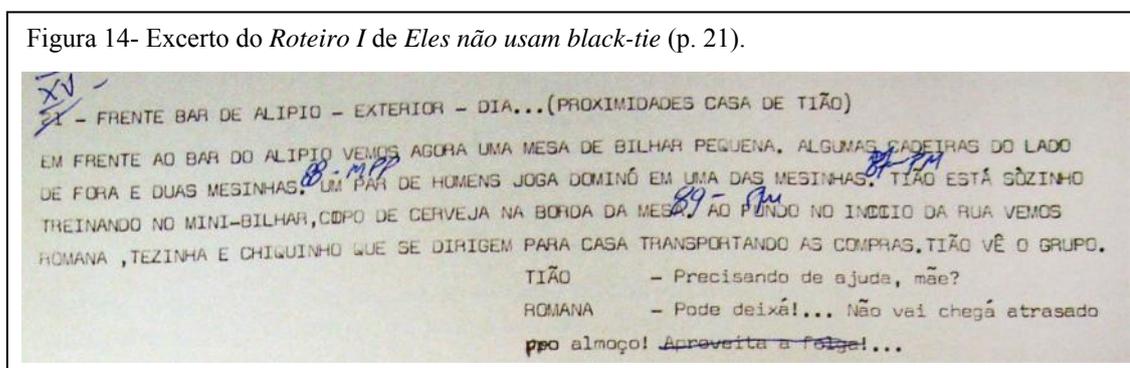
Apesar de já existir uma divisão em cenas na matriz do *Roteiro I* de *Eles não usam black-tie*, o que, para Costa, é condição básica do roteiro de cinema, (1985, p. 156) faltam as indicações dos planos que as compõem, justamente o que caracteriza a decupagem técnica.

Originário do teatro, o conceito de “cena” está relacionado à unidade de espaço e de tempo de uma ação representada, conforme esclarecem Aumont e Marie: no âmbito do cinema, Christian Metz, em *A grande sintagmática* (1968), “definiu a cena como uma das

formas possíveis de segmentos (conjuntos de planos sucessivos) da faixa-imagem, aquela que mostra uma ação unitária e totalmente contínua, sem elipse nem salto de um plano ao plano seguinte”. (2006, p. 45) Para Vanoye e Lété, a denominação “cena”, considerada sinônimo de “sequência”, diz respeito ao “conjunto de planos que constituem uma unidade narrativa definida de acordo com unidade de lugar ou de ação”. (1994, p. 38)

Na matriz datilografada do *Roteiro I*, a divisão das cenas se conforma às convenções roteirísticas, de modo que cada uma encontra-se numerada e identificada por um cabeçalho padrão, que identifica o lugar da ação (por exemplo, Bar de Alípio, Casa de Tião, Casa de Maria, entre outros), determina se este é externo ou interno e se a cena acontece durante o dia ou noite. (Figura 14)<sup>20</sup>

Figura 14- Excerto do *Roteiro I* de *Eles não usam black-tie* (p. 21).



Não há na matriz do *Roteiro I*, contudo, padrão semelhante no tratamento dos planos que compõem as cenas. Encontramos algumas indicações pontuais e não padronizadas referentes aos cortes e movimentos de câmera. Na transição entre eventos, por ex., há indicativos como “corta para” (p. 10). Na descrição das imagens nos deparamos com frases como “câmera descobre” (p. 1), “câmera mostra” (p. 59), “iniciamos o plano com”, “vemos” (Cf. Figura 14) ou “descobrimos”. Há algumas indicações de escala do plano, como “plano conjunto” (p. 16), “P.P.” (p. 25), ou “plano mais próximo” (p. 28). Movimentos de câmera também são indicados, como em “câmera segue” (p. 27). No entanto, tais indicações são aleatórias e não se encontram em todas as cenas.

<sup>20</sup> Transcrição Figura 14: “21 - FRENTE BAR ALÍPIO - EXTERIOR - DIA... (PROXIMIDADES CASA DE TIÃO) EM FRENTE AO BAR DO ALÍPIO VEMOS AGORA UMA MESA DE BILHAR PEQUENA. ALGUMAS CADEIRAS AO LADO DE FORA E DUAS MESINHAS. 88 - MPP UM PAR DE HOMENS JOGA DOMINÓ EM UMA DAS MESINHAS. 87 - PM TIÃO ESTÁ SOZINHO TREINANDO NO MINI-BILHAR, COPO DE CERVEJA NA BORDA DA MESA. 89 - PM AO FUNDO NO INÍCIO DA RUA VEMOS ROMANA, TEZINHA E CHIQUINHO QUE SE DIRIGEM PARA CASA TRANSPORTANDO COMPRAS. TIÃO VÊ O GRUPO. TIÃO: Precizando de ajuda, mãe? ROMANA: Pode deixá!... Não vai chegá atrasado pro almoço! Aproveita a folga!...”

Outro componente importante das cenas que também não se encontra plenamente desenvolvido no *Roteiro I* é a rubrica. Conforme já vimos, no contexto do teatro, rubricas consistem num “rudimento narrativo que é inteiramente absorvido pelo palco”. (ROSENFELD, 1985, p. 35) Trata-se, portanto, de um integrante característico dos textos dramáticos, que serve para descrever os elementos a se realizarem na encenação.

Nesta perspectiva, Chion aponta como um “defeito” do roteiro de cinema, “típico na concepção dos roteiristas iniciantes”, quando a descrição da cena apoia-se unicamente nos recursos textuais e não especifica os meios audiovisuais para transmitir determinada informação. É o caso, por exemplo, em que “o roteiro indica o pensamento de uma personagem, sua identidade, seu desejo, inclusive uma situação, mas sem precisar a maneira como o espectador do filme (e não o leitor) será informado a respeito”. (1989, p. 241)

Esta observação ajuda a salientar que o roteiro é um texto “técnico”, cuja leitura “exige o conhecimento das técnicas cinematográficas”, (SALLES, 1998, p. 121) e um documento “intersemiótico por natureza”, ou seja, apresenta-se numa linguagem diferente daquela na qual pretende realizar-se. A palavra escrita, neste caso, representa algo a se concretizar na forma de imagem e som, e, para tanto, deve ser especialmente direcionada e precisa no desempenho de tal função.

É nesta perspectiva que podemos entender as rubricas do *Roteiro I* como não plenamente desenvolvidas, visto que é comum encontrar esquecimentos (ou melhor, imprecisões), como foi apontado por Chion. Um exemplo é a indicação, a respeito de Tião e Maria, que estão saindo de um baile de forró, de que “é tarde e precisam ir embora” (p. 1). A rubrica dá a informação verbalmente, mas não explica como expressá-la em imagem e som.

Neste contexto, podemos afirmar que, no *Roteiro I*, o estilo de escritura ainda é um tanto “literário”, ou seja, apoiado sobre os elementos expressivos da palavra escrita. Por exemplo, na frase “a cidade se desenha em sombras na noite” (p. 1), a construção textual deixa implícito um sentido poético. Deve-se esclarecer aqui que, este tipo de procedimento é bastante comum nos primeiros tratamentos conferidos aos roteiros. A ausência inicial de descrição dos planos, a pouca precisão das rubricas e a escrita ‘literária’ do *Roteiro I* foi sendo “corrigida” ao longo das versões, a começar pelas rasuras manuscritas sobre a versão datilografada.

Apesar de na matriz datilografada do *Roteiro I* não haver um padrão de descrição e numeração de planos, já havia, como vimos, uma ideia inicial de composição e montagem,

que vai sendo desenvolvida e padronizada durante a releitura deste roteiro, já que é por meio das rasuras manuscritas que vão sendo especificados os planos de cada cena.<sup>21</sup>

Dentre os componentes do plano, podemos destacar o “ângulo de filmagem”; o “movimento” de câmera (ou sua condição fixa); e a “escala”. Esta última, que diz respeito “ao lugar da câmera em relação ao objeto filmado”, (1994, p. 37) é análoga à designação de Aumont do “tamanho de plano”, (1995, p. 40) o qual normalmente “estabelece-se por referência à escala do corpo do ator no quadro”. (1995, p. 274)

Para descrever a “escala” ou “tamanho” do plano de um filme existe uma série de denominações padronizadas, contudo, o sentido no qual são utilizadas pode variar entre os roteiristas e diretores. As listadas por Vanoye e Lété são: “plano geral ou de grande conjunto; plano de conjunto, plano de meio conjunto; plano médio (homem em pé); plano americano (acima do joelho); plano próximo (cintura, busto); primeiríssimo plano (rosto); plano de detalhe (*insert*, pormenor)”. (1994, p. 37)

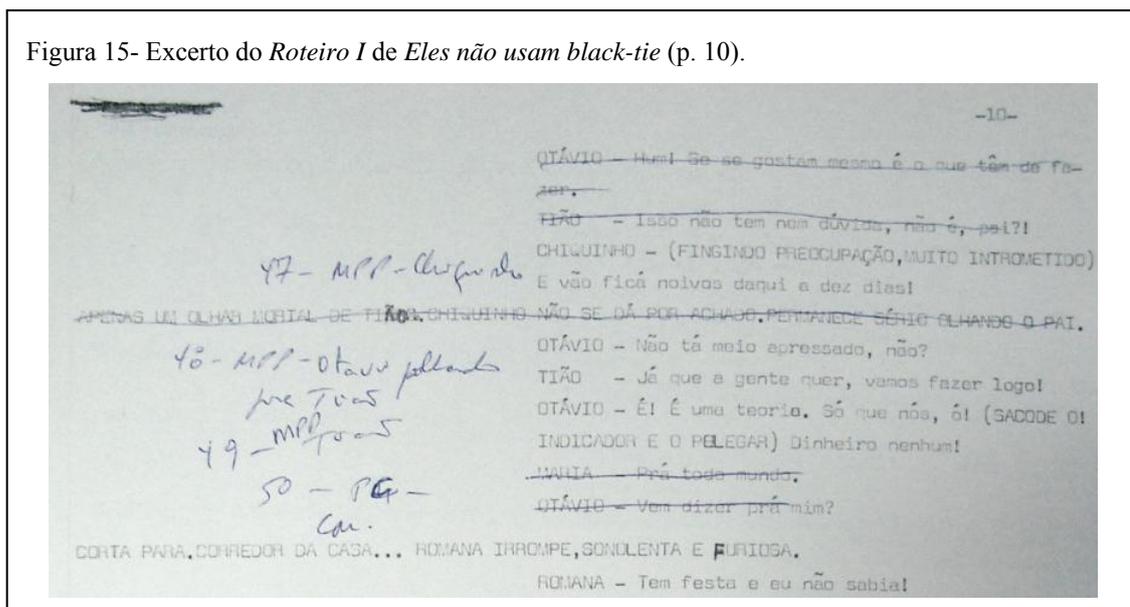
Nas rasuras do *Roteiro I*, encontramos referências a tais denominações por meio de siglas. Cada plano é numerado e em seguida descrito como “M.P.P.”, “P.M.”, “P.A.”. Na maioria das ocasiões, apenas o número e a sigla servem de identificação do plano, mas há casos em que é indicado a personagem que o plano deve enquadrar, (Figura 15)<sup>22</sup> e também detalhes dos movimentos dos atores, como por exemplo, “122 - M.P.P. de Tião - que se levanta” (p. 23).

Contudo, não encontramos no *Roteiro I* nenhum “glossário” que indique a que denominação correspondem as siglas utilizadas ou o que os roteiristas entendem por cada uma destas. É na cópia “F” do *Roteiro III*, identificada com o nome de Juarez Dagoberto, que encontramos uma lista manuscrita de parâmetros que auxiliam na compreensão destas siglas: “P.P.P.: Rosto, P.P.: Ombro, M.P.P.: Cintura, P.A.: Joelho, P.M.: Figura inteira, P.C.: Conjunto”. Supomos, assim, que P.P.P. se refira a “primeiríssimo primeiro plano”, P.P. a

<sup>21</sup> No estágio da filmagem, utiliza-se [o termo ‘plano’] como equivalente aproximado de ‘quadro’, ‘campo’, ‘tomada’: designa, portanto, ao mesmo tempo, certo ponto de vista sobre o evento (enquadramento) e uma certa duração. [...] Na maioria das vezes, o plano define-se implicitamente (e de maneira quase tautológica) como ‘qualquer pedaço de filme compreendido entre duas mudanças de plano’. (AUMONT, 1995, p. 39-40)

<sup>22</sup> ~~OTÁVIO - HUM! SE GOSTAM MESMO É O QUE TÊM DE FAZER. TIÃO ISSO NÃO TEM DÚVIDA, NÃO É, PAI?! 47 - MPP - Chiquinho CHIQUINHO - (FINGINDO PREOCUPAÇÃO, UM POUCO INTROMETIDO) E VÃO FICAR NOIVOS DAQUI A 10 DIAS! APENAS UM OLHAR MORTAL DE TIÃO. CHIQUINHO NÃO SE DÁ POR ACHADO. PERMANECE SÉRIO OLHANDO PARA O PAI. 48 - MPP Otávio voltando para Tião OTÁVIO (APÓS PAUSA) - NÃO TÁ MEIO APRESSADO NÃO? 49 - MPP Tião TIÃO - JÁ QUE A GENTE QUE. VAMO FAZE LOGO! TIÃO - É! É UMA TEORIA. SÓ QUE NÓS, Ó! (SACODE O INDICADOR E O POLEGAR) DINHEIRO NENHUM! MARIA - PRA TODO MUNDO. OTÁVIO - VEM DIZER PRÁ MIM? 49 - PC CM CORTA PARA CORREDOR DA CASA... ROMANA IRROMPE, SONOLENTA E FURIOSA. ROMANA - AH, TEM FESTA E EU NÃO SABIA!~~

Figura 15- Excerto do Roteiro I de *Eles não usam black-tie* (p. 10).



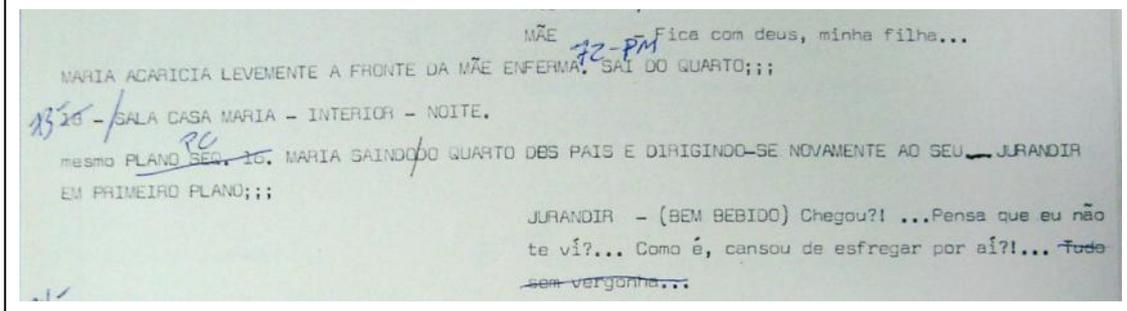
“primeiro plano”, M.P.P. a “médio primeiro plano”, P.A. a “plano americano”, P.M. a “plano médio”, e P.C. a “plano conjunto”.

As rasuras do *Roteiro I* indicam, ainda, movimentos de câmera associados ao plano, bem como mudanças na escala/tamanho, como “câmera aproxima-se” (p. 12), “câmera afasta” (p. 23), “grua” (p. 1), “câmera corrige” (p. 17), “câmera gira” (p. 42), entre outras. Em geral, quando há movimento, a sigla CM segue a identificação do tamanho do plano.

As cenas que, como vimos, se encontram divididas e identificadas de modo padrão na matriz datilografada, são, em geral, apenas renumeradas nas rasuras. (Cf. Figura 17) Contudo, em casos específicos, muitas destas são convertidas em planos. Tal operação se refere a cenas subsequentes que têm lugar em diferentes cômodos da mesma locação. Por exemplo, as cenas 15 a 19 têm lugar na casa de Maria. Nas rasuras, apenas a primeira permanece sendo cena, as seguintes são convertidas em planos. (Figura 16)<sup>23</sup> Com este tipo de fusão, 26 cenas são subtraídas do *Roteiro I*. Por vezes, ao invés de numeração de plano, a antiga cena é identificada com o símbolo “/”.

<sup>23</sup> Transcrição da Figura x: “MÃE: Fica com deus, minha filha... MARIA ACARICIA LEVEMENTE A FRONTE DA MÃE ENFERMA. 72 - PM SAI DO QUARTO. 48 73- SALA CASA MARIA - INTERIOR - NOITE. Mesmo PLANO SEQ. 16. PC MARIA SAINDO DO QUARTO DOS PAIS E DIRIGINDO-SE NOVAMENTE AO SEU. JURANDIR EM PRIMEIRO PLANO. JURANDIR: (BEM BEBIDO) Chegou?!... Pensa que eu não te vi?... Como é, cansou de se esfregar por aí?!... Tudo sem vergonha...”

Figura 16 - Excerto do *Roteiro I* de *Eles não usam black-tie* (p. 14).



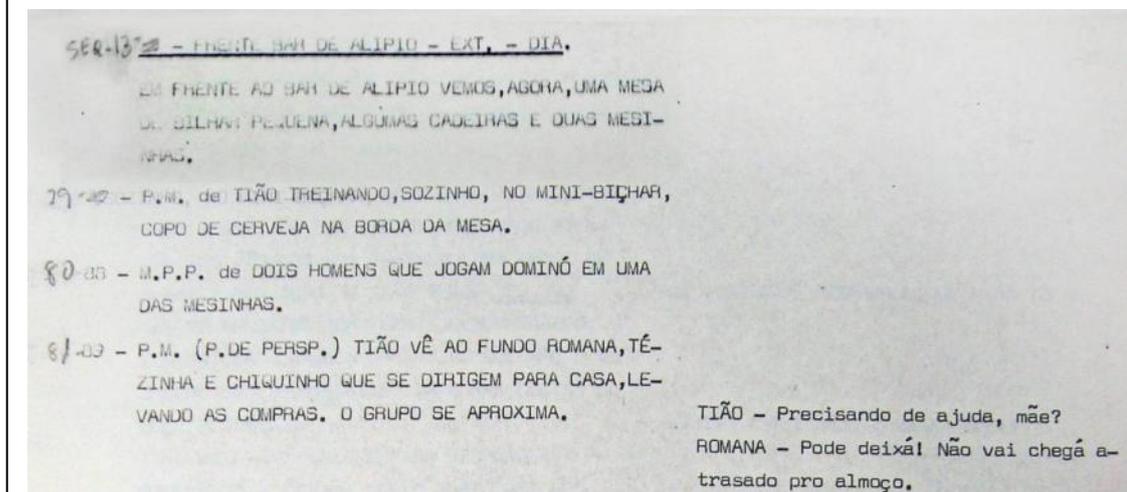
Ainda que a decupagem comece a se desenvolver plenamente nas rasuras manuscritas, sendo, portanto, “visíveis” no *Roteiro I*, na transcrição destas para o *Roteiro II*, ou seja, nas rasuras “imateriais”, encontramos também um movimento significativo, que complementa o esforço iniciado com aquelas.

A trilha musical, como já vimos, está associada à personagem Juvêncio, que toca o samba-tema em diferentes momentos no *Roteiro I*, ainda que sejam previstas também inserções musicais não diegéticas, instrumentais e interpretadas. As alterações rasuradas parecem reforçar a presença do violeiro, visto que algumas indicações de música orquestrada (por ex., o samba tema orquestrado, “lírico, bellissimo” - cena 13) são substituídas pelo violão e voz de Juvêncio. Cabe acrescentar que, conforme previsto no roteiro, das mais de 100 cenas do filme, pouco mais de 10 teriam inserções musicais, ou seja, na narrativa, predominaria o silêncio sobre a música.

O *Roteiro II* padroniza a divisão do texto em duas colunas, uma para o plano da imagem (esquerda) e outra para o plano do som (direita), a qual já se esboçava no *Roteiro I*. Apenas as descrições de cenários estendem-se ininterruptos pela extensão horizontal da página. A movimentação dos atores e a descrição dos planos, entre outros constituintes da imagem, se enquadram rigorosamente à esquerda. O que era descrito por texto contínuo no *Roteiro I* passa a ser dividido, no *Roteiro II*, em parágrafos numerados, um para cada plano (seguindo as indicações rasuradas). Tal padrão pode ser observado na Figura 17.<sup>24</sup> A título de comparação, o mesmo trecho no *Roteiro I* pode ser conferido na Figura 14.

<sup>24</sup> Transcrição da Figura 16: “SEQ. 45 13 - FRENTE BAR DE ALÍPIO - EXT. - DIA. EM FRENTE AO BAR DO ALÍPIO VEMOS AGORA UMA MESA DE BILHAR PEQUENA. ALGUMAS CADEIRAS AO LADO DE FORA E DUAS MESINHAS. 79 87 P.M. - TIÃO ESTÁ SOZINHO TREINANDO NO MINI-BILHAR, COPO DE CERVEJA NA BORDA DA MESA. 80 88 M.P.P - DE DOIS HOMENS QUE JOGAM DOMINÓ EM UMA DAS MESINHAS. 81 89 P.M. (P. DE PERSPEC.) - TIÃO VÊ AO FUNDO ROMANA, TEZINHA E CHIQUINHO QUE SE DIRIGEM PARA CASA LEVANDO AS COMPRAS. O GRUPO SE APROXIMA. TIÃO: Precisando de ajuda, mãe? ROMANA: Pode deixá!... Não vai chegá atrasado pro almoço!”

Figura 17 - Excerto do *Roteiro II* cópia “c” de *Eles não usam black-tie* (p. 18-19).



Com a nova formatação, as inserções musicais também seguem um padrão descritivo. Nos casos em que Juvêncio toca ou canta o samba tema, a ação da personagem e o plano por meio da qual é enquadrada são indicados à esquerda, e as características da música tocada, bem como a letra cantada, são posicionadas à direita. Indicações técnicas da inserção musical como, por ex., a duração da música (indicada por “música prossegue” ou “música para”), também são acrescentadas na transcrição do primeiro roteiro para o segundo. Pode-se notar que os detalhes vão sendo trabalhados, passo a passo, e a técnica de escritura vai se tornando mais precisa na medida em que as filmagens vão sendo ‘visualizadas’ pelo diretor.

Conforme já adiantamos, a numeração e a escala definida para cada plano foi seguida rigorosamente na transcrição, enquanto as demais rasuras sofreram pequenas modificações, as quais, em geral, apenas conferiram um caráter textual à rasura que muitas vezes oferece uma informação sintética e, assim, torna as rubricas mais precisas, bem como especifica melhor alguns movimentos de câmera. Por exemplo, na cena 26 do *Roteiro I* (p. 22), a rasura indica “116 - MPP - Velhinhas” sobre o texto datilografado “As três dirigem-se para a saída lateral da sacristia” / “Angela sorrindo contente para Otávio.” Na transcrição deste trecho, na matriz do *Roteiro II* (p. 24), o parágrafo indica “116 - MPP das três, já na porta de saída da sacristia, privilegiando Angela. Sorriem contentes para o grupo de operários”.

Em relação às cenas convertidas em planos nas rasuras “visíveis”, estas são transcritas do *Roteiro I* para o *Roteiro II* em geral como partes de cenas, e não como planos. Deste modo, é preservado o cabeçalho da cena, embora este não seja identificado com numeração, mas com o símbolo “//”, que já aparece em algumas rasuras do primeiro tratamento.

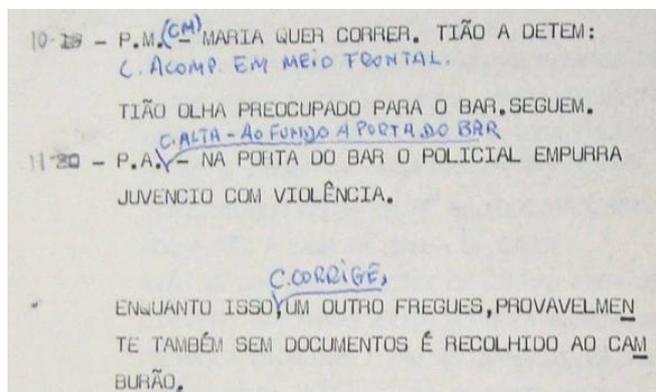
O último movimento processual a ser observado refere-se às rasuras do *Roteiro II*, o qual dá continuidade e conclui os esforços de elaboração da decupagem até aqui observados.

Como na transcrição desta versão para o *Roteiro III* não há alterações, há de se notar que as definições da etapa de roteirização se encerram neste momento do processo.

As rasuras do *Roteiro II* alteram a numeração dos planos mais uma vez, a exemplo do que foi feito no *Roteiro I*. Contudo, cabe lembrar que as rasuras no conteúdo das cenas e na descrição dos planos foram feitas numa primeira revisão (a caneta), enquanto a remarcação dos planos foi feita posteriormente (a lápis).

A escala dos planos desenvolvida nas rasuras do primeiro tratamento é em geral respeitada, e praticamente não sofre alterações durante a releitura do *Roteiro II*. Por outro lado, as rasuras do segundo registram a adição de determinados elementos à composição dos planos. Delineia-se, assim, um nítido movimento de incremento da decupagem na revisão do *Roteiro II*, especificamente no que tange aos movimentos e ângulos de câmera. São acrescentados detalhes à descrição da câmera como “alta” ou “baixa”, e principalmente “acompanha”, “corrige”, “para” ou “aproxima”. Encontram-se indicados, ainda, os usos de recursos técnicos como “grua” ou “travelling” na composição dos planos, bem como especificados os diálogos que permanecem fora de campo, ou seja, “off”. (Figura 18)<sup>25</sup>

Figura 18 - Excerto do *Roteiro II* cópia “c” de *Eles não usam black-tie* (p. 4).



No que se refere às cenas, a numeração datilografada em números romanos na matriz é remarcada nas rasuras do *Roteiro II* em números arábicos (Cf. Figura 17). Em alguns casos há duas remarcações numéricas na mesma cena, uma em números romanos, a caneta, e outra em números arábicos, a lápis, sobreposta à anterior. Nesta última, as cenas do *Roteiro II* passam a

<sup>25</sup> Transcrição Figura x: “10 10 - P.M. (CM) - MARIA QUER CORRER. TIÃO A DETEM: C. ACOMP. EM MEIO FRONTAL. TIÃO OLHA PREOCUPADO PARA O BAR. SEGUEM. 20 11 - P.A. C. ALTA - AO FUNDO A PORTA DO BAR - NA PORTA DO BAR O POLICIAL EMPURRA JUVÊNCIO COM VIOLÊNCIA. ENQUANTO ISSO, C. CORRIGE UM OUTRO FREGUES, PROVAVELMENTE TAMBÉM SEM DOCUMENTOS É RECOLHIDO AO CAMBURÃO.

ser identificadas pela sigla “SEQ.” (referente a “sequência”, sinônimo de “cena”, para Vanoye e Lété). Os cabeçalhos das partes de cenas que haviam sido datilografadas com o símbolo “//” são cortados nas rasuras, unificando as partes e tornando as cenas contínuas.

Parece ter sido dada atenção também às inserções musicais na releitura do *Roteiro II*. É acrescida a inserção da “música tema do filme”- sem a indicação “orquestrada”, de modo que entendemos ser a música interpretada -, em algumas cenas (como, por ex.: as de números 1, 59-61, 66), enquanto em outras é modificada a entrada da música que já estava prevista (por ex., na cena 31), passando a mesma de “orquestrada” para “violão” (como na cena 26). Observa-se que foram criados temas musicais específicos, como o “tema da fábrica” (na cena 41) e o “tema da cidade” (na cena 58).

As recorrências aqui observadas nas rasuras das diferentes versões de roteiros, em relação à elaboração da decupagem técnica, fornecem pistas para pensarmos a dinâmica de criação de Hirszman. Os constituintes da imagem e som receberam atenção especial nos roteiros, uma vez que são elaborados, revistos e encorpados ao longo das versões. Deste modo, observa-se um movimento linear crescente que, ao invés de rever, cortar e alterar os elementos da decupagem, os aperfeiçoa, no sentido técnico de sua descrição e padronização, e enriquece, no sentido estético de seu detalhamento e incremento.

Deste modo, parece que Hirszman tinha uma dimensão bastante precisa da composição audiovisual das suas cenas, nesta altura do trabalho, e buscava demonstrar para a equipe técnica, com a máxima precisão, aquilo que estava claro na sua cabeça. Esta ansiedade com a perfeição dos detalhes e a precisão, que transparece na análise das versões dos roteiros, é uma marca do trabalho de Hirszman, já apontada por Bozicanin, (2011) em relação a *São Bernardo*.

Para compreender plenamente tais movimentos, no entanto, é necessário avançar e observá-los conjuntamente com outros elementos da narrativa elaborados e desenvolvidos ao longo das versões, os quais, diferentemente da decupagem, possivelmente não estavam tão definidos para o diretor, que continua manipulando a obra em busca da forma desejada. Para tanto, nos dedicaremos a seguir aos constituintes formais de *Eles não usam black-tie*, descrevendo seu tratamento nas rasuras. Partiremos de recorrências encontradas, sendo a primeira delas a redução da extensão da narrativa.

### 3.4.2 A extensão da narrativa

De modo geral, observa-se tanto nas rasuras do *Roteiro I* quanto do *Roteiro II* um esforço no sentido de “enxugar” a narrativa, ou seja, de reduzir sua extensão e torná-la precisa. Este empenho se caracteriza, por um lado, pela escolha de meios mais econômicos para transmitir informações semelhantes, e por outro, pela supressão de ações e informações que não contribuem diretamente com o desenvolvimento da trama central. Nesta perspectiva, do *Roteiro I* para as demais versões demarca-se um movimento de recuo em relação ao que se dá entre o texto teatral e o primeiro tratamento, no sentido em que muitas situações deixam de ser encenadas e passam a ficar subentendidas.

Uma ação bastante recorrente nas rasuras, principalmente do primeiro tratamento, é a supressão de cenas nas quais os personagens se deslocam de um lugar a outro, como já apontamos rapidamente. A narrativa do *Roteiro I* é extremamente sequencial, ou seja, quase tudo que acontece dia após dia é narrado, inclusive os percursos das personagens de um lugar a outro, diferentemente do que se dá no texto teatral. Essas passagens, além de contribuir com o estabelecimento de certa proximidade ao cotidiano das personagens, incluindo atividades corriqueiras de sua rotina na narrativa, propiciavam breves momentos de alívio na progressão dramática. Agora, ainda que não seja encenado, o deslocamento permanece subentendido, uma vez que, se a personagem está em sua casa e na cena seguinte está no parque, por ex., entende-se que ela se deslocou até lá. Deste modo, não se elimina informação da trama, mas economizam-se recursos narrativos e tempo com este tipo de corte, o qual, no *Roteiro I*, caracteriza treze das trinta e cinco cenas suprimidas nas rasuras (entre elas as de nos. 12, 41, 79 e 119).

Além do deslocamento de personagens, muitos outros tipos de cenas são cortados, elidindo a encenação, mas mantendo a ação implícita na narrativa. Um exemplo ocorre na cena 145 do *Roteiro I* na qual Romana, ao saber da prisão de Otávio, decide ir atrás dele. Quando Tezinha lhe diz que os vizinhos sujaram a roupa que estava no varal, Romana pede à menina que cuide disto até ela voltar. Na passagem do texto teatral para o primeiro tratamento de roteiro, este trecho, no qual Tezinha aparece cuidando das roupas e repreendendo os vizinhos, foi preservado. Este, contudo, é cortado nas rasuras do *Roteiro I*, resgatando o formato original da peça, que deixa o cumprimento do pedido de Romana subentendido.

Ainda no *Roteiro I*, quatro cenas (c. 24 a 27) compõem uma sequência na qual Otávio e Bráulio entram na igreja e conversam com o padre, que resolve auxiliá-los a distribuir nas

proximidades os panfletos com as reivindicações do sindicato, já que os policiais estão vigiando o local. Para ajudar, o padre chama algumas freiras. Toda esta informação é dada logo na primeira cena, sendo que as três demais, que são cortadas nas rasuras do *Roteiro II*, são a encenação de tal ajuda: as freiras chamam umas as outras, voltam para falar com o padre, que lhes dá instruções e, em seguida, o grupo de senhoras vai distribuir os panfletos. Trata-se de outro exemplo em que a elisão não elimina a informação, já que a ação permanece subentendida e a dramatização fica mais intensa. Este exemplo é característico, ainda, de um movimento bastante comum nas rasuras, que é o corte de determinados trechos de uma sequência preservando sua integridade,<sup>26</sup> e conferindo-lhe concisão.

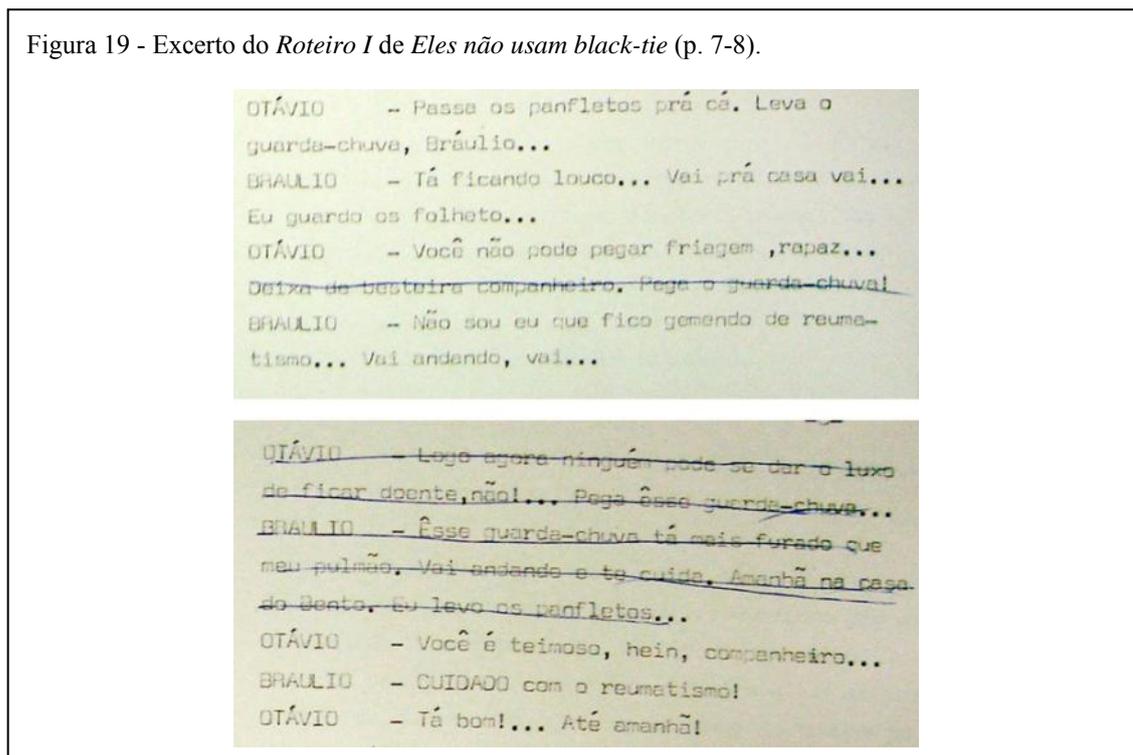
Por outro lado, algumas redundâncias na narrativa, que vão sendo eliminadas nas rasuras, não dizem respeito a ações que deixam de ser encenadas, mas a informações que se repetem nas ações e nos diálogos. Nestes casos, nos roteiros, dá-se preferência às ações, o que vai de encontro com a observação de Chion a respeito do roteiro de cinema, no qual “não se deve fazer com que as personagens sempre anunciem seu destino (‘vou a Passaris’, vou à casa de ‘x’), para depois mostrá-las rumando para esse destino”. (1989, p. 212) Um exemplo neste sentido é a cena 73 do *Roteiro II* na qual Malvina reclama para Maria da demora de Jurandir em voltar para casa. A cena seguinte (c. 74), em que Jurandir, que está no bar de Alípio, diz a Juvêncio que é tarde e deve ir embora, é cortada nas rasuras, enquanto a próxima cena (c. 75), na qual ele aparece rumando à sua casa, é preservada. Outro exemplo é a cena 110 do *Roteiro I* na qual Malvina, que depois do enterro de Jurandir é levada para a casa de Romana, e logo depois diz a Maria que quer ir para sua casa. Esta cena é cortada, permanecendo a cena seguinte (c. 111), na qual Maria aparece chegando com a mãe em casa.

Inserido no movimento mais amplo de enxugamento da narrativa também está a supressão de pequenos trechos dos diálogos, o que afeta grande número de cenas, em especial nas rasuras do *Roteiro I*, mas também do *Roteiro II*. Sem interferir na ação ou alterar o sentido da fala, os cortes nos diálogos contribuem diretamente com a concisão das cenas. Neste sentido, diversos exemplos podem ser citados, entre eles, no *Roteiro I*, os diálogos das cenas 9 (Figura 19),<sup>27</sup> 72, 77 e 101 e, no *Roteiro II*, das cenas 32 e 75.

<sup>26</sup> Sequência é aqui entendida como bloco de cenas agrupadas por uma ideia comum. (CHION, 1989, p. 181)

<sup>27</sup> OTÁVIO - Passa os panfletos pra cá, leva o guarda-chuva, Bráulio... BRÁULIO - Tá ficando louco... vai prá casa vai... Eu guardo os folheto... OTÁVIO - ~~Você não pode pegar friagem, rapaz... Deixa de besteira companheiro, pega o guarda chuva!~~ BRÁULIO - Não sou eu que fico gemendo de reumatismo... vai andando, vai... OTÁVIO - ~~Logo agora ninguém pode se dar o luxo de ficar doente, não! Pega esse guarda chuva...~~ BRÁULIO - ~~Esse guarda chuva tá mais furado que meu pulmão. Vai andando e te cuide. Amanhã na casa do~~

Figura 19 - Excerto do *Roteiro I* de *Eles não usam black-tie* (p. 7-8).



Apesar de os diálogos do primeiro tratamento do roteiro, que foram copiados na íntegra do texto teatral, haverem sido preservados ao longo das versões, alguns cortes são operados. Como estes são significativos, serão tratados em detalhes mais adiante.

Em muitos casos, os cortes nos diálogos não afetam o sentido da fala em razão de a própria imagem ou ação se encarregar de transmitir a informação suprimida no plano verbal. Um exemplo neste contexto, entre muitos que poderiam ser citados, é o diálogo da cena 16 do *Roteiro I* (p. 14), no qual a mãe de Maria pede a ela: “Vai lá, Maria... vê se convence seu pai a vir deitá”, a que ela responde: “Eu não, mãe. Ele que se arranje. Cansei de desaforo”. Na cena seguinte (c. 17), Maria passa pelo pai, que a insulta, e, em seguida, sua mãe chama o marido para ir se deitar, sem obter sucesso.

Há casos, ainda, de ações que, ao invés de serem totalmente suprimidas, recebem outro tratamento formal. É o caso da sequência, composta por seis cenas (c. 84 a 88), na qual Tião vai até o centro de São Paulo para visitar um agiota que Alípio lhe indicou, na tentativa de conseguir dinheiro emprestado para financiar seu casamento. Nesta ocasião, ele passa pela manifestação grevista dos bancários. A primeira cena desta sequência, no *Roteiro I*, mostra a manifestação, as pessoas, as faixas e a repressão policial, enquanto a segunda aponta Tião que sai do metrô e passa pelo movimento. As rasuras cortam a primeira cena, limitam a segunda à

---

~~Bento. Eu levo os panfletos...~~ OTÁVIO - Você é teimoso, hein, companheiro... BRAULIO - Cuidado com o reumatismo! OTÁVIO - Tá bom! Até amanhã!

saída de Tião do metrô, sem passar pela manifestação, e fazem acréscimos nas cenas seguintes: na terceira cena a manifestação passa a ser vista ao fundo de Tião, quando ele entra no saguão do prédio. Na quinta cena, enquanto Tião está na sala do agiota, a secretária olha pela janela, de modo que vemos e ouvimos a manifestação.

Outro exemplo neste sentido é a sequência na qual Chiquinho chega do trabalho, passa em casa, fala com a mãe e encontra seus amigos, com os quais compartilha o jornal onde foi publicada uma foto de Tuca morto. Em seguida, Tião chega ao bar de Alípio e, quando ele sai, vemos os moleques brincando de simular a morte de Tuca. Das dez cenas que compõem esta sequência (c. 65 a 74), seis foram cortadas nas rasuras do *Roteiro I*: as quatro cenas que se referem ao deslocamento de Chiquinho do ponto de ônibus até sua casa (c. 65 a 68), a cena em que ele avisa a mãe que vai sair para mostrar o jornal aos amigos (c. 69) e a cena em que encontra seus colegas, os quais ficam empolgados com a notícia (c. 70). Na transcrição do *Roteiro I* para o *Roteiro II*, em razão destes cortes, foram feitos alguns acréscimos à cena na qual Tião se dirige ao bar de Alípio (c. 71): no caminho, ele passa pelo grupo de Chiquinho, que está empolgado em torno do jornal.

Estas novas formas eliminam a redundância entre o que o espectador e a personagem veem, ou seja, ao invés de passar a mesma informação duas vezes, a narrativa o faz de uma única vez, valendo-se do ponto de vista de Tião para dar a informação ao espectador - com isso a cena torna-se menos extensa e mais significativa, concentrando a atenção, na diegese, para os fatos mais importantes das cenas.

Nestes exemplos, portanto, assim como em outros que poderíamos citar (cenas 95, 96 e 98), a ação que era central numa determinada cena passa para segundo plano de outra da mesma sequência. Vale lembrar que os acréscimos nestes casos foram operados na transcrição do *Roteiro I* para o *Roteiro II*, e constituem exemplos de variantes ligadas aos cortes realizados no primeiro tratamento.

Até aqui mencionamos casos em que as elisões não eliminam informações da narrativa, caracterizando a opção do diretor por um modo de narrar mais elaborado e preciso. Contudo, há exemplos também de supressão de cenas ou diálogos que de fato excluem determinados dados. Na maioria dos casos, as informações omitidas podem ser consideradas secundárias, uma vez que não prejudicam o desenvolvimento nuclear da trama. Um exemplo é a cena 15 do *Roteiro I* na qual Maria chega à sua casa e troca de roupa na frente do irmão adotivo, que a observa atento e faz um comentário desrespeitoso, que irrita Maria. Foi cortada

nas rasuras a indicação de que, quando ela sai do quarto, Bié se masturba (p. 13), eliminando um detalhe da cena que não contribui com o desenvolvimento da trama.

Outro exemplo é a sequência na qual Maria, depois do enterro do pai, levanta-se no meio da noite e procura Tião, que está na sala, e os dois tem uma noite de amor. Composta por três cenas na matriz do *Roteiro I* (c. 144 a 146), a sequência é condensada em apenas uma na transcrição para o *Roteiro II* (c. 85), até que é cortada por inteiro nas rasuras deste. Podemos citar, ainda, a cena da feira (c. 20), onde Romana, acompanhada de Chiquinho, encontra Tezinha e oferece ajuda com as compras da menina. Nesta, que é toda reestruturada de modo a ficar mais concisa, é eliminado o trecho no qual a mãe reprime o filho por jogar charme para Tezinha. Um trecho do diálogo da cena 55 do *Roteiro II*, no qual Romana reprime Chiquinho mais uma vez pelo comportamento com a menina, também é cortado. Nos dois casos parece que o diretor se esforçou para manter a cena, inicialmente reduzindo-a (movimento que, como vimos, foi operado em várias outras cenas), mas por fim optou por eliminá-la - o que, de um modo geral, não prejudica o desenvolvimento da trama, lembrando que Chiquinho e Terezinha são personagens totalmente secundários, e que ao casal já é reservado outra cena de romance, no início do roteiro.<sup>28</sup>

Neste contexto insere-se igualmente a primeira sequência do *Roteiro I*, na qual Tião e Maria estão num baile de forró, saem, e entram no ônibus para voltar para casa. As cinco cenas que a compõem (c. 1 a 5) são elididas na transcrição para o *Roteiro II*, eliminando esta informação do roteiro, já que em nenhum outro momento as personagens comentam que estavam num baile. Vale lembrar que no texto teatral, apesar de o passeio do casal não haver sido encenado, os dois contam a Chiquinho, ao chegar em casa, que estavam no cinema. É importante destacar que com esta elisão, os roteiristas mudam radicalmente o modo como a narrativa começa no *Roteiro II* (não nas rasuras, mas na substituição das primeiras páginas, como vimos, permanecendo a pág. numerada como “2A”): no ônibus, com o casal voltando para casa. Outra alteração é feita, ainda, nas rasuras do segundo roteiro, pelas quais se acrescenta uma cena antes desta, composta por “fotos das várias locações do filme”.

O mesmo princípio de eliminação de informações secundárias - que poderiam fazer com que a diegese ficasse ‘frouxa’ - é válido para pensar o corte de algumas cenas de transição, as quais não contribuem com o desenvolvimento da trama, apenas servem de ponte

---

<sup>28</sup> Isto bem demonstra que Leon Hirszman não estava interessado em criar cenas de sexo e nudez para atrair espectadores, como foi aventado por Segall, em seu artigo. Cf. SEGALL, 1982.

narrativa entre uma cena e outra. São exemplos neste sentido os cortes, no *Roteiro I*, das cenas 35 e 161 e no *Roteiro II* da cena 67.

Acreditamos que as diferentes operações entre o *Roteiro I*, *Roteiro II* e *Roteiro III* até aqui elencadas contribuem para a **precisão** e o **clima tenso e denso** da narrativa de *Eles não usam black-tie*, seja pelo *modo conciso* de transmitir determinadas informações, por exemplo, pela *elisão das informações* desviantes dos fios principais (a greve e o núcleo familiar).

A existência de um empenho inicial de expansão na narrativa, seguida de um esforço de concisão e precisão, já foi observada por Bozicanin em relação a *São Bernardo*:

O movimento criativo de confecção do roteiro operou uma compilação do material do romance e as fases de filmagem e montagem das imagens e dos sons fez um ‘enxugamento’ do excesso de planos; houve como que um processo de ‘poda’ das ações complementares, em três momentos, o que valorizou o estritamente necessário da trama. (2011, p. 204)

Contudo, no caso de *Eles não usam black-tie*, o “enxugamento” começa antes, já na fase de roteirização, marcando o trabalho de escritura, leitura e reescritura entre as versões.

Contudo, também existem diversos cortes e alterações entre as versões, tanto em cenas inteiras quanto em diálogos e rubricas, que afetam o sentido das ações e informações, interferindo significativamente na trama. Grande parte destas está relacionada, a nosso ver, aos recursos narrativos por meio dos quais o perfil das personagens se revela.

### 3.4.3 A relação entre o perfil e as ações das personagens

De acordo com Chion, “a personagem é o fundamento do roteiro”, de modo que “é preciso conhecê-la antes de escrever uma só palavra no papel”. (1989, p. 113) Conforme apontamos anteriormente, Hirszman e Guarnieri deram, desde as discussões registradas nos *Argumentos*, grande importância à construção das personagens, que se mantiveram ao longo de diferentes etapas do processo criativo como eixo principal de ligação entre o texto teatral e a obra em elaboração.

Enquanto nos *Argumentos* o desenvolvimento das personagens consistiu em listar as suas características, imaginar sua história de vida, definir seus medos e desejos, a partir do *Roteiro I*, para que estas características pudessem ser demonstradas, foi necessário criar e inserir as personagens em situações que permitissem expressá-las. Neste sentido, Chion sublinha que “um filme não deve descrever, mas mostrar, o caráter das personagens. Devemos mostrar o caráter pela ação”. (1989, p. 227)

Na caracterização das personagens e expressão de seu caráter ou perfil, além das ações, os diálogos cumprem papel igualmente fundamental, conforme já comentamos. Contudo, Chion salienta que no roteiro de cinema não se deve apoiar a personagem unicamente nos diálogos. Neste sentido, observa que “a impressão de ingenuidade que nos deixa a leitura de certos roteiros de iniciantes deve-se ao fato de eles utilizarem os diálogos como meio de expor os pensamentos, como se as personagens se abrissem sem reticências e com uma consciência total do que vivem e sentem”. (1989, p. 101)

No *Roteiro I* é possível notar que a caracterização das personagens se vale com muita frequência dos diálogos, enquanto no *Roteiro II* e no *Roteiro III* estas estão substancialmente apoiadas nas ações e situações nas quais se encontram envolvidas, o que não significa dizer que o filme se tornou menos dialogado, mas sim que a caracterização das personagens se valeu menos deste recurso para realizar-se.

Nesta perspectiva, se considerarmos que os roteiristas partem de grande intimidade com as personagens, que foram elaboradas e discutidas desde os *Argumentos*, parece natural que, na primeira tentativa de sistematização da narrativa, no *Roteiro I*, a caracterização das mesmas se fundamente basicamente na fala. Deve-se levar em conta aqui o retorno à peça realizado neste momento do processo, e o fato de as ações que compõem a trama haverem sido reelaboradas, deixando de lado muitas das situações desenvolvidas nos *Argumentos*.

Neste sentido, apesar de muitos diálogos que foram copiados na íntegra do texto teatral para o *Roteiro I* haverem sido preservados ao longo das versões, alguns que parecem não fazer sentido em relação à nova caracterização de determinadas personagens, foram cortados, indicando que, apesar de parecer importante aos roteiristas manter o vínculo com a peça, a coerência das personagens falou mais alto.

É compreensível, portanto, que no *Roteiro I* os diálogos sejam um recurso frequente para demarcar o caráter das personagens, assim como também é esperado que, em um momento posterior, de leitura, rasura e reescritura do roteiro, os roteiros passassem a se apoiar menos na fala e deixassem a definição do caráter das personagens mais a cargo das suas ações.

O movimento de contensão das falas, no *Roteiro I*, dá-se principalmente em relação às personagens Tião e Otávio, de modo que não apenas se reduz o peso do diálogo na definição de seus perfis, mas se reelabora determinadas situações nas quais eles se encontram envolvidos. Já no *Roteiro II*, embora haja continuidade nos movimentos que se referem a Tião e Otávio, percebe-se também um esforço direcionado a outras personagens, principalmente

àquelas secundárias. Para avançar em nossas considerações, buscaremos diferenciar as operações que caracterizam cada um destes casos.

### 3.4.3.1 Tião

Conforme já comentamos, Tião é a personagem mais discutida pelos roteiristas nos *Argumentos*, de modo que algumas das características conferidas a ele no momento inicial da criação são preservadas no *Roteiro I*, apesar do retorno ao núcleo dramático da peça. Além disto, no primeiro tratamento de roteiro há significativa expansão no fio da trama de Tião e Maria, por meio, principalmente, da encenação de diversas ações que no texto teatral eram narradas ou simplesmente sugeridas.

Nesta perspectiva, o movimento processual entre o *Roteiro I* e as demais versões rumo no sentido inverso, já que muitas das situações que passavam da narração à encenação (entre o texto teatral e o primeiro tratamento) voltam a ser narrados ou a permanecer subentendidos no *Roteiro II* e no *Roteiro III*.

Também caracterizam um retorno, ainda que numa extensão menor, os casos de incidentes que passam a integrar a trama no *Roteiro I* e deixam de ser encenados nas versões subsequentes, permanecendo, em geral, subentendidos. Um exemplo neste sentido é a sequência (cenas 79 a 88A) em que Tião vai ao centro da cidade procurar moradia e dinheiro emprestado para realizar seu casamento com Maria. As cenas 80 a 83, nas quais ele visita diferentes casas, decepciona-se com seu estado e preço e se imagina vivendo com Maria infeliz naquele local, são cortadas nas rasuras do *Roteiro I*. Contudo, em cenas anteriores, Tião dá a entender numa conversa com Alípio (c. 72), e em outra com Romana (c. 77), que vai procurar moradia na cidade. Numa cena posterior (c. 104), ele diz a Maria não haver encontrado moradia para eles. Deste modo, apesar de sua busca não ser encenada, esta permanece subentendida, tendo menor impacto sobre o espectador, que não se apieda da personagem.

É interessante ainda observar que, já na matriz do *Roteiro I*, apesar de a narrativa ser extremamente sequencial, como vimos, alguns acontecimentos pontuais envolvendo Tião não são encenados, caracterizando elipses, como ocorre nos exemplos acima citados. É o caso da conversa dele com o agiota ao qual vai pedir dinheiro. Não temos acesso ao encontro dos dois, apenas aos momentos que o antecedem e sucedem. Deste modo, podemos entender que as frustrações vividas por Tião, que poderiam servir de justificativa para o seu comportamento alienado, passam a ter menos espaço na narrativa.

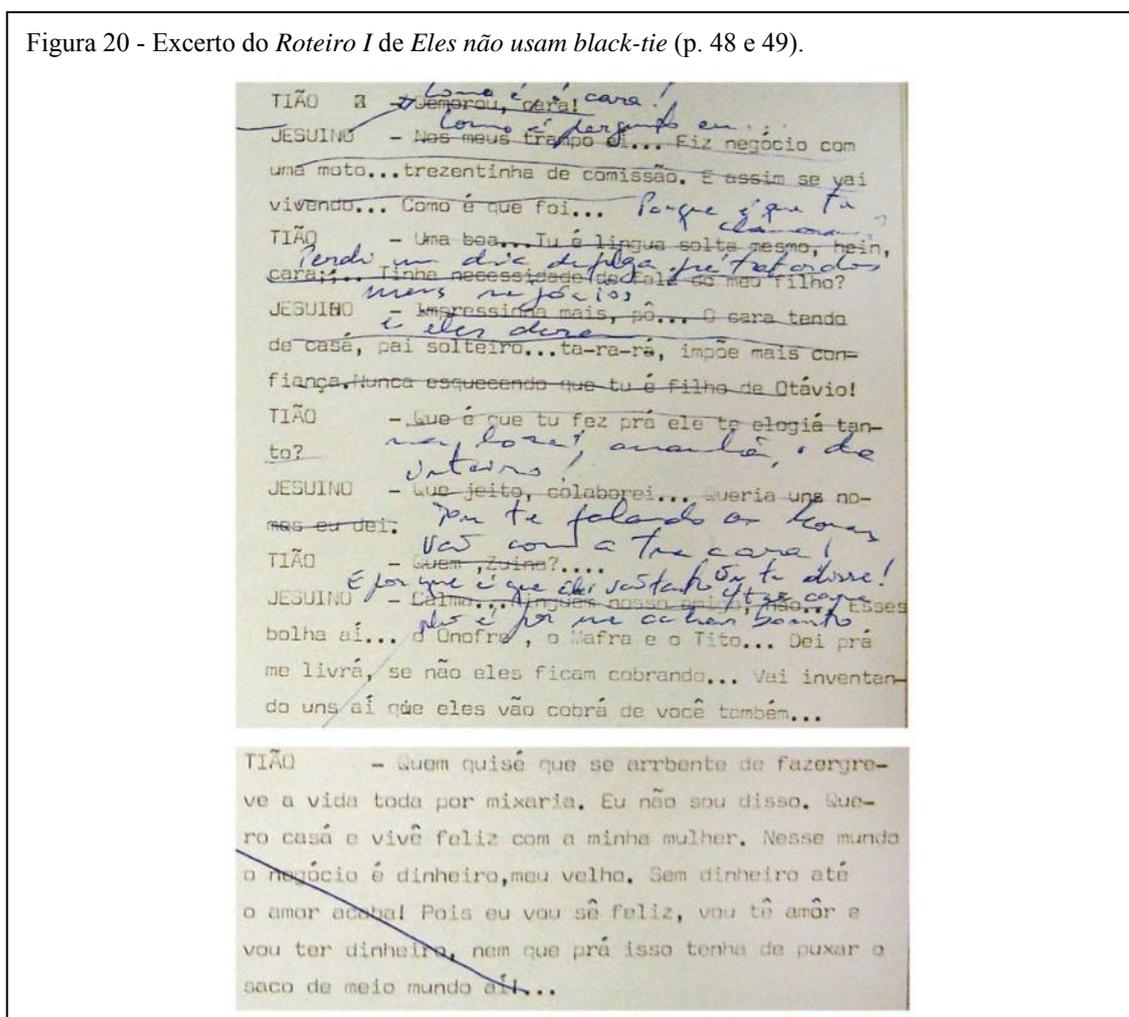
Outra modificação significativa no que diz respeito ao perfil de Tião, contudo, não está ligada à expansão do fio de trama dele e de Maria, mas ao fio da greve. Como vimos, na peça, depreende-se de um diálogo entre Tião e Jesuíno que o segundo poderia agir como ‘dedo-duro’, além de ‘fura-greve’. No *Roteiro I*, diversas situações que passam a ser encenadas contribuem para dar a impressão de que isto efetivamente aconteceu, ainda que a dúvida permaneça.

Nas rasuras do *Roteiro I*, no entanto, quase todas estas cenas são cortadas: desde o momento no qual Jesuíno explica a Tião que ele o chamou para ir conversar com Carlos (cena 55), passando por seu encontro com o chefe (cena 56), até a cena em que Otávio questiona por qual motivo ele foi chamado (cena 59), eliminando materialmente uma página inteira do roteiro (p. 47). Destes cortes decorre uma série de variantes interligadas. A mais importante diz respeito ao diálogo de Tião e Jesuíno após o encontro dele com Carlos. As rasuras mudam completamente o sentido do diálogo, e Tião não mais conta ao amigo como foi a conversa, mas explica que foi chamado no Departamento porque queria tirar uma folga para resolver a questão da moradia e dinheiro para seu casamento (cena 57). A cena seguinte (c. 58), na qual Tião expõe a Jesuíno suas razões para não querer participar da greve (parte deste diálogo foi copiada do texto teatral), é cortada. (Figura 20)<sup>29</sup>

Duas cenas que acontecem no dia seguinte, nas quais Maria briga com uma companheira de trabalho que acusa Tião de ter agido como dedo-duro, também são elididas (c. 91 e 92). Numa outra cena (c. 93), a parte do diálogo em que a moça conta a Tião o acontecido é também suprimida. Esta elisão afeta também a caracterização de Maria, uma vez que neste diálogo ela deixava claro que não iria apoiar o gesto de Tião contra seus companheiros. Apesar do corte das cenas que colocam a ação de Tião como ‘dedo-duro’ e apontam seu mau-caratismo, assim como sua falta de consciência de classe, seu individualismo e alienação continuam implícitos na narrativa.

<sup>29</sup> Transcrição da figura 20: TIÃO - Demorou, cara! Como é que é, cara! /JESUÍNO - Nos meus trampo... Fiz negócio com uma moto... trezentinho de comissão. E assim se vai vivendo... Como é que foi... Como é que é pergunto eu? Porque é que te chamaram? / TIÃO - Uma boa... Tu é língua solta mesmo, hein, cara... Tinha necessidade de falar do meu filho? Pedi um dia de folta pra tratar dos meus negócios. / JESUÍNO - Impressiona mais, pô... O cara tendo de casá, pai solteiro... ta ra rá, impõe mais confiança. Nunca esquecendo que tu é filho de Otávio! E eles te deram? / TIÃO - Que é que tu fez prá ele te elogiá tanto? Amanhã, o dia inteiro! / JESUÍNO - Que jeito, colaborei... Queria uns nomes, eu dei. Tou te falando, os homens vão com a tua cara, eu te disse! / TIÃO - Quem, Zuíno? E por que é que eles vão tanto com a tua cara? / JESUÍNO - Calma... ninguém nosso amigo não... Esses bolha aí... o Onofre, o Maфра e o Tito... Dei prá me livrá, se não eles ficam cobrando... Vai inventando uns aí que eles vão cobrá de você também... Não é por me achar bonito. // TIÃO - Quem quisé que se arrebeante fazendo greve a vida toda por mixaria. Eu não sou disso não. Quero casá e vivê feliz com a minha mulher. Nesse mundo o negócio é dinheiro, meu velho. Sem dinheiro até o amor acaba! Pois eu vou sê feliz, vou tê amor e vou ter dinheiro, nem que prá isso tenha de puxar o saço de meio mundo aí...

Figura 20 - Excerto do Roteiro I de *Eles não usam black-tie* (p. 48 e 49).



Por outro lado, alguns cortes em diálogos e cenas que demarcam o caráter de Tião eliminam ações e informações definitivamente. Por exemplo, nas rasuras do *Roteiro I*, uma cena na qual Tião e Maria vão ao cinema e desistem de ver o filme é acrescentada à trama (c. 22 - p. 29), possivelmente retomando um elemento (vida de artista) que, como vimos, era referido no texto teatral como modelo de vida burguês que Tião gostaria de ter. Nas rasuras do *Roteiro II*, esta cena é cortada, representando um movimento inverso. Na mesma ocasião, a cena na qual Tião imagina uma vida burguesa para ele e Maria nos moldes dos comerciais de TV (c. 34), é também eliminada. A elisão desta cena é significativa, visto que o ideal burguês de Tião é nela relacionado à televisão, dando continuidade às dúvidas emanadas, desde os *Argumentos*, de como fazer da TV um objeto-paradigma da alienação.

Além destas alterações bastante significativas nas ações e situações em que Tião está envolvido, e que, assim, contribuem com a demarcação do seu perfil, cabe destacar outro movimento relacionado especificamente aos diálogos da personagem. No *Roteiro I* Tião fala muito sobre sua posição em relação à greve, sobre as motivações e justificativas para suas

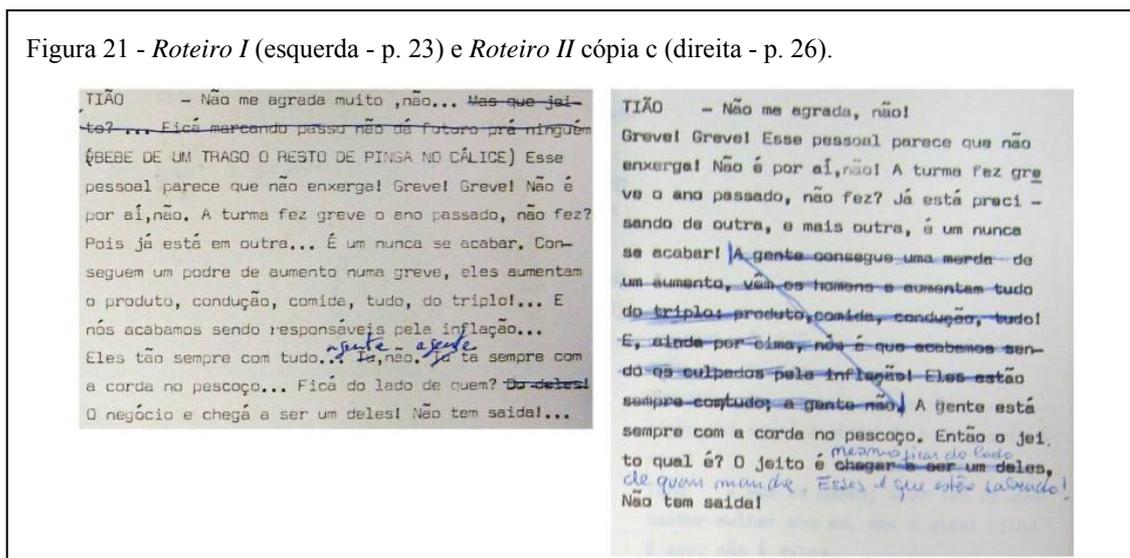
atitudes, a exemplo do que acontece no texto teatral. Estas falas vão sendo gradativamente reduzidas ao longo das versões. Um exemplo nesta direção se encontra na cena em que Maria conta a Tião da gravidez (cena 8). Algumas falas, nas quais Tião deixa clara sua ânsia por ascensão social e comenta algumas atitudes que vem tomando para chegar onde quer, são cortadas entre o primeiro e o segundo roteiro, tornando seu perfil menos maniqueísta. No *Roteiro I* (p. 6), ele diz a Maria: “Só estava esperando me ajeitar melhor na fábrica. Puxando o saco de meio mundo... E vou me ajeitar!” e, em seguida, “Se eu me preocupo às vezes é porque eu quero um futuro melhor pra nós, e pra ele... Você sabe, não me dou bem aqui não. Eu olho alto. Não me conformo, mas vou conseguir”. No *Roteiro II*, resta, da mesma fala: “Só estava esperando me ajeitar melhor na fábrica, mas o que eu queria mesmo era poder ficar com você num lugar melhor pra nós”.<sup>30</sup>

Outro exemplo de fala, fundamental na caracterização da personagem, se encontra na conversa entre Tião e Jesuíno no bar de Alípio, da qual parte é cortada nas rasuras do *Roteiro I*, e outra parte nas rasuras do *Roteiro II*. (Figura 21)<sup>31</sup> Com os cortes, torna-se mais concisa uma longa argumentação do moço sobre, apesar de não lhe agradar agir como “espião”, ele não acreditar que a greve possa resolver qualquer problema, e que a única solução para as dificuldades em que vivem é “ficar do lado de quem manda”. Este sentido permanece basicamente o mesmo com as supressões, mas seu comentário sobre a inflação e o aumento de preços que segue o aumento do salário é cortado, possivelmente para que não transparecesse que Tião tinha motivos válidos para o seu comportamento.

<sup>30</sup> Neste caso também, nota-se que o maniqueísmo imputado às personagens do filme *Eles não usam Black-tie* por Segall não se justificam. Cf. SEGALL, 1982.

<sup>31</sup> Transcrição da Figura 21: **Roteiro I:** “TIÃO: Não me agrada muito não... mas que jeito? ~~Fica marcando passo não dá futuro para ninguém!~~ (BEBE UM TRAGO DO RESTO DE PINGA DO CÁLICE) Esse pessoal parece que não enxerga! Greve! Greve! Não é por aí não. A turma fez greve no ano passado, não fez? Pois já está em outra... É um nunca se acabar. Conseguem um poder de aumento numa greve, eles aumentam o produto, condução, comida, tudo, do triplo! E nós acabamos sendo responsáveis pela inflação. Eles tão sempre com tudo... ~~¶ a gente não. ¶ a gente tá sempre com a corda no pescoço. Ficá do lado de quem? Do deles! O negócio é chegar a ser um deles! Não tem saída!~~ **Roteiro II:** “TIÃO: Não me agrada não! Greve! Greve! Esse pessoal parece que não enxerga! Não é por aí não! A turma fez greve no ano passado, não fez? Pois já está em outra... É um nunca se acabar. ~~A gente consegue uma merda de aumento numa greve, vêm os homens e aumentam tudo, do triplo: produto, comida, condução!~~ E ainda por cima, nós é que acabamos sendo responsáveis pela inflação. Eles estão sempre com tudo, a gente não. A gente tá sempre com a corda no pescoço. Então o jeito, qual é? O jeito é chegar a ser um deles *ficar do lado de quem manda, esses é que estão sabendo!* Não tem saída!

Figura 21 - *Roteiro I* (esquerda - p. 23) e *Roteiro II* cópia c (direita - p. 26).

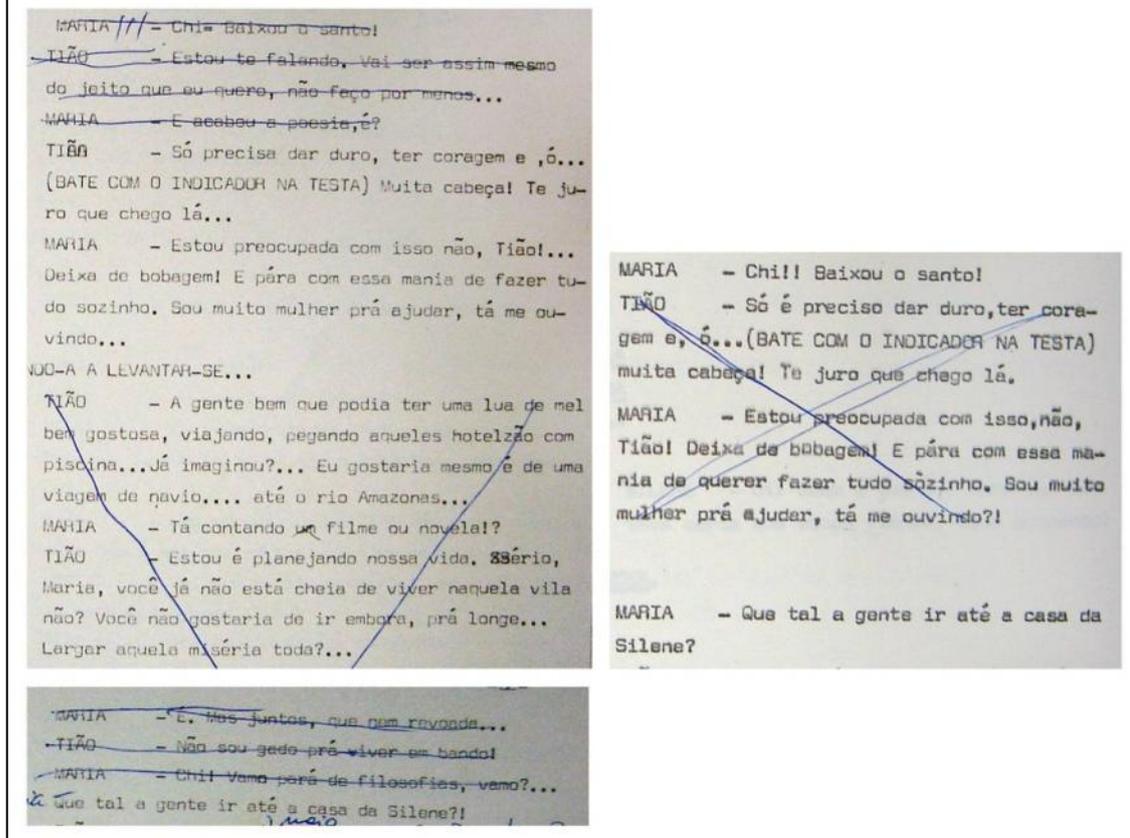


Ainda em relação a esta cena, cabe destacar que nas rasuras do *Roteiro I* foi acrescentado, em um dos planos que enquadra Tião e Jesuíno, um *outdoor* ao fundo, divulgando “algo relacionado a dinheiro, ascensão social”, muito provavelmente para reforçar a alienação e a aspiração por uma vida burguesa que transparece na fala de Tião.

Não é apenas nos diálogos com Jesuíno, mas também com Maria, que a postura ideológica de Tião se demarca. Praticamente todos os diálogos entre o casal sobre o que Tião pensa a respeito da greve, de morar no bairro e de ter uma vida melhor são cortados. Neste sentido, em relação ao primeiro roteiro, cabe o exemplo já citado do corte no diálogo da cena 93, ao qual podemos acrescentar a conversa entre os dois no parque, a qual é drasticamente reduzida por meio de cortes nos diálogos. Nesta cena (c. 37), Tião diz não querer que Maria tenha o filho deles no INAMPS e que ele gostaria que os dois viajassem na lua de mel. Ele ainda pergunta se ela não gostaria de sair da pobreza. Maria expressa então sua opinião de que não se importa com estas coisas e que Tião não precisa se preocupar com tudo sozinho. (Figura 22)<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Transcrição Figura 22: *Roteiro I*: “MARIA: Chi... Baixou o santo! TIÃO: Estou te falando. Vai ser assim mesmo do jeito que eu quero, não faço por menos... MARIA: E acabou a poesia, é? TIÃO: Só precisa dar duro, ter coragem e, ó... (BATE COM O INDICADOR NA TESTA) Muita cabeça! Te juro que chego lá! MARIA: Estou preocupada com isso não Tião!... Deixa de bobagem! E para com essa mania de querer fazer tudo sozinho, sou muito mulher prá ajudar, tá me ouvindo.. TIÃO: Bem que a gente podia ter uma lua de mel bem gostosa, viajando, pegando aqueles hotelzão com piscina... Já imaginou? Eu gostaria mesmo é de uma viagem de navio... Até o Rio Amazonas... MARIA: Tá contando um filme ou novela? TIÃO: Estou é planejando nossa vida. Sério, Maria, você não está cheia de viver naquela vila não? Você não gostaria de ir embora, prá longe... Largar aquela miséria toda? [...] MARIA: É, mas juntos, que nem revoadá. TIÃO: Não sou gado pra viver em bando! MARIA: Chi! Vamo pará de filosofias, vamo?... que tal a gente ir até a casa da Silene?” *Roteiro II*: “MARIA: Chi... Baixou o santo! TIÃO: Só é preciso dar duro, ter coragem e, ó... (BATE COM O INDICADOR NA TESTA) Muita cabeça! Te juro que chego lá! MARIA: Estou preocupada com isso não Tião!... Deixa de bobagem! E para

Figura 22 - Roteiro I (esquerda - p. 31-32) e Roteiro II cópia “c” (direita - p. 37).



É interessante destacar, por fim, que muitos dos diálogos cortados ou modificados de Tião, tanto com Jesuíno quanto com Maria, haviam sido copiados na íntegra do texto teatral. Neste sentido, conforme já apontamos, a modificação que a personagem sofre ao longo das versões é mais importante e significativa para os roteiristas do que manter eixos de ligação com o texto teatral por meio dos diálogos deste pinçados.

Transparece das opções do diretor a preocupação em não abrir brechas, nos roteiros, que justifiquem a opção de Tião por furar a greve, mas, ao mesmo tempo, de não reduzi-lo à “encarnação do mal” na trama. Sua fala, seus argumentos contribuiriam nessa direção, e talvez decorra disto a decisão de reduzi-los, uma vez que é possível perceber que sua postura é muito mais explícita na matriz datilografada do primeiro tratamento do que nas versões seguintes. Os ajustes de Hirszman e Guarnieri concedem cada vez menos espaço verbal e de encenação ao posicionamento ideológico de Tião, de modo que ele passa a explicar menos

com essa mania de querer fazer tudo sozinho, sou muito mulher prá ajudar, tá me ouvindo.. Que tal a gente ir até a casa da Silene?”

suas atitudes com palavras, bem como a não revelar para o espectador todas as experiências que vivencia.<sup>33</sup>

### 3.4.3.2 Otávio

No que tange a Otávio, podemos começar lembrando que esta personagem foi pouco discutida e não ocupava lugar de destaque nos *Argumentos*, sendo no *Roteiro I*, em razão da reaproximação ao texto teatral, que este volta a ser protagonista. No entanto, como vimos, o perfil de Otávio, principalmente no que diz respeito a seu posicionamento político em relação à organização dos operários e da greve, sofre alterações bastante significativas, as quais estão diretamente relacionadas à realocação do movimento operário - tal qual acontecia no final dos anos 70, início dos 80 em São Paulo - no centro da fábula.

As questões que integram a reelaboração do perfil da personagem, como a oposição entre vertentes sindicais e experiências grevistas de anos anteriores, não foram discutidas nos *Argumentos*, porque, conforme já apontamos, o movimento operário em si não era o foco naquela etapa do processo. A partir do momento que este volta ao núcleo da trama, a personagem de Otávio incorpora tais questões, que começam a ser desenvolvidas tardiamente em relação a outros aspectos da narrativa, que já vinham sendo estruturados desde os *Argumentos*, como é o caso da personagem de Tião.

Deste modo, parece natural que a personagem de Otávio, bem como as questões políticas que a ele são associadas, criadas no *Roteiro I*, sejam “lapidadas” ao longo das versões subsequentes, sofrendo alterações significativas por meio das rasuras.

O movimento mais significativo, neste sentido, tem relação com a questão já apontada anteriormente do equilíbrio entre ação e diálogos buscado pelos roteiristas na caracterização do perfil da personagem. Na matriz datilografada do *Roteiro I* Otávio expõe sua posição política através de longos discursos em diferentes cenas, de modo ainda mais enfático que no texto teatral, no qual a caracterização da personagem já dependia basicamente de sua fala. Neste sentido, por meio das rasuras, os discursos de Otávio vão sendo adensados, deixando a

---

<sup>33</sup> As alterações que dizem respeito à personagem de Tião poderiam também afetar a construção do ponto de vista da narrativa. Não acompanhamos mais os momentos difíceis de seu drama e não conhecemos seus pensamentos, de modo que a narrativa poderia passar a criar uma identificação cada vez menor com esta personagem, o que não ocorre totalmente - caso contrário, a personagem de Tião teria desaparecido em meio aos heróis da greve e do bairro. A escolha de Ricelli para o papel, em nosso entender, foi determinante: charmoso e bonito, ele mantém aceso o interesse do espectador acerca de seu futuro.

delineação de seu caráter e ideologia também a cargo de suas ações, muitas das quais passam a ser encenadas no *Roteiro I* (como a greve, a reunião com outros operários e outras).

Alguns cortes são sintomáticos deste movimento, como um diálogo de Otávio com Bráulio em frente à igreja, que é totalmente suprimido, permanecendo desta cena apenas imagens dos dois distribuindo os panfletos (cena 24). Nesta conversa, Otávio, experiente, aconselha Bráulio, expressando sua opinião sobre o movimento operário. (Figura 23)<sup>34</sup> Vale

Figura 23 - Excerto do *Roteiro I* de *Eles não usam black-tie* (p. 19).

```

BRAULIO - O povo unido jamais será vencido!...
OTÁVIO - Não mistura as coisas não, Bráulio!
BRAULIO - Estou misturando o que...
OTÁVIO - Esse negócio aí de povo unido jamais se-
rá vencido... Isso é coisa de estudante... de passea-
ta. Movimento nosso é de reivindicação... Nível e-
conômico... Amplia demais, racha... Negócio é aumento
de salário e contra as demissões. Sem nada de políti-
co...
BRAULIO - Olha quem fala?!...
OTÁVIO - Pois é. Justamente porque já fiz muitas
besteiras desse tipo!...
BRAULIO - (CONCORDANDO, MAS BASTANTE IRRITADO) ÊEHH!

```

destacar, ainda em relação a esta cena, que o apoio da igreja ao movimento operário, caracterizado no cenário - havia na igreja cartazes que manifestavam isto - é cortado no *Roteiro II* (p. 21).

Outro exemplo é a cena 44, que se refere à reunião dos operários da Santa Marta na associação de bairro, que é totalmente substituída, em um anexo. Nesta cena do *Roteiro I*, Otávio faz um longo discurso a seus companheiros, que ocupa quase quatro páginas inteiras, no qual fala sobre sua história de militância sindical, contando que já foi preso, torturado e que deixou sua família de lado pelas causas operárias. Discursa longamente sobre a dinâmica da organização de classe, das condições nas quais a greve deve acontecer, do exemplo que considera ter sido a greve de 1978, “dos braços cruzados e máquinas paradas” e da emoção que ela lhe causou. Enquanto Sartini insiste que devem reforçar a oposição sindical para

<sup>34</sup> Transcrição da Figura 23: BRAULIO - O povo unido jamais será vencido!... / OTÁVIO - Não mistura as coisas não, Bráulio! / BRAULIO - Estou misturando o que? / OTÁVIO - Esse negócio aí de povo unido jamais será vencido... Isso é coisa de estudante... de passeata. Movimento nosso é de reivindicação... Nível econômico... Amplia demais, racha... Negócio é aumento de salário e contra as demissões. Sem nada de político... / BRAULIO - Olha quem fala?! / OTÁVIO - Pois é. Justamente porque já fiz muitas besteiras desse tipo!... / BRAULIO - (CONCORDANDO, MAS BASTANTE IRRITADO) ÊEHH!

enfrentar os pelegos e parar as máquinas o quanto antes, enfrentando a repressão com violência, Otávio defende que a reunião não é da categoria, mas de um pequeno grupo, que a greve não é um fim em si mesmo e sim uma arma a ser usada com cuidado, e destaca a importância da mobilização e organização do dia-a-dia.

No anexo, a cena é totalmente modificada, de modo que a reunião em si deixa de ser encenada, restando uma conversa na saída da reunião entre alguns operários, inclusive Otávio, Bráulio e Sartini, a qual começa nas ruas e termina em um bar próximo. O antagonismo entre as opiniões continua demarcado, e os argumentos se mantêm basicamente os mesmos, mas expostos de modo muito mais conciso, sendo totalmente eliminada do discurso apenas a história de vida/militância de Otávio (a qual ele expunha como lição para os companheiros). A mudança das circunstâncias nas quais as posições são expostas lhes confere um sentido mais informal, de modo que passam a integrar uma conversa casual e não num discurso unilateral direcionado para um público.

No *Roteiro II*, o anexo do *Roteiro I* é incorporado ao texto e sofre modificações por meio de rasuras (p. 42 e 43). Novamente os argumentos centrais são mantidos, mas a forma de expressá-los torna-se mais concisa: Otávio insiste que a greve tem que ser decidida pela categoria e que Sartini, que “não aprendeu nada com o tempo”, quer “tirar a paralisação na marra”. O italiano, por sua vez, insiste que o sindicato está sob a direção de pelegos e que “negociação é com máquina parada”. (Figura 24)<sup>35</sup> Algumas menções pontuais como, por ex., à oposição sindical (mas não aos pelegos) e à greve de 78, são eliminadas. Também a chegada de policiais no bar, que no primeiro roteiro encerrava a discussão, é elidida.

Neste sentido se enquadram, além dos cortes, algumas mudanças, de grande importância, no discurso político de Otávio. Um exemplo é a alteração no diálogo de Otávio e Tião logo no início da narrativa (cena 10). Quando Tião diz que o pai “tem gosto de preparar greve” (p. 9); Otávio, que, na matriz, responde: “E tenho, tenho mesmo!”, com as rasuras passa a dizer: “Tenho não!”. (Figura 25)<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Transcrição da Figura 24: OTÁVIO – ~~Greve pela greve! Não tá certo, já era tempo de terem aprendido.~~ O que importa é conquistar posições, organizar, ajudá a turma a entender o alcance da luta! Não é fácil, eu sei! ~~Mas eles pensam que trinca caras podem resolver por trezentos mil?!~~ BRÁULIO – O Sartini continua insistindo nos 83% de aumento. Ele sabe que com isso vai breçar as negociação... OTÁVIO – Pois é o que ele quer! ~~Ele e essa turminha do quebra-pau!~~ É prá brechá as negociações mesmo, e tirar a paralisação na marra! BRÁULIO – Só que não paralisa nada. Pode ser mais uma derrota. ~~São os donos da verdade. Aham que eles falando, tá falado!~~ Terceiro mundo é fogo, seu Otávio

<sup>36</sup> Transcrição da Figura 25: OTÁVIO - ~~E tenho! Tenho mesmo!~~ Tenho não! Você pensa o que? Não tem outro jeito! É preciso mostrar prá eles que estamos organizados, que temos força. ~~Você pensa que o negócio se resolve só com ministério, comissão? Só~~ No papo eles não diminuem o lucro deles nem de um tostão! Barriga cheia deles é o que importa. Operário que se dane! ~~E enquanto não se organiza e não tiver consciência prá enfrentar o~~

Figura 24 - Excerto do *Roteiro II* cópia “c” de *Eles não usam black-tie* (p. 42).

OTÁVIO - ~~Greve pela greve! Não tá certo, já era tempo de terem aprendido. O que importa é conquistar posições, organizar, ajudar a turma e entender o alcance da luta! Não é fácil, eu sei! Mas eles pensam que trinta caras podem resolver por trezentos mil?~~

BRÁULIO - O Sartini continua insistindo nos 83% de aumento. Ele sabe que com isso vai breçar as negociação...

OTÁVIO - Pois é o que ele quer! ~~Ele e essa turminha de quebra-péu!~~ É prá breçar as negociações mesmo, e tirar a paralização na marra!

BRÁULIO - Só que não paraliza nada. Pode ser mais uma derrota. ~~São os donos da verdade. Achem que eles falando, tá falando!~~ Terceiro mundo é fogo, seu Otávio!

Figura 25 - *Roteiro I* (esquerda - p. 9) e *Roteiro II* cópia c (direita - p. 10).

<p>OTÁVIO - <del>E tenho! Tenho mesmo! Você pensa o quê? Não tem outro jeito, não! É preciso mostrar prá eles que nós tamos organizados que temos força. <del>Se você pensa que o negócio se resolve só com Ministério, comissão? No papo eles não diminuem o lucro deles nem de um tostão! Barriga cheia deles é o que importa. Operário que se dane. E enquanto não se organiza e não tiver consciência prá emergir o mundo, vai se danar mesmo!</del> (TRANSIÇÃO, SIMPÁTICO) Não vão querer um golinho?</del></p>	<p>OTÁVIO - Não senhor! Tenho não! Você pensa o quê? Que eu quero a greve pela greve como muitos aí? Não senhor. <del>Mas é uma arma que a gente tem!</del> <sup>Mas</sup> O importante mesmo é mostrar prá eles que nós estamos organizados, que temos força. Enquanto a gente se mostrá fraco, desunido, eles não diminuem o lucro deles nem de um tostão! Barriga cheia deles é o que importa. Operário que se dane! (TRANSIÇÃO, SIMPÁTICO) Não vão querer um golinho?</p>
--	---

Outro exemplo de cortes e modificações extensas nos diálogos é a cena 120 do *Roteiro I* (p. 79-80), na qual Otávio e Bráulio vão “tirar satisfação” com Sartini sobre o decreto da greve. Apesar de não haver rasuras manuscritas, na transcrição para o *Roteiro II* esta cena é completamente reescrita. A maior parte do conteúdo da fala é preservado, mas são eliminadas a menção de Otávio e Bráulio de uma nova assembleia e a utilização da greve dos bancários como exemplo de movimento mal organizado. Há sutis alterações de ordem, mas, de modo geral, a alteração torna o diálogo mais conciso. O local e circunstâncias da cena são alterados,

---

~~mundo, vai se danar mesmo!~~ (TRANSIÇÃO, SIMPÁTICO) Não vão querer um golinho? / OTÁVIO - Não senhor! Tenho não! Você pensa o quê? Que eu quero a greve pela greve como muitos aí? Não senhor. ~~Mas~~ é uma arma que a gente tem! Mas O importante mesmo é mostrar prá eles que estamos organizados, que temos força. Enquanto a gente se mostrá fraco, desunido, eles não diminuem o lucro deles nem de um tostão! Barriga cheia deles é o que importa. Operário que se dane! (TRANSIÇÃO, SIMPÁTICO) Não vão querer um golinho?

de uma reunião dos operários no clube para um encontro casual num campo de futebol e de bocha na periferia, o que confere um caráter mais informal à conversa, a exemplo do que aconteceu em outra cena anteriormente citada.

Há, ainda, uma sequência que, apesar de não envolver Otávio, serve para caracterizar a atitude de Sartini que, por oposição, reforça a sua. As cenas 155 a 162 compunham uma montagem paralela da partida de Tião de casa e da reação violenta de Sartini durante a greve, o que resulta na morte de Bráulio. A primeira cena da sequência mostra os operários reunidos no clube, armando-se com pedaços de pau para enfrentar a repressão. Esta cena é substituída por outra, cujo conteúdo, em parte, pertencia a uma cena posterior, em que os operários sondam os arredores da fábrica no turno da noite. Com o corte de várias cenas da sequência, esta se torna mais enxuta e a assembleia passa a acontecer na rua; contudo, o paralelismo - e a conseqüente aproximação - entre a partida de Tião e a violência de Sartini se mantém.

Dos movimentos processuais citados aqui, conclui-se que ao longo da elaboração das versões de roteiro a postura política de Otávio passa a depender menos de um discurso evidentemente político-didático, fundamentando-se mais nas suas ações. Cabe lembrar que, diferentemente do que acontece com Tião, no caso de Otávio, apenas os diálogos sofrem elisões, enquanto suas ações, principalmente aquelas decorrentes da expansão do fio da greve no *Roteiro I*, permanecem sendo encenadas.

Estas modificações podem ser relacionadas, inicialmente, ao anseio de Hirszman por uma comunicação ampla e densa com o público de *Eles não usam black-tie*. O diretor afirmou, em entrevistas, que não gostaria que o filme se reduzisse a um panfleto político: “Não queríamos fazer um cinema político convencional, com um discurso chatíssimo”; e ainda: “O filme não faz propaganda. Ele é uma crítica. Seria muito tolo o Guarnieri e eu cairmos no dogmatismo, enviando ao público *mensagens prontinhas*”. (HIRSZMAN, 1995, p. 55 e 57) (grifo nosso)

De toda forma, transparece do percurso criativo dos roteiristas que, num momento inicial, eles ‘encharcaram’ o roteiro com discursos políticos e posições explícitas, como que para deixar claro para si mesmos qual era a postura da personagem de Otávio, e de seu opositor, Sartini, para depois reduzir a sua extensão e aliviar a carga político-didática dos discursos, procurando integrar as posições políticas ao cotidiano das personagens.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Estas atitudes foram tornando Otávio um reformista e Sartini um revolucionário ‘desenfreado’, distanciando-se das figuras dos atores sociais da história que se desenrolava no ABC paulista naquele momento.

### 3.4.3.3 *Demais personagens*

Diferentemente do *Roteiro I*, em que os cortes e alterações significativos estão relacionados principalmente a Otávio e Tião, no *Roteiro II* as ações e informações eliminadas da trama estão relacionados principalmente ao perfil das personagens secundárias, como Silene, Tuca, Bié, Chiquinho, Juvêncio, Alípio e Jurandir. Este movimento, entretanto, afeta também a personagens de Maria e Romana, e aponta para a preocupação primeira dos roteiristas como sendo para com Otávio e Tião e, num segundo momento, para com o ajuste entre todas as personagens.

Este movimento, apesar de inserir-se no contexto do deslocamento da caracterização das personagens dos diálogos para as ações, também está relacionado à concisão da narrativa. Como no *Roteiro I* foram eliminadas praticamente todas as cenas que não agregavam informações ou ações essenciais para a trama, no *Roteiro II* os roteiristas possivelmente voltaram-se às intrigas secundárias, na tentativa de reduzir a extensão do roteiro e promover novo enxugamento narrativo.

No caso de Maria, como vimos, com a redução das ocasiões nas quais Tião expõe seus motivos para posicionar-se contra a greve, muitos diálogos seus com a moça são eliminados, de modo que as cenas nas quais a personagem se preocupava com as atitudes do noivo, e o questionava a respeito, são cortadas. Assim, um aspecto do perfil de Maria deixa de integrar a trama. Ainda em relação à Maria podemos destacar a elisão de uma parte do diálogo em que expressa ciúmes no momento de contar a Tião de sua gravidez. Este diálogo tem origens na peça, de modo que podemos imaginar ter sido cortado possivelmente porque a posição frágil aí implicada não combina mais com o novo perfil da personagem.<sup>38</sup>

No caso de Silene, o drama contado pela personagem, de que seu noivo a havia abandonado e ela havia sido expulsa de casa, não é completamente eliminado, mas perde espaço. No *Roteiro I* a cena na qual Silene conta a Maria esta história (cena 42) permanece, contudo, uma cena posterior, na qual ela afirma ter feito um aborto, é cortada (cena 53), já que implicaria num desvio do centro do enredo.

Em relação à personagem Tuca, movimento semelhante acontece. A cena na qual ele conversa com Chiquinho é preservada (cena 29), mas outra, na qual ele aterroriza Bié e seus amigos (cena 32A), é cortada no *Roteiro II*. Esta eliminação afeta não apenas Tuca, mas

---

<sup>38</sup> Maria foi sendo configurada como uma personagem consciente e ativa, diferentemente da Maria da peça.

também Bié. O medo que este tem do pai alcoolizado, que aparecia nesta cena, é eliminado do roteiro com o corte. Medo do pai alcoólatra diminuiria a força de oprimido social do pai.

Chiquinho também perde espaço na narrativa. Parte da cena da feira (cena 20), na qual ele tenta impressionar Tezinha, é mantida, enquanto outra parte da mesma cena, na qual o romance dos dois ficava evidenciado, é cortada. Em relação a Juvêncio, muitas das cenas de deslocamento dentro do bairro serviam, de forma secundária, para mostrar a personagem integrando o cotidiano do bairro, tocando seu violão, cumprimentando os moradores e também dormindo na rua. Todas elas são tiradas já no *Roteiro I*. Já no que tange a Alípio, diversas partes de diálogos nas quais ficava evidenciada a solidariedade do dono do bar com os demais moradores do bairro, bem como sua condição financeira precária, são cortadas. A caracterização de Jurandir também perde algumas informações. Por exemplo, no diálogo com Tião da cena 22 do *Roteiro II* (p. 33), que já havia sido “enxugado” no *Roteiro I* (p. 2), a fala de Jurandir contanto ao futuro genro um pouco de sua história, é suprimida. No que diz respeito a Romana, também diversos diálogos nos quais a personagem expressa seu caráter realista diante da dura realidade em que vive, e que na peça é colocado principalmente por meio de suas falas, são eliminados.

Em um sentido inverso ao de redução da caracterização das personagens secundárias podemos citar o fato de que, a partir do *Roteiro II* (por meio de rasuras “imateriais”), a mãe de Maria passa a ser chamada de Malvina, sendo que no *Roteiro I* ela não tinha nome.

A partir disto podemos imaginar que os roteiristas, na busca por concisão da narrativa, num primeiro momento procuraram formas mais precisas de transmitir as informações e, possivelmente, quando já não havia muito mais o que “enxugar”, começaram a eliminar informações, e para tanto elegeram as ações e situações secundárias, que não estavam diretamente relacionadas ao núcleo dramático.

#### **3.4.4 Entre rasuras, dinâmicas e tendências**

Das considerações tecidas até aqui a respeito das recorrências encontradas nas rasuras entre as versões de roteiro de *Eles não usam black-tie* deduzem-se questões que nos permitem avançar tanto em relação à dinâmica dos roteiristas quanto no que se refere às tendências que os direcionaram nesta etapa do processo.

Se observarmos em conjunto as etapas denominadas *Estudos* e *Projeto*, sobre as quais nos dedicamos até aqui, evidenciam-se aspectos da dinâmica processual de Hirszman (em

alguns momentos, conjunta com Guarnieri), num sentido mais amplo. Já mencionamos que o diretor era conhecido pela minúcia de seus métodos de trabalho, o que possivelmente está em conexão com o fato de, em cada etapa do processo criativo de *Eles não usam black-tie*, optar por direcionar sua atenção para um aspecto determinado da construção narrativa, de modo que sua obra vai sendo criada “por partes”.

Neste sentido, devemos lembrar que de início, nos *Argumentos*, Hirszman estava preocupado exclusivamente com a fábula, independentemente da narrativa - discutindo e elencando seus possíveis elementos constitutivos. No momento seguinte, durante a elaboração do *Roteiro I*, a fábula é revista e tecida enquanto narrativa - constituindo a trama. A sistematização dos elementos da narrativa especificamente cinematográfica, a decupagem, integram os esforços do diretor-roteirista apenas na etapa subsequente.

No âmbito circunscrito à construção narrativa, observamos que Hirszman também trabalha por fases. Inicialmente, no *Roteiro I*, a trama é tecida seguindo o fluxo temporal da fábula, encenando quase todos os acontecimentos na sequência em que acontecem, mostrando todos os lugares, expressando em palavras todas as opiniões e pensamentos, contemplando todas as informações e situações criadas. Disto resulta uma narrativa “inchada”, que depois de elaborada é submetida, a partir do *Roteiro II*, a um trabalho minucioso de reflexão e revisão. Diálogos vão sendo enxugados, redundâncias eliminadas, elipses criadas, ações valorizadas. O que não contribui com o desenvolvimento dos fios principais da trama (e que poderia, assim, afrouxá-los) vai sendo eliminado, tornando a narrativa concisa e rigorosa.

Deste modo, em um sentido amplo, podemos retrazar o percurso pelo qual o diretor concebe a sua obra, preocupando-se com o geral para depois deter-se no particular: primeiro dedica-se à fábula, depois com a narrativa e por último com a narrativa cinematográfica. Inicialmente amplia o universo imaginado para depois lapidá-lo, reduzi-lo à **forma** visualizada mentalmente.

No que se refere aos meios pelos quais esta dinâmica acontece, podemos afirmar que o *Roteiro I* faz jus à denominação, atribuída pelos próprios roteiristas, de “versão sujeita a todas as modificações”, no sentido em que serve como meio de esquadrihar a forma desejada, refinando o material bruto, ‘com sobras’. No processo de leitura, rasura e transcrição deste documento, seguido da escritura e leitura sobre o *Roteiro II*, os roteiristas dão continuidade à sua busca, alcançando, por meio das rasuras, a possibilidade de obra mais próxima do esperado. Após esta etapa, encerram seu trabalho de experimentação/revisão e compartilham o *Roteiro III* com toda a equipe.

Esta dinâmica criativa modular, que parte do geral para o particular, está relacionada aos movimentos processuais que engendra, ou seja, ao conteúdo da obra em processo. Nesta direção, o que parece ter direcionado a criação entre os *Roteiros I, II e III*, e que nos permite sintetizar uma nova tendência da narrativa, é o anseio por **concisão e precisão**. Esta tendência permeia todos os movimentos processuais até aqui elencados, desde a criação, detalhamento e aprimoramento da decupagem, passando pelas operações de redução da extensão da narrativa que conferem sintetismo à trama, até o balanceamento entre diálogos e ações que caracterizam as personagens.

Retomando os movimentos processuais e tendências elencadas em relação às etapas *Estudos e Projeto*, podemos estabelecer alguns paralelos que contribuem com a compreensão do percurso criativo em sua totalidade. De um modo geral, podemos afirmar que a linha de força de *recentralização no movimento operário* (via retorno à peça) continua conduzindo o processo criativo, já que há sinais de constante retorno a determinados elementos do texto teatral. Por outro lado, ainda podemos pensar as alterações operadas entre as três versões de roteiro pelo viés dos *eixos temáticos ancorados no contexto*, passando pela *acentuação de oposições e intensificação dramática*, mas de certo modo em um sentido inverso ao operado entre o texto teatral e o *Roteiro I*, visto que ao invés de um movimento de ampliação da trama, observamos uma redução, um resumo, conforme já mencionamos.

Nesta direção é característico que os esforços empreendidos até a escritura do *Roteiro I* inicialmente aconteçam no plano mais amplo da elaboração da fábula e da trama (passando por personagens, tempo, espaço e situações) e, a partir daí, com as versões subsequentes, passem a ter lugar no âmbito mais restrito dos pormenores da narrativa (como nos diálogos, movimentações de atores, cenários, decupagem etc.)

Em relação ao retorno à peça, num sentido amplo, podemos retomar a questão da narração e da encenação. Como vimos, entre o texto teatral e o *Roteiro I* muitas ações que eram narradas ou permaneciam implícitas passam a ser encenadas, donde transparece o esforço dos roteiristas em aproveitar os recursos específicos e diversificados da narrativa cinematográfica, afastando-se do palco. Entre as versões seguintes, por outro lado, o movimento de certa forma se inverte, uma vez que parte destas situações volta a ficar implícita. Neste sentido, parece que Hirszman vai aprimorando seu uso dos recursos narrativos, neste caso procurando criar hierarquias: encenando apenas o que merece destaque na narrativa (principalmente as ações do núcleo dramático), e deixando o secundário subentendido. Nesta perspectiva também se enquadra o fato de, embora vários diálogos

tomados na íntegra da peça tenham se mantido ao longo das versões, muitos outros são também modificados quando não mais serviam adequadamente aos propósitos da nova narrativa.

No que se refere à tendência de *recentralização no movimento operário* indicada entre o texto teatral, *Argumentos* e *Roteiro I* e decorrente do retorno à peça, podemos afirmar que há continuidade desta tendência entre as versões de roteiro, em especial nas mudanças no discurso e na caracterização de Otávio. Conforme comentamos, o esforço empreendido para aliviar a carga político-didática da fala desta personagem está em conexão com a pretensão dos roteiristas de criar uma representação da classe trabalhadora - sua rotina e suas formas de organização, nas quais as posições políticas estivessem integradas ao cotidiano das personagens.

Em relação ao tratamento de eixos temáticos *ancorados* no contexto chama a atenção, em especial, o tratamento dedicado à alienação a partir do *Roteiro I*, dentro do eixo temático de *classe e consciência de classe*. De acordo com o que já vimos, nos *Argumentos* e no *Roteiro I* há um esforço dos roteiristas em relacionar alienação e televisão. Diversos cortes ao longo das versões, principalmente aquele no qual Tião devaneia a exemplo dos comerciais de TV, acabam por indicar que esse caminho pode ter sido aos poucos preterido pelos roteiristas; contudo, há alguns acréscimos que colaboram na direção de mantê-lo, por ex., o acréscimo na transposição para o *Roteiro II* (p. 15) de que o aparelho de TV da casa de Jurandir é maior do que a da casa de Otávio. Além disto, parte da cena 75, em que a família de Otávio vê TV, é cortada no *Roteiro I* (p. 57). Deste modo, parece que a ligação entre a personagem de Jurandir e a televisão é reforçada, como já salientamos anteriormente, enquanto o vínculo com a família de Otávio é enfraquecido. O comentário de Maria sobre a ideia de Tião de viajar na lua de mel também é sintomática neste sentido: “isso é filme ou novela?”.

Ainda em relação à representação das classes sociais, na primeira versão de roteiro se encontra um “vestígio” do que poderia ser considerada a figura do “intelectual”: durante a manifestação dos bancários, os jovens são incitados por um homem de terno. Esta personagem, ao longo das versões, fica completamente em segundo plano.

No que tange à *violência, repressão e medo*, observamos que entre os roteiros, longe de perder espaço, este eixo temático dá sinais de desenvolver-se. A repressão, a presença de “milicianos” estão muito presentes já na matriz do *Roteiro I*. Isto é ainda mais evidenciado com modificações nas rubricas como, por ex., a observação acrescida no *Roteiro II* (p. 4) que diz: “a presença da polícia amedronta”. Outra questão relacionada a este eixo temático é a

mudança no perfil do assaltante que é responsável pelo assassinato de Jurandir. Nas rasuras do *Roteiro II* (p. 78), este não é mais um bandido iniciante e assustado, nem mesmo um migrante nordestino. Também podemos citar como exemplo, nesta perspectiva, a alteração nas circunstâncias nas quais Maria é ferida no dia da greve. Na transcrição do primeiro para o segundo roteiro (p. 101), ao invés de estar tentando convencer outras operárias a aderirem à greve, Maria estava chamando todas para irem embora, para o sindicato, quando é agredida.

Uma pontual modificação no cenário está relacionada, ainda ao eixo temático do *cotidiano proletário*. A descrição da casa de Maria deixa de ser “uma cabana de pau a pique”, para ser “um barraco” no *Roteiro II* (p. 13), descrição que é, por fim, cortada nas rasuras deste.

Tendo nos dedicado neste capítulo à etapa de roteirização do filme, por meio da leitura das diferentes versões criadas por Hirszman e Guarnieri, iremos nos concentrar, a seguir, no empreendimento de “dar vida” a *Eles não usam black-tie*, caracterizado pela execução de ações coordenadas pelo diretor com o objetivo de concretizar o plano contido nos roteiros.

#### 4. PRODUÇÃO, FILMAGEM E MONTAGEM ENQUANTO *FINALIZAÇÃO*

A etapa à qual nos dedicaremos neste capítulo foi por nós denominada *Finalização*, tendo em vista as características e a representatividade dos índices materiais dos quais nos valeremos na aproximação a este momento do processo criativo de *Eles não usam black-tie*. Entre estes estão os *Aditamentos ao Contrato de coprodução*, o *Storyboard*, as *Sequências e locações para filmagem*, os *Calendários de filmagem*, as *Ordens do dia I e II*, as *Fichas de continuidade*, as *Sequências para sincronização*, o *Mapa de mixagem* e o filme. Tomaremos, ainda, o *Roteiro III* como baliza para a leitura comparativa destes índices.

Neste capítulo discutiremos, portanto, o percurso entre a terceira versão de roteiro e o filme, passando pelas ações de produção, filmagem e montagem por meio das quais este se realizou, registradas em documentos de processo como os acima citados.

Inicialmente apresentaremos as bases materiais deste capítulo, para então tratar da restituição cronológica destes documentos. Em seguida, faremos alguns apontamentos acerca do *Roteiro III* e as rasuras em suas cópias, relacionando-as com os demais documentos de processo. Destacaremos então os movimentos processuais mais relevantes nesta etapa do percurso criativo, circunscritos à produção/filmagem e à montagem, para, por fim, concluir com algumas observações a respeito das tendências que os direcionaram.

##### 4.1 APRESENTAÇÃO DOS DOCUMENTOS DE PROCESSO

Apresentaremos a seguir os principais documentos dos quais nos valeremos para tecer as considerações deste capítulo. Além destes, que serão descritos em detalhes nos tópicos, há ainda muitos outros a que tivemos acesso (indicados na seção 1.3 deste trabalho) que também detêm informações importantes, ainda que pontuais, para a compreensão global do processo criativo, e serão, assim, eventualmente invocados ao longo das análises.

É o caso dos *Contratos* de cessão de direitos, de equipe técnica e de elenco, que comparativamente nos permitiram, por ex., estimar datas de outros documentos não datados. Outros exemplos são a *Relação das equipes de trabalho*, que revelou a existência de um segundo título provisório para o filme (*Segunda-feira greve geral*); os *Desenhos de produção*, que permitiram estabelecer paralelos com desenhos feitos no verso das páginas da cópia de Hirszman do *Roteiro III*; as *Lentes especiais*, que indicam as cenas nas quais foram utilizados recursos como *travelling* e *grua*; os *Estudos de cenografia*, que forneceram informações sobre

a filmagem da cena final (inexistente na matriz do *Roteiro III*); a *Minutagem da música* e as *Partituras*, que auxiliaram na compreensão da composição da trilha musical do filme.

#### **4.1.1 Aditamentos ao Contrato de coprodução**

A série 05 do AEL, *Contrato de coprodução*, é composta por três documentos, dentre os quais o 1º aditamento ao contrato original firmado com a Embrafilme. Este documento tem duas páginas datilografadas e não tem data, no entanto, tendo como base outros documentos encontrados na Cinemateca Brasileira, sabemos ter sido este firmado em 21/01/1980. Neste documento, o aumento do valor da produção que consta no *Orçamento de produção IV* (de cerca de 7 para 13 milhões de cruzeiros) é aprovado pela estatal.

Na Cinemateca Brasileira encontramos, ainda, outros seis aditamentos ao contrato, todos eles aumentando o valor liberado pela Embrafilme para a produção de *Eles não usam black-tie*. O segundo, firmado em 28/04/1980, prevê o aumento do orçamento para cerca de 22 milhões de cruzeiros; o terceiro, de 30/07/1980, para 26 milhões; o quarto, de 15/12/1980, para 37 milhões e o quinto, de 14/01/1982, para 39 milhões. O sexto, de 12/03/1982, contabiliza o valor da produção após o fechamento de todas as contas, o qual é idêntico ao registrado no quinto aditamento (C\$ 39.015.889,84).

No primeiro aditamento, o valor da participação da Embrafilme aumenta, de 70% para 85% dos lucros até que o investimento seja recuperado, e de 30% para 50% depois disto. A partir do segundo aditamento, foi previsto no contrato que Hirszman deveria fornecer notas promissórias dos valores aumentados. No terceiro aditamento, está previsto ainda que estes seriam retidos pela Embrafilme, da parte do produtor, quando do lançamento do filme.

Estas informações são importantes para compreender, por ex., que ao longo do percurso de finalização de *Eles não usam black-tie*, demandas não previstas foram surgindo e exigindo o aumento do valor de produção.

#### **4.1.2 Storyboard**

Outro documento fundamental para este capítulo é o *Storyboard*, também chamado de “desenhos de produção”, que cumpre a função de ilustrar graficamente o que no roteiro está descrito verbalmente. No AEL, localizamos apenas algumas poucas páginas do *Storyboard* de *Eles não usam black-tie*, sendo que foi na Cinemateca Brasileira que tivemos acesso ao

documento completo. Este não é original (ou seja, é uma fotocópia do original, ao qual não tivemos acesso), está em papel formato A3, orientação horizontal. Está encadernado, possui 147 páginas e não tem capa. As únicas rasuras sobre a fotocópia registram os números das páginas.

Como o *Storyboard* não tem data, podemos apenas supor o momento e as condições de sua produção. Um documento com o qual tivemos contato durante as pesquisas no AEL,<sup>39</sup> que trata dos desenhos de produção de *Eles não usam black-tie*, indica que este foi feito 45 dias antes do início das filmagens, as quais, de acordo com as *Fichas de continuidade*, tiveram início em 17/03/1980. Podemos estimar, portanto, a data do *Storyboard* em 2/02/1980.

O documento aponta, ainda, que a feitura do *Storyboard* contou com a participação de toda a equipe. Um depoimento de Guarnieri a respeito aponta nesta mesma direção:

Participei até dos desenhos de produção, que foram feitos praticamente quadro a quadro. Havia um desenhista na equipe, que fazia aqueles quadros com uma precisão impressionante. *Como o Leon visualizava muito bem o que ele queria*, o filme foi muito discutido, cena a cena. (ROVERI, 2004, p. 93) (grifo nosso)

Na ficha técnica, os desenhos de produção são creditados a Francisco Osório, que acreditamos ser “o desenhista” ao qual Guarnieri se refere.

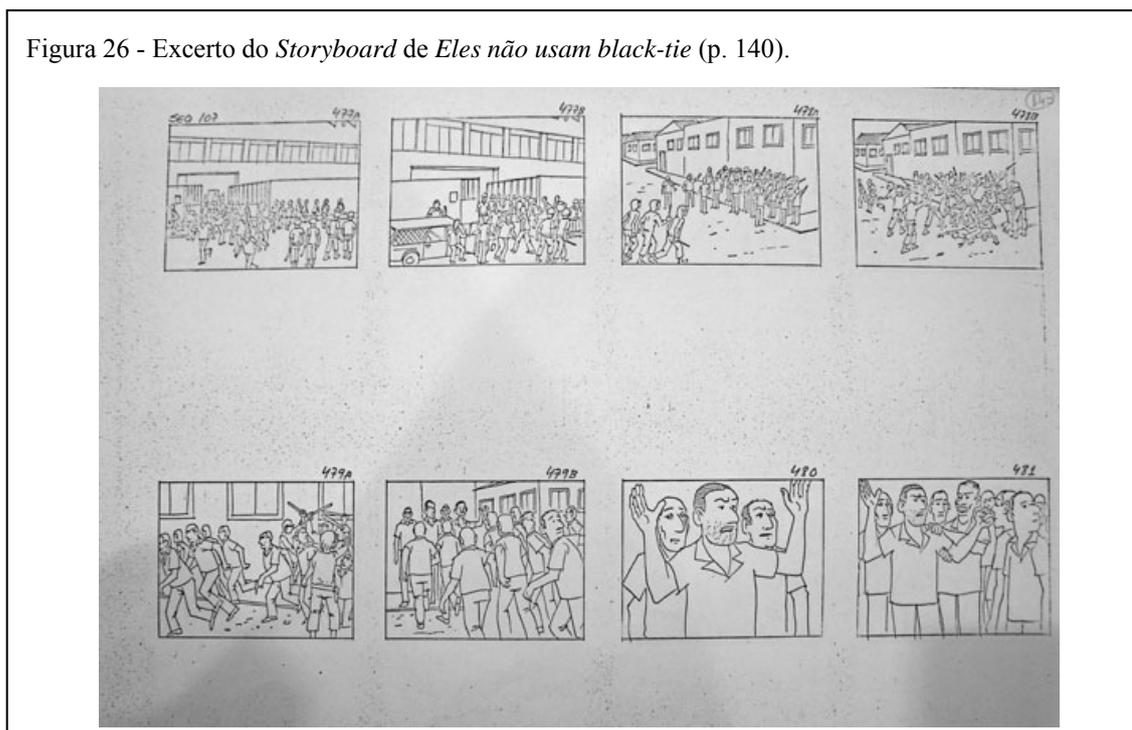
Em relação ao conteúdo deste documento, cada página registra oito quadros, identificados com o número do plano e da cena a que se refere. (Figura 26) O *Storyboard* segue a numeração de planos e cenas da matriz do *Roteiro III*, sendo que as rasuras e os anexos são ignorados em sua construção.

Ainda que haja no mínimo um desenho para cada plano, é comum haver mais de um, os quais são identificados com o número do plano seguido de letras (1A, 1B, 1C etc.). Os diferentes desenhos de um mesmo plano comumente ilustram movimentos de câmera ou de atores. Em geral os planos são desenhados precisamente conforme indicado na matriz do *Roteiro III*, embora haja algumas modificações, principalmente na escala dos planos. Neste sentido é comum, por ex., a mudança de *Médio Primeiro Plano* (MPP) para *Plano Americano* (PA). Podemos imaginar que tal expansão se justifica, por ex., em razão de não poderem estar circunscritas, num plano tão fechado, determinadas ações descritas.

---

<sup>39</sup> Intitulado *Introdução ao roteiro/desenho de produção*, não tem referência de data ou local de publicação, mas credita a edição e redação à *Assessoria de imprensa e relações públicas*.

Figura 26 - Excerto do *Storyboard* de *Eles não usam black-tie* (p. 140).



Embora a maior parte dos demais cenários seja bastante distinta no *Storyboard* e no filme, alguns destes, em especial a casa de Otávio e de Maria, encontram-se desenhados de modo muito semelhante ao que se observa na obra finalizada. Pelas datas dos *Contratos de locação cenográfica* (entre 19/02 e 18/03), e do *Mapa e Fotos de pesquisa cenográfica* (desde 1979) podemos imaginar que estes cenários fundamentais já fossem conhecidos do diretor e possivelmente também do desenhista.

#### 4.1.3 Sequências e locações para filmagem, Calendários de filmagens e Ordens do dia

A lista de *Sequências e locações para filmagem*, que se encontra na série 23 do AEL: *Notas técnicas para filmagens*, contempla todas as cenas do filme, numeradas, seguidas da luz e locação necessárias para sua filmagem e das personagens que destas participam. Este documento não tem data, mas percebe-se que este foi criado tendo como base a matriz do *Roteiro III* (sem rasuras ou anexos). As *Sequências e locações para filmagem* possivelmente destinam-se à elaboração do *Calendário de filmagens*, e ainda, das *Ordens do dia*, ou seja, trata-se de um documento técnico dedicado à preparação para as filmagens. (Figura 27)

É semelhante a este o *Resumo das sequências para filmagem*, que contém uma lista dos cabeçalhos das cenas da matriz do *Roteiro III*. (Figura 28)

Figura 27 - Excerto das *Sequências e locações para filmagem* (p. 1).

SEQUENCIA	LOCAL / LUZ	PERSONAGENS
001 ✓	FOTOS DE VARIAS LOCAÇÕES (LUZ TAMBÉM VÁRIDA, DAS FOTOS) OBS: NORMAL DE CADA SEQ. FOTOGRA- DA.	_____ ✓ _____ _____
002 ✓	RUA PERÍFERIA- EXT-NOITE OBS: NORMAL	_____ ✓ _____
003 ✓	INT. (ÔNIBUS) NOITE OBS: NORMAL	TIÃO MARIA ( FIGURAÇÃO) com.

Figura 28 - Excerto do *Resumo das sequências para filmagem* (p. 1).

<u>RESUMO DAS SEQUÊNCIAS</u>	
SEQ. 1 -	LETREIROS DE APRESENTAÇÃO
SEQ. 2 -	RUA PERIFERIA - EXT. - NOITE
SEQ. 3 -	INTERIOR DO ÔNIBUS - NOITE

Na série 21, *Calendários de filmagens*, encontramos, entre outros documentos, um calendário organizado “por ator”, que também foi elaborado a partir da matriz do *Roteiro III*. Este documento possui seis páginas, não está encadernado e não tem data. Cada página contempla o nome do ator que interpreta determinada personagem, e, logo abaixo, a lista de cenas das quais participa, com a data, dia da semana e período previsto para filmagem. No entanto, não são todos os integrantes do elenco que estão contemplados nestes calendários.

Além disto, alguns dos atores previstos neste documento não são os mesmos que interpretam o papel no filme, indicando que ainda nesta etapa da produção o elenco não estava plenamente definido e nos permitindo estimar a data deste documento. Por exemplo, se neste o nome de Lima Duarte está previsto para o papel de Sartini, e o contrato de Francisco Milani, que interpretou a personagem no filme, data de 17/03, certamente podemos afirmar que os *Calendários de filmagens* foram elaborados antes desta.<sup>40</sup>

Na série 24 do AEL encontram-se depositadas as *Ordens do dia*, que também são registros da preparação da filmagem. Nestes documentos está listado todo o necessário na

<sup>40</sup> O mesmo acontece com o nome de Lutero Luiz, previsto para o papel de Alípio. O contrato de Renato Consorte, que interpreta esta personagem no filme é de 17/05.

ocasião da filmagem: locação, luz, atores, figuração, cenário, equipamentos, figurino, acessórios etc. De *Eles não usam black-tie* há cerca de 200 *Ordens do dia*, cada uma com uma lauda, entre as quais se distinguem dois tipos: o primeiro é completamente manuscrito, elaborado com canetas de cores diferentes (Figura 29), enquanto o segundo consiste num formulário impresso, com timbre do CPC (Centro de Produção e Comunicação),<sup>41</sup> sobre o qual são feitas anotações manuscritas (Figura 30).

Figura 29 - Excerto das *Ordens do dia I* (p. 1).

SQ 30	<b>Saída da Associação de Bairro</b>	LOCALS	DOMINGO 20 ABRIL
	O DESSECA-SOL DA ASSOCIAÇÃO DE BARRIO FALTA O TUBO DE PINTURA. SARTINI É O MAIS ENFLESCADO. DIGOTEM POSIÇÕES DEBILIZADAS COM SEU GRUPO, ESTÁ PUTO. HÁ UMA SOMBRA DE TREM DO BSL PRÓXIMO	EXTERIOR NOTURNA	FILME: DOMINGO
OBS TOQUELLING 24HS			
PERSONAGENS	ROUPA	DETALHES	ACESSÓRIOS
OTAVIO BRAULIO SARTINI 2 OPERARIOS OTAVIO 6 OPERARIOS SARTINI	R-2 R-2 R-3		

Figura 30 - Excerto das *Ordens do dia II* (p. 1).

 centro de produção e comunicação Ltda			
			folha nº
sequência	30		
resumo	Saída Associação de Bairro / Ruas próximas		
cenar	178/179/180/181		
locação	OSASCO - Rua Gasparino Lunardi (quartelões próximos ao do Autostar)		
ambiente			
luz	EXT-NOITE		
tempo de filmagem			
data	19 de maio 2ª feira		
atores	personagens	figurino e adereços	continuidade
1 Quaresma	Otávio	00	
2 Milton	Braulio	00	
3 Milani	Sartini	00 295-95-42	

Nas *Ordens do dia I*, cada lauda refere-se exclusivamente a uma cena, embora haja, em alguns casos, mais de uma lauda para a mesma cena. Estas são aproximadamente 150 e estão ordenadas pelo número das cenas. As *Ordens do dia II* referem-se apenas a determinadas cenas, ou seja, não contemplam todas as cenas do filme como as primeiras, em

<sup>41</sup> De acordo com os *Contratos de equipe técnica*, o Centro de Produção e Comunicação Ltda. é a empresa contratada para a produção executiva e a direção de produção do filme em 13/01/1980.

número aproximado de 50. Diferentemente do caso das *Ordens do dia I*, naquelas, algumas laudas se referem a mais de uma cena, sendo o critério para esta junção a data prevista para a filmagem, pela qual as *Ordens do dia II* são ordenadas.

Acreditamos que as *Ordens do dia II* são cronologicamente posteriores às *Ordens do dia I* em razão de as primeiras seguirem exatamente as indicações da matriz do *Roteiro III*, tal como os demais documentos citados. Já o segundo grupo de documentos, apesar de em geral também ser fiel a esta matriz, contempla, em algumas cenas, determinadas alterações que se encontram registradas nas rasuras (por ex., a cena 2, que passa a ser a saída de Tião e Maria do cinema), bem como mudanças nas locações que são levadas adiante nas filmagens (por ex., na cena 23, que nas *Ordens do dia I* seriam filmadas no Parque do Ibirapuera e nas *Ordens do dia II* passam a ser no Parque Estoril). A ressaltar ainda que, em geral, a data prevista nas *Ordens do dia II* coincide com as datas das *Fichas de continuidade*.

Integram as *Ordens do dia I* algumas laudas com tabelas de horários nos quais os atores chegariam no aeroporto ou ainda de horários em que a equipe sairia da produtora. Juntamente com as *Ordens do dia II* há algumas laudas que parecem ser estudos para a cena final, que não está na matriz do *Roteiro III*, mas encontra-se anotada por meio de rasuras.

Todos estes documentos são de grande relevância, pois nos auxiliam na compreensão do processo que se deu entre a roteirização e as filmagens por diferentes vias, assim como o *Storyboard*. Também o são em razão de darem a conhecer quais cenas e, em alguns casos, quais planos pretendia-se filmar, e se já havia alguma alteração prevista em relação à matriz do *Roteiro III*.

#### 4.1.4 Fichas de continuidade

As *Fichas de continuidade* que se encontram na série 25 do AEL são um registro do processo de filmagem propriamente dito. Estes documentos contêm informações necessárias ao encadeamento e continuidade da narrativa, ou seja, servem para que as mudanças de um plano a outro sejam realizadas da forma mais verossímil possível em termos de cenários, figurinos, adereços, luz, posições de câmera, expressão e localização de personagens etc.

De *Eles não usam black-tie*, há 357 *Fichas de continuidade*,<sup>42</sup> de uma lauda cada, ordenadas por data de filmagem (e não por número do plano). Cada ficha é referente a um

---

<sup>42</sup> A responsável pela continuidade, de acordo com a ficha técnica do filme, foi Maria Sílvia Moreira (possivelmente a “Silvinha” a que algumas anotações no *Roteiro III* se referem).

determinado plano filmado, numerado conforme a matriz do *Roteiro III*. As características de determinados planos, por outro lado, diferem das indicações datilografadas no roteiro, e, em alguns casos, coincidem com as rasuras.

Além da descrição dos aspectos citados, estes documentos contêm outros registros muito significativos, como a hora e o local da filmagem, o número de tomadas filmadas, o tempo de cada uma e a descrição de eventuais problemas em algumas destas (por ex.: diálogo não convincente). Aparentemente, registram também quais foram escolhidas para a montagem, pois em alguns casos há um “x” a caneta preta ao lado das tomadas feitas. (Figura 31)

Figura 31 - Excerto das *Fichas de continuidade* (p. 1).

LEON HIRSZMAN PRODUÇÕES					1808 BT 25
FICHA DE CONTINUIDADE				SEQ.	8
FILME: "ELES NÃO USAM BLACK-TIE"				PLANO	28
AMBIENTE SALA TIÃO			INT/EXT. DIA/NOITE EFEITO	SOM	MUDO X
DATA	ALT.	DIST.	HORA DE FILM.	CARACT. da <i>tape 1</i> LIZ USADA	
17/3/80	1,30 ts	32 a 8	24.20hs		
OBJETIVA 32	DIAP. 4+	FILTRO -	CHASSI 3	NEGAT. 1	
TOMADA	TEMPO	METRAGEM	OBSERVAÇÕES		
1 N	10"	<del>0 75</del>	X B (11) 33" 91 - R <sup>o</sup> 23 30hs		
2 N	10"	<del>75 12</del>			
3 N	12"	<del>12 18</del>			
4 N	20"	<del>18 27</del>			
5 i	39"	<del>27 45</del>	termina por ... E		
6 N	10"	<del>45 50</del>			
7 N	22"	<del>50 60</del>			
X 8 i	38"	<del>60 77</del>			
9 N	15"	<del>77 83</del>			
10 N	16"	<del>83 93</del>			
AÇÃO MARIA - R1 - vestido branco c/ bolinhas bordo, tomanga c/ 2 tiras azul. cabelo, bolsa ... cabelo repartido ...					

Estes documentos são fundamentais por fornecerem uma dimensão exata das cenas e planos que foram filmados, possibilitarem distinguir as mudanças operadas durante a produção/preparação para filmagem e durante as filmagens propriamente ditas, se comparados com outros materiais como o roteiro e as *Ordens do dia*.

#### 4.1.5 Cronograma de montagem, Sequências para sincronização e Mapa de mixagem

São relevantes para este capítulo, por fim, documentos que registram planos, decisões tomadas e ações empreendidas durante a montagem, como o *Cronograma de montagem*, as *Sequências para sincronização* e o *Mapa de mixagem*. O primeiro, que integra a série 29: *Cronogramas de montagem* do AEL, tem uma lauda, não tem data e prevê, numa lista datilografada seguida de datas, as atividades necessárias à finalização do filme. Entre outras atividades, descreve a realização do corte final em 27 a 29/01 (muito possivelmente de 1981), o planejamento da música de 30/01 a 2/02, o planejamento de ruídos e marcação da divisão de rolos de 3 a 6/02, a minutagem da música até 5/03, a gravação de 16 a 20/03 e a montagem desta de 23 a 26/03. A produção do mapa de mixagem estava previsto para 27/03 a 2/04 e a mixagem de 9 a 16/04. Algumas anotações manuscritas indicam quais atividades seriam realizadas por Escorel e quais por assistentes dele.

Figura 32 - Excerto das *Sequências para sincronização* (p. 1).

66 minutos  
24 segundos

ELES NÃO USAM BLACK-TIE

SEQ.	Descrição	Tempo
1	Letras	(Letras < 1'56")
2	Domingo Sábado	
3	Viagem	
4	Chegada, desembarque, batida.	
5	Chegada em casa	
6	Casa Tião	
7	Bráulio e Otávio.	Rolo 1 815.4
8	Em família	
10	Casa Maria	
11	Bié e Maria	Rolo 2 965.12 (ali 11/65/66/3)

**Rolo 1**

1	Letras (51 min)	
6	Casa Tião	866.6
8	Em família (→ 8.29.7)	102.0 → 968.6 968.8

O segundo, que integra a série 34 do AEL: *Registros de sincronização*, é um documento de quatro páginas, sem data, que contém a lista datilografada das cenas do filme, identificadas por títulos que sintetizam o conteúdo da cena e numeradas conforme a matriz do

*Roteiro III* (Estes títulos são utilizados também no *Mapa de mixagem*). Supomos ter sido esta lista utilizada durante a montagem em razão de registrar o número dos rolos de filme e de conter uma anotação referente ao número de cenas “cortadas” e “montadas”.

Nas *Sequências para sincronização* há rasuras sobre o conteúdo datilografado, com cores e tipos de canetas diferentes, o que indica decisões tomadas em diferentes momentos do trabalho de montagem do filme. (Figura 32)

Este documento é relevante principalmente em razão de permitir, por ex., identificar cenas que foram filmadas, mas que foram cortadas durante a montagem. Ainda, as cenas indicadas nas *Sequências para sincronização* ainda não são exatamente as mesmas do filme, o que significa que deste registro até a montagem final ainda foram feitas modificações.

Já o *Mapa de mixagem*, que integra a série 35 do AEL, registra a última ação da etapa *Finalização*, a saber, a sincronização da trilha sonora e musical às imagens montadas, e seus registros coincidem com a forma final do filme. Este documento utiliza os mesmos títulos das *Sequências para sincronização* e, apesar de em alguns casos não constar o título da cena, percebe-se pelo conteúdo da mesma que ela está presente, apenas não identificada.

#### 4.1.6 Filme

Finalizado em julho de 1981, *Eles não usam black-tie* foi lançado nos cinemas em setembro do mesmo ano, com distribuição da Embrafilme, e em 1983 foi relançado, estreando também em alguns países do exterior. O filme tem 134 min., filmados em 35 mm, em cores. Tem 71 cenas e aproximadamente 300 planos.

De forma breve, a trama do filme é a seguinte:

Tião e Maria saem do cinema no sábado a noite e passeiam pelas ruas do centro da capital paulista. O casal para na casa do rapaz, para se protegerem da chuva, e a moça conta a ele que está grávida. Ele decide marcar o noivado, e comunica a decisão à família. Otávio comunica que no mesmo período possivelmente irá estourar uma greve. Maria chega à sua casa, conversa com sua mãe, que está doente, e é humilhada por seu pai, que está alcoolizado. No domingo, Tião e seu amigo Jesuíno estão no bar, e eles comentam sobre a greve. Otávio e Bráulio estão na frente da igreja distribuindo panfletos, e procuram asilo dentro da igreja quando a polícia chega ao local. Tião conversa com o Jesuíno sobre obter melhores cargos na fábrica, e conta a ele que Maria está grávida. Alguns operários, entre eles Bráulio, Otávio e Sartini, se reúnem na associação de bairro para discutir a possibilidade de greve. Maria e Tião

passeiam no parque e vão até a casa da amiga da moça, Silene, para terem um momento de privacidade. Jurandir pede desculpas a Maria pelo seu comportamento, e conta a ela que parou de beber e que vai voltar a trabalhar. Otávio convida Tião para ir até o bar de Alípio, onde tenta aconselhar o filho, que lhe parece meio perdido. Um marginal, Tuca, invade o bar armado, e depois de ser perseguido, é assassinado pela polícia. Na segunda-feira, na chegada ao trabalho, Otávio e Bráulio ficam sabendo que vários companheiros foram demitidos, e o mesmo ocorre na ala feminina. Jesuíno conta a Tião que ele denunciou os companheiros. Otávio e Tião discutem durante o jantar. No dia seguinte, Tião está de folga para resolver assuntos do casamento, e Romana o aconselha a fazer as pazes com o pai. Sartini é despedido. Na manhã seguinte, Tião se desculpa com Otávio e conta a ele da gravidez de Maria. Jurandir vai trabalhar. Maria e Tião conversam sobre a criança. No caminho para sua casa, ao sair do bar de Alípio, Jurandir é assassinado por um assaltante. No dia seguinte, Jurandir é velado, e Maria diz a Tião que eles terão que morar na casa dela para cuidar da mãe e do irmão. Romana conta a Otávio que Maria lhe disse estar grávida. Bráulio chega e anuncia que a greve foi decretada e terá início na segunda-feira. No domingo, Otávio e Bráulio discutem com Sartini a respeito da greve. Tião diz a Maria para não ir até a fábrica no dia seguinte, e ela se recusa. Na segunda-feira, Tião sai para o trabalho antes do pai, que sai logo em seguida. A greve acontece, e Tião a fura, enfrentando o pai, que é espancado e preso em sua frente. Maria é ferida durante a greve, e Tião sai do trabalho à sua procura. No caminho, é espancado por um grupo de grevistas. Tião conversa com Maria, que o repudia. Otávio expulsa o filho de casa, que se despede de sua mãe, indo embora em seguida. No turno da noite, Sartini tenta impedir que os operários entrem para trabalhar e, no meio da confusão, Bráulio é assassinado por um policial à paisana. Seu corpo é velado numa igreja lotada. Otávio e Romana, em casa, separam feijão juntos, compartilhando sua dor. No dia seguinte, uma longa passeata pelas ruas do centro da cidade homenageia Bráulio e reforça que a greve continua.

#### 4.2 RESTITUIÇÃO CRONOLÓGICA DO PROCESSO CRIATIVO

Havendo descrito todas as bases materiais deste capítulo, podemos prosseguir com a restituição da ordem cronológica dos documentos, procurando reintegrá-los ao movimento da criação ao qual pertencem.

Como já mencionamos, em 21/01/1980 a Embrafilme aumentou o valor liberado para a produção de *Eles não usam black-tie*, o qual foi solicitado possivelmente no *Orçamento IV*,

criado com base no *Roteiro I*. Os contratos das equipes de trabalho foram firmados entre 13/1 e 8/6, e os de locação cenográfica e de equipamentos entre 19/02 e 18/03 do mesmo ano. Isto significa que determinados esforços de produção começaram a ser realizados antes mesmo da finalização do *Roteiro III* que, apesar de ter como data 27/01, possivelmente foi concluído depois, visto que o *Roteiro II* tem esta mesma data.

Apesar de o *Storyboard* não ter data, já dissemos poder ser esta estimada em 2/02, tendo como base a data do início das filmagens que consta nas *Fichas de continuidade* como 17/3. No mesmo documento, o último dia de filmagem registrado é 11/6, totalizando quase 3 meses de filmagens, informação que vai de encontro com a declaração de Hirszman de que estas duraram “11 semanas e dois dias, em junho de 1980”. (A CLASSE..., 1981, p. 1)

Cabe destacar que as datas das *Fichas de continuidade* são muito próximas às que constam nas *Ordens do dia*: de 20/3 a 14/6, e nos *Calendários de filmagem*: de 17/3 a 13/6, indicando que as datas marcadas para a filmagem foram em geral respeitadas, apesar do conteúdo de muitas cenas haver sido modificado entre estes dois documentos, como veremos mais adiante.

Com data de 9/7, há uma carta da *Leon Hirszman Produções* solicitando a avaliação da Embrafilme do orçamento de finalização (ao qual não tivemos acesso), informando que a produção encontrava-se interrompida, aguardando a liberação da verba. Esta possivelmente foi liberada pelo segundo *Aditamento ao Contrato de coprodução com a Embrafilme*, firmado em 30/07. No entanto, várias cartas de outubro do mesmo ano indicam que os valores para a finalização do filme ainda não haviam sido recebidos. Alguns contratos da equipe técnica, especificamente de profissionais que trabalharam na montagem do filme, foram prorrogados entre 11/11/1980 a 11/8/1981. O terceiro aditamento aumentou mais uma vez o orçamento do filme em 15/12/1980. O *Cronograma de Montagem*, que não tem data, previa que as atividades começariam em 27/01 (muito possivelmente de 1981) com o “corte final e a definição da dublagem” e terminariam em 16/04 com a “mixagem”. O filme foi finalizado em julho de 1981.

Isto indica que entre a filmagem (concluída em junho de 1980) e a montagem (possivelmente iniciada em janeiro de 1981) transcorreram mais de seis meses, ao longo dos quais a produção pode ter permanecido parada. Podemos imaginar, nesta perspectiva, tendo em vista os aumentos no valor de produção, bem como das condições impostas pelos aditamentos (como aumento da participação da Embrafilme, exigência de notas promissórias e restituições dos valores cedidos), que o atraso na produção aconteceu em razão de

negociações financeiras com a Embrafilme. Outra possibilidade é que a montagem não tenha ficado completamente parada neste período, mas que tenha sido feito o “primeiro corte” (previsto no Resumo do plano de produção) e o “corte final” tenha então tido início em janeiro de 1981.

### 4.3 OS ROTEIROS

Além da restituição cronológica, cabe também relacionar o conteúdo dos diferentes documentos utilizados neste capítulo ao *Roteiro III* e suas cópias, visto que, ao contrário do roteiro que por si só oferece uma visão geral da obra, estes documentos registram ações pontuais e técnicas.

No capítulo anterior destacamos que o *Roteiro III* tem diversas cópias, a maior parte destas com rasuras, as quais extrapolam o âmbito da roteirização e adentram o campo da realização. Portanto, partimos do pressuposto que foi a matriz datilografada desta versão que serviu para direcionar o processo de produção, pelo menos num momento inicial, uma vez que cópias desta foram distribuídas à equipe técnica e aos atores.

Nesta direção colabora o fato de a matriz não ter nenhuma anotação e não estar encadernada, possivelmente para facilitar o processo de fotocópia. Além disto, as cópias “a” (Hirszman), “b” (Savietto) e “b”, têm o mesmo tipo de papel, as mesmas manchas e mesmo tipo de clips nos anexos. A própria existência, nestas e em outras cópias, de anexos - laudas avulsas datilografadas que substituem determinadas cenas -, possivelmente está relacionada à necessidade de difundir alterações para toda a equipe, que já tinha seus roteiros em mãos. Vale lembrar que em versões anteriores de roteiro também foram utilizados anexos, os quais, por sua vez, possivelmente tinham uma função distinta, ligada talvez à necessidade de reescrever a cena por inteiro - o que é difícil por meio de rasuras.

A afirmação de que a matriz do *Roteiro III* serviu de base para as etapas iniciais da produção do filme também se fundamenta no fato já mencionado de que documentos de preparação para filmagem, tais como o *Storyboard*, as *Listas de sequências para filmagem*, os *Calendários de filmagens* e as *Ordens do dia* tem conteúdo coincidente com o deste roteiro.

Por outro lado, como vimos, muitos dos registros destes documentos, desde atores que fariam determinados papéis até a composição de determinadas cenas, não coincidem com o filme, o que significa que em momentos posteriores ao início da produção a obra continuou sendo repensada pelo diretor. Alguns índices destas reelaborações são encontrados em

documentos como as *Fichas de Continuidade*, no que tange à filmagem propriamente dita, e nas *Sequências para sincronização*, no âmbito da montagem.

Também, e principalmente, as modificações feitas entre a matriz do *Roteiro III* e o filme encontram-se registradas nas rasuras de algumas cópias. Neste sentido, a cópia “a” (Hirszman) registra algumas alterações (relevantes, principalmente quando relacionadas aos demais documentos), mas são as rasuras da cópia “b” (Savietto) as mais extensas dentre todas as cópias consultadas (Cf. Anexo F).

A partir de leitura semelhante à realizada no capítulo anterior sobre as rasuras dos *Roteiros I e II*, pudemos identificar, na cópia “b” do *Roteiro III*, pelo menos dois momentos distintos de leitura/rasura, tanto pelos tipos de canetas quanto pela tipologia das rasuras (cortes com caixas, linhas horizontais, linhas transversais, borrões etc.), sendo que ambos estão possivelmente relacionados às filmagens. As rasuras em caneta preta parecem decorrer, em geral, da comparação deste roteiro com os roteiros de Maria Silvia Moreira, continuísta (ex. p. 27, 31 e 57), e de Alain Fresnot, assistente de direção (ex. p. 31), marcando por meio de círculos em torno do número de cenas e planos, quais teriam sido “rodados”. Há, ainda, rasuras em caneta azul, feitas possivelmente antes daquelas em preto, que se referem a mudanças bastante diversas: modificações na movimentação de atores (ex. p. 6), alterações nas escalas de planos (ex. p. 2), indicações de *travelling* e grua (ex. p.3), movimentos de câmera (ex. p. 5), mudança de objetos de cena (ex. p. 14), entre outros. Em relação ao conteúdo, merecem destaque os muitos cortes e alterações nos diálogos e rubricas, a exemplo do que foi feito no *Roteiro I* e *Roteiro II*, e a modificação completa das duas cenas finais, reescritas a mão. No que tange à decupagem, cabe ressaltar a muito recorrente junção de planos, a marcação de tempo em minutos/segundos ao lado das cenas e a subdivisão de alguns planos, identificados por letras (ex. p. 7).

Comparando esta cópia com outros documentos é possível avançar nas considerações. No *Storyboard*, encontramos poucas correspondências com as rasuras do *Roteiro III*. Mesmo os eventuais planos identificados com letras no roteiro têm natureza distinta das letras que identificam os planos no *Storyboard*. Por outro lado, a subdivisão dos planos identificada com letras no roteiro está contemplada nas *Ordens do dia II* (ex. plano 32A, 45A, 69A), e em menos casos nas *Fichas de continuidade* (ex. cenas 13 e 52). No *Storyboard* também há junção de alguns planos, em menor quantidade que no *Roteiro III*, e em alguns casos estes coincidem nos dois documentos (ex. planos 5-6; 13-14; 95-96). A junção de planos aparece principalmente nas *Fichas de continuidade*, em maior quantidade que no roteiro, e em apenas

poucos casos coincide com o *Storyboard*. As cenas cortadas durante a montagem (conforme se percebe no filme, no *Mapa de Mixagem* ou nas *Sequências para sincronização*) não se encontram rasuradas no roteiro.

Destas observações transparece, portanto, que as rasuras da cópia “c” do *Roteiro III* foram feitas pela assistente pouco antes das filmagens (nos casos em que coincidem com as *Ordens do dia II*), e em sua maioria durante as filmagens (nos casos em que coincidem com as *Fichas de continuidade*). Certamente estas foram feitas após a criação do *Storyboard*, e antes do início da montagem, o que pode estar relacionado com o intervalo de tempo decorrido entre o término das filmagens e o início da finalização, pois, como vimos, apenas o contrato da equipe de montagem foi prorrogado em 1981 (que não inclui a assistente de direção). Assim, podemos imaginar que Savietto tenha anotado as alterações nos diálogos ou na composição dos planos decididas antes ou na hora da filmagem e marcado as cenas e planos que haviam sido filmados. Possivelmente depois comparou seu roteiro com o de colegas, para verificar se havia deixado passar algo.

Deste modo, as rasuras da cópia “c” do *Roteiro III* diferem das rasuras das demais versões uma vez que possivelmente registram ações já realizadas, e não ações a se realizarem. Além disto, embora sejam as mais completas dentre todas as demais cópias, estas rasuras não registram todas as alterações feitas no filme. Nem todas as alterações feitas durante a filmagem foram efetivamente anotadas, de modo que muitas junções de planos e outras modificações, como a nova cena inicial do filme, foram filmadas, mas não constam no roteiro.

Em relação à cópia “a” do *Roteiro III* (Hirszman) encontramos menos rasuras que na cópia “b”, tanto em quantidade quanto em variedade. Há indicações a caneta esferográfica azul e a lápis, as quais em geral cortam cenas inteiras e partes de diálogos. No verso de algumas laudas encontramos alguns desenhos que demonstram os locais onde o diretor gostaria que a câmera fosse posicionada e sua movimentação (Figura 33). Estes desenhos são semelhantes, ainda que menos elaborados, ao que se encontra nos Desenhos de Produção (figura 34), o qual por sua vez é uma planta baixa da casa de Tião, com indicações de movimentação de atores e localização da câmera.

Desenhos desta natureza foram também encontrados por Bozicanin em relação ao processo de criação de *São Bernardo*, descritos por ele como “espécies de plantas baixas rascunhadas no verso das folhas de continuidade”, (2011, p. 38) indicando tratar-se de uma prescrição típica do diretor. Novamente, encontramos registros da minúcia e rigor de

Hirszman, que parecia saber muito bem o que queria nas imagens do filme e valia-se de recursos específicos para se fazer entender por sua equipe.

Figura 33 - Excerto do *Roteiro III* cópia “a” (verso da página 4).

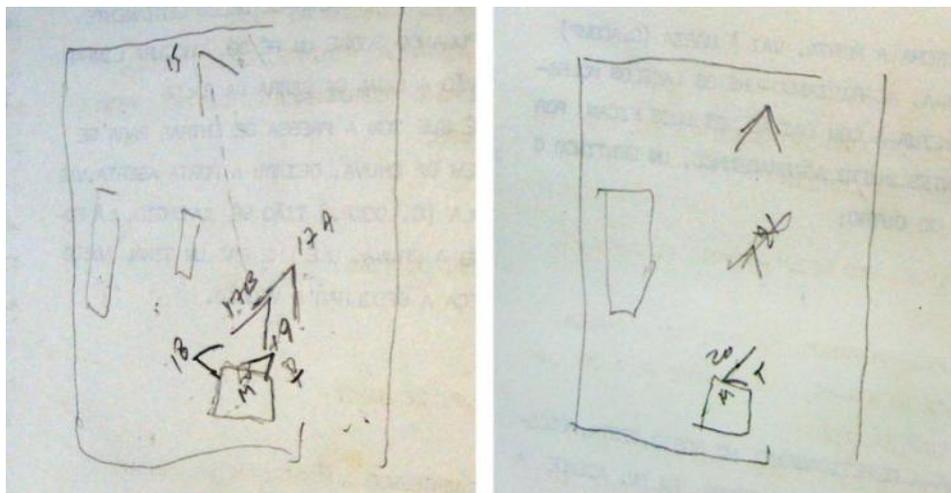
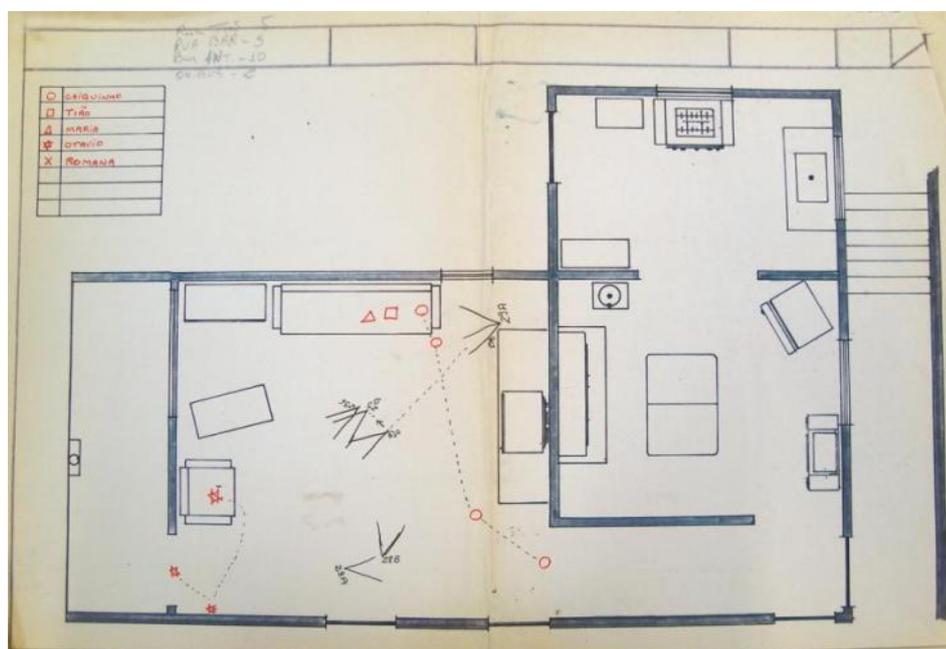


Figura 34 - Excerto dos *Desenhos de produção* (página única).



É importante notar que todas as cenas que estão cortadas no roteiro de Hirszman não chegaram a ser filmadas, indicando que a decisão de eliminá-las foi tomada necessariamente antes de a filmagem acontecer, do mesmo modo que as decisões registradas nos anexos. Neste sentido, o fato de haver rasuras nas laudas do roteiro do diretor sobre as cenas que vieram a

compor os anexos, indica que ele começou fazendo as modificações no seu roteiro para posteriormente repassá-las à equipe, por meio dos anexos.

Comparando-se as cópias “a” e “b”, observa-se, portanto, que as rasuras do roteiro do diretor têm natureza distinta das que constam no roteiro de sua assistente. Em primeiro lugar, porque as modificações na cópia de Hirszman registram decisões tomadas pelo próprio diretor, e, em segundo, porque estas muito possivelmente se referem a um momento anterior ao início das filmagens.

Como praticamente todas as correções indicadas na cópia “a” também estão na cópia “b”, é possível supor que a assistente fez estas mudanças no seu roteiro a partir de indicações do diretor, e, neste sentido, estas diferem de todas as demais rasuras em razão de registrarem decisões tomadas em outros momentos, muito provavelmente posteriores.

#### 4.4 DO ROTEIRO AO FILME

Tendo localizado cada um dos documentos na ordem cronológica do processo criativo e urdido as principais conexões entre estes, compete avançar na observação dos movimentos processuais que aí se manifestam em relação à produção, filmagem e montagem de *Eles não usam black-tie*.

Cabe mencionar que, terminada a etapa de roteirização, a colaboração de Guarnieri poderia ser considerada como encerrada, e Hirszman teria então assumido plenamente sua função enquanto diretor. Contudo, transparece em alguns documentos e depoimentos (como o já anteriormente citado a respeito do *Storyboard*) que o dramaturgo continuou intervindo no processo, ainda que de forma menos incisiva do que na escritura do roteiro.

Nesta etapa final da criação parece que Hirszman ainda se encontrava em busca da forma desejada para sua obra, visto que operou extensas modificações entre a matriz do *Roteiro III*, considerada por ele e Guarnieri como “definitiva” no âmbito da roteirização, e o filme. Estas alterações, que têm naturezas distintas e se dão em diferentes momentos do percurso de realização/finalização, de um modo geral enquadram-se nos movimentos e tendências já observados, principalmente em relação à busca de *ancoragem* no contexto e à *precisão e concisão* narrativa.

Para compreender estes movimentos mais amplos começaremos nos dedicando aos gestos aproximativos operados entre a produção e a filmagem, para em seguida caracterizar aqueles circunscritos à montagem.

#### 4.4.1 Produção e Filmagem

Como vimos, a etapa de produção do filme teve início a partir da matriz do *Roteiro III*, que deu origem aos primeiros documentos destinados a organizar as filmagens, como *Storyboard*, *Calendários* e *Ordens do dia I*. Estes se seguiram de modificações em relação ao que consta na matriz do roteiro, algumas das quais foram repassadas a toda a equipe por meio de anexos, enquanto que outras se encontram registradas apenas nas rasuras das cópias “a” e “b”. Algumas destas alterações já estavam previstas antes das filmagens, conforme consta nas *Ordens do dia II*, enquanto outras, que aparecem apenas nas *Fichas de continuidade*, possivelmente se referem a decisões tomadas durante a captação de imagens. Deste modo, podemos destacar **quatro principais movimentos processuais** no que diz respeito ao momento de sua realização, sendo os mesmos constituídos por: a) corte na matriz; b) anexos; c) cenas não filmadas; d) alterações antes/durante a filmagem.

O primeiro diz respeito a uma alteração pontual feita na matriz do *Roteiro III*, que, deste modo, encontra-se reproduzida em todas as cópias do roteiro, bem como nos documentos de produção que nesta se baseiam. Parece natural supor, portanto, que tal modificação preceda qualquer outra. Trata-se do corte da cena 101, na qual Tião, procurando Maria, vai até a casa de Malvina e a encontra olhando fotos do falecido Jurandir. Parte desta cena já havia sido cortada nos roteiros, mas é aqui completamente elidida.

O segundo refere-se aos já citados anexos, que contém alterações possivelmente concebidas pelo diretor em algum momento posterior ao início da produção e anterior às filmagens, as quais, conforme comentamos, provavelmente foram rascunhadas em seu roteiro, datilografadas em laudas avulsas e então repassadas à equipe, que já dispunha do roteiro.

São três as cenas modificadas (12, 33 e 76), sendo que todas sofreram redução de extensão em relação à matriz do roteiro - seja pelo corte em determinadas ações ou pelo enxugamento dos diálogos.

A cena 12 mostra Romana, Chiquinho e Terezinha na feira livre, na qual se caracteriza uma atividade cotidiana da família, se demarca a personalidade forte da mãe e o romance do jovem casal. Esta cena já havia sido reestruturada no *Roteiro I*, como vimos, tornando a cena mais concisa e eliminando principalmente um trecho no qual Romana reprime Chiquinho por ‘jogar charme’ para Tezinha, dando menos evidência para o romance dos dois. No anexo do *Roteiro III* a cena é drasticamente reduzida, limitando-se ao momento no qual o grupo deixa a feira. Deste modo, é eliminando o escândalo armado por Chiquinho para ganhar mais pastéis

do pasteleiro (ele finge ter encontrado um inseto no seu pastel), a reclamação de Romana com os vendedores sobre os preços altos dos produtos e sua oferta de ajudar Tezinha a fazer compras para a mãe. Por outro lado, o diálogo de Romana com uma amiga comentando sua opinião sobre o noivado de Tião é mantida, e parece, assim, ser considerada a parte mais importante da cena, a qual serve principalmente para caracterizar o caráter realista da personagem. A história de Chiquinho com os pastéis fica de certo modo subentendida (e, assim, em segundo plano), já que o menino oferece um pastel a Tezinha e diz “afanei pra você”. A redução da cena, portanto, mantém na narrativa a representação da atividade cotidiana, evidencia o caráter de Romana e dá pistas do romance juvenil, sem colocar a honestidade de Chiquinho em questão.

A cena 30 retrata a reunião dos companheiros da fábrica Santa Marta no domingo, na associação de bairro. Conforme já mencionamos, no primeiro roteiro esta cena contemplava um longo discurso político de Otávio aos seus colegas, tendo sido substituída por um anexo, o qual elide a reunião em si e passa a mostrar a conversa entre os companheiros na saída da reunião. Assim, a reunião passa a ficar subentendida, e a discussão entre os operários, muito mais sintética que na matriz - ainda que fundada basicamente sobre os mesmos argumentos, se dá nas ruas e em um bar próximo. A oposição entre Otávio e Sartini, no que diz respeito à forma de encarar a greve, continua demarcada, mas é eliminada a menção de Otávio à sua história de vida/militância e o discurso político adquire um sentido mais casual (conversa entre companheiros, e não assembleia).

Retomando o que já foi dito, no *Roteiro II*, novamente esta cena sofre modificações que, apesar de manter os argumentos centrais da discussão, elege formas de expressá-los mais concisas. Enquanto Otávio defende que a greve tem que ser decidida pela categoria e que o mais importante é a organização e conquista de posições, Sartini, insistindo na presença de pelegos no sindicato, diz ser a greve a única forma de negociação. As menções à oposição sindical e à greve de 78 são eliminadas, bem como a chegada de policiais no bar.

No anexo do terceiro roteiro são reduzidas principalmente as falas de Otávio e Bráulio, sendo elidida também a ida do grupo até o bar, de modo que a discussão começa e termina na rua, na saída da reunião. As posições de Otávio e Sartini não se alteram em relação às versões anteriores, contudo, as falas de Otávio e Bráulio tornam-se extremamente sintéticas, reduzindo-se a argumentos para meros comentários - o que alivia sua carga político-didática. Adiciona-se uma acusação de Sartini aos companheiros do “partidão” (referência aos

membros do PCB) que querem “arrego”, seguido de um comentário de Bráulio de que isso não faz deles inimigos.

É interessante notar que, tanto na cena 12 quanto na cena 30, a estratégia do diretor-roteirista para reduzir a extensão das mesmas, sem perder de vista os eventos que retratam, foi mostrar as personagens não durante, mas imediatamente depois deles: ou seja, na saída da feira e ao término da reunião.

A cena 76, por sua vez, contém a chegada de Malvina à casa de Romana depois do enterro, uma conversa na qual Tião conta a Otávio que eles decidiram morar na casa de Maria, e um diálogo entre Romana e Maria, no qual a moça conta à sogra de sua gravidez, demonstra sua insegurança em relação a Tião (que pode furar a greve) e o medo que tem de estar forçando-o a se casar. Esta cena já havia sofrido modificações no *Roteiro I*, em especial nas falas das duas mulheres, que não muda de sentido, mas torna-se mais concisa. No anexo do *Roteiro III* a presença de Malvina e a conversa entre pai e filho são cortadas, eliminando informações que na verdade já haviam sido passadas ao espectador em outras cenas (durante o velório Tião e Maria decidem morar na casa dela, e, depois do enterro, Romana diz que vai levar Malvina para sua casa). A cena se limita, assim, ao diálogo entre as mulheres - o qual parece, portanto, ser a parte considerada pelo diretor como “essencial”.

É interessante notar que no roteiro de Hirszman encontra-se, nesta cena (no corpo do roteiro e não no anexo), a indicação “enxugar”: um lembrete do diretor para ele mesmo de que esta cena deveria ser reduzida. Há ainda um rascunho datilografado, ou “primeira versão” deste anexo, na cópia “d”, indicando que ela foi retrabalhada mais de uma vez antes de ser distribuída à equipe. (Figura 35)<sup>43</sup>

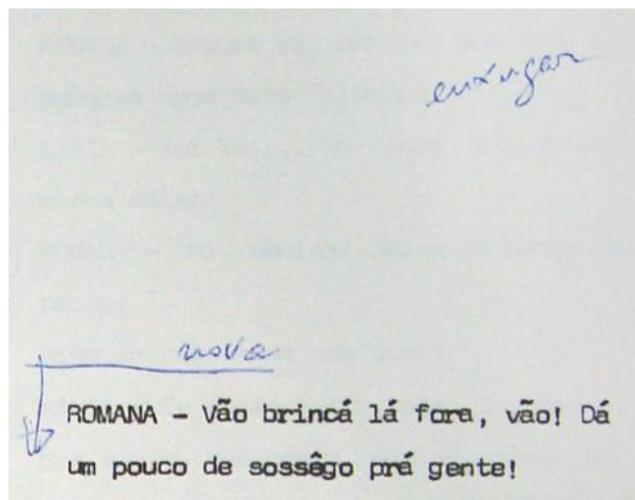
Cabe observar que tanto a cena 12 quanto a cena 76 servem em grande parte para caracterizar Romana, sua rudeza e, ao mesmo tempo, afetividade no dia-a-dia. Nos dois casos, as falas da personagem foram copiadas na íntegra do texto da peça e, mesmo com as alterações feitas no anexo, algumas destas são mantidas, demonstrando o esforço de Hirszman para sustentar estes índices do caráter de Romana valendo-se de sua fala na peça.

Um terceiro movimento a ser destacado é o corte de cenas e de sequencias inteiras, antes da filmagem, o qual é registrado nas rasuras no roteiro de Hirszman e, muito possivelmente, copiado deste para o roteiro de Savietto. Algumas destas cenas mostram apenas o deslocamento das personagens, o qual, como já vimos, vieram sendo cortados ao

<sup>43</sup> Transcrição da Figura 35: enxugar. Nova → ROMANA: Vão brincar lá fora, vão. Dá um pouco de sossego pra gente.

longo das diferentes versões. No *Roteiro III* é o caso da cena 9 (na qual Tião e Maria saem da casa do rapaz em direção à casa da moça), e da 55 (Otávio e Chiquinho saem para trabalhar), as quais, apesar de contribuírem com o fluxo temporal contínuo e com a aproximação ao cotidiano das personagens, não interferem drasticamente nos rumos da trama.

Figura 35 - Excerto do *Roteiro III* cópia “a” (p. 79).



É mais significativo, neste movimento, o corte de duas sequências inteiras: cenas 46 a 51 (nas quais são vistos moleques falando de Tuca, e Tião conversando com Alípio sobre dinheiro emprestado); e 58 a 63 (na qual Tião conversa com o agiota e encontra Chiquinho na manifestação dos bancários), as quais já haviam sido sintetizadas ao longo das versões anteriores de roteiro, como apontamos. Apesar dos esforços anteriormente operados para torná-las mais concisas, estas sequências acabam sendo eliminadas da narrativa antes mesmo de serem filmadas.

Com estes cortes, a situação que era totalmente encenada no primeiro roteiro, na qual Tião se prepara e sai em busca de dinheiro emprestado e de moradia (sequência que também foi cortada nas versões anteriores), é quase totalmente elidida da trama, uma vez que a única cena que permanece desta sequência é aquela em que Tião está no metrô (57), dirigindo-se ao centro da cidade.

Dos meninos interessados na morte de Tuca e da greve dos bancários não restam índices na trama. Enquanto a primeira situação possivelmente foi eliminada por não contribuir com o núcleo dramático, visto que o fato realmente importante é o próprio assassinato do marginal, a segunda representava, provavelmente, um desvio em relação ao movimento principal da trama, qual seja, a greve dos metalúrgicos.

Outro caso, ainda no âmbito dos cortes antes da filmagem, é a supressão de uma parte da sequência na qual Tião e Maria passeiam no domingo (cenas 21 a 29). As duas primeiras cenas desta, nas quais o casal observa vitrines, admirando móveis e carros, foram cortadas, de modo que a sequência passa a ter início com o casal no parque. Esta, assim como as anteriormente citadas, também foi sendo trabalhada e retrabalhada ao longo dos *Roteiros I e II*. Como vimos, foi acrescentada no *Roteiro I* uma cena na qual Tião e Maria vão ao cinema e desistem de ver o filme, a qual é cortada no *Roteiro II*, juntamente com a cena na qual Tião imagina uma vida burguesa para ele e Maria nos moldes dos comerciais de TV. Com o corte das cenas 21 e 22, na quais o casal observa vitrines de lojas, o índice que restava, na matriz do *Roteiro III*, sobre o desejo de consumo e ascensão social representados nos olhares lançados pelo casal aos produtos expostos, acaba sendo também suprimido da narrativa.

Ao quarto e último movimento processual elencado (alterações antes e/ou durante a filmagem), encontra-se circunscrita a maior parte, e também a maior variedade (cortes de cenas, cortes de partes de cenas, alteração nos planos e movimentos de câmera etc.), das modificações operadas nesta etapa do processo criativo. Estas certamente se realizaram em um momento posterior às alterações descritas nos outros três movimentos processuais, e, embora na maioria dos casos não seja possível precisar o momento exato de sua realização, podemos estimá-lo como sendo anterior ou simultâneo às filmagens.

No caso das variações que constam nas *Ordens do dia II* e, em parte, nas rasuras da cópia de Savietto, podemos precisar que ocorreram antes da filmagem, como acontece com a cena 2, que é inteiramente substituída. Na cópia “a” do *Roteiro III* (Hirszman), esta cena, que na matriz resume-se em “ônibus percorre as ruas da periferia”, é seguida da indicação “Tião e Maria, depois dos títulos - Cidade/Noite” (p. 1), enquanto que na cópia “b” (Savietto) encontra-se cortada, sem qualquer indicação adicional (p. 1). Nas *Ordens do dia I*, a preparação da cena é feita conforme o que está demarcado na matriz, contudo, nas *Ordens do dia II* a cena é prevista de acordo com as indicações realizadas no roteiro do diretor: “Maria e Tião saindo do cinema e passeando no centro” (p. 12), formato que consta também nas *Fichas de continuidade* (p. 240-243). Isto nos permite supor que a modificação desta cena foi concebida após a distribuição do roteiro à equipe, mas antes das filmagens, visto que foi planejada em determinados documentos de produção.

É interessante notar que o acréscimo desta cena retoma a ideia inicialmente prevista, e depois abandonada entre o *Roteiro I* e o *Roteiro II*, de encenar o passeio do casal, e não apenas mostrar o seu retorno para casa. Entretanto, a natureza do passeio dos dois é alterada:

no primeiro tratamento Tião e Maria iam a um baile de forró, e nesta nova cena os dois saem do cinema, comem pipoca e passeiam no centro da cidade, admirando vitrines. Como vimos, todas estas ações, criadas e rejeitadas ao longo das versões, integravam a sequência do passeio do casal no domingo, sendo de certo modo transpostas para o início do filme. (Figuras 36 e 37) Deste modo, podemos entender que o diretor esteve todo o tempo buscando a melhor forma de vincular a alienação e o consumismo ao lazer do casal (valendo-se da ideia da vida ‘como é no cinema’, que tem origens na peça), havendo chegado a uma resolução apenas no momento da filmagem.

Figura 36 - Excerto do *Storyboard* de *Eles não usam black-tie* (cena. 21 - p. 37).

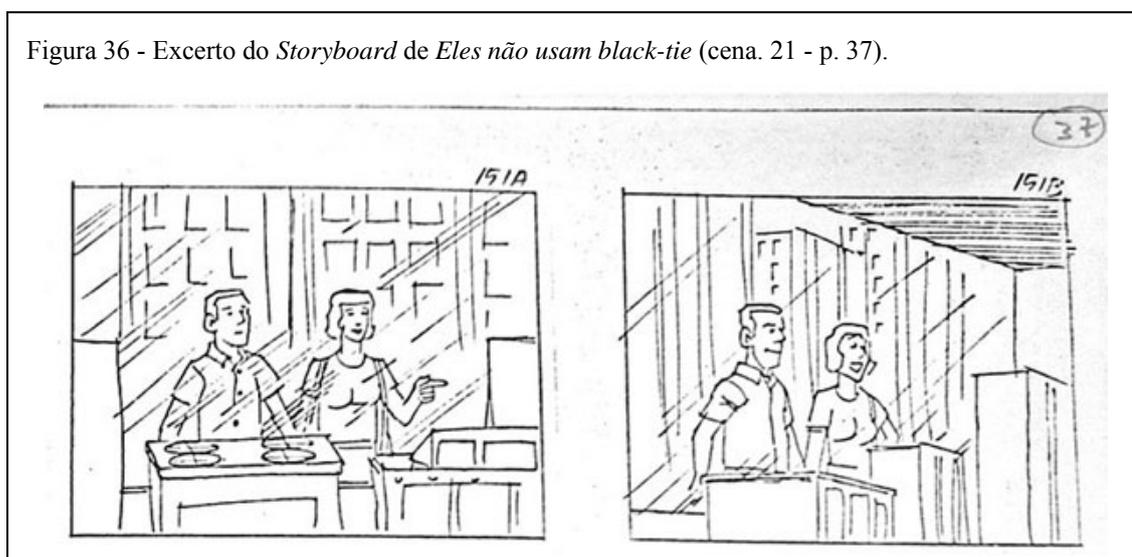


Figura 37 - Cena do filme *Eles não usam black-tie* (seq. 2).



Outro exemplo de alteração que possivelmente se deu após o início da produção, mas antes da filmagem, encontra-se em uma das cenas finais de *Eles não usam black-tie*. Na matriz do *Roteiro III*, as três cenas de encerramento eram compostas por Romana e Otávio

caminhando pelas ruas do bairro e chegando a sua casa, após o velório de Bráulio. No filme, estas são substituídas por duas cenas: uma, de Romana e Otávio na cozinha de sua casa (em uma composição narrativa distinta da prevista na matriz), e outra, de uma passeata popular em protesto pela morte do operário, no centro da cidade. Estas mudanças não constam nas rasuras da cópia de Hirszman, apenas da de Savietto, na qual as três cenas da matriz são cortadas (110 a 112) e as duas novas são manuscritas (110 e 111), a primeira em detalhes, e a segunda por meio da indicação mais genérica de “passeata... vários planos”. A nova cena final (111) não consta nas *Ordens do dia* e nem nas *Fichas de continuidade*, mas há alguns documentos preparatórios para a sua filmagem, a saber, os *Estudos de cenografia* e algumas lâminas soltas em meio às *Ordens do dia*.

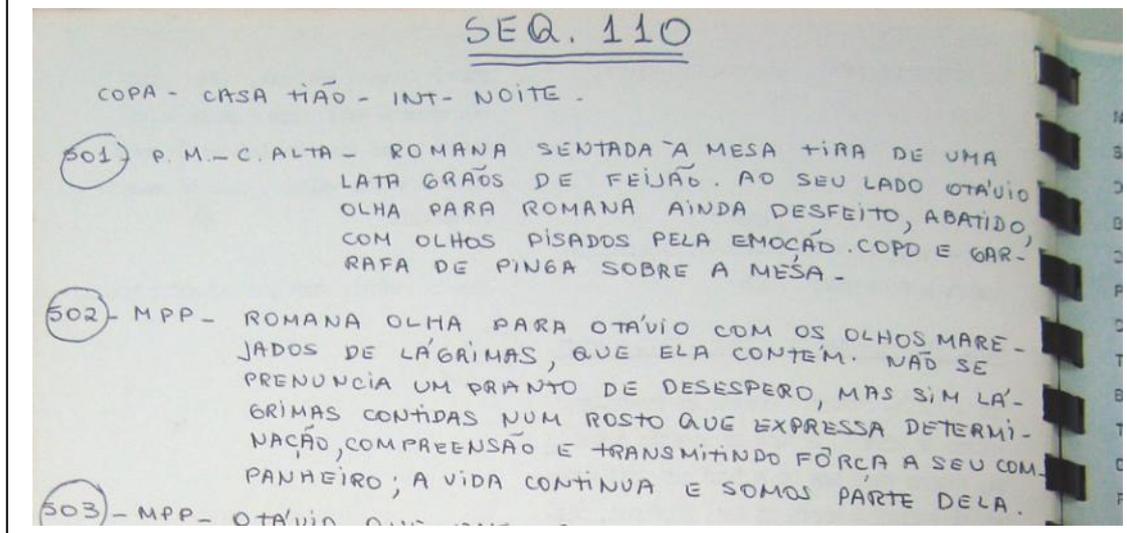
A inserção desta sequência faz menção direta à passeata acontecida no final de 1979 em protesto pelo assassinato do operário Santo Dias, o qual, já no primeiro roteiro, serviu de referência para a situação do assassinato de Bráulio, conforme já comentamos. Contudo, naquele momento, a cena da passeata ainda não existia, sendo acrescida depois da conclusão da roteirização, em meio ao processo de produção e filmagem. Esta cena reforça no filme o apoio popular e o ganho de força do movimento operário.

Ainda no que diz respeito ao quarto movimento elencado (concernente às alterações realizadas antes e durante a filmagem), podemos citar mudanças que não constam nas *Ordens do dia*, mas estão registradas nas *Fichas de continuidade* e, também em parte, nas rasuras da cópia de Savietto, permitindo supor terem sido operadas pouco antes ou, mais provavelmente, durante a filmagem.

É o caso da primeira cena, que, conforme consta no *Roteiro III*, seria assim composta: “fotos das várias locações do filme intercalam os títulos”. Nas rasuras de Savietto foi acrescida a indicação “Seção de Maria; Seção de Otávio; Seção de Tião” e, nas rasuras de Hirszman, “desenvolver trabalho/fábrica \_\_ para letreiro”. Esta cena não consta em nenhuma das *Ordens do dia*, mas integra as *Fichas de Continuidade*. Nas filmagens, foram gravadas diversas imagens de Otávio, Bráulio, Tião, Jesuíno, Maria e Silene trabalhando na fábrica, para a “seq. 1”.

Este é também o caso de uma das cenas de encerramento, já mencionada, na qual Romana e Otávio estão na cozinha de casa. A cena foi inteiramente reelaborada, escrita a mão no verso de uma das páginas do roteiro de Savietto, possivelmente após a filmagem. A situação mantém-se basicamente a mesma: após o velório de Bráulio, os dois estão em casa e Romana começa a separar feijão. (Figura 38) Na nova cena, o casal limita-se a ficar sentado, à

Figura 38 - Excerto do *Roteiro III* cópia “b” (verso da p. 120).



mesa (antes eles entravam na casa, sentavam-se, Otávio ia até o quintal etc.), sem que haja diálogo entre eles (anteriormente, Otávio falava). Otávio bebe pinga, Romana o observa, dá a mão ao companheiro para, em seguida, começar a separar feijão. O marido a olha com ternura, e começa a ajudá-la na tarefa. A decupagem é completamente distinta: de 4 a cena passa a ter 16 planos, todos fixos; os planos médios, conjuntos e com a grua dão lugar a primeiríssimos primeiros planos dos rostos, e a planos-detulhe das mãos, do feijão e da bacia. A ação se reduz, e a câmera enfatiza a expressão das personagens, na qual transparecem seu pesar e sua dor, de modo que a carga emocional da cena e sua dramaticidade são incrementadas.<sup>44</sup>

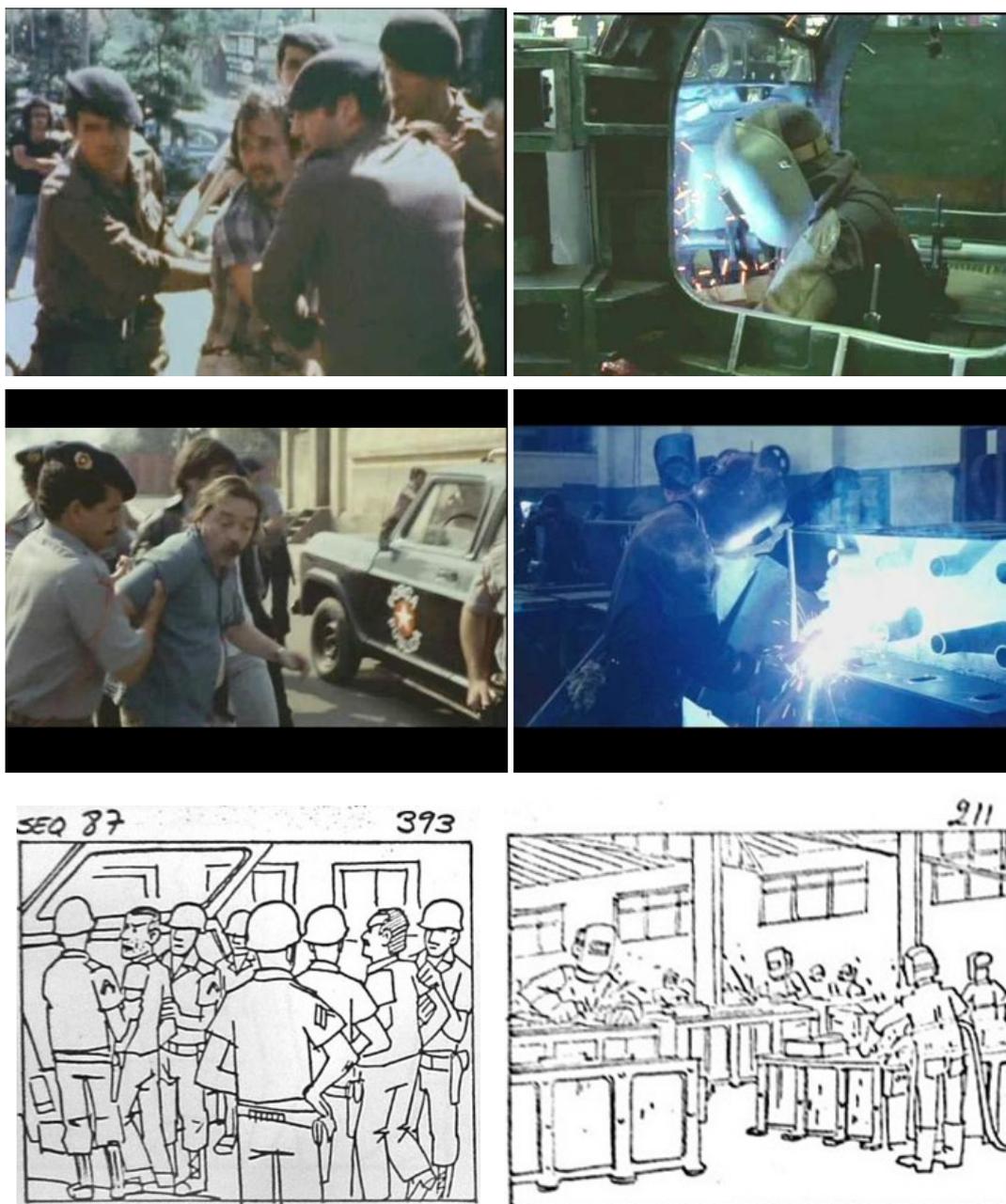
A eliminação das cenas precedentes (o casal chegando em casa) proporcionou o corte direto da cena do velório para o casal na mesa, o que também contribuiu para a intensificação dramática, bem como a inserção da cena da passeata depois desta criou um forte contraste entre o silêncio e o plano fechado desta cena para os planos abertos e os ruídos de protestos da cena seguinte.

Podemos citar, por fim, algumas alterações no enquadramento das cenas em relação ao que estava previsto na matriz do *Roteiro III* e no *Storyboard*. Há diversas imagens de *ABC da greve* e *Eles não usam black-tie* que podem ser comparadas, havendo muitas semelhanças entre elas. As mesmas não estão descritas no roteiro ou no *Storyboard* exatamente como no

<sup>44</sup> Sobre esta cena, Fernanda Montenegro afirmou, nos extras do DVD de *Eles não usam black-tie*, que a cena foi filmada de madrugada, e antes de começar, Hirszman disse que queria fazer uma homenagem aos grandes cineastas do cinema mudo russo. Durante a filmagem havia um clima de entendimento mútuo e muito silêncio.

filme, o que nos permite imaginar que o diretor pode havê-las concebido para a ficção, lembrando-se de sua experiência com o documentário, e buscou o enquadramento mais próximo do que desejava no momento da filmagem, quando a cena ganhava vida diante da câmera. (Figura 39) Ou seja, tais mudanças podem decorrer da vontade de Hirszman de voltar ao que havia visto, de registrar, na ficção, o que havia vivenciado na feitura do documentário.

Figura 39: Cenas de *ABC da Greve* (acima) e *Eles não usam black-tie* (abaixo).

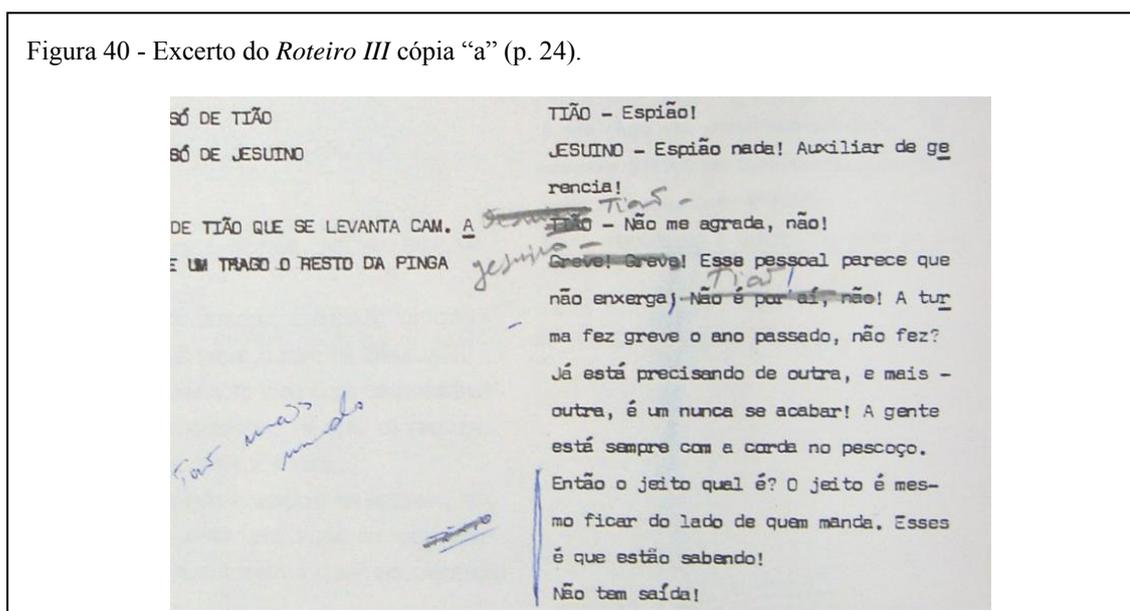


Além destes exemplos pontuais, cabe citar no âmbito das modificações feitas antes e durante as filmagens, alguns tipos recorrentes que podem ser enquadradas em **dois**

**movimentos principais:** a) o de reelaboração das falas de Otávio e Tião (em continuidade ao observado anteriormente nas versões de roteiros); b) e o de unificação de diversos planos em um só.

A reelaboração dos diálogos é um dos movimentos mais característicos quando se observa as rasuras da cópia “b” do *Roteiro III*. Elas dizem respeito a praticamente todas as personagens e dão sequência ao movimento já apontado no capítulo anterior de concisão da narrativa. Cabe destacar em especial, neste sentido, as alterações na fala de Otávio e Tião. Um exemplo disto é o já citado diálogo entre Tião e Jesuíno no bar de Alípio. Mesmo depois de todas as modificações feitas nesta cena ao longo das três versões de roteiro, o diretor não parece ter ficado satisfeito, e continuou afinando-a. Parte das alterações feitas sobre a matriz do *Roteiro III* consta na sua cópia, acompanhada de comentários como “a ser mais tentado” e “Tião não se compreender \_ este diálogo”. A mais significativa mudança diz respeito à transferência de uma fala de Tião para Jesuíno, na qual o moço defende não ser a greve o melhor caminho, mas sim ser este o ficar “do lado de quem manda”. (Figura 40)<sup>45</sup> Deste modo, a completa alienação que se depreende destes argumentos se concentra em Jesuíno e não em Tião - que não concorda e nem discorda do que diz o amigo. Este tipo de alteração dá plena continuidade à tendência já apontada da etapa de roteirização, de elisão das motivações e justificativas de Tião para furar a greve, principalmente as que são expressas verbalmente.

Figura 40 - Excerto do *Roteiro III* cópia “a” (p. 24).

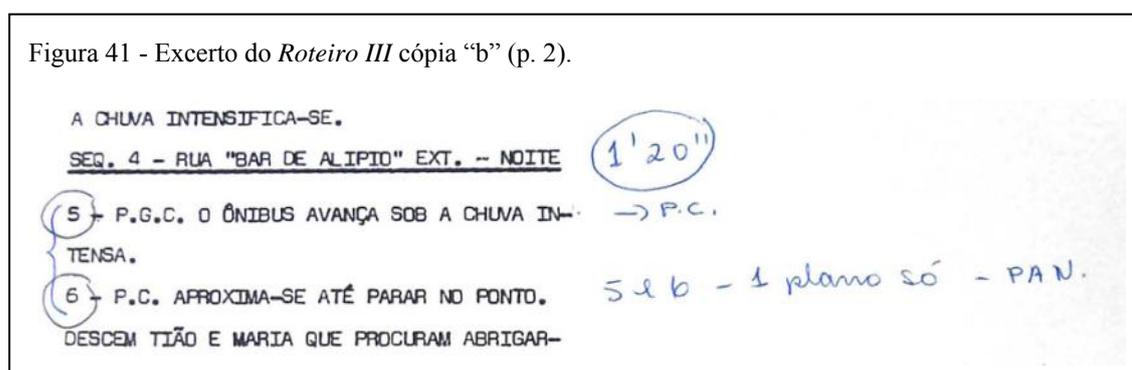


<sup>45</sup> Transcrição da figura 40: TIÃO - Espião! JESUÍNO - Espião nada! Auxiliar de gerência! ~~TIÃO~~ - TIÃO - Não me agrada não! JESUÍNO - Greve! Greve! Esse pessoal parece que não enxerga! ~~Não é por aí não!~~ Tião! A turma fez greve ano passado, não fez? Já está precisando de outra, e mais outra, e é um nunca se acabar! A gente está sempre com a corda no pescoço. Então o jeito qual é? O jeito mesmo é ficar do lado de quem manda. Esses é que estão sabendo. Não tem saída!

Por fim, cabe destacar outro movimento muito recorrente registrado nas *Fichas de continuidade*, e em parte, no roteiro de Savietto, relacionado à decupagem, ou seja, aos elementos especificamente filmicos. Trata-se da unificação de dois ou mais planos em um só, ou seja, da “fusão” destes, de modo que uma mesma cena, ao invés de ser filmada em vários planos (com cortes entre eles), acaba sendo registrada por meio de um único plano, contínuo, em geral valendo-se, para isto, de movimentos de câmera. Apesar de já termos observado algo semelhante no *Storyboard*, esta operação é muito mais extensa e significativa entre o *Roteiro III* e as filmagens, reduzindo-se em aproximadamente 25% o número de planos do filme em relação ao que estava previsto no roteiro.

Estas ‘fusões’ estão identificadas, em parte, no roteiro de Savietto, por meio de linhas que unem os números dos planos, e ainda por meio de anotações. (Figura 41) Contudo, a maior parte dessas uniões se encontra apenas nas *Fichas de continuidade*, o que significa não terem sido todas as ações tomadas na filmagem registradas por Savietto em seu roteiro.

Com a junção de planos reduz-se o número de cortes do filme, aumentando-se a duração das cenas e conferindo um ritmo mais lento à narrativa, favorável à atenção aos detalhes e à reflexão do espectador. Podemos pensar, ainda, tratar-se de uma continuidade à tendência já observada de *concisão* e *precisão*, neste caso, aplicada aos componentes especificamente cinematográficos.



Cabe observar que esta é a **principal modificação** em relação à decupagem desde o *Roteiro I*. Neste sentido, cabe lembrar que, de um modo geral, a composição dos planos se mantém inalterada desde a sua elaboração nas rasuras do primeiro roteiro até o *Roteiro III* (apenas sendo descrita com mais detalhes). Nesta direção, visto que em geral o *Storyboard* segue com precisão as indicações do terceiro roteiro, ao comparar estes desenhos com as imagens do filme é possível perceber que as filmagens foram fiéis às indicações do *Roteiro III*. (Cf. Anexo G).

Disto podemos depreender que, já no primeiro momento em que concebeu os planos, Hirszman deveria ter uma visão muito precisa do que queria, de modo que recursos como *Desenhos de produção* e *Storyboard* parecem ter servido muito mais para que as suas ideias fossem transmitidas à equipe do que para que esta fosse mais bem elaborada ou refinada. Trata-se de um movimento de certo modo inverso ao que acontece com os diálogos, os quais, como vimos, foram constantemente revistos e elaborados ao longo das versões, e que, neste sentido, serviram como *experimentação* em torno deste elemento. No caso da decupagem, a oportunidade de experimentar e modificar, quando é o caso, não se dá na roteirização mas nas filmagens, momento em que a cena é realmente concretizada pelo diretor, que lapida o seu olhar por meio da câmera.

Tendo em vista que a composição dos planos é extremamente significativa na narrativa cinematográfica, de modo que são escolhas como estas do diretor que determinam o clima, o estilo e o ponto de vista da narrativa, cabe fazer algumas observações em relação às escolhas de Hirszman. Podemos afirmar que a maior parte dos planos são fechados, ou seja, próximos dos atores, de modo que a sigla mais utilizada ao longo de todo o roteiro é M.P.P (médio primeiro plano - equivalente aos ombros do ator). Esta câmera sempre próxima cria dramaticidade e, em conjunto com o fluxo narrativo contínuo, sem elipses, de planos ininterruptos, com poucos cortes, ajuda a construir um estilo no qual o cotidiano e as figuras humanas, com suas emoções e contradições, estão em plena evidência e próximas do espectador que se sente como se estivesse “dentro da ação” e, portanto, identificado com as personagens e seu drama.

Em oposição a esses dados, há uma série de planos, em especial aqueles tomados da fábrica e dos ambientes externos, que são muito abertos, nos quais são usados principalmente recursos como o da grua. Neste caso, os planos amplos servem para dar a dimensão da coletividade, da massa operária em sua rotina de trabalho e na greve, e também para marcar seu posicionamento, sua distância e pequenez em relação à fábrica e aos meios de produção que não detêm. Os planos abertos servem ainda para mostrar a cidade ao longe, do ponto de vista da vila operária, aumentando o contraste para o espectador entre a periferia e o centro.

Esta diferença no tratamento dado pela câmera aos espaços externos e internos, sociais e privados, pode ser considerada uma forma de expressão específica da linguagem cinematográfica das oposições entre geral e particular que Hirszman buscou criar, com diferentes elementos da narrativa, ao longo de todo seu processo criativo.

#### 4.4.2 Montagem

De acordo com o que já discutimos, os registros da etapa de filmagem terminam nas *Fichas de continuidade*, e também nas cópias do *Roteiro III* - visto que as modificações feitas no âmbito da montagem, em sua maioria, não se encontram anotadas em nenhuma das cópias de roteiros. Os documentos que se seguem dizem respeito às etapas relacionadas à montagem e à finalização do filme, acontecidas cerca de seis meses depois de concluídas as filmagens.

A *Lista de seqüências dos Registros de sincronização*, como já vimos, consiste num documento datilografado que contempla todas as cenas filmadas (com exceção da 111). As cenas são identificadas com títulos que sintetizam seu conteúdo, possivelmente para facilitar a identificação no trabalho de montagem (a cena 1 e 110 não estão intituladas). Sobre a lista há extensas rasuras, feitas com diferentes canetas, o que caracteriza variantes de leitura e indica a existência de diferentes momentos de revisão. As anotações com caneta vermelha parecem registrar um primeiro movimento de supressão de cenas e marcação de rolos, de modo que contempla também a inserção da cena 111 e a denominação das cenas 1 e 110. As anotações feitas com caneta preta, possivelmente em conjunto com as feitas com caneta azul, registram um segundo movimento de corte, pois invalidam as alterações em vermelho, sobrepondo-se a elas. Há, ainda, anotações a lápis, as quais, contudo, não registram cortes, apenas marcação da metragem do filme. (Figura 42)

Figura 42 - Excerto da *Lista de seqüências dos Registros de sincronização* (p. 4).

Rolo 8	81	Sem essa de mandar	
	82	<del>Repressão - Porta da fábrica</del>	
	83	Tião toma café	
	84	Pondo cartas	
	85	Circulando	Valid plano 85-376 1) Rolo 8 - 948. 2 -
Rolo 9	86	Estou no meu direito	
	87	Camburão	
	88	Passionária	
	89	Campo de batalha	
	90	Porrada na criança	
	91	<del>Hospital</del>	
	92	Tião chamado	
	93	<del>Desliga na cara</del>	
	94/95	Sai da fábrica	
	95	Porrada Tião (755.8)	
	96	Maria chega ferida	
	97	Romana recebe	
	98	Tião no hospital	
	99	Prenderam Otávio	
	100	Rateou esse o usou	

Handwritten notes in the image include: 'Rolo 8', 'Rolo 9', 'Valid plano 85-376 1)', 'Rolo 8 - 948. 2 -', '974. 4', and 'Rolo 9 - 1085 p/1'.

Pelo que consta na *Lista de sequências dos Registros de sincronização*, portanto, podemos supor que, uma vez encadeadas as cenas filmadas, foram realizados dois cortes distintos, o primeiro marcado em vermelho e o segundo em preto/azul. A diferença entre eles é basicamente o número de cenas, de modo que, a cada movimento, determinadas cenas foram sendo cortadas. Deste modo, podemos adiantar que este momento do processo se caracteriza, a exemplo das filmagens, por alterações constituídas pelo corte de cenas inteiras e de partes de cenas.

Cabe observar que a anotação que identifica o número de cenas “cortadas” e o número de cenas “montadas” foi feita com caneta azul (Cf. Figura 31), de modo que possivelmente se refere ao último movimento registrado neste documento. Contudo, o número de cenas indicado (“66 montadas / 24 saíram”, sendo 90 no total) não coincide nem com as rasuras deste documento (71 montadas e 24 excluídas, sendo 95 no total) nem com o que se encontra no filme. É preciso esclarecer que as diferenças neste cálculo podem decorrer de variáveis no modo de contar, considerando-se que, por ex, a exclusão de uma cena entre duas outras que se passam na mesma locação pode haver permitido contá-las como uma só. Deste modo, não nos deteremos nestas diferenças, mas buscaremos reter que a forma registrada na *Lista de sequências dos Registros de sincronização* ainda não é a forma final do filme, uma vez que houve mudanças entre o que as rasuras registram neste documento e o filme.

No que supomos ser a primeira montagem do filme (rasurada em caneta vermelha), foram excluídas 14 cenas, além de terem sido nomeadas as cenas 1 e 110 (que estavam sem título) e acrescida a cena 111. (Cf. Anexo K) Em continuidade com alguns movimentos processuais já observados em diferentes momentos deste percurso criativo, algumas das cenas aqui suprimidas podem ser caracterizadas como “de transição”, ou “de deslocamento”, para usar o termo anteriormente indicado: é o caso das cenas de Tião e Maria pegando o metrô e chegando na casa de Silene (24, 25 e 26), das cenas do fim da jornada de trabalho, em que os operários desligam as máquinas e saem da fábrica (43) e da cena de Malvina voltando para casa com Bié e Maria (77). Tais cenas contribuiriam com o fluxo temporal contínuo - e proximidade com o cotidiano etc. – e poderiam afetar o núcleo dramático, dispersando-o.

Podemos destacar, ainda, algumas elisões que não afetam o fluxo da narrativa, pois a ação nelas contidas permanece subentendida, reduzindo apenas sua importância em relação às demais situações. É o caso da já referida cena de Tião no metrô (57), e também das cenas da partida de Tião (105 e 106), nas quais ele deixa uma “correntinha” ao lado de Maria, que está adormecida, e então sai de casa com suas malas. A ação permanece implícita, apesar da

supressão daquelas, visto que em cenas anteriores presenciamos ele ser expulso de casa e em cenas posteriores o acompanhamos dentro do ônibus com sua mala.

Outro tipo de elisão diz respeito às personagens secundárias, e caracteriza ações e informações abolidas da narrativa, sem deixar índices que permitam considerá-las implícitas. Um exemplo neste sentido é a cena em que Tião reprime Chiquinho por conversar com Tuca (18). A subtrama do marginal já havia perdido espaço na narrativa por meio de supressões apontadas em outros momentos do processo, de modo que esta elisão limita sua participação na trama ao assalto que culmina em sua morte. O mesmo acontece com a cena na qual Silene recebe Maria e Tião em sua casa (28), e conta a eles do noivo que a deixou, lembrando que Silene também já vinha perdendo espaço com outras supressões anteriormente mencionadas.

Dos anexos criados, apenas a cena da reunião (30) permanece no filme. Apesar dos esforços dos roteiristas para tornar a cena da feira sucinta (12), esta acaba permanecendo subentendida no filme, uma vez que Tião avista o grupo voltando com sacolas na mão, o que acontece também com a cena da conversa entre Romana e Maria (76), já que Romana conta a Otávio que havia recebido (de Maria) a notícia da gravidez.

Além das cenas excluídas, há na primeira montagem uma cena que se subdivide em duas, causando uma mudança na ordem da montagem. A cena “repressão” (82) torna-se “porta da fábrica” - que fica na ordem original, e “repressão” que passa para uma cena subsequente (entre a 83 e a 84). Com esta alteração, entre as duas cenas de Tião e Otávio saindo de casa no dia da greve em momentos distintos é inserido o plano que mostra a polícia chegando à fábrica, possivelmente com o objetivo de caracterizar uma passagem de tempo entre as duas cenas.

No que supomos ser o segundo corte, rasurado em caneta preta e azul, foram eliminadas 10 cenas. Uma delas, na qual Otávio e Chiquinho saem para trabalhar na manhã em que Tião fica em casa (54), e que poderia ser considerada apenas como sendo “de transição”, na verdade apresentaria outro traço do cotidiano operário (os trabalhadores saindo de casa antes do dia amanhecer, enfrentando filas no ponto de ônibus, os ônibus lotados etc.), traço que foi considerado dispensável pelo diretor.

Também neste momento criativo há cortes que não afetam profundamente o fluxo da narrativa, ao deixar a ação implícita, reduzindo apenas a sua importância. É o caso da cena na qual Silene está no hospital com Maria e é avisada de que Tião furou a greve, e liga para avisá-lo do ferimento da noiva (91 e 93): ela é elidida, mantendo esta ação subentendida, já que as cenas seguintes são de Tião sendo chamado a atender uma ligação e saindo da fábrica.

Em outros casos, ações e informações são abolidas sem deixar índices que permitam considerá-las subentendidas, principalmente em relação à personagem de Jurandir. Nesta direção, são eliminadas as cenas na qual Jurandir vai procurar Tião em sua casa, conversa com Romana, e almoça com o futuro sogro (19), seguida da cena na qual o moço acompanha Jurandir até a sua casa (20A). Estas cenas serviam principalmente para caracterizar Jurandir, que falava de sua situação, e Romana, que comentava a morte de Jandira. Também é suprimida a cena na qual Jurandir para no bar de Alípio para pagar suas dívidas após o primeiro dia de trabalho (68). No momento em que pede o adiantamento ao encarregado na obra, Jurandir diz que vai pagar algumas dívidas; como, na sequência da diegese, ele aparece bêbado ao ser assaltado, depreende-se que ele tinha uma dívida com o dono do bar, que havia passado por lá para saldá-la e aproveitado para beber novamente, descumprindo a promessa feita à filha. Ainda, o corte da cena do enterro de Jurandir (75) suprime a informação de que Otávio não havia ido à assembleia para dar apoio à sua família; contudo, no filme, a cena do velório – na qual Otávio está presente – deixa claro que ele não estava na assembleia em razão da morte do futuro sogro de seu filho.

Deste modo, não são apenas ações relacionadas aos personagens secundários que são eliminados, mas também em relação à Otávio e ao fio da greve. É o que acontece com a exclusão da cena de Bráulio e Otávio chegando ao bairro com os panfletos, na primeira sequência do filme (7), e também da cena na qual os dois conversam com o padre (16). Desta última resta apenas uma cena do grupo entrando na igreja e se dirigindo à sacristia, o que permite supor que eles conversaram com o padre, que os protegeu da polícia.

Entre a *Lista de sequências dos Registros de sincronização* e o filme podem ser observadas também algumas mudanças como, por ex., na cena 32, que consta como excluída no primeiro corte e, entretanto, não foi cortada no filme. As alterações ali estão relacionadas principalmente à ordem nas cenas. Neste sentido, a cena 85 subdivide-se, de modo que parte dela passa para depois da cena 87. Esta alteração é extremamente significativa, pois muda a ordem dos acontecimentos entre a prisão de Otávio e a entrada de Tião na fábrica, de modo a fazer, com a alteração, que Tião veja o pai ser preso e não reaja, o que não acontecia na matriz, na qual ele entrava na fábrica antes de Otávio ser preso. A cena 86, que registra uma discussão entre Tião e Jesuíno após a entrada daquele na fábrica, não se encontra rasurada, mas foi eliminada do filme.

A cena 89 também muda de ordem, passando para depois da cena 90, e com isso, a cena da forte repressão na fábrica passa a aparecer antes da cena na qual Maria é agredida, conferindo maior dramaticidade a esse evento.

Uma mudança extremamente significativa realizada nos momentos finais da montagem de *Eles não usam black-tie* diz respeito aos letreiros iniciais do filme. Como vimos, os letreiros, conforme constam na matriz e nas rasuras do *Roteiro III* (fotos das diversas locações do filme; seções de trabalho das personagens), foram filmados. No entanto, o que se observa na obra acabada é diferente: o título do filme aparece sobre um *still* fora de foco, para, em seguida, a imagem entrar em foco e em movimento, com Tião e Maria saindo do cinema. Com esta alteração, o filme não começa com imagens do trabalho na fábrica, mas começa na cidade, com Tião e Maria em um cenário “de sonhos”, de modo que se estabelece um forte contraste com a cena final, que também se passa na cidade, mas numa situação completamente oposta, qual seja, a da manifestação pela morte de Bráulio.

Cabe observar que os planos filmados para os letreiros, conforme a ideia original, possivelmente foram aproveitados na montagem final na cena 41, na qual Tião trabalha na fundição (no filme aparecem Otávio, Maria, Silene, Jesuíno e Tião no trabalho) indicação que consta, em parte, nas rasuras do roteiro de Savietto.

É pertinente acrescentar, por fim, que os documentos da criação e montagem musical do filme, como a *Minutagem* da música e as *Partituras*, referem-se muito possivelmente a um momento entre o corte final e a mixagem, registrada no *Mapa de mixagem*, que já apresenta a forma final do filme. De acordo com o que se observa nestes documentos e na obra cinematográfica, a principal, e praticamente única referência musical continua sendo, a exemplo da peça, o samba-tema *Nós não usa as bleque-tais*. Esta música popular, no entanto, é reelaborada para o filme, servindo como mote para diferentes arranjos orquestrais, criados por Radamés Gnattali, de modo que a trilha musical de *Eles não usam black-tie* é quase que exclusivamente extradiegética.

No filme, a música tema é creditada a Guarnieri e Adoniran, enquanto a direção musical é do maestro Gnattali. Apesar da multiplicidade de tendências sob as quais Radamés trabalhou, é característica marcante de suas trilhas a orquestração em afinação com os padrões clássicos de composição musical, (LOVISI, 2010, p. 448) o que parece ir de encontro com a opção de Hirszman por uma narrativa que tem por objetivo atingir o público. Nesse sentido, Lovisi lembra que “A trilha musical dos filmes hollywoodianos alcança bons resultados comunicativos, o que leva grande parte dos produtores nacionais a almejam resultados

semelhantes.” (2010, p. 448) Ainda, a *performance* dos músicos, entre eles Juvêncio, na cena do diálogo entre Tião e Jesuíno no bar (13) pode ser considerada a única inserção musical diegética do filme, contudo, não há interpretação da letra.

Apesar de a trilha musical, da forma como se apresenta no filme, possivelmente ter sido definida durante a finalização da montagem, é importante lembrar que esta já se demarca desde o *Roteiro I*, que previa inserções do samba-tema *Nós não usa as bleque-tais*. Além das interpretações de Juvêncio (cantando e tocando seu violão), também estavam previstas algumas inserções musicais extradiegéticas, inclusive o samba-tema orquestrado. A partir do *Roteiro II* são acrescentados ao *Tema do filme* outros temas musicais, como o *Tema da cidade* e o *Tema da fábrica*.

A principal modificação que se pode observa na trilha musical entre o *Roteiro III* e a produção/filmagem diz respeito à presença de Juvêncio tocando o samba-tema em diferentes momentos. Na cópia de Hirszman, encontramos indicações da supressão da música tocada pela personagem, o que se concretiza nas *Fichas de continuidade*, de modo que podemos supor ter sido esta modificação decidida antes das filmagens. A gravação dos arranjos e a mixagem da música, por outro lado, muito provavelmente se deram apenas depois do corte final do filme, visto que as inserções previstas na *Minutagem* da música são muito semelhantes ao que se encontra no filme e dificilmente teriam sido previstas antes das supressões anotadas nos *Registros de sincronização*.

Apesar de não ser utilizada no filme, a canção *Nós não usa as bleque tais* foi regravada por Adoniran Barbosa em 1981, especialmente para o filme, e faz parte do disco compacto da trilha musical que, além dessa canção, contém quatro dos arranjos criados por Gnatalli.<sup>46</sup> A gravação desta canção pode estar relacionada à intenção inicial, registrada no *Roteiro III*, de utilizá-la diegeticamente, de modo que podemos supor ter esta ocorrido antes de ser tomada a decisão de utilizar no filme apenas os arranjos instrumentais.

Não temos registros do momento em que Gnatalli começou a trabalhar no filme, mas podemos supor que ele tenha exercido influência na alteração acima apontada, visto que a música extradiegética, principalmente a orquestrada a partir da música popular, era sua especialidade. A orquestração da música tornou-a identificável com a cultura de massa e suprimiu as representações e significações que a letra carregava, modificando

---

<sup>46</sup> É interessante notar que as gravações de 1956 e 1981, apesar de serem ambas de Adoniran, são bem diferentes entre si, principalmente no tocante à composição instrumental, que na nova versão soa mais “moderna”. Este material, convém lembrar, encontra-se depositado no AEL.

significativamente seu papel na narrativa em relação ao que se observa no texto teatral.<sup>47</sup> Por outro lado, como o samba-tema ainda integra a construção narrativa, como mote, sua presença conserva, ainda que de forma modificada, o vínculo entre a peça e o filme.

A presença de Juvêncio não deixa de ser um signo da cultura popular que se mantém no filme, apesar da ausência do samba-tema. No entanto, essa representação está ofuscada, propositalmente em nosso entender, ao novo universo narrativo da cultura massificada da TV e da publicidade que reveste a trama.

Além da supressão de Juvêncio tocando o samba-tema, outras características da trilha musical também sofreram alterações entre o que estava previsto no *Roteiro III* e o que se encontra no filme. Não parece ter sido levada adiante na composição musical, por exemplo, a diferenciação prevista nos roteiros entre “temas” musicais (como vimos, haveria o “tema do filme”, o “tema da cidade” e o “tema da fábrica”). No filme, cada música é singular, não sendo possível enquadrá-las em grupos que poderiam ser entendidos como diferentes “temas”: o único mote a criação de todas as inserções musicais é o samba *Nós não usa as bleque-tais*.

Além disto, há um pouco mais de música no filme do que foi previsto no roteiro. De modo geral, as inserções musicais acrescentadas são “funcionais”, no sentido de conferir um “fundo” que colabora com a dramaticidade da cena e retomar o samba-tema. Como exemplos, podemos citar a cena do velório de Jurandir (72-74), a cena da chegada dos policiais à fábrica (82) e a cena da corrida de Tião para não ser espancado (94). Por outro lado, foi excluída a inserção da música na primeira cena de chegada dos operários à fábrica para a segunda-feira de trabalho (37), conforme previsto no roteiro.

Apesar destas diferenças, a determinação das cenas em que a trilha musical se destaca segue o previsto no *Roteiro III*, ainda que tenha havido algumas alterações: o samba-tema integra a cena inicial no ônibus (cena 2, que no filme passa a se estender até a cena 4, da chegada em casa); a de Maria contando de sua gravidez (cena 5); a de Tião e Jesuíno no bar (cenas 13 e 17); a do passeio do casal no parque (cena 23, que no filme passa a se estender até a cena 29, do casal na cama); a de Tião conversando com a mãe em seu dia de folga (cena 56); a do casal namorando no portão da casa de Maria (cena 65); a do adeus de Tião à

---

<sup>47</sup> A partir das situações em que a música aparece na peça, percebemos que ela está associada à emoção, tanto a emoção romântica que marca os encontros dos casais Tião e Maria / Chiquinho e Teresinha, quanto à emoção associada ao sentimento de solidariedade e companheirismo que existe entre os que vivem no morro. Além, é claro, de acentuar o caráter popular da peça, ao colocar em um lugar destacado uma representação popular tão característica do morro carioca como o samba.

Romana, sua mãe (parte final da cena 103); e as de encerramento e créditos finais (cenas 110 e 111).

A alteração da música nas cenas iniciais é a mais significativa. Seu ritmo suave reforça a atmosfera de sonhos e felicidade sugerida nas primeiras cenas de Tião e Maria passeando na cidade iluminada, mas não sofre nenhuma alteração quando o clima da imagem muda radicalmente nas cenas seguintes, e, debaixo de chuva, Juvêncio é abordado pela polícia diante do casal (nas quais não havia música prevista no *Roteiro III*). Deste modo, a continuidade da música parece servir como crítica ao comportamento de Tião e Maria, que, apesar de olharem impressionados para a violência sofrida pelo violeiro, não interrompem sua caminhada em direção à casa do moço para tomar uma atitude.

De modo geral, por fim, podemos afirmar que, como consta no *Roteiro III*, predomina no filme a ausência de música e não a trilha musical. Nas primeiras sequências, que acontecem no fim de semana, e nas quais a maior parte da ação se refere ao romance de Tião e Maria, há uma concentração de arranjos musicais. Depois disto, a partir da segunda-feira de trabalho, há um grande intervalo sem qualquer inserção musical, no qual são esboçados os problemas sociais que conduzirão à formação da greve e às diferenças ideológicas entre Otávio e Tião. Ou seja, para demarcar os sentimentos individuais de Tião e seu romance com Maria, a música preenche a maior parte das sequências; nas demais cenas, que pontuam o conflito social e seu reflexo na relação de pai e filho, há ausência musical na narrativa. A música só volta a ter destaque diegético nos créditos finais, onde aparece orquestrada, engrandecendo e conferindo dramaticidade à passeata.

#### 4.5 NAS VIAS DA FINALIZAÇÃO: TENDÊNCIAS

Tendo observado a tipologia e algumas implicações para o desenvolvimento narrativo dos movimentos processuais que tiveram lugar entre a produção, a filmagem e a montagem, procuraremos, a seguir, tratar das tendências que direcionaram este momento final do percurso criativo de *Eles não usam black-tie*, novamente buscando conectá-las com as linhas de força já observadas nos capítulos anteriores.

De um modo geral, podemos afirmar que têm continuidade, no processo de finalização do filme, algumas tendências já levantadas, em especial a busca por *concisão e precisão*. Cabe destacar a reelaboração de diálogos, cortes de cenas e de partes de cenas, como ações direcionadas a uma narrativa mais expressiva e sintética.

Nesta direção, é interessante lembrar que no momento da montagem, o filme precisa se enquadrar dentro de uma duração determinada, para que possa ser distribuído no circuito comercial. Deste modo, muitas das elisões e “enxugamentos” podem estar relacionados a esta necessidade de chegar a esse ‘tempo ideal’, obrigando o diretor a estabelecer prioridades em relação ao que permanece e ao que precisa ser eliminado da narrativa. Esta necessidade se evidencia nas várias indicações de “enxugar”, em diferentes páginas do roteiro de Hirszman e a reescritura na forma de anexo de três sequências, de forma a reduzir sua extensão e tentar preservar as informações que continham.

Por outro lado, trata-se de um movimento que já tem início nos roteiros, ou seja, que não é motivado unicamente pelas necessidades específicas da montagem, mas que possivelmente decorre da opção do diretor por criar uma narrativa expandida, para poder ir experimentando formas de lapidá-la ao longo do processo.

Neste processo de lapidação, que passa pela definição de prioridades, percebe-se que são privilegiados os acontecimentos diretamente relacionados aos eixos dramáticos centrais, e, mesmo com elisões neste âmbito, em geral as ações que deixam de ser encenadas permanecem subentendidas, como a ligação de Otávio e Bráulio com a Igreja e a busca de Tião por casa e dinheiro, que acaba frustrada. Com isto o diretor continua o movimento anteriormente apontado de **estabelecimento de hierarquias** na narrativa: vale-se da **encenação** para distinguir entre aquilo que é fundamental e o que é secundário.

Também permanece o esforço antes observado de “amenizar” o discurso político de Otávio e velar a posição ideológica de Tião, seja por sua fala ou por suas ações. Outras personagens, como Romana e Maria, têm cada vez mais seus perfis sustentados por diálogos ou ações direcionadas para este fim, com a demarcação do caráter de ambas colocada de forma cada vez mais firme, em função de suas reações diante dos acontecimentos principais da trama. Neste sentido, podemos pensar que todas as personagens vão se fazendo cada vez mais determinadas socialmente por suas ações, construindo-se como **sujeitos históricos**, que são quem são em razão de suas atitudes.

Nessa mesma direção, as situações ligadas aos personagens e tramas secundárias são afetadas com as cenas suprimidas da narrativa, em especial a personagem de Jurandir. Seu perfil passa a ser demarcado quase que exclusivamente por suas ações, restando pouco em seus diálogos. Os cortes também afetam Tuca e Silene, no mesmo sentido, a indicar a intenção de Hirszman pela obtenção daquele perfil para os personagens na diegese.

No que diz respeito à narrativa especificamente cinematográfica, a redução drástica no número de planos, principalmente pela junção de vários em um só, pode ser também pensada no eixo da *precisão e concisão*. As modificações operadas nas filmagens interferem nas características estilísticas do filme, aumentando a duração dos planos e assim tornando a **narrativa mais fluída**, o que já vinha sendo buscado ao longo do processo com a construção de um fluxo temporal contínuo.

**Determinação** também foi uma marca do diretor nesta etapa do processo, no sentido de transmitir suas ideias de forma clara à sua equipe. Nesta direção, a existência de um *Storyboard* denota o rigor do diretor, principalmente no que se refere à precisão buscada na transferência das informações registradas no roteiro - as quais, como vimos, foram muito trabalhadas por ele e Guarnieri -, para o restante da equipe que seria responsável por dar vida ao filme. A existência de listas, calendários e ordens do dia denotam também a precisão exigida por Hirszman, visto que indicam ter sido tudo preparado nos mínimos detalhes com antecedência. As *Fichas de continuidade* contribuem no sentido de observar a já citada precisão exigida por Hirszman, visto que, na maioria das vezes, é grande o número de tomadas registrado nas *Fichas de continuidade*, o que indica que os planos foram filmados diversas vezes até que o diretor ficasse satisfeito. Percebe-se, por outro lado, na alteração dos contratos que, apesar de todo o rigor do diretor com a produção, houve aspectos desta que fugiram de suas estimativas e planos, como sói acontecer em todo processo de criação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Guiados pelo propósito de aproximação ao percurso criativo de *Eles não usam black-tie*, e motivados pelo desejo de transformar em conhecimento os meandros da criação que os documentos de seu processo guardam, buscamos, ao longo deste texto, encontrar os princípios direcionadores da transcrição do texto teatral de Gianfrancesco Guarnieri para a obra cinematográfica de Leon Hirszman.

A consulta, ordenação e leitura do extenso material disponível ocupou grande parte do tempo dedicado a esta pesquisa, ainda que muitos esforços tenham sido poupados em razão de estar o acervo de Hirszman tão bem conservado no Arquivo Edgard Leuenroth, da Unicamp. Com o amparo, sobretudo, na Crítica de Processo nos foi possível perceber, a exemplo de Monzani, o “caminho construtivo narrativo-estilístico do diretor”. (2010, p. 129)

Ainda que tenhamos a princípio classificado nossas bases materiais balizados nas especificidades dos documentos e dos movimentos processuais que estes detêm, o desenvolvimento deste trabalho foi revelando estar esta escolha alinhada à natureza mesma do caminho construtivo de Hirszman. Da pesquisa para a experimentação, e desta ampliação para o afinamento; da fábula para a trama, e desta para a narrativa cinematográfica: ou seja, a concentração dos esforços de Hirszman em aspectos determinados da transcrição, a cada etapa do percurso, parece corroborar com a ordenação deste texto em *Estudos, Projeto e Finalização*.

Em cada capítulo, partimos do âmbito microscópico dos documentos, das rasuras, das semelhanças e dessemelhanças entre as possibilidades de obra em processo, para daí apreender opções, motivações, preocupações e hesitações do criador. Relacionando os movimentos processuais identificados, procuramos chegar ao âmbito macroscópico das tendências que direcionaram a criação em cada uma de suas etapas. Nestas considerações finais, ampliaremos ainda mais nosso olhar, revisitando o caminho do texto teatral ao filme em sua plenitude, buscando evidenciar as linhas de força que parecem sustentá-lo.

Interessado na temática urbana e no potencial de comunicação de *Eles não usam black-tie*, Hirszman não só parte do texto teatral, no qual esteve interessado desde que assistiu à peça, como chama o próprio autor, Guarnieri, para colaborar com ele na escritura do roteiro. A aproximação ao processo criativo revela, em direção contrária ao que consta na sinopse, que as modificações e adições operadas entre a peça e o filme não se limitaram ao “indispensável ao novo meio de expressão”. Ainda que tenha ficado clara a intenção do

diretor de ater-se à peça, ao mesmo tempo transparece seu empenho e ampla capacidade criativa para transcendê-la.

Evidencia-se, em primeiro lugar, o rigor do diretor na atualização do texto teatral para o contexto paulista dos anos 70. Sua busca se dá no sentido de representar a contemporaneidade da classe proletária, das lutas que marcam seu cotidiano e de suas relações afetivas, e não de apenas tocar artificialmente estas questões limitando-se aos moldes do texto teatral.

Mesmo quando o diretor dá sinais de distanciar-se da peça, tal afastamento se afirma como *meio* e não como finalidade. É neste sentido que podemos considerar a nova fábula em elaboração nos *Argumentos* um recurso para estudar, debater e amadurecer a discussão da temática grevista na contemporaneidade paulista *ancorada* no contexto. Foi o momento de dar espaço para Guarnieri sugerir novas formas de retomar *Eles não usam black-tie*, para, em seguida, valendo-se do que lhe foi útil da experiência, optar por realocar o movimento operário no centro da trama. Com o retrato da contemporaneidade operária paulista bem delineado, o diretor retoma a fábula da peça e sobre ela trabalha incansavelmente até o fim do processo.

Nesta direção muito contribuiu a experiência das filmagens de *ABC da greve*, oportunidade em que o Hirszman acompanhou a dinâmica do movimento grevista, entrou nas casas dos operários, conversou com as mães, as metalúrgicas, os migrantes nordestinos, acompanhou de perto a violência, a repressão, e observou a influência dos meios de comunicação de massa, sustentáculos da ideologia dominante, sobre o proletariado. No documentário, que consideramos aqui como um registro da etapa de preparação e pesquisa para a realização do filme de ficção, é possível identificar muitos dos elementos que serviram como referência na construção da narrativa e dos diálogos, na composição das cenas, das personagens, da cenografia e do figurino de *Eles não usam black-tie*. (Figura 43).

O modo de falar, de se vestir e de se comportar das mulheres operárias que são mostradas participando da greve no documentário, está muito presente na construção das operárias do filme de ficção. Um exemplo a mais a se observar é que no filme, na cena na qual Silene conversa com Otávio sobre a greve, é possível perceber uma semelhança entre o tom entusiasmado e carregado de insegurança da personagem e o tom das mulheres operárias que são entrevistadas em *ABC da greve*.

Inúmeros exemplos ainda podem ser citados. O padrão das casas de Otávio e de Maria lembra muito o das casas que aparecem em *ABC da greve*, quando as filmagens adentram os

bairros operários. O modo dos operários se aglomerarem na frente da fábrica, os piquetes, e, principalmente, o comportamento da polícia - figura da repressão dos patrões aos trabalhadores -, está em *Eles não usam black-tie* muito a exemplo de *ABC da greve*.

Figura 43 - Cenas de *ABC da Greve* (esq.) e *Eles não usam black-tie* (dir.).



Por outro lado, não podemos deixar de ressaltar que nem todas as situações observadas por Hirszman no seu contato com os movimentos do ABC paulista de 1979, em especial no que diz respeito às dimensões políticas da greve, foram por ele utilizados na sua obra de

ficção, conforme já foi apontado por Segall, à época do lançamento do filme.<sup>48</sup> (1982) Não encontramos em nenhuma cena de *Eles não usam black-tie*, por exemplo, qualquer índice das maciças assembleias comandadas por Lula, que predominam nas imagens de *ABC da greve*.

Isto não nos permite ignorar que, conforme transparece no percurso criativo de Hirszman, a realização do documentário alimentou as discussões com seu companheiro roteirista, dando subsídios para a criação de uma nova trama em torno do texto teatral. Neste sentido, o novo núcleo dramático em estudo nos *Argumentos* sob o mesmo tema da peça, *a luta e a consciência de classe*, bem como os componentes elegidos pelos roteiristas na estruturação da fábula, não se perdem completamente quando o diretor muda os rumos do processo e opta por retornar ao núcleo dramático da peça, pelo contrário, em grande parte, formam a base da narrativa criada no *Roteiro I*.

Devemos destacar, no entanto, que uma das questões centrais nas discussões dos roteiristas se esvazia quase completamente com o retorno à peça no primeiro tratamento de roteiro. A discussão da função social da arte e dos artistas-intelectuais, que desloca o eixo da fábula de uma greve para um grupo de teatro que ‘monta’ *Eles não usam black-tie*, desaparece entre os *Argumentos* e o *Roteiro I*, não sendo retomado em nenhum outro momento do percurso criativo.

Nesta direção, a tentativa de inserção do teatro no filme, ainda que não tenha ido adiante da forma como foi elaborada nos *Argumentos*, integrando a trama, continua presente no filme como parte de sua construção, recurso que evidencia a tradução intersemiótica que permeia o processo criativo. São exemplos de referências às raízes teatrais da obra, a preferência pelos enquadramentos fechados, que parecem colocar o espectador próximo da ação, como se estivesse na primeira fileira de um teatro, e as participações no filme de grandes nomes do teatro nacional, como Lélia Abramo, Milton Gonçalves, Fernanda Montenegro e do próprio Guarnieri.

Quando analisamos as diferentes etapas do processo pelos vieses dos eixos temáticos, encontramos continuidade nos movimentos processuais que se esboçam entre o texto teatral e os *Argumentos* em outras etapas do percurso criativo, permeada pelo empenho de Hirszman, talvez por sua formação marxista, em evidenciar as contradições e as oposições na construção

---

<sup>48</sup> Apesar de, neste aspecto, pesquisadores como Xavier, (2001) e, mais recentemente, French (2010) também terem chamado a atenção para a influência das convicções políticas de Hirszman e Guarnieri sobre a representação da greve em *Eles não usam black-tie*, o artigo de Segall constitui a crítica mais dura feita ao filme, escrita no calor dos acontecimentos.

narrativa, criando matizes, a partir do que no texto teatral era esquemático, e escapando ao maniqueísmo na trama e nas personagens.

No que se refere ao tema *Classe e consciência de classe*, o anseio pela criação de nuances e valorização da diversidade parece conduzir à ampliação da classe trabalhadora, sempre *ancorada* no contexto social paulista. A incorporação de trabalhadores informais e pequenos comerciantes, bem como de migrantes nordestinos, de imigrantes e de mulheres, é esboçada nos *Argumentos* e se desenvolve no *Roteiro I*, servindo como base para a dilatação da trama (seus fios e subtramas). Esta nova classe proletária desenhada por Hirszman e Guarnieri gera condições para a aparição e o aguçamento de pares antagônicos, em diferentes âmbitos da narrativa em processo.

É interessante observar o modo pelo qual a questão da alienação, diretamente ligada ao desejo de ascensão socioeconômica de Tião, desenvolve-se nos roteiros e no filme a partir do que se esboça nos *Argumentos* e na peça. Enquanto no texto teatral seu desejo é que sua vida seja como nos filmes, nos *Argumentos*, sua postura alienada é relacionada à televisão, representante da ideologia burguesa, trazendo para a discussão um meio de comunicação de massa cuja influência cresceu assustadoramente naqueles anos. Esta ideia ganha forma no primeiro roteiro com a criação da cena em que Tião, em sua imaginação, encontra a vida que deseja ter representada em um comercial de TV da Rede Globo. No segundo roteiro a cena do devaneio é cortada, ao passo que é acrescentada uma cena de Tião e Maria passando pelo cinema, esboçando um possível retorno à peça. No terceiro roteiro, no entanto, toda a sequência é elidida. Mesmo as cenas do casal admirando vitrines, que relaciona alienação e consumismo, são excluídas, assim como o *outdoor* que, visto ao fundo de Tião quando ele conta a Jesuíno da gravidez de Maria, relaciona a personagem à valorização exclusiva do dinheiro e da ascensão social. Durante a produção/filmagem, por outro lado, todas estas idéias, que foram sendo eliminadas do roteiro, são retomadas na forma da cena de abertura do filme: Tião e Maria saem do cinema, admiram vitrines e ao fundo veem-se letreiros de grandes lojas, como a *Peter* e a *J. Aronson*, que realizavam o sonho de consumo de roupas e de móveis e eletrodomésticos das classes menos favorecidas naqueles anos. (Figura 44) Deste modo, a longa sequência no meio do filme que caracterizava o “sonho” de Tião passa a integrar os créditos iniciais, abrindo a narrativa com esse universo “dos sonhos” almejado pelo jovem. Mais uma vez, avultam-se formas de tradução intersemiótica ao longo do processo de criação do filme.

Figura 44 - Cena do filme *Eles não usam black-tie* (cena 2).



Com essa alteração, a trama se inicia e termina com Tião no centro da capital paulista ou para lá se dirigindo, enquanto todo o desenvolvimento da trama (o núcleo narrativo principal) acontece no bairro operário onde vive e trabalha sua família. O filme então começa com Tião e Maria saindo da zona central da cidade, do mundo “dos sonhos”, e voltando para a sua realidade. No final do filme, Tião faz o percurso inverso, sozinho, realizando o desejo evidenciado no início da trama (o de ir para a cidade), desfigurado pelo desprezo da família, de Maria e dos moradores do bairro periférico.

A música é fundamental para reforçar estas oposições entre o centro e o bairro, o sonho e a realidade, signos que remetem mais uma vez ao texto teatral, se lembrarmos que o samba de Juvêncio, representante da ligação orgânica entre os moradores da favela, acabou sendo inescrupulosamente roubado pelos homens da cidade. A música, por outro lado, também ganha novos signos já que, no contraste entre a melodia e a sua ausência, a oposição entre Tião e Otávio, entre o individual e o coletivo é reforçada.

Em relação ao eixo temático da *Marginalidade social*, observamos que a ressignificação da marginalidade que se delineia nos *Argumentos*, ultrapassando o sentido estrito de criminalidade para abarcar formas de desenraizamento social como o desemprego e o alcoolismo dos migrantes, assume formas concretas no *Roteiro I*, encarnada em personagens como Tuca, Juvêncio e mesmo Jurandir. Com as nuances criadas entre os diferentes sujeitos à margem da sociedade da trama, os roteiristas também valorizam e evidenciam as oposições dentro dessa categorial social. Ainda que ao longo do processo as personagens secundárias percam espaço na narrativa, sua presença e os signos a elas associados não deixam de estar demarcados no filme com muita força.

O eixo temático da *Violência, repressão e medo* já aparece em destaque desde os *Argumentos* e se mantém no *Roteiro I*, inclusive preservando as “três presenças da morte” desejadas por Hirszman desde o princípio, mas conferindo-lhes um caráter ainda mais violento. Apesar de ao longo das versões algumas das situações em que a presença da polícia/exército se demarcava terem sido suprimidas, a figura repressiva permanece em total evidência. No momento das filmagens parece “ganhar vida” toda a ênfase que o diretor confere ao tema durante todo o processo: nas bombas, escudos, viaturas, gritos e correria das cenas da greve, o vigor da repressão e o medo que ela provoca nos trabalhadores são inegavelmente centrais nas imagens e sons do filme.

O eixo temático *Cotidiano proletário*, de certo modo, esboça um movimento contrário em relação aos demais, já que pouco aparece nos *Argumentos* e vai ganhando cada vez mais ênfase ao longo do percurso criativo. A ampliação dos espaços, o fluxo temporal contínuo, as situações rotineiras, os planos fechados: tudo parece contribuir para que seja criada uma proximidade entre o espectador e o cotidiano operário. Esta rotina, na qual afloram os sentimentos de união e solidariedade que têm raízes na peça e fortes ligações com a música de Juvêncio, ganha espaço e evidencia na narrativa outra faceta do grupo que não é exclusivamente política, mas que serve de pano de fundo para que esta se estabeleça.

Parece ser precisamente entre estes dois polos que o título do filme oscila ao longo do processo criativo. De *Eles não usam black-tie*,<sup>49</sup> passa no primeiro tratamento de roteiro a ser *Nós se gosta muito mais*, não à toa trecho do samba-tema que põe em evidência as relações afetivas entre o grupo que divide seu dia-a-dia de trabalho e lazer. A partir do segundo tratamento, é recuperado o título homônimo à peça, que parece não satisfazer o diretor, visto que durante a produção um novo título é estudado, *Segunda-feira, greve geral*, o qual, sendo precisamente a fala de Bráulio que anuncia a greve, enfoca o movimento operário nela empenhado. O retorno, por fim, a *Eles não usam black-tie* parece sintetizar os dois polos, o de grupo de pessoas - que convive, ama e tem afetos, e o de classe social - que trabalha e luta em conjunto, por terem afinidades ideológicas, como resume o samba-tema: “nós se gosta muito mais, nós não usa as bleque-tais”.

---

<sup>49</sup> Neste sentido cabe destacar que o título da peça *Eles não usam black-tie* foi sugestão de José Renato, fundador do Teatro de Arena, sendo que o título atribuído por Guarnieri era *O cruzeiro lá no alto*, “alusão romântica ao cenário que servia para abrigar favelados”. (MOSTAÇO, 1982, p. 33) Lembrando que o título sugerido tem origens no refrão do samba tema, *Nós não usa as bleque tais*, French destaca que “o uso da terceira pessoa enfatiza a dicotomia nós/eles que chama atenção para a distância social entre o eles (povo) e o autor, os atores e o público”. (2010, p. 165) (tradução nossa do inglês)

Nesta perspectiva também é extremamente representativo o árduo trabalho sobre a personagem de Otávio, no qual se avulta o esforço de Hirszman em integrar a política ao cotidiano, em fazê-la aflorar organicamente das relações pessoais, eliminando a artificialidade de um discurso político convencional. É muito interessante observar como um discurso longo, unilateral e didático de Otávio durante uma reunião na associação de bairro vai sendo lapidado ao longo dos roteiros até se tornar uma conversa breve e casual na saída da mesma reunião, ou ainda, como uma discussão fervorosa durante uma assembleia cede lugar, entre as versões de roteiro, a um ‘bate-boca’ no campo de bocha. A inquietação do diretor com a fala de Otávio não se resolve até o último minuto do percurso criativo, pois, já na montagem, trechos de suas falas são cortados. Deste modo, apesar de Otávio verbalizar muito, como quase todas as personagens politizadas do filme, a aproximação ao processo criativo manifesta o incansável trabalho de Hirszman em fazê-lo falar mais como cidadão e companheiro do que como militante.

As personagens, de modo geral, parecem estar no centro das preocupações do diretor, desde os *Argumentos* até a montagem do filme. Primeiro, ele cria o *iceberg* de seu caráter, de suas aspirações e de sua história de vida, para, ao longo de todo o processo, dedicar-se a perceber quais fragmentos dele vão se revelar na superfície. Assim, no *Roteiro I*, encontra-se uma enorme quantidade de situações que evidenciam determinadas características das personagens, tanto ações quanto diálogos, enquanto que ao longo das versões e do processo de realização o diretor vai experimentando reduzi-las, em busca da proporção correta, do equilíbrio entre dizer/mostrar ou não.

A personagem de Maria, neste sentido, é emblemática. Já nos *Argumentos*, Hirszman a conhecia muito bem, tinha uma dimensão exata da mulher forte e alegre que gostaria que ela fosse. Desde o princípio, a Maria de Hirszman, operária e independente, é nitidamente diferente da Maria de Guarnieri, costureira e submissa. A experimentação em torno da personagem, ao longo dos roteiros e da realização, não se dá no sentido de construí-la, mas de encontrar a medida justa de dar-lhe a conhecer para o espectador. Hirszman progride de uma Maria que expressa preocupação e questiona as atitudes de Tião, que verbaliza e age conforme sua identificação com a sua classe social, para uma Maria que apenas observa, sem interferir (aliás, como nós, espectadores), até o momento em que greve acontece, diante do qual se expressar e reagir a favor da mesma mostra-se imprescindível para ela.

Com os ajustes que vão sendo feitos na personagem ao longo dos roteiros e da realização, Maria acaba por se revelar ao espectador aos poucos, ainda que, desde o princípio,

já se coloque como mulher que trabalha fora, é uma operária com convicções próprias que não cede ao machismo e ao ‘entreguismo’ de Tião, enfrentando com coragem as dificuldades de seu dia-a-dia, mesmo no âmbito de sua própria casa.

Nesta mesma direção, parecem indicar os insistentes ajustes no que se refere à personagem de Tião. No primeiro roteiro, além de ser caracterizado como possível ‘dedo-duro’, tendendo não apenas à alienação, mas também ao mau-caratismo como Jesuíno, Tião também enfrentava dificuldades, como a impossibilidade de conseguir uma moradia digna para ele e sua futura esposa. A elisão deste tipo de situação na qual a personagem se encontra envolvida, tanto entre os roteiros quanto durante a realização, se dá em conjunto com cortes extensos em sua fala, de modo que suas motivações e opiniões em relação à greve vão sendo cada vez menos verbalizadas. Assim, Hirszman parece evitar a identificação do espectador com a personagem, não dando brechas para que se justifiquem suas atitudes, mas também se evade de caracterizá-lo como vilão, eliminando elementos que serviriam para acusá-lo *a priori*. Assim, mais uma vez, parece que o diretor estava interessado em alimentar as contradições e não em resolvê-las, deixando as nuances da personagem em relevo. É apenas no momento em que a greve efetivamente acontece que ele, sendo obrigado a tomar uma posição, revela claramente para o espectador sua postura.

É, portanto, no equilíbrio entre revelar a personagem e deixar que ela permaneça em alguma medida ambígua, que parecem estar a inquietação e a hesitação do diretor, principalmente a partir do primeiro roteiro. E isto se revela não apenas em relação ao casal de protagonistas, mas também em relação a outras personagens importantes, como Romana.

Já em relação às personagens secundárias, como Jurandir, Juvêncio e Tuca, não se trata apenas de revelar ou não aspectos do perfil da personagem, mas também de trabalhar ou não determinados temas que parecem importantes para o diretor desde o princípio. Neste sentido, as supressões nos diálogos e nas situações em que estas personagens se encontram envolvidas dizem respeito à busca do espaço a ser dedicado a cada questão, como o desenraizamento social a que o migrante e o desempregado estão sujeitos, o alcoolismo e a violência, consequências da marginalidade imposta.

O mesmo movimento que caracteriza as personagens, também marca o trabalho e Hirszman com a narrativa. No primeiro roteiro, ele cria um universo expandido, um largo material bruto para, ao longo das versões, da filmagem e da montagem, lapidá-lo continuamente, tirando dele tudo que não é essencial, em busca da forma precisa. A partir da fábula, de um fragmento dos fatos “tal qual teriam se desenrolado na vida”, tece a narrativa

em uma trama complexa, da qual vai eliminando a ‘gordura’, até chegar à definição formal ideal.

O afinamento da narrativa também se dá, ao longo do processo, na direção da intensificação dramática, transparecendo o desejo do diretor de direcionar a narrativa por meio de tensão crescente e quase ininterrupta. Tal anseio aparece desde o primeiro roteiro, na opção por reduzir drasticamente os elementos de descontração, que existiam na peça, como o romance de Chiquinho e Tezinha. Durante a roteirização, mas principalmente na montagem, com os contínuos cortes em situações de transição, alívio e deslocamento, ele foi eliminando as “folgas” da narrativa, sem deixar presente qualquer rastro de humor. A presença da afetividade, da descontração e do companheirismo nas relações pessoais marca os pontos de distensão presentes na diegese, marcadamente gerada pelas demissões, por assassinatos e a greve.

Neste sentido, em especial durante a montagem, o diretor parece preocupar-se em como associar os acontecimentos no sentido de aumentar sua dramaticidade. O corte de situações intermediárias parece ser direcionado não apenas pela relevância de determinada cena para a trama, mas principalmente pela carga emocional que poderia ser conferida pela justaposição de determinadas cenas. É neste sentido que Hirszman elimina algumas cenas e inverte a ordem de outras, para que a agressão de Maria pudesse ficar justaposta ao espancamento de Tião na saída da fábrica. Na mesma direção, são suprimidas as cenas intermediárias entre o velório de Bráulio e o separar-feijão de Romana e Otávio, e desta última para a passeata, evidenciando os significados das mesmas e carregando as sequências de força dramática.

O que parece predominar, portanto, nas etapas iniciais do processo, mais precisamente entre o texto teatral, os *Argumentos* e o *Roteiro I*, é o estudo, experimentação e criação de um universo expandido, que integra todos os elementos que Hirszman queria discutir a partir do que julgava relevante no contexto da classe operária paulista. Ao longo das versões de roteiro e da realização do filme o diretor afina a trama e as personagens, ajusta os modos relativos à concretização da obra, tornando-a mais complexa e humana, e deixando transparecer seus desejos e suas hesitações frente a eles.

Seus movimentos, quando observados em conjunto, a partir de um olhar retrospectivo, permitem perceber os princípios direcionadores do processo criativo de Hirszman em *Eles não usam black-tie*, seu projeto poético, o qual foi sendo composto por meio de um mosaico

de ações, de preocupações, de tentativas e, sobretudo, por sua inquietação – mola propulsora da criação.

Incansável, Hirszman parte do desejo de dar vida e visão à classe proletária paulista dos anos 70/80 e trabalha arduamente para eleger as formas de composição mais precisas para construir esse retrato. Do amor e da solidariedade, e da dureza do dia-a-dia, das lutas e dos conflitos, por fim, transparece em *Eles não usam black-tie* o misto de emoção e racionalidade tão procuradas por Hirszman ao longo do seu percurso construtivo, elementos fundamentais para a identificação e a conscientização do espectador para com a divisão e a luta de classes, primeiro passo em direção a um mundo no qual o ser humano poderá vir a ser valorizado.

Enfim, por mais exaustivos que tenham sido os esforços empreendidos na ambiciosa tarefa de acerrar-se ao processo de criação hirszmaniano, nossa pesquisa não é definitiva em suas proposições, como é natural em qualquer trabalho intelectual. Esperamos ter aberto alguns caminhos para as muitas leituras que essa grande obra, *Eles não usam black-tie*, ainda irá suscitar, inclusive no âmbito de seu percurso criativo.

## ANEXOS

ANEXO D - Excerto do Roteiro I de *Eles não usam black-tie* - p. 65.

"NOS SE GOSTA MUITO MAIS" -65-

MARIA ~~numas correntes lá na fábrica!...~~  
 JULIANDIR ~~Mulher apaixonada é isso mesmo... Nem en-  
 xerxa por onde anda...~~ (RI, ABRAÇA OS DOIS COM MAIS FORÇA E SE VAI)...

TIÃO ACARICIA NOVAMENTE O MACHUCADO NO BOSTO DA MOÇA. ~~Estabelecimento Padecost~~

~~LXXV - 335 - PG de Vila Operária - INTERIOR - DIA...  
 CASA DE TIÃO, COZINHA - INTERIOR - DIA...  
 LXXVI - 336 - PG de Vila Operária - ALY, JUREIRO - BAR.  
 OTÁVIO ESTÁ TOMANDO CAFÉ DA MANHÃ NA COZINHA SERVIDO POR ROMANA...~~

TIÃO VEM DO CORREDOR, PEITO NÚ, TOALHA ENROLADA NO PESCOÇO. ESTÁ APRESSADO...

337 PAI E FILHO OLHAM-SE FIXAMENTE:

TIÃO - Bom dia, pai!  
 OTÁVIO - Bom dia!...  
 TIÃO - (Sem jeito)... Não ví o senhor ontem...  
 Sai prá vêr negócio de dinheiro, casa... Me deram folga na fábrica... Vou repor as horas...  
 OTÁVIO - (SECO) Tou sabendo...  
 ROMANA OLHA PARA TIÃO SIGNIFICATIVAMENTE ~~com o pai, e querental~~  
 ROMANA - Toma teu café... (SERVE TIÃO)  
 ROMANA AFASTA-SE INDO PARA A SALA PARA DEIXÁ-LOS SOZINHOS ...

TIÃO - (TOMA UM GOLE DE CAFÉ, PIGARREIA) Sabe, pai... Não liga pro que eu disse, viu... O senhor tem razão... Eu estou meio perdidão... Muita responsabilidade prá mim de repente... A gente fala de mais e o que não pensa... Que ~~ram~~ <sup>de</sup> porre!...  
 OTÁVIO - Não se preocupa com isso, não. Esquece. Eu já esquecí...  
 TIÃO - Eu respeito e admiro muito o senhor, sabe?...  
 OTÁVIO - Ôpa!... Faz tempo que não ouvia essas declarações!  
 TIÃO - Sempre é tempo...  
 OTÁVIO - Você é um bom moço... Cabeça quente mas bom moço. (OLHA PARA TIÃO FIRME) Maria está ~~grávida~~ <sup>não</sup> não está!  
 TIÃO - (OLHA FIRME PRO PAI) Tá sim...  
 OTÁVIO - Tinha certeza. (PAUSA) Desce comigo?  
 TIÃO - Desço sim...  
 OTÁVIO - Legal ser avô...

DESMANCHA OS CABELOS DO FILHO, LEVANTANDO-SE E INDO PARA O QUARTO...  
 DE TIÃO QUE SORRI TRISTE:

*Handwritten notes:*  
 338 - MPP - de Romana se aproxima de Tião Romana afasta-se com o pai com Tião  
 340 - MPP - de Romana se aproxima de Tião Romana afasta-se com o pai com Tião  
 341 - PP - pausa - Tá sim...  
 342 - PP - Os dois  
 343 - MPP - Os dois  
 e deixa a xícara e vai  
 pausa  
 co

## ANEXO E - Excerto do Roteiro II cópia "c" de Eles não usam black-tie.

- 3 -  
- 4 -

"ELLES NÃO USAM BLACK-TIE"

O POLICIAL SACODE JUVÊNCIO  
JUVÊNCIO FAZ UMA CARETA DE ESPANTO COMO SE NUNCA TIVESSE OUVIDO FALAR EM DOCUMENTOS.

POLICIAL - Documental

ALÍPIO - Ele mora aqui encostado. Tou falando, respondo por ele!

9-10 - <sup>CAMPO</sup> CONTRA-CAMPO P.M. - O POLICIAL ATIRA JUVÊNCIO CONTRA O CAMBURÃO. ELE FICA DE COSTAS PARA O BAR, BRAÇOS ESTENDIDOS SOBRE A VIATURA. SEGURA FIRME O VIOLÃO, ENQUANTO É REVISADO PELO POLICIAL.  
MARIA E TIÃO APROXIMAM-SE SOB A JAQUETA.

10-10 - P.M. <sup>(CM)</sup> MARIA QUER CORRER. TIÃO A DETEM: <sup>C. ACOMP. EM MEIO FRONTAL.</sup>

TIÃO - Corre não que é pior. Esse pessoal não pensa. Atira.

TIÃO OLHA PREOCUPADO PARA O BAR, SEGUEM.

11-20 - P.A.V. <sup>C. ALTA - Ao FUNDO A PORTA DO BAR</sup> NA PORTA DO BAR O POLICIAL EMPURRA JUVÊNCIO COM VIOLÊNCIA.

POLICIAL - Pode sair sem documento, não. Viu, panaca?! Lugar de violeiro é nordeste! Vai se mandando, vai!

<sup>C. CORRIGE,</sup> ENQUANTO ISSO, UM OUTRO FREGUES, PROVAVELMENTE TAMBÉM SEM DOCUMENTOS É RECOLHIDO AO CAMBURÃO,  
ALÍPIO OLHA EM DIREÇÃO A TIÃO, FAZENDO UM GESTO AFIRMATIVO COM O POLEGAR...

12-21 - P.M. <sup>CM. ACOMP. MEIO POR TRÁS</sup> TIÃO E MARIA SOB A JAQUETA. TIÃO OLHANDO PREOCUPADO PARA TRÁS. CORRESPONDE AO GESTO DE ALÍPIO. AGARRA-SE MAIS À MARIA...

TIÃO - Vamos dar uma paradinha lá em casa.  
MARIA - Está tarde, Tião!  
TIÃO - Tá nada, amanhã é domingo. Vamos esperá acalmar.

<sup>C. PARA.</sup> ELLES SEGUEM CAMINHO. TIÃO VOLTA A OLHAR EM DIREÇÃO AO BAR. A PRESENÇA DA POLÍCIA AMEDROANTA.

12-21 - <sup>VILA - RUA DA VILA OPERÁRIA CASA TIÃO - EXT. - NOITE.</sup> ~~SEM INÍCIO DE MÚSICA PARA BATIDOS LETRADOS DE APRESENTAÇÃO~~

13-22 - <sup>M.P. FRONTAL RUA</sup> CM. DE TIÃO E MARIA QUE ENTRAM NA VILA OPERÁRIA ONDE MORA TIÃO. LUZ MORTIÇA DOS POUCOS POSTES DE ILUMINAÇÃO. VILA SEM CALÇAMENTO. HÁ MUITA LAMA NO CAMINHO. TIÃO E MARIA SALTAM EVITANDO AS POÇAS D'ÁGUA... <sup>C.M. VAI A PM DOS DOIS - DE JUVÊNCIO</sup>  
<sup>SEM INÍCIO DE MÚSICA PARA BATIDOS LETRADOS DE APRESENTAÇÃO</sup> VEMO JUVÊNCIO QUE VEM, AO FUNDO, DEDICANDO SEU VIOLÃO. <sup>TEM INÍCIO A MÚSICA PARA DE JUVÊNCIO</sup>

14-23 - <sup>LE. C. MEIO ALTA</sup> CONTRA-CAMPO, PLANO DE PERSP. TIÃO E MARIA APROXIMAM-SE DO PORTÃO DA CASA DE TIÃO; AO FUNDO VEMO JUVÊNCIO QUE OS SEGUE COM SEU VIOLÃO. TIÃO E MARIA ENTRAM. <sup>A CHUVA CONTINUA INTENSA.</sup>

ANEXO F - Excerto do Roteiro III cópia "b" de *Eles não usam black-tie* - Cenas 1 a 3 - p. 1.

SEQ. 1 - LETREIROS DE APRESENTAÇÃO  
FOTOS DAS VARIAS LOCAÇÕES DO FILME INTERCALAM OS TITULOS

SEQ. 2 - RUA PERIFERIA - EXT. - NOITE  
1 - P.C. ÔNIBUS PERCORRE AS RUAS DA PERIFERIA.

SEQ. 3 - INTERIOR DO ÔNIBUS - NOITE.  
2 - M.P.P. C. ATRÁS DO MOTORISTA, ENFOCANDO-O EM 3/4: ELE ESTÁ CANSADO. PASSA AS COSTAS DA MÃO PELA TESTA, VISIVELMENTE ESTAFADO. PINGOS DE CHUVA COMEÇAM A CAIR, ESCORRENDO PELO PARABRISA. O MOTORISTA ACIONA OS LIMPA DORES DE PARABRISA.

3 - P.A. DE TIÃO E MARIA. VEMOS OS PASSAGEIROS DO ÔNIBUS: UM CASAL DE MEIA IDADE, A MULHER COM UMA MENINA DE UNS QUATRO ANOS, ADORMECIDA, NO COLO. UM TRABALHADOR SOLITÁRIO, SENTADO AO LADO DE UMA DAS JANELINHAS QUE Gesticula discretamente, falando sozinho. Um casal negro, em silêncio, ocupa um dos bancos. Um bêbado cambaleia de pé no corredor do coletivo, cantarolando...  
O COBRADOR COCHILA EM SEU BANQUINHO JUNTO À BORBOLETA DE CONTROLE. NO BANCO AO FUNDO QUATRO RAPAZES RIEM MUITO DO BÊBADO QUE CONTINUA CANTAROLANDO E CAMBALEANDO.  
JUNTO À JANELINHA ABERTA, TIÃO E MARIA SENTEM OS RESPINGOS DA CHUVA. TIÃO SOLICITO LEVANTA-SE, C. AVANÇA ATÉ M.P.P. DOS DOIS, TENTANDO FECHAR A JANELINHA UM TANTO IMPERFECTAMENTE. COM ALGUM ESFORÇO, CONSEGUE FECHÁ-LA. SENTA-SE E RECOLOCA O BRAÇO DIREITO SOBRE OS OMBROS DE MARIA. TIÃO, CURIOSO, COM UM MEIO SORRISO, PEDE  
MARIA COM UM SORRISO MISTERIOSO E PROVOCADOR

MARIA (SILENTE)  
-1-  
LETRICIA  
-2-  
OTÁVIO  
BRULIO  
PETRIN

SECÃO DE MARIA  
SECÃO DE OTÁVIO  
SOM - MÚSICA - TEMA DO FILME ORQUESTRA  
DA SECÃO DE TIÃO

12''  
SOM - RUIDO DE ÔNIBUS, VOZES DISTANTES. SIRENES DE AMBULÂNCIA LONGÍQUAS...

1'05''  
SOM - RUIDO DO MOTOR DO ÔNIBUS.

3e4

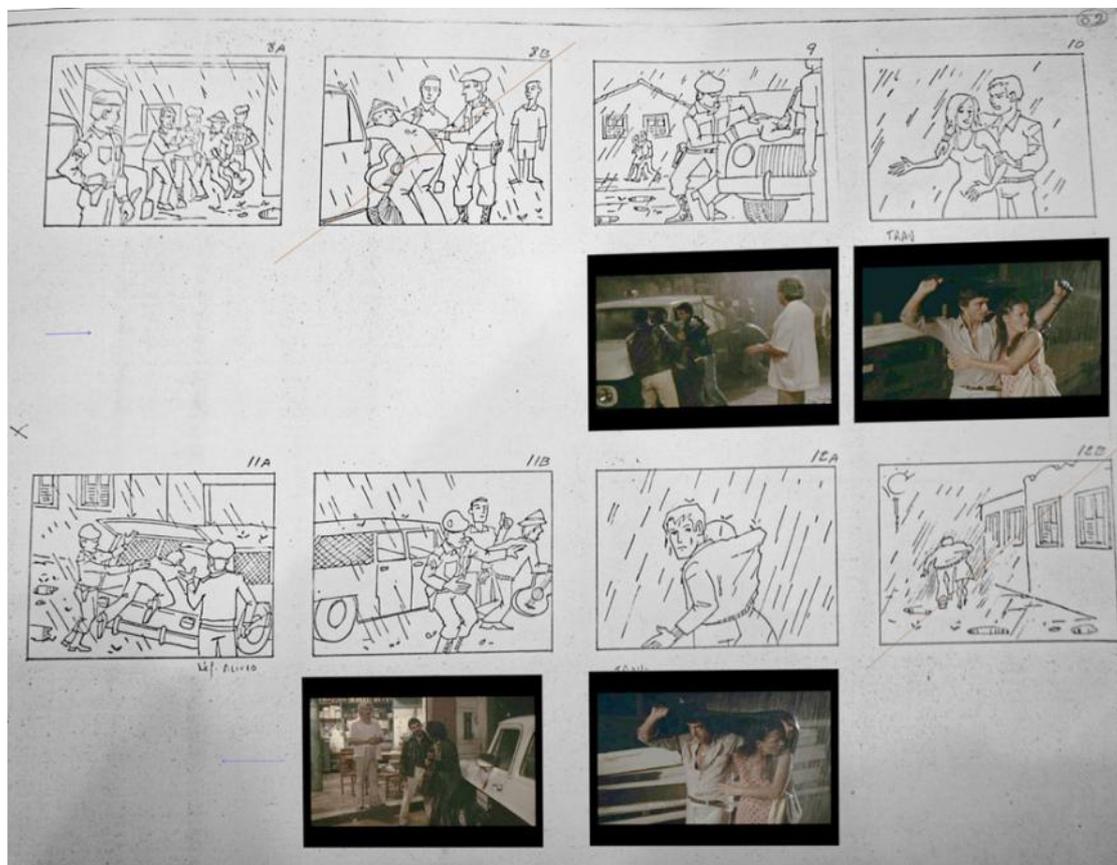
BÊBADO - ENGOLA UMA MÚSICA DE ADELINO MOREIRA

TIÃO - Diz pré mim, vai!

MARIA - Não, agora, não!

TIÃO - Que é isso, dengoso! Conta pré mim!

ANEXO G - Comparação de frames do filme com excerto do Storyboard de *Eles não usam black-tie* - Cenas 2 a 7 - p. 1-2.



## ANEXO H - Tabela comparativa das cenas do Roteiro I em relação ao texto teatral

PEÇA		ROTEIRO I						
Ato - Quadro	Local	Dia	Conteúdo resumido	Cena	Local	Dia	Conteúdo resumido	
			<b>ALTERAÇÃO / ENCENAÇÃO</b>	1 a 6	Forró, ruas, ônibus	1o Sábado (noite)	Tião e Maria saem de um baile de forró, sábado a noite, e voltam para casa.	
I - I	Barraco de Romana	1o Sábado (noite)	Ao chegarem à casa de Tião num sábado à noite, depois de ir ao cinema, Maria conta a ele que está grávida. O moço decide marcar o noivado e o casamento. Ele comenta que não se ajeita no morro. Tião canta o samba de Juvêncio, que está tocando do lado de fora da casa, para Maria. O casal anuncia o NOIVADO à família. Otávio fala da possibilidade de GREVE.	8 e 10	Casa de Tião	1o Sábado (noite)	IDEM com ALTERAÇÕES. Partes do diálogo IDEM.	
			Chiquinho e Terezinha cantam o samba-tema. Otávio e Romana preparam a festa de noivado, ela diz que precisou pegar dinheiro emprestado com o Bráulio. Otávio tenta consertar a vitrola emprestada por Bráulio. Romana não deixa Chiquinho e Otávio beliscarem os lanches. Chiquinho gastou o dinheiro do Champagne em figurinhas, Otávio o persegue e Terezinha tinha defende-lo. Romana diz que ela gosta dele.	11 a 13	Ruas da vila operária	1o Sábado (noite)	Tião deixa Maria em casa depois do passeio e da conversa na sua casa. Diálogo IDEM.	
I - II	Barraco de Romana	2o Sábado						
I - II	Barraco de Romana	2o Sábado	Otávio fala de "mudança de regime", e Romana diz que é "coisa do diabo", que ele "leu nos livros" o que "o velho disse" (referindo-se a Stalin).					
				20	Feira	1o Domingo (manhã)	(Parcial) Romana conversa com uma amiga sobre o noivado do filho.	
I - II	Barraco de Romana	2o Sábado	Otávio e Romana falam de uma filha que perderam, e da batalha para criar todos eles.	30A	Casa de Tião	1o Domingo (manhã)	(Parcial) Romana conta a Jurandir sobre a filha que perdeu. Partes do diálogo IDEM.	
I - II	Barraco de Romana	2o Sábado	Otávio e Romana conversam ainda sobre Tião ter morado na cidade com os padrinhos. Otávio fala que Tião mudou suas ideias, que ele não se sente bem com eles, que agora não é mais homem de viver na favela e sim em apartamento.	44	Clube - Associação de Bairro	1o Domingo (noite)	(Parcial) Otávio fala disso na assembleia.	
I - II	Barraco de Romana	2o Sábado	Romana diz que é bobagem dele, que procura problema onde não tem, e que poderia melhorar de vida de outra forma. Otávio diz que para melhorar de vida só com muita luta.	47 a 48	Bar de Alípio	1o Domingo (noite)	(Parcial) Otávio conversa com Tião. Acha que ele está meio perdido e pode ajudar.	
I - II	Barraco de Romana	2o Sábado	Maria chega, e comenta que não pôde sair mais cedo do trabalho e que sua mãe está doente. Romana diz que logo ela vai morrer.	17	Casa de Maria	1o Sábado (noite)	(Parcial) Maria dá boa noite para a mãe doente.	
I - II	Barraco de Romana	2o Sábado	Tião chega e conta história sobre ter sido convidado a conversar com um diretor de cinema.	108 a 109	Casa de Tião	Quarta-feira	(Parcial) Maria conversa com Romana após a morte do pai.	

I - II	Barraco de Romana	2o Sábado	Otávio fala que os intelectuais estão preocupados com as questões erradas.					
I - II	Barraco de Romana	2o Sábado	Otávio diz que se o aumento não sair, segunda-feira estarão em greve. Fala da experiência do ano anterior. Tião discute com o pai. Otávio conversa diz que ele tem medo das lutas da fábrica, de ser pobre e ter uma vida como a deles.	75	Casa de Tião	1a Segunda-feira (noite)	Tião e Otávio discutem durante o jantar.	
I - II	Barraco de Romana	2o Sábado	João, irmão de Maria chega à festa, conversa com Tião e Otávio sobre um moleque que é dedo-duro da polícia. Anunciam que a vizinha, vai ter gêmeos. Romana fala que a ensinou uma simpatia.	94	Casa de Tião	Quarta-feira (manhã)	Tião pede desculpas a Otávio pela discussão.	
I - II	Barraco de Romana	2o Sábado	Chega Jesuíno e outros convidados. Festa começa, todos dançam. Jesuíno conta a mesma história do diretor de cinema que Tião contou.					
I - II	Barraco de Romana	2o Sábado	Tião faz o pedido da mão de Maria a João.					
I - II	Barraco de Romana	2o Sábado	Tião e Jesuíno conversam sobre a mentira do cartão do diretor de cinema.					
I - II	Barraco de Romana	2o Sábado	Tião diz que quer sair do morro, Jesuíno insinua que ele não está topando a greve.					
I - II	Barraco de Romana	2o Sábado	Bráulio chega da assembleia (em que Otávio não foi por causa do noivado do filho) e anuncia a greve na segunda-feira. Otávio fica feliz e confiante. Tião fica apreensivo.	105	Cemitério	Sexta-feira	(Parcial) Otávio pede a Bráulio que vá na assembleia para que ele possa cuidar da família.	
I - II	Barraco de Romana	2o Sábado	Romana conversa com Tião dizendo que ele insultou o pai quando estava bêbado, culpando-o por seus problemas e dizendo que o pai deveria ter o deixado com os padrinhos. Fala sobre o tempo que ficou com os padrinhos, que o pai estava na cadeia. Diz que não gostaria que Maria continuasse trabalhando depois de casar.	117 a 118	Casa de Tião	Sexta-feira (noite)	Bráulio conta a Otávio da greve aprovada para segunda-feira.	
II - I	Barraco de Romana	Domingo (manhã)	Tião vai ver o pai, que parece estar se envolvendo em briga no boteco, por causa da greve.	78	Casa de Tião	Terça-feira	Romana diz a Tião para fazer as pazes com o pai no dia seguinte à discussão dos dois à mesa.	
II - I	Barraco de Romana	Domingo (manhã)	Chiquinho e Terezinha conversam sobre Chiquinho ter roubado coisas do armazém, ele defende-se dizendo que quem roubou foi a turma do TUCA. Chiquinho e Terezinha se beijam.					
II - I	Barraco de Romana	Domingo (manhã)	APROFUNDAMENTO	32A	Ruas da Vila Operária	1o Domingo (tarde)	Turma de Tuca intimida Bié e amigos.	
II - I	Barraco de Romana	Domingo (manhã)	NOVO INCIDENTE	48 a 49	Bar de Alípio	1o Domingo (noite)	(Parcial) Tuca é morto pela polícia.	
II - I	Barraco de Romana	Domingo (manhã)	NOVO INCIDENTE	63 a 71 e 74	Ruas da Vila Operária / Bar de Alípio	1o Domingo (noite)	Chiquinho chega do trabalho e corre encontrar sua turma. Mostra a foto da morte de Tuca no jornal. Brinca com outros moleques e com Bié de policiais matando Tuca.	

II - I	Barraco de Romana	Domingo (manhã)	Maria fala com Romana de sua preocupação com Tião furar a greve, após ele ter dito a ela que estava com medo do pessoal perder o emprego. Romana diz que não, que é bobagem.	108 a 109	Casa de Tião	Quarta-feira	(Parcial) Maria conversa com Romana após a morte do pai.
II - I	Barraco de Romana	Domingo (manhã)	Tião conversa com Jesuíno sobre a greve. Jesuíno diz que se a greve agourear os cabeças serão despedidos. Diz que tem esquema para eles subirem de posição, se monitorarem o pessoal. Tião conta que Maria está grávida e diz que vai furar a greve, se virar do seu jeito. Jesuíno confessa ter medo da reação do pessoal se eles furarem a greve, e que está pensando em se envolver com roubo. Tião o recrimina. Jesuíno diz que eles podem fingir furar a greve. Tião diz que vai furar assumido, e que Maria vai aceitar o que ele decidir.	20 a 21 e 28	Bar de Alípio	1o Domingo (manhã)	IDEM com AL TERAÇÕES. Partes do diálogo IDEM.
				57 a 58	Fábrica	1a Segunda-feira	Jesuíno conversa com Tião no refeitório e nos corredores da fábrica. Partes do diálogo IDEM.
II - I	Barraco de Romana	Domingo (manhã)	APROFUNDAMENTO	54-56	Fábrica	1a Segunda-feira	Tião é chamado do DP, Jesuíno diz que foi ele que mandou chamar, para ele ir conversar com o patrão. Tião conversa com o patrão.
				59	Fábrica	1a Segunda-feira	Otávio pergunta porque Tião foi chamado no DP.
				97	Fábrica	Quarta-feira	Tião discute com Jesuíno sobre furar a greve escondido ou não. Seu pai vem questioná-lo sobre boatos a respeito dele ser dedo-duro.
				93	Casa de Maria	Terça-feira	Maria conversa com Tião sobre ter defendido o moço das acusações de dedo-duro.
				90 a 92	Fábrica	Terça-feira	Algumas operárias acusam Tião de ser dedo-duro, assim como Maria - que disse não ser ela a responsável pelos defeitos das peças. Ela defende o noivo e briga com as companheiras.
				50	Fábrica	1a Segunda-feira	Chegando ao trabalho, companheiros contam a Otávio e outros sobre possíveis demissões.
				51	Fábrica	1a Segunda-feira	Companheiras contam a Maria sobre demissões na ala feminina.
52	Fábrica	1a Segunda-feira	Otávio e Bráulio conversam com companheiros que foram despedidos.				
90	Fábrica	Terça-feira	Otávio e Bráulio conversam com Sartini, que foi despedido.				
II - I	Barraco de Romana	Domingo (manhã)	Romana diz que a polícia está procurando Bráulio. Tião reage mal à notícia.				
II - I	Barraco de Romana	Domingo (manhã)	APROFUNDAMENTO	33 e 35 a 36	Lojas. Shopping	1o Domingo	Maria e Tião observam vitrines de lojas na rua e no shopping.
				34	Parque	1o Domingo	Tião tem um devaneio sobre a vida burguesa que gostaria de ter com Maria.
				37	Parque	1o Domingo	Tião e Maria vão ao parque.

II - II	Frente da casa de Maria	Domingo à noite	parque, e o moço reitera que não quer ficar na favela, Maria diz que gosta do pessoal. Ela tenta dizer a ele para "não fazer besteira" durante a greve, mas ele diz que isso não é assunto para ela se meter.	38 a 40	Metró	1o Domingo (entardecer)	Maria questiona Tião sobre o medo que ele tem da greve. Partes do diálogo IDEM.
			<b>APROFUNDAMENTO</b>	45	Casa de Maria	1o Domingo	Tião deixa Maria em casa após o passeio.
			<b>APROFUNDAMENTO</b>	100	Casa de Maria	Quarta-feira	Tião e Maria conversam sobre o nome da criança.
			<b>APROFUNDAMENTO</b>	121	Casa de Maria	2o Domingo (noite)	Maria pede para Tião não fazer besteira no dia seguinte.
III - I	Barraco de Romana	Segunda-feira	Romana conversa com Tião quando ele vai tomar café. Pergunta porque Tião não vai esperar o pai, eles conversam mais um pouco e Tião sai. Ela pega o baralho e vai por cartas. Otávio acorda, eles conversam e ele sai também. Romana chama Chiquinho para ir trabalhar, e põe cartas novamente.	123 e 125	Casa de Tião	2a Segunda-feira (manhã)	IDEM com AL TERAÇÕES. Partes do diálogo IDEM.
III - I	Barraco de Romana	Segunda-feira	Chiquinho diz que foi ver um filme do Oscarito, e Romana considera perda de tempo. Terezinha chega a eles riem do filme.				
III - I	Barraco de Romana	Segunda-feira	Romana reprime Chiquinho por andar com Tuca.	29	Frente da casa de Tião	2o Domingo (manhã)	Tião vê Chiquinho falando com Tuca, e o reprime.
III - I	Barraco de Romana	Segunda-feira	Maria conversa com Romana, conta que está grávida, e pede que não conte a Otávio. Maria conta que conversou com Tião, que estava preocupado e que ela tinha medo dele fazer besteira. Elas falam sobre o nome da criança ser Otávio.	109	Casa de Tião		(Parcial) Maria conversa com Romana após a morte do pai. Partes do diálogo IDEM.
III - I	Barraco de Romana	Segunda-feira	Quando Tião chega da greve, Romana lhe reprime por ter engravidado Maria e diz a ele que o nome da criança será Otávio.				
III - I	Barraco de Romana	Segunda-feira	Tião chega da greve, fingindo que nada aconteceu, dizendo que apenas 18 furaram a greve. Que tinha muita polícia, que os piquetes funcionaram bem. Diz que quando se quer bem, se é capaz de fazer várias coisas. Bráulio chega e conta que Tião furou a greve, reprime-o, acusando-o de trair sua gente, abandonar os outros e pensar só em si mesmo. Maria e Romana ficam chocadas. Maria pergunta por que, depois diz que ele não devia ter feito isso. Romana diz que ele fez besteira. Tião assume, diz que recebeu gratificação do encarregado, e se defende, dizendo que teve seus motivos e não podia arriscar perder o emprego. Bráulio conta que Otávio foi preso, surpreendendo Tião, que disse não saber. Romana vai com Bráulio atrás de Otávio.	122 e 129	Fábrica	2a Segunda-feira (manhã)	Greve acontece, Tião fura. Tião assiste Otávio ser espancado pela polícia.
				130	Fábrica	2a Segunda-feira (manhã)	Jesuino reprime Tião por ter furado a greve abertamente, Tião diz que está no seu direito.
				131	Fábrica	2a Segunda-feira (manhã)	Otávio e Sartini são presos.
				133	Fábrica	2a Segunda-feira (manhã)	A greve fracassa.

III - I	Barraco de Romana	Segunda-feira	Bráulio avisa Romana que Otávio foi preso. Ela vai atrás dele, pede a Tezinha cuidar de tudo para ela.	144	Casa de Tião	2a Segunda-feira	IDEM com ALTERAÇÕES. Partes do diálogo IDEM.
III - II	Barraco de Romana	Segunda-feira	Tião conversa com João, irmão de Maria. João diz que ele vai ter que ir embora, e que a turma está procurando ele para dar uma surra. Tião diz que vai enfrentar, que não tem medo.	146	Casa de Tião	2a Segunda-feira	Tezinha lava as roupas para Romana, e dá uma bronca nos moleques que jogaram a bola e sujaram tudo.
III - II	Barraco de Romana	Segunda-feira	João e Maria dizem a Tião que Otávio está vindo, e que Tião deve deixar para falar com ele outra hora. Tião diz que vai falar com ele assim que chegar.				
III - II	Barraco de Romana	Segunda-feira	Maria diz que ela entende o que ele fez, que está do lado dele. Diz a João que está com medo, que não quer deixar o morro.				
III - II	Barraco de Romana	Segunda-feira	Otávio chega em casa. Tião chega e pede para conversar com ele. Os outros saem. A conversa acontece com os dois falando na terceira pessoa: "seu pai mandou dizer..." Otávio diz pra Tião tomar seu rumo que aquela não é casa de fura-greve. Tião diz que não foi por covardia. Otávio diz que ele é ainda mais filho-da-mãe, e que tem culpa. Se despede.	154	Casa de Tião	2a Segunda-feira (entardecer)	Otávio chega da prisão com Bráulio e Romana. Ele expulsa Tião de casa. Romana se despede de Tião. Partes do diálogo IDEM.
III - II	Barraco de Romana	Segunda-feira	Tião começa a juntar suas coisas. Romana vem falar com ele. Pergunta se ele acha que valeu a pena, o que ele vai fazer agora. Tião diz que vai continuar na fábrica mas vai morar com um amigo na cidade e depois que arranjar casa busca Maria.				
III - II	Barraco de Romana	Segunda-feira	Maria chega para conversar com Tião. Tião diz que está tudo bem, eles vão casar e viver na cidade. Maria chora, diz que está tudo errado, que ela não vai deixar o morro, a família e os amigos para trás. O acusa de ter sido covarde e sentido medo. Tião se irrita, diz que teve medo de ser operário o resto da vida e nunca poder sair dali, que só queria bem, que queria ela feliz, que queria viver, e que ali no morro não se vive.	151-153	Casa de Tião	2a Segunda-feira (entardecer)	Tião conversa com Maria, que o repudia.
III - II	Barraco de Romana	Segunda-feira	Maria diz para ele ir embora, que seu filho vai crescer ali para não ter medo como o pai. Diz que quando ele mudar de ideia, é para ele voltar.				
III - II	Barraco de Romana	Segunda-feira	Otávio diz a Romana que ele vai voltar quando ver melhor a vida.				

			ENCENAÇÃO		156 a 160 e 162	Casa de Tião / Ruas da vila operária	Segunda-feira (anoitecer)	Tião vai embora de casa.
III - II	Barraco de Romana	Segunda-feira	Chiquinho diz que o samba de Juvêncio estava tocando na rádio com o nome de outra pessoa.					
III - II	Barraco de Romana	Segunda-feira	Romana chora sozinha, e separa feijão.		118 a 121	Casa de Tião / Ruas da vila operária	Segunda-feira (noite)	Romana e Otávio voltam pra casa.
			APROFUNDAMENTO		7	Bar de Alípio	1o Sábado (noite)	Tião e Maria presenciam, no caminho para casa, Juvêncio sendo abordado pela polícia.
			APROFUNDAMENTO		119	Ruas da Vila Operária	Sexta-feira	Bráulio volta para casa e no caminho encontra Juvêncio dormindo na rua.
			APROFUNDAMENTO		127	Ruas da Vila Operária	Segunda-feira	Otávio está indo para a fábrica e no caminho encontra Juvêncio dormindo na rua.
			NOVO INCIDENTE		9	Ruas da vila operária	1o Sábado (noite)	Otávio e Bráulio voltam para casa, carregando material de tipografia.
			NOVO INCIDENTE		22 a 27	Igreja	1o Domingo (manhã)	Otávio e Bráulio distribuem os panfletos sobre a reunião dos funcionários da Sta. Marta na saída da missa. A polícia chega e eles procuram abrigo dentro da Igreja. O padre, oferece ajuda com a panfletagem.
			NOVO INCIDENTE		44	Clube	1o Domingo (manhã)	Otávio e Bráulio se reúnem com companheiros.
			NOVO INCIDENTE		120	Clube	2o Domingo	Realiza-se reunião para discutir a decisão de greve.
			NOVO INCIDENTE		155	Clube	Segunda-feira	Operários se armam para enfrentar a repressão e tentar evitar que a greve fracasse no período da noite.
			NOVO INCIDENTE		161 e 163	Fábrica	Segunda-feira	Sartini tenta impedir violentamente os companheiros de entrarem para trabalhar. No meio da confusão, Bráulio é assassinado por um policial.
			NOVO INCIDENTE		164	Igreja	Segunda-feira	Velório de Bráulio.
			NOVO INCIDENTE		132	Fábrica	2a Segunda- feira (manhã)	Maria e Silene participam da greve.
			NOVO INCIDENTE		134	Fábrica	2a Segunda- feira (manhã)	Maria leva um soco de um homem durante o tumulto da greve.
			NOVO INCIDENTE		135 a 137	Fábrica / Pronto-socorro	2a Segunda- feira (manhã)	Maria é levada para o hospital. Silene avisa Tião por telefone.
			NOVO INCIDENTE		138 a 139	Fábrica	2a Segunda- feira (manhã)	Tião sai da fábrica para ir encontrar Maria e leva uma surra. É defendido por Bráulio.
			NOVO INCIDENTE		140 a 141 e 145	Casa de Tião	2a Segunda- feira	Maria é levada para a Casa de Tião, e lá descansa. Conversa com Silene sobre a atitude de Tião.

				142 a 143 e 148 a 149	Hospital / Casa de Maria	2a Segunda-feira	Tião procura Maria no hospital, mas ela já saiu. Ele a procura na casa de Maria, mas ela também não está lá.
				76	Ruas da vila operária	Terça-feira (manhã)	Amanhece na vila. Otávio e Chiquinho enfrentam fila para pegar o ônibus e irem trabalhar.
				60 a 61	Fábrica	2a Segunda-feira	Fim de turno, trabalhadores saem da fábrica. Maria encontra Otávio e se oferece para ir ao sindicato com ele.
				53	Fábrica	2a Segunda-feira (manhã)	Maria conta a Silene sobre a gravidez e noivado. Leva uma bronca por não estar fazendo o serviço direito.
				41 a 43	Parque	1o Domingo	Tião e Maria vão à casa de Silene, para terem privacidade.
				113	Casa de Tião	Sexta-feira	Romana conta a Otávio da gravidez de Maria.
				114 a 116	Casa de Maria	Sexta-feira	Tião e Maria se amam no meio da madrugada.
				71 a 73	Bar de Alípio	2a Segunda-feira	Tião chega do trabalho, passa no Alípio e pede dicas para ele sobre como conseguir dinheiro emprestado.
				79 a 83	Metro, Ruas do subúrbio	Terça-feira	Tião vai ver casas para alugar. Só encontra coisas caindo aos pedaços. Imagina-se vivendo ali com Maria, infeliz.
				84 a 88	Centro da cidade	Terça-feira	Tião vai até o escritório que Alípio lhe indicou, mas se surpreende com o altíssimo juro que lhe seria cobrado para emprestar dinheiro.
				62	Fábrica	2a Segunda-feira	Tião sai da fábrica, vê matérias no jornal sobre a greve, e desconversa quando um colega vem conversar com ele sobre isto.
				88A	Centro da cidade	Terça-feira	Tião encontra Chiquinho no meio da manifestação dos bancários, e o reprime.
				14 a 19	Casa de Maria	1o Sábado (noite)	Maria chega em casa, entra com a ajuda do irmão adotivo, Bié. Dá boa noite para a mãe, que está doente, e é insultada pelo pai, que está alcoolizado na frente da TV.
				21	Bar de Alípio	1o Domingo (manhã)	(Parte) Bié avisa Tião que Maria contou do noivado para o pai.
				30 a 32	Casa de Tião / Ruas da Vila Operária	1o Domingo (manhã/tarde)	Jurandir procura Tião, conversa com ele e Romana sobre sua situação (desempregado, nordestino, etc.), e tira satisfação com Tião sobre o noivado.
				46	Casa de Maria	1o Domingo (noite)	Maria chega em casa, o pai está sóbrio e diz a ela que ela vai casar com um bom moço.
				93	Casa de Maria	Terça-feira (noite)	(Parcial) Jurandir conta a Maria e Tião que vai começar a trabalhar no dia seguinte.

				95 a 96 e 98	Ruas da vila operária; Construção na periferia	Quarta-feira	Jurandir vai para o trabalho, trabalha durante o dia e ao final pede um adiantamento.
				99 e	Bar de Alípio	Quarta-feira	Jurandir passa no bar de Alípio para pagar sua dívida. Sai de lá tarde e alcoolizado.
				101 a 103	Ruas da vila operária;	Quarta-feira	É abordado por um assassino, e assassinado. Tião e Maria ouvem um estampido.
				103 a 105	Casa de Maria; Cemitério	Quinta-feira / Sexta-feira	Jurandir é velado. Maria diz a Tião que eles vão ter que morar na casa dela. Jurandir é enterrado, e Otávio pede a Bráulio para ir na assembleia para ele poder cuidar da família.
				106 a 107 e 110 a 112	Casa de Tião	Sexta-feira	Romana e Maria levam a mãe dela para sua casa, e a colocam para dormir. Logo depois ela se levanta e quer ir para casa. Tião, Bié e Maria a levam.
				148	Casa de Maria	Segunda-feira	Malvina sofre com a morte de Jurandir.

 Núcleo dramático

#### SUBTRAMAS PRINCIPAIS

##### Núcleo familiar

 Fio de Tião e Maria

 Fio da Família Tião

 Fio da Família de Maria / Jurandir (NOVA)

##### Greve

 Greve

#### SUBTRAMAS SECUNDÁRIAS

 Tuca

 Juvêncio

## ANEXO I - Tabela comparativa das sequências do Roteiro I em relação ao texto teatral

Roteiro I		Texto teatral					Progressão dramática		
Seq.	Cena	Local	Dia	Título	O que é novo	O que vem do texto teatral	Ato - Quadro	Dia	
I	1 a 19	Saão de Forró da periferia. Ruas do bairro. Bar de Alípio. Casa de Tião. Casa de Maria	Sábado	Passoio de Tião e Maria. Repressão a Juvêncio. Gravidez. Noivado. Panfletagem Otávio-Bráulio. Greve. Alcoolismo de Jurandir	NOVOS INCIDENTES: [Ações:] Juvêncio é abordado por policiais e Alípio o defende. Bráulio e Otávio chegam no bairro com panfletos. NOVA SITUAÇÃO: [Ações:] Maria chega em casa e encontra o pai	[Ações:] Tião marca o noivado quando Maria anuncia sua gravidez. Otávio anuncia a possibilidade de greve. [Informações:] Tião e Maria chegam de um passeio. (PASSA A SER ENCENADO).	I - I	Sábado	Introdução (GERAL)
II	20	Ruas do bairro	Domingo	Feira	[Informações:] Romana acha os preços dos produtos muito altos.	[Informações:] Romana é uma pessoa realista. Chiquinho agrada Tezinha com malandragem.	II - I	2o Domingo	
III	21 e 28	Bar de Alípio	Domingo	Tião e Jesuíno conversam		[Ações:] Tião e Jesuíno planejam furar a greve, e se aliar aos patrões para conseguir cargos melhores.	II - I	2o Domingo	Conflito / Complicações
IV	22 a 27	Igreja da periferia	Domingo	Otávio e Bráulio distribuem panfletos	NOVO INCIDENTE: Otávio e Bráulio preparam reunião interna da Santa Marta. O padre apoia.				Conflito / Complicações
V	29 a 32	Ruas do bairro. Casa de Tião	Domingo	Jurandir, Romana e Tião conversam. Tuca com Chiquinho e Bié no bairro.	NOVA SITUAÇÃO: [Ações:] Jurandir tira satisfações com Tião e lhe conta de suas dificuldades com o trabalho. APROFUNDAMENTO [Ações:] Tuca conhece Bié e aterroriza Chiquinho	[Informações:] Romana e Otávio já perderam uma filha. / Romana reprova contato de Chiquinho com Tuca	I - II / III - I		Conflito / Complicações
VI	33 a 43	Parque. Lojas São Bernardo. Shopping. Casa de Silene	Domingo	Maria e Tião passeiam	APROFUNDAMENTO: [Ações:] Tião e Maria vão ao parque. Maria gosta do morro enquanto Tião quer sair de lá, ter uma vida melhor. Tião não aceita a interferência de Maria nas suas atitudes.	[Informações:] Tião e Maria vão ao parque. [Informações:] Maria gosta do morro enquanto Tião quer sair de lá, ter uma vida melhor. Tião não aceita a interferência de Maria nas suas atitudes.	II - II	2o Domingo	Conflito / Complicações
VII	44	Clube-Associação de bairro	Domingo	Reunião da Sta. Marta	NOVO INCIDENTE: [Ações:] Otávio e Bráulio participam da reunião interna Santa Marta e entram em conflito com Sartini.				Conflito/Complicações
VIII	45 a 46	Casa de Maria	Domingo	Jurandir e Maria fazem as pazes	NOVA SITUAÇÃO: [Ações:] Jurandir pára de beber, arranja um emprego e desculpa-se com Maria .				Ponto de virada
IX	47 a 49	Bar de Alípio	Domingo	Otávio e Tião conversam. Tuca morre.	NOVO INCIDENTE [Ações:] Otávio aconselha Tião. Tuca é assassinado pela polícia.	[Informações:] Tião morou com os padrinhos.	I - II		

X	Fábrica Sta. Marta	Segunda-feira	Demissões	[Ações:] Líderes grevistas sofrem repressão. (PASSA A SER ENCENADO)	II - I	2o Domingo	Ponto de virada
XI	Fábrica Sta. Marta	Segunda-feira	Tião e seus arranjos com Jesuíno	APROFUNDAMENTO: [Ações:] Tião e Jesuíno planejam furar a greve, e se aliar aos patrões para conseguir cargos melhores. (cont.)			
XII	Fábrica Sta. Marta	Segunda-feira	Fim da Jornada - Maria vai ao sindicato	NOVO INCIDENTE: [Informações:] Maria se dispõe a ir ao sindicato com Otávio.			
XIII	Ruas do bairro	Segunda-feira	Chiquinho e a morte de Tuca	NOVO INCIDENTE: [Informações:] Chiquinho e Bié consideram a morte de Tuca um grande evento.			
X	Bar de Alípio	Segunda-feira	Tião fala de dinheiro com Alípio. Chiquinho brinca de Tuca.	NOVO INCIDENTE: [Ações:] Tião precisa de dinheiro emprestado.			
XI	Casa de Tião	Segunda-feira	Otávio e Tião discutem	[Ações:] Otávio acusa Tião de estar com medo. Tião discute com o pai (PASSA A SER ENCENADO)	I - I		Ponto de virada
XII	Casa de Tião	Terça-feira	Romana a aconselha Tião	[Informações:] Romana não quer ver briga de pai e filho	I - II		
XIII	Centro da cidade	Terça-feira	Tião busca casa e dinheiro. Chiquinho na manifestação.	[Ações:] Tião procura casa e dinheiro pai	II - I		Ponto de virada
XIV	Fábrica Sta. Marta	Terça-feira	Sartini despedido - Maria defende Tião	APROFUNDAMENTO: [Ações:] Líderes grevistas sofrem repressão (Sartini é demitido). [Informações:] Boatos de que Tião pode ser dedo-duro.			
XV	Casa de Tião	Quarta-feira	Tião se desculpa com o pai	[Ações:] Tião conta ao pai da gravidez de Maria			
XVI	Ruas do bairro. Obra	Quarta-feira	Jurandir vai trabalhar	[Ações:] Jurandir começa a trabalhar e se sente reintegrado à sociedade			Ponto de virada
XVII	Fábrica Sta. Marta	Quarta-feira	Tião discute com Jesuíno. Otávio conversa com Tião. Maria briga com colegas.	APROFUNDAMENTO: [Informações:] Boatos de que Tião pode ser dedo-duro (cont.). Otávio tenta aconselhar o filho. Maria o defende.	x	x	
XVIII	Ruas do bairro. Bar de Alípio. Casa de Maria	Quarta-feira	Jurandir paga sua dívida. É assassinado. Maria e Tião falam sobre a criança.	NOVA SITUAÇÃO: [Ações:] Jurandir para sua dívida com Alípio. É assassinado por um ladrão. NOVO INCIDENTE: [Informações:] Tião não admite que Maria fale em aborto			Desfecho

XX	103 a 105	Casa de Maria. Cemitério	Quinta-feira	Velório e enterro Jurandir. Conversa Maria e Tião. Conversa Bráulio e Otávio.	NOVO INCIDENTE: [Ações:] Maria diz que ela e Tião deverão morar na casa da mãe. Tião concorda já que não conseguiu casa para eles. [Informação]: Otávio pede a Bráulio que vá na assembleia				
XXI	106 a 112	Casa de Tião	Sexta-feira	Cuidando da viúva. Maria conversa com Romana	[Informações:] Maria conta a Romana da gravidez e das preocupações com Tião.	III - I	Segunda- feira		
XXII	117 a 120	Casa de Tião	Sexta-feira	Anúncio e discussão da greve		I - II	2o Sábado	Pico de tensão	
XXIII	121	Casa de Maria	2o Domingo	Maria diz a Tião que vai participar da greve	NOVO INCIDENTE: [Informações:] Maria reage ao machismo de Tião.				
XXIV	123 a 133	Casa de Tião. Fábrica Sta. Marta	2a Segunda- feira	Tião e Otávio saem para a greve. GREVE acontece.					
XXVI	144	Casa de Tião	2a Segunda- feira	Romana vai atrás de Otávio que foi preso.					
XXV	134 a 143 e 145 a 150	Fábrica Sta. Marta. Hospital. Ruas do bairro. Casa de Maria	2a Segunda- feira	Maria é ferida e Tião a procura	NOVO INCIDENTE: [Ações:] Maria é ferida durante a greve. Tião é avisado e sai a sua procura.				
XXVI	151 a 154	Casa de Tião	2a Segunda- feira	Tião conversa com Maria, Otávio e Romana					
XXVII	156 a 160	Ruas do bairro	2a Segunda- feira	Tião vai embora					
XXVIII	155 e 161 a 164	Fábrica Sta. Marta	2a Segunda- feira	Sartini reage violentamente à repressão. Bráulio é morto e velado	NOVO INCIDENTE: [Ações:] Sartini age com violência. Bráulio é assassinado pela polícia				
XXIX	165	Ruas do bairro. Casa de Tião	2a Segunda- feira	Dor de Otávio e Romana					
					[Ações:] Romana e Otávio lamentam suas perdas	III - II	2a segunda- feira	Desfecho (GERAL)	

**SUBTRAMAS PRINCIPAIS**

Núcleo familiar

Fio de Tião e Maria

Fio da Família Tião

Fio de Jurandir / Família de Maria (NOVA)

Greve

Greve

**SUBTRAMAS SECUNDÁRIAS**

Tuca

Juvêncio

## ANEXO J - Tabela comparativa das cenas do Roteiro I e Roteiro II

Roteiro I				Roteiro II			
<u>Cena</u>	Plano	Cabeçalho	Título*	Resumo	<u>Cena</u>	Cabeçalho	Resumo
<u>4_1</u>	1	Pontilhão estrada de ferro, periferia - Ext. - Noite	Trem passando	Trem passando, som de forró distante, mendingos sob o pontilhão. Crianças choram, uma mulher bate numa delas, um homem retira a criança da mulher e dança para ela ao som do forró. <u>Letreiros.</u>	<u>1</u>	IDEM	IDEM [página excluída]
<u>2_2</u>	2	Frente salão do forró - Ext. - Noite	Frente forró	Pessoas conversam em frente ao salão de forró. Carro de milicianos parado em frente ao forró. Ouve-se o baião rasgado de dentro do salão. Pipoqueiro prepara-se para partir. <u>Têm início letreiros. Continuum letreiros.</u>	<u>2</u>	IDEM	IDEM [página excluída]
<u>3_3</u>	3 a 9	Salão do forró - Int. - Noite	Tião e Maria no forró	Conjunto toca, pessoas dançam. Câmera privilegia Tião e Maria, que dançam. Tião rouba um rápido beijo de Maria, que o reprime descontraindo. A música muda. Câmera mostra detalhes da banda e de outros casais. Maria conduz Tião à saída.	<u>3</u>	IDEM	IDEM [página excluída]
<u>4_4</u>	10	Frente salão forró - Ext. - Noite	Saindo do forró	Tião comprimenta algumas pessoas, e se afasta abraçado com Maria.	<u>4</u>	IDEM	IDEM [página excluída]
<u>5_5</u>	11	Ponto de ônibus, próximo ao forró - Ext. - Noite	Pegando ônibus	Tião e Maria aguardam, junto com outros passageiros. Quanto o ônibus chega, embarcam.	<u>5</u>	IDEM	IDEM [página excluída]
					<u>1</u>	<u>Letreiros de apresentação</u>	<u>Fotos das locações dos filmes intercalam os títulos. [nova página]</u>
					<u>6_2</u>	<u>Ruas periferia - Ext. - Noite</u>	<u>Três planos do ônibus percorrendo a periferia. Continuum letreiros. Vozeria e som de sirenes distantes. Música tema do filme orquestrada.</u>
<u>6_6</u>		Interior ônibus - Int. Ext. - Noite	"Viagem"	Há poucas pessoas no ônibus. Um bêbado canta, fazendo os passageiros rirem. Cobrador cochila, e motorista está cansado. Tião e Maria estão sentados, cochichando. O motorista está cansado, começa a chover. Tião levanta-se para fechar a janela. Os dois conversam sobre um "segredo" que Maria não quer contar. Tião se aborrece e Maria se diverte com ele. <u>[com CORTES e alterações nos diálogos e alteração de ordem]</u>	<u>7_3</u>	IDEM	IDEM [com CORTES nos diálogos.]
<u>7_7</u>		Rua próxima casa de Tião <u>Bar de Alípio</u> - Ext. - Noite	"Chegada, desembarque"	Tião e Maria descem do ônibus, sob chuva, e começam a caminhar, abraçados sob a jaqueta do moço. Um camburão de polícia, ao fundo, está parado em frente ao bar. Fim dos letreiros.	<u>7_8_4</u>	IDEM	IDEM com CORTES ( <u>Fim dos letreiros.</u> )
<u>7A</u>		Bar Alípio - Ext. - Noite [Era plano]	"Batida"	Os policiais pedem os documentos de Juvêncio, tratando-o violentamente. Alípio argumenta em favor do amigo. Maria e Tião observam, preocupados. Ela quer correr, ele diz a ela para não correr que é pior. Os policiais humilham Juvêncio, mas o liberam. Alípio sinaliza positivamente para Tião - que	<u>8</u>	IDEM	IDEM até "observando a cena" com ACRÉSCIMO (Juvêncio olha o policial como se não soubesse o que são documentos. Fim dos letreiros)



<u>14</u>	Fronte casa Maria - Ext. - Noite	Batendo na janela	Maria não consegue entrar pela porta de casa e vai até a janela, chama Bié, que a ajuda a entrar em casa pela janela.			
<u>15-13</u>	Quarto de Bié e Maria, Casa Maria - Int. - Noite		Maria troca de roupa, Bié a observa nua, e é reprimido por ela. Maria termina de se vestir e sai irritada do quarto. Bié se masturba. [com CORTES nos diálogos.]	<u>13 11</u>	Casa Maria/Quarto Bié e Maria - Int. - Noite	IDEM
<u>16</u>	Sala casa Maria - Int. - Noite [Torna-se plano]	"Casa Maria (interna)"	Maria cruza a sala em direção ao quarto da mãe, enquanto o pai, bêbado, assiste TV na sala.	#	IDEM	IDEM com ACRÉSCIMOS (mãe de Maria se chama Malvina).
<u>17</u>	Quarto pais Maria - Int. - Noite [Torna-se plano]		A mãe de Maria está deitada, Maria pergunta se ela está bem, se tomou o remédio. Sai do quarto. [com CORTES nos diálogos.]	#	IDEM	IDEM
<u>18</u>	Sala casa Maria - Int. - Noite [Torna-se plano]		Maria atravessa novamente a sala, mas desta vez o pai percebe sua presença, e lhe diz ofensas. [com CORTES nos diálogos.]	#	IDEM	IDEM
<u>19</u>	Quarto pais Maria - Int. - Noite [Torna-se plano]		Maria entra no quarto e ouve a mãe chamar o pai para dormir, ouvindo também ofensas.	#	IDEM	IDEM
<u>20-14</u>	Rua próxima casa de Otávio - Ext. - Dia	"Feira"	Romana está na feira. Chiquinho se afasta dela, compra um pastel e reclama com o vendedor que havia pema de inseto no seu pastel, pedindo três em compensação. Romana conversa com uma amiga sobre o noivado de Tião. Romana reclama e prego com um vendedor. Chiquinho encontra Tezinha e lhe dá um pastel. Os dois vão em direção a Romana, que se oferece para ajudar Tezinha nas compras (acusando vendedores de "ladrões"). [com CORTES nos diálogos.]	<u>14 12</u>	Feira Livre, Proximidades Vila Operaria - Ext. - Dia	IDEM com ALTERAÇÕES (ordem do conteúdo da cena)
<u>24-15</u>	Fronte bar de Alípio - Ext. - Dia	"Sinuca"	Tião está jogando bilhar, quando a mãe, Chiquinho e Tezinha passam por ele. Bié avisa Tião que Maria contou no noivado para seu pai, e disse para ele ter cuidado. Juvêncio chega ao bar e pede uma cachaça. Alguns homens que estavam jogando dominó se levantam e se juntam a Juvêncio; começam a tocar o samba-tema. Jesuíno chega e conversa com Tião, que está irritado. Jesuíno conta a Tião que o pai estava fazendo comício na associação praça, com o Bráulio. [com CORTES nos diálogos.]	<u>15 13</u>	IDEM	IDEM com CORTES e ALTERAÇÕES nos diálogos
<u>22-16</u>	Fronte Igreja Periferia - Ext. - Dia	"Panfletagem"	Fieis estão saindo da missa, enquanto Otávio e Bráulio distribuem panfletos e conversam com as pessoas sobre uma reunião dos trabalhadores na associação. Otávio reprime Bráulio por dizer "o povo unido jamais será vencido" - lhe diz que seu movimento não é político. Policiais chegam e descem das patrulhas. Bráulio, Otávio e outros dois companheiros entram apressados na Igreja. Um dos policiais lê um panfleto do chão e procura os responsáveis pela entrega.	<u>16 14</u>	Praça Igreja Periferia - Ext. - Dia	IDEM

<u>23</u> <u>17</u>	Igreja de Periferia / Nave - Int. - Dia	"Igreja"	Há cartazes e panfletos afixados na igreja indicando seu apoio a movimentos sociais. Eles cruzam a igreja em direção à sacristia. Otávio vai direito, Bráulio e os outros param para ajoelhar-se diante do altar.	<u>17</u> <u>15</u>	Igreja de Periferia / Nave - Int. - Dia	IDEM com CORTES (Há cartazes e panfletos afixados na igreja indicando seu apoio a movimentos sociais.)
<u>24</u>	Sacristia da Igreja de periferia - Int. - Dia	"Sacristia"	Otávio e Bráulio conversam com o Padre sobre o conteúdo de seus panfletos e a chega da polícia. O padre chama as freiras para ajudar com a panfletagem. [com CORTES nos diálogos.]	<u>17A</u> <u>16</u>	Igreja/ Sacristia - Int. - Dia	IDEM com CORTES e ALTERAÇÕES nos diálogos
<u>25</u>	Nave da Igreja - Int. - Dia [Torna-se plano]	Chamado	Freiras chamam umas às outras.	<u>17B</u>	Bar de Alípio - Int. - Ext. - Dia	IDEM [página excluída]
<u>26</u>	Sacristia da Igreja de periferia - Int. - Dia [Torna-se plano]	Instruções	O padre pede às freiras que ajudem a distribuir os panfletos. O padre coloca os panfletos dentro de capas de bíblias e entrega às freiras.	<u>17C</u>	IDEM	IDEM [página excluída]
<u>27-17</u>	Lateral da Igreja - Ext. - Dia	Freiras a panfletar	As freiras despistam com os policiais que cercam a igreja.	<u>16</u>	IDEM	IDEM [página excluída]
<u>28</u> <u>18</u>	Frente bar de Alípio - Ext. - Int. - Dia	"Dedo-duro"	Tião e Jesuíno estão sentados, tomando cerveja. Alípio oferece um tira-gosto. Tião conversa com Jesuíno, diz que devem ficar do lado da gerência, que a greve não resolve os problemas. Conta a ele que Maria está grávida. Jesuíno diz ter medo da reação dos colegas e Tião diz estar convicto de que deve resolver seus próprios problemas. <u>Tião se levanta para ir ao banheiro e Jesuíno observa. [com CORTES nos diálogos.]</u>	<u>19</u> <u>18</u> <u>17</u>	Rua Casa Tião - Ext. - Dia	IDEM com CORTES e ALTERAÇÕES nos diálogos
<u>29</u> <u>19</u>	Frente casa Tião - Ext. - Dia	"Pivete"	Tião está chegando em casa, quando vê Tuca conversando com Chiquinho. Tião chama o irmão e diz para ele não conversar com o "pivete". [com CORTES nos diálogos.]	<u>20</u> <u>19</u> <u>18</u>	Casa de Tião/ Sala - Int. - Dia	IDEM
<u>30</u> <u>20</u>	Sala casa Tião - Int. - Dia	"Pai da noiva"	Tião entra com Chiquinho, e percebe que há alguém na cozinha. Vai até o corredor e escuta Jurandir conversando com Romana. Ele diz a ela que os filhos são o único capital de quem não tem nada.	<u>21</u> <u>19</u>	Casa de Tião - Int. - Dia	IDEM
<u>30A</u>	Cozinha casa Tião - Int. - Dia [Torna-se plano]		Romana diz a Jurandir que já perdeu uma filha, e que foi melhor assim, que é melhor que a mãe enterre os filhos que o contrário. Tião cumprimenta Jurandir, que lhe diz estar à sua procura. Tião diz que estava no Alípio, e Jurandir diz que não vai até lá porque está devendo.	<u>#</u>	IDEM	IDEM
<u>31</u>	Sala casa Tião - Int. - Dia	"Almoço em família"	Jurandir e Tião almoçam, Romana observa. Jurandir reclama que trabalhador mais velho não serve para nada.	<u>21</u>	IDEM	IDEM
<u>31A</u>	Cozinha casa Tião - Int. - Dia		Romana conversa com Chiquinho e Tezinha na cozinha. As crianças tiram sarro de Jurandir. Romana reclama que Otávio não apareceu e nem mandou avisar que não vinha.	<u>#</u>	IDEM	IDEM

<u>32-21</u>	Rua próxima casa Maria - Ext. - Dia	"Não gosto de paulista"	Tião acompanha Jurandir, que está muito bêbado, até sua casa. No caminho, Bié estava jogando bola e se esconde do pai. Jurandir fala com Tião sobre seu noivado com Maria, e o ameaça com uma peixeira caso tenha tirado a virgindade da moça, mas Tião o convence que não fez nada de errado. Bié observa a cena a fica assustado. [com CORTES nos diálogos.]	22-20	Casa de Maria - Ext. - Dia	IDEM com CORTES (No caminho, Bié estava jogando bola e se esconde do pai. / Bié observa a cena a fica assustado), CORTES e nos diálogos.
<u>32A</u>	Muro de terreno baldio - Ext. - Dia [Torna-se plano]	Medo de Tuca	Grupo de moleques atira pedras em Bié, que avisa os meninos que estão jogando bola, que demonstram medo. Entre o grupo que atira pedras está Tuca, que se diverte com a cena.	#	IDEM	IDEM
<u>22</u>	<u>Frete cinema</u>	Cinema	<u>Desistem - Pipoqueiro.</u>	<u>23</u>	Proximidades - Rua Lojas de Móveis, S. Bernardo - Ext. - Dia	Tião e Maria estão na frente do cinema, olham cartazes, compram pipoca, mas desistem de ver o filme.
<u>33-23</u>	Rua de lojas de móveis, S. Bernardo - Ext. - Dia	Móveis	Tião e Maria passeiam pelas vitrines de lojas de móveis, abraçados. Apontam e discutem sobre as mobílias.	<u>24-21</u>	IDEM	IDEM
<u>34-24</u>	Sequência imaginária	Devaneio	Tião imagina uma casa com as mesmas mobílias das vitrines, com Maria muito bem arrumada, o esperando com o jantar à mesa, com uma criança no colo. Tião chega em casa, de terno e gravata, beija a mulher e brinca com o filho. A sequência lembra comerciais de TV, e termina com uma imagem da TV, sintetizada na globo.	<u>25</u>	IDEM	IDEM
<u>35-25</u>	Rua de lojas de móveis - S. Bernardo - Ext. - Dia	Voltando a si	Tião volta à si e continua olhando as vitrines.			
<u>36-25</u>	Shopping Center - Vitrines - Ext. Int. - Dia	Vitrines e carrão	Maria e Tião saem de uma lanchonete, Maria chupando um sorvete. Os dois olham para as lojas admirados. Tião e Maria observam muito envolvidos as vitrines de produtos diversos, entre eles um "carrão".	<u>26-22</u>	IDEM	IDEM
<u>37-26</u>	Parque - Ext. - Dia	"Domingueira"	Avião de aeromodelismo no céu. Tião e Maria estão sentados no gramado, comendo cachorro quente. Tião diz estar preocupado com arranjar um lugar para eles morarem, comprar as coisas, tudo a ser feito em pouco tempo. Diz que vai arranjar dinheiro emprestado, porque quer que Maria tenha o filho em hospital particular. Tião fala para Maria de viajarem na lua de mel, e pergunta se ela não se cansa da vida que tem. Ela diz que só gostaria de ir pra outro lugar se levasse todo mundo com ela, que teria medo de encerrar a cidade grande. Tião critica, diz que "não é gado pra viver em bando". Maria desconfessa e o convida para ir à casa de Silene. [com CORTES nos diálogos. IMPORTANTE]	<u>27-23</u>	IDEM	IDEM com CORTES nos diálogos. [IMPORTANTE]

<u>38 28</u>	Entrada metrô - Plataforma metrô - Ext. - Dia	"Metrô estação"	Tião e Maria entram no metrô.	<u>28 24</u>	Plataforma Metrô - Int. Anoitecer	IDEM
<u>39 29</u>	Trem de metrô em passagem descoberta - Ext. - Anoitecer	Metrô geral	Metrô se movimentou.	<u>39 26</u>	Passagem Descoberta de Metrô - Ext. - Anoitecer	IDEM
<u>40 30</u>	Carro metrô - Int. Ext. - Entardecer	"Metrô interior"	Maria pergunta a Tião porque ele tem tanto medo da greve. Ele responde a ela para não se preocupar com isso. Não pensar nisso. [Corte do diálogo inteiro]	<u>29 25</u>	Vagão Trem de Metrô - Int. Anoitecer	IDEM
<u>41</u>	Estação de metrô - Int. - Noite	Saindo do metrô	Tião e Maria saem apressados da estação.			
<u>42 31</u>	Frente casa Silene - Ext. - Anoitecer	"Silene, chegada"	Tião e Maria chegam na casa de Silene, que os recebe entusiasmada.	<u>34 27</u>	IDEM	IDEM
<u>42A 32</u>	Casa de Silene - Int. - Anoitecer	"Silene"	Silene e as companheiras de casa se apressam para terminar de se arrumar e deixar o casal sozinho. Silene oferece à Maria seu enxoval: conta à amiga que o noivo a deixou para trabalhar na Fiat em Minas Gerais, e que seu pai a expulsou de cada depois disso.	<u>32 28</u>	Casa de Silene/ Saleta - Interior - Anoitecer	IDEM
<u>43</u>	Quarto casa Silene - Int. - Noite [Toma-se plano]	"Tião e Maria"	Maria e Tião estão deitados na cama, nus. Maria levanta, pega uma camisola de Silene, coloca junto ao corpo e pergunta a Tião se ele gosta. Ela deixa a camisola cair e pergunta se ele gosta. Diz a ele para aproveitar antes que apareça sua barriga de grávida. Tião a abraça, dividido entre alegria e tormento.	<u>33 29</u>	Casa Silene/Quarto - Int. - Noite	IDEM com ACRÉSCIMOS nos diálogos (Tião responde Maria só com alguns resmungos, ela se incomoda e pergunta porque está diferente. Ele diz que não é nada.), CORTES (Tião a abraça, dividido entre alegria e tormento.) e CORTES nos diálogos.
<u>44 33</u>	Saída de clube - periferia - Int. - Noite	Saída associação - (v-1)	Cerca de quarenta homens estão reunidos na sala de um clube, entre eles Otávio, Bráulio e Sartini. Todos falam ao mesmo tempo, Bráulio pede atenção. Um operário defende a ideia de "ir pela lei" pois o sindicato está negociando com o patrão. Sartini diz que o sindicato está na mão de pelego, que a lei é do patrão e não deles, e que patrão só entende máquina parada, que eles devem fazer piquetes e enfrentar violência com violência. Otávio fala em seguida, destacando que a reunião é da Sta. Marta e não da categoria, que devem influir no sindicato, que Sartini é jovem portanto tudo bem ser indignado. Diz que ele mesmo é antigo militante, já ficou seis anos preso, foi torturado, perdeu uma filha, deixou Tião com os padrinhos. Diz que a greve não é um fim em si, mas uma arma que deve ser usada com cuidado. Fala de sua emoção com a greve de braços cruzados, máquinas paradas. Depois do discurso de Otávio, todos aplaudem.			

<u>33</u>	Saída associação de bairro / Ruas próximas - Ext. Noite (ANEXO)	Saída associação (v.2)	Grupos de operários saem da associação, após reunião. Otávio reclama com Bráulio que querem tirar a greve no golpe, que não aprenderam nada com o tempo. Que Sartini insiste num aumento que só vai brear negociações e incentivar o "quebra-pau". Sartini conversa com um outro grupo dizendo que o sindicato está na mão de pelego e pra resolver só parando as maquinãs.	<u>33-30</u>	IDEM	IDEM com CORTES e ALTERAÇÕES nos diálogos [IMPORTANTE]
<u>34</u>	Bar - Ext. Int. - Noite (ANEXO continuação)	Reunião no bar	Sartini diz a Otávio que ele e Bráulio estão contra a greve, eles respondem que estão contra a "porralouquice". Sartini reclama dos acordos feitos por pelegos, fala da greve de 78... Otávio retruca que era outro caso, que agora as condições são outras. Dois milicianos chegam, e os operários encerram a conversa.	<u>34-31</u>	IDEM	IDEM com CORTES (Sartini reclama dos acordos feitos por pelegos, fala da greve de 78... Otávio retruca que era outro caso, que agora as condições são outras. Dois milicianos chegam, e os operários encerram a conversa.). CORTES e ALTERAÇÕES nos diálogos. [nova página]
<u>45-35</u>	Frente casa Maria - Ext. - Noite	"Até amanhã"	Tião deixa Maria em casa, se despede com um beijo. Tião vai embora.	<u>35-32</u>	IDEM	IDEM com ACRESCIMO (breve diálogo de despedida)
<u>46-36</u>	Sala casa Maria - Int. - Noite	"Pai e filha"	Maria entra em casa, o pai está sentado, no escuro. Ele diz a ela que está sóbrio e pensando, dá os parabéns pois ela vai se casar com um bom moço, diz que arrumou um emprego. Que ficou com medo do casamento dela, já que era ela quem sustentava a casa. Os dois se abraçam, Jurandir diz que vai ficar pensando mais um pouquinho, já que está sóbrio. [linha corta a cena inteira]	<u>36-33</u>	IDEM	IDEM com CORTES nos diálogos
<u>47-37</u>	Frente casa Tião - Ext. - Dia	"Tião chega em casa"	Tião chega em casa e encontra o pai nos degraus da porta. Ele convida o filho para conversar e tomar uma no bar do Alípio. Tião topa, a contragosto. [linha corta a cena inteira]	<u>37-34</u>	IDEM	IDEM
<u>48-38</u>	Bar Alípio - Ext. Int. - Noite	"Papo no Alípio e morte pivete"	Bar já está com a porta descida até a metade. Os dois entram, Alípio assente. Tião toma cerveja, Otávio, cachaça. O filho pergunta se o pai fez muita subversão, que lhe responde que fez uma boa reunião, e que falou de Tião, do tempo que ele passou nos padrinhos. Diz que acha que Tião está meio perdido, e que gostaria de ajudar. Tião diz que sabe se virar. Tuca entra no bar, armado, e pede para Alípio o esconder pois a polícia está atrás dele. Alípio manda-o fugir pelos fundos. Os policiais chegam e vão atrás de Tuca. Tuca é assassinado pela polícia. (o assassinato se passa em off) O policial pede para usar o telefone de Alípio. [com CORTES nos diálogos.]	<u>38-35</u>	IDEM	IDEM com CORTES (O policial pede para usar o telefone de Alípio.) e CORTES nos diálogos.
<u>48B-40</u>	Frente bar de Alípio - Ext. - Noite	Volta para casa	Tião e Otávio voltam apressados para casa, a rua está vazia.	<u>40</u>	IDEM	IDEM

<u>49-39</u>		Terreno próximo bar de Alípio - Ext. - Noite	"Pivete morto"	O corpo de Tuca aparece baleado nos fundos do bar.	Terreno Baldio aos Fundos do Bar de Alípio - Ext. - Noite	IDEM	IDEM
<u>50-41</u>	Perfil de Fábrica - Ext. - Dia	"Fábrica entrada"	Chaminés da fábrica, plano de baixo.		41-37	Fábrica Sta. Marta - Ext. - Dia	IDEM
	Frente de fábrica - Ext. - Dia [Toma-se plano]		Os operários estão entrando na fábrica. Tião e Maria se despedem no portão.				
<u>50B-42</u>	Pátio interno fábrica Sta. Marta - Ext. - Dia	"Demissão"	Operários se dirigem às suas seções. Um colega chega em Otávio e diz que cinco companheiros foram chamados no DP. Sartini passa por eles dizendo que se demoram para se organizar vão ter despedido todo mundo. [com ALTERAÇÕES nos diálogos.]		42-38	IDEM	IDEM
<u>51-43</u>	Pátio interno, outra ala da fábrica - Ext. Dia	"Mulheres"	Silene fala com Maria, pergunta se gostou do enxoval. Companheiros passam por elas e dizem que três operárias foram demitidas.		43-39	Pátio Interno, Outra Ala da Fábrica (De Maria) - Ext. - Dia	IDEM
<u>52-44</u>	Vestiário masculino, Sta. Marta - Int. Dia	"Vestiário"	Operários que foram despedidos contam aos outros como aconteceu. Sartini reage indignado, diz para pararem a fábrica agora mesmo. Bráulio o acalma. Maíra diz que deve haver dedo-duro na história. Jesuíno chega. Otávio conta a ele das demissões. [com CORTES e ALTERAÇÕES nos diálogos.]		44-40	IDEM	IDEM
<u>53</u>	Seção de Maria, Sta. Marta - Int. Dia	Maria leva broneca	Maria conta a Silene do casamento e da gravidez. A encarregada dá uma broneca em Maria.				
<u>54-45</u>	Fundição, Seção de Tião - Sta. Marta - Int. Dia	"Trabalho"	Encarregado chama Tião para ir ao departamento.		45-41	IDEM	IDEM com ACRÉSCIMOS (detalhes do trabalho na fundição, presença e reação de Jesuíno.)
<u>55</u>	Corredor fábrica Sta. Marta - Int. Dia	Desvio para Carlos	Tião está indo ao DP, Jesuíno o aborda e o manda falar com o Carlos.				
<u>56</u>	Escritório Carlos, Fábrica - Int. Dia	Conversa com Carlos	Carlos diz que a empresa está precisando de gente como Tião, jovem, que queira ir pra frente.				

<u>57</u> <u>46</u>	Refeitório da fábrica - Int. - Dia	"Refeitório"	Tião e Jesuíno conversam. Tião pergunta a Jesuíno se precisava ter contado do seu filho, e pergunta o que ele fez para ser tão elogiado. Jesuíno disse que deu alguns nomes, e que é bom Tião ir se preparando que vão pedir pra ele também. Tião diz que ninguém pediu nada disso para ele. Jesuíno pergunta porque demorou tanto, Tião diz que foi pedir um dia de folga. Jesuíno faz discurso sobre aproveitar oportunidades. Jesuíno sugere fingirem que vão furar a greve, mas trabalharem. Tião o chama de covarde Jesuíno questiona o que Maria vai pensar. Tião diz que ela vai aceitar o que ele fizer. Sartini recrimina os companheiros. Jesuíno comenta que seria um favor se o italiano fosse demitido. [com ALTERAÇÕES nos diálogos - IMPORTANTE]	46- 42	Refeitório da Fábrica Sta. Marta - Int. - Dia	IDEM com CORTES. (Jesuíno sugere fingirem que vão furar a greve, mas trabalharem.)
<u>58</u>	Corredores da fábrica - Int. - Dia	Conversa contínua	Tião diz a Jesuíno que vai fazer o que precisar para ter dinheiro, e seu amor.			
<u>59</u> <u>47</u>	Pátio interno fábrica - Ext. - Dia	Otávio pergunta	Otávio encontra Tião e pergunta sobre terem o chamado no departamento.			
<u>60</u> <u>47</u>	Seção de Otávio, fábrica - Sta. Marta - Int. - Dia	"Fim da jornada"	Otávio trabalha. Fim da jornada de trabalho. Os operários vão desligando as máquinas e saindo.	47 43	IDEM	IDEM
<u>61</u> <u>48</u>	Perfil da fábrica Sta. Marta - Ext. Dia	"Saída da fábrica (do alto)"	Plano da fábrica com chaminés, e sirene de fim de turno.	48 44	IDEM	IDEM
<u>61A</u> <u>49</u>	Frente da fábrica Sta. Marta - Ext. Dia		Otávio encontra Maria, que pede para ir para casa com ele. Ele diz que vai passar no sindicato, ela diz que tudo bem, quem sabe pode até ajudar. Ela, Otávio e Bráulio vão até o ponto de ônibus. [com ALTERAÇÕES nos diálogos]	49 45	IDEM	IDEM
<u>62</u>	Frente da fábrica Sta. Marta - Ext. Anoitecer [Torna-se plano]	"Saída da fábrica"	Tião sai da fábrica, há operários entrando para o turno da noite. Ele sai, procura o pai ou Maria, e passa na banca de jornal. Vê as manchetes sobre greves, um operário puxa assunto (página inteira cortada) ele desconversa. [com CORTES nos diálogos - página inteira]	50 47	Frente Fábrica Sta. Marta - Ext. - Dia	IDEM com CORTES nos diálogos
<u>63</u>	Ponto de ônibus, próximo casa de Tião - Ext. - Anoitecer	Chiquinho desde do ônibus	Chiquinho desce do ônibus apressado e corre em direção à casa.			
<u>66</u>	Frente casa Tião - Ext. - Anoitecer	Chega em casa	Chiquinho entra em casa, com jornal na mão.			
<u>67</u>	Sala casa Tião - Int. - Anoitecer	Vai da sala para cozinha	Corre da sala para cozinha.			
<u>68</u>	Cozinha casa Otávio - Int. - Anoitecer	Bebe água e fala com mãe	Bebe apressado um copo d'água e chama sua mãe.			

<u>69</u>	Quintalzinho dos fundos- casa Tião - Ext. - Anoitecer	Avisa que vai sair	Romana está estendendo roupas. Chiquinho avisa a mãe que chegou. Diz que vai encontrar sua turma, mas antes mostra para a mãe a foto de Tuca no jornal. Romana não dá atenção.			
<u>70</u>	Frete casa de Tião - Ext. - Anoitecer	Vai para o bar com moleques	Chiquinho sai correndo de casa, dois moleques o acompanham em direção ao bar de Alípio.			
<u>71-51</u>	Aredores do bar de Alípio - Ponte de ônibus - Rua do bar de Alípio - Ext. - Anoitecer	Tuca no jornal - Chegada Tião	Quatro moleques, entre eles Bié, conversam. Chiquinho mostra a foto de Tuca no jornal. Tião vem chegando do ponto de ônibus. Os moleques vão para o lugar onde Tuca foi assassinado. Tião entra no bar.	<u>51-48</u>	IDEM	IDEM com ACRÉSCIMOS (Tião cumprimenta Chiquinho ao passar por ele)
<u>72-52</u>	Bar de Alípio - Int. - Anoitecer	Dinheiro emprestado	Tião conversa com Alípio sobre o dia anterior. Tião trata com banalidade. Tião pede ajuda a Alípio para encontrar alguém que empreste dinheiro. [com CORTES nos diálogos]	<u>52-49</u>	IDEM	IDEM com CORTES nos diálogos
<u>73-53</u>	Rua bar de Alípio - Ext. - Anoitecer	Indo pra casa	Tião vai em direção à sua casa. Ouve-se do terreno dos fundos do bar, os moleques brincado de tiroteio.	<u>53-50</u>	IDEM	IDEM
<u>74-54</u>	Terreno aos fundos bar de Alípio - Ext. - Anoitecer	Brincar de ser Tuca	Bié e Chiquinho brincam de ser "Tuca" e "pôlicia". Romana chama Chiquinho.	<u>54-51</u>	IDEM	IDEM
<u>75-55</u>	Sala casa de Tião - Int. - Noite	"Janta"	A família está à mesa para o jantar. Otávio conta a Romana sobre as demissões. Tião diz a Otávio ter cuidado para não perder o emprego. Otávio se irrita e os dois discutem. Tião sai de casa batendo a porta. Depois disso a família vai ver televisão [com CORTES nos diálogos]	<u>55-52</u>	Casa de Tião/Sala - Int. - Noite	IDEM com CORTES nos diálogos
<u>76</u>	Vila operária onde mora Tião	"Geral-bairro"	Plano geral do alto da vila operária onde mora Tião	<u>56-53</u>	IDEM	Do alto se vê a Vila Operária.
<u>76A-56</u>	Plano mais fechado centralizando a rua de Tião	"Saída para o trabalho"	Amanhece, Otávio e Chiquinho saem de casa para trabalhar, enfrentam fila para pegar ônibus.	<u>56A-54</u>	Rua Casa Tião - Ext. - Amanhecer	IDEM até "saem de casa para trabalhar"
<u>77-57</u>	Cozinha casa de Tião - Int. - Dia	"Roupa no varal"	Tião toma café. Romana o pergunta se não vai trabalhar. Ele diz que vai cuidar das suas coisas. [com CORTES nos diálogos]	<u>56B-55</u>	Rua Bar Alípio/Ponto de ônibus - Ext. - Dia	IDEM a partir de "enfrentam fila"
<u>78</u>	Sala casa de Tião - Int. - Dia [Torna-se plano]	Trem- passando	Romana chama Tião, e diz a ele para se desculpar com o pai. [com CORTES nos diálogos]	<u>57-56</u>	IDEM	IDEM
<u>79</u>	Filhos de estrada de ferro, periferia - Ext. - Dia	Trem- passando	[sem conteúdo descrito]	#	IDEM	IDEM
<u>58-79</u>	Interior do vagão- Int. Ext. - Dia	"Atrás de grana"	Tião rabisca contas num papel, sentado no trem.	<u>58-57</u>	IDEM	IDEM
<u>80</u>	Estação do subúrbio - Ext. - Dia	Descendo do- metrô	Tião desce na estação e pede informações numa loteria.			

<u>81</u>	Rua de subúrbio - Ext. - Dia	Procurando casa-1	Tião procura por uma casa de determinado número. Bate na porta, uma mulher atende e o convida para entrar			
<u>82</u>	Rua de terra, subúrbio - Ext. Dia	Procurando casa-2	Tião vai até um barraco, acompanhado por uma mulher, que lhe fala o valor do aluguel.			
<u>83</u>	Casebre subúrbio - Int. - Dia	Devaneio negativo	Tião observa o lugar, que está caindo aos pedaços. Imagina-se neste mesmo lugar, com maria cozinhando e uma criança em sua barra, chorando. Tião chega em casa, bêbado e discute com Maria e bate nela. Maria chora e pega a criança que chora muito também. Tião se irrita com a mulher que lhe mostra a casa e vai embora.			
<u>84-60</u>	Centro da cidade, zona bancária - Ext. Dia	Greve bancários	Há manifestação dos bancários, com faixas, que dissove-se com a aproximação policial.			
<u>85-59</u>	Frente metrô, praça da Sé - Ext. - Dia	Tião passa pela greve	Tião sai do metrô, passa pela manifestação.	<u>59-58</u>	IDEM	IDEM com CORTES (Tião passa pela manifestação)
<u>86-60</u>	Prédio antigo, centro - Ext. Dia	Entra no prédio	Tião entra no prédio, pega o elevador.	<u>60-59</u>	Saguão de Prédio do Centro - Int. Ext. - Dia	IDEM com ACRESCIMO (Vemos ao fundo a manifestação, e ouve-se o coro de união, greve, protesto à ditadura.)
<u>87-61</u>	Andar do prédio - Int. - Dia	Procura a sala	Tião sai do elevador, procurando uma das salas.	<u>61-60</u>	IDEM	IDEM
<u>88-62</u>	Entrada escritório J. Gomes - Int. - Dia	Entra e sai indignado	Tião pede por J. Gomes para a secretária. Ela o chama, alguns momentos depois, Tião sai, furioso, e insulta a secretária, dizendo que quem cobra juros altos assim é ladrão.	<u>62-61</u>	Escritório J. Gomes - Int. - Dia	IDEM com ACRESCIMO (Vemos a manifestação também do ponto de vista da secretária)
<u>88A-63</u>	Rua da zona bancária - Ext. - Dia	Chiquinho na greve	Tião sai do prédio e se depara com confrontos entre a polícia e manifestações dos bancários. Os office-boys começam a jogar pedras nas portas dos bancos, entre eles, Tião vê Chiquinho, e com tapas o retira do lugar, e dá uma bronca, dizendo para ele não se envolver com este tipo de coisa. Tião entra num bar e manda Chiquinho tomar algo pra se acalmar. [com CORTES nos diálogos]	<u>63-62</u>	IDEM	IDEM até... (Tião entra num bar e manda Chiquinho tomar algo pra se acalmar.)
<u>90-65</u>	Frente fábrica Sta. Marta - Ext. - Dia	"Sartini despedido"	Sirene de fábrica marcando o fim do turno. Operários saem, entre eles Otávio e Bráulio. Sartini, saindo de um bar próximo, chama os companheiros. Eles conversam sobre a demissão de Sartini, que acredita que alguém o dedou. [com CORTES nos diálogos]	<u>64-63</u>	Rua e Bar centro - Ext. Dia	IDEM a partir de... (Tião entra num bar e manda Chiquinho tomar algo pra se acalmar.)
<u>91</u>	Outra ala da fábrica Sta. Marta - Ext. - Dia	Maria discute por Tião	Gerusa discute com Maria.	<u>65-64</u>	IDEM	IDEM
<u>92</u>	Vestibulo feminino Sta. Marta - Int. Dia	Maria briga por Tião	Gerusa acusa Maria de ser dedo-duro, assim como Tião. As duas brigam.			
<u>93-66</u>	Frente casa Maria - Ext. - Noite	"Namoro de portão"	Tião e Maria conversam na frente da casa da moça. Maria defende Tião, e ele a questiona se não iria gostar dele se ele realmente fosse um dedo-duro. Jurandir chega para conversar com os dois, diz que no dia seguinte começa a trabalhar. [com CORTES nos diálogos]	<u>66-65</u>	IDEM	IDEM
				<u>67-66</u>	IDEM	IDEM até... (PG da Vila)

<u>67</u>	<u>PG de Vila Operária - Int. - Dia</u>	Geral bairro	<u>PG da Vila. Alípio abre o bar, e Juvêncio dorme na rua.</u>	<u>68 67</u>	IDEM	IDEM a partir de... (Alípio abre o bar, e Juvêncio estava dormindo na rua.) com ACRESCIMO (Juvêncio já pede uma cachaca logo cedo.)
<u>94 68</u>	Casa de Tião, Cozinha - Int. - Dia	"Pai e filho"	Otávio está tomando café, quando Tião chega. Romana serve café a ele. O filho pede desculpas ao pai. Otávio pergunta se Maria está grávida, Tião confirma e ele se alegra.	<u>69 66</u>	IDEM	IDEM
<u>95 70</u>	Rua bar Alípio - Ext. - Manhã	Indo ao trabalho	Otávio e Tião vão até o ponto de ônibus, onde encontram Maria e Jurandir, que está alegre por voltar a trabalhar.	<u>70</u>	IDEM	IDEM
<u>96</u>	Prédio em construção, periferia - Ext. - Dia	Chegada ao trabalho	Jurandir chega à obra, e trabalha com vontade, alegre.			
<u>97</u>	Refeitório fábrica Sta. Marta - Int. Dia	Boatos	Tião e Jesuino discutem, porque Jesuino quer fingir que não vai furar a greve e Tião quer assumir o que vai fazer. Otávio chega e conversa com os dois, diz que há boatos que Tião dedurou Sarfiri, boatos que Otávio acredita serem espalhados pela própria fábrica para criar discórdia. Pede ao filho que se posicione, e Tião diz que sabe o que faz.			
<u>98 71</u>	Frete prédio em construção, periferia - Ext. - Entardecer	"Operário em construção"	Jurandir diz que o dia foi puxado, que havia perdido o costume. Jurandir lava o rosto após o fim da jornada de trabalho. Conversa com o mestre de obras sobre a recuperação de uma viga, e lhe pede um adiantamento para pagar dívidas.	<u>71 67</u>	Prédio em Construção - Ext. - Dia	IDEM
<u>99 72</u>	Bar de Alípio - Int. - Noite	Pagando dívida	Jurandir chega ao bar de Alípio, muito satisfeito. Conversa com Alípio, diz que quer pagar o que deve. Alípio o reprime por ter sumido em razão da dívida. Jurandir paga o que deve, toma um cerveja e com o troco pede uma cachaca. [com CORTES nos diálogos]	<u>72 68</u>	IDEM	IDEM
<u>100 73</u>	Cozinha casa Maria - Int. - Noite		Mãe de Maria espera Jurandir, com o jantar pronto, enquanto Bié joga futebol de botão.	<u>73 69</u>	IDEM	IDEM
<u>101</u>	Salinha casa Maria - Int. - Noite [Torna-se plano]	"Sem essa de tirar"	Tião e Maria estão conversando na sala. Mãe de Maria diz a Maria que vai deitar um pouco, que quando Jurandir chegar que Maria a chame. O casal conversa sobre o nome do bebê. Maria pergunta se Tião está gostando e não gostando do filho ao mesmo tempo. Tião responde que ele quer o Durval, mas que ele está um pouco antes da hora e está lhe dando trabalho, mas que tudo bem. Maria diz que ainda está em tempo de tirar a criança. Tião se irrita e diz pra ela não repetir esta história que é "muito homem pra aguentar essa parada". [com CORTES nos diálogos]	<u>#</u>	IDEM	IDEM com CORTES nos diálogos
<u>101</u>	Proximidades ponto de ônibus, vila operária, bar de Alípio - Ext. - Noite	Hora de ir	Jurandir está com Juvêncio, cantando, quando se dá conta que está tarde e resolve ir para casa.	<u>74</u>	IDEM	IDEM

<u>102</u>	Caminho casa Maria - Ext. - Noite	"Morte Jurandir"	Jurandir é abordado por um assaltante, também nordestino. Na sua bebedeira, Jurandir tenta convencer o assaltante que dele não vai tirar nada, pois gastou tudo em cachaça. O assaltante atira em Jurandir quando ele continua a caminhar em direção à sua casa.	<u>75 70</u>	Casa de Maria/Cozinha - Int. - Noite	IDEM com <u>CORTES</u> nos diálogos
<u>103</u>	Sala casa Maria - Int. - Noite	Estampido	Tião e Maria conversam na sala, ouve-se mais um estampido.	<u>76 71</u>	Rua Próxima Casa de Maria - Ext. - Noite	AL TERAÇÃO (Juvêncio ouve um estampido e vai em direção às sombras.)
<u>103</u>	Sala casa Maria - Int. - Noite	"Velório"	O caixão de Jurandir está no centro da sala da casa de Maria. A sala está cheia de gente, algumas pessoas conversam. Tião tira Maria da sala.	<u>77 72</u>	Proximidades Bar de Alípio e Ponto de Ônibus - Ext. - Noite	IDEM com <u>CORTES</u> nos diálogos
<u>104</u>	Frente casa Maria - Ext. - Noite	"Velório, tudo mudou"	Tião afasta Maria da casa, ela tem uma crise de choro. Ela se acalma e diz a Tião que as coisas mudaram, que agora eles vão ter que vir morar na casa da mãe dela, cuidar dela e do Bié. Tião diz que tudo bem, que ele não encontrou casa pra eles mesmo. Ao voltar para a sala, encontram Otávio. Eles entram.	<u>78 73</u>	Casa de Maria - Int. - Noite	IDEM com <u>CORTES</u> nos diálogos
<u>105</u>	Sala casa Maria - Int. - Noite	"Velório, Bié na vela"	Bié está recolhendo cera de uma das velas.	<u>79 74</u>	Frente Casa de Maria - Ext. - Noite	IDEM
<u>105</u>	Cemitério periferia - Ext. - Noite	Enterro Jurandir	Enterro de Jurandir. Romana diz à Maria para levar a mãe dela para a casa deles. Quando vão se retirando, Bráulio e Otávio conversam sobre a assembleia. Otávio pede a Bráulio que vá e que o representante, que tente ganhar tempo para o movimento se fortalecer e poderem organizar direito.	<u>80 75</u>	Casa de Maria/Sala - Int. - Noite	IDEM com <u>CORTES</u> nos diálogos
<u>106 81</u>	Sala Casa Tião - Int. - Dia		Romana e Maria levam mãe de Maria para deitar. Otávio e Tião conversam sobre o noivado, que será uma cerimônia íntima, e logo depois o casamento para não começar a aparecer.	<u>81 76</u>	Casa de Tião/Sala - Int. - Dia	IDEM
<u>107</u>	Sala casa Tião - Int. - Dia [Torna-se plano]	"A viúva descansa"	Romana e Maria acalmam mãe de Maria, que dorme.	#	IDEM	IDEM
<u>108</u>	Corredor casa Tião - Int. - Dia [Torna-se plano]		Romana e Maria vão em direção à cozinha.	#	IDEM	IDEM
<u>109</u>	Cozinha casa Tião - Int. - Dia [Torna-se plano]		Romana fala com Maria sobre o estado da mãe. Maria expressa preocupação com Tião e pede a Romana que fale com ele. Ela conta a ela da gravidez. [com <u>CORTES</u> nos diálogos]	#	IDEM	IDEM com <u>CORTES</u> nos diálogos
<u>110</u>	Sala casa Maria [sic] - Int. - Dia	A viúva quer partir	Mãe de Maria diz a Romana que prefere ir para casa. Ela consente, e diz que Tião vai ficar com elas.			
<u>111 82</u>	Frente casa Maria - Ext. - Dia		Maria, Tião, mãe de Maria e Bié chegam à casa.	<u>82 77</u>	IDEM	IDEM

<u>112</u>	Sala casa Maria - Int. - Dia [Toma-se plano]	"A viúva chega de volta"	O grupo entra e Maria leva a mãe até o quarto. Bié diz a Tião para dormir na sala. Maria e Tião conversam sobre onde Tião vai dormir, e que acaba sendo na sala.	<u>82-79</u>	IDEM	IDEM com CORTES (O grupo entra e Maria leva a mãe até o quarto. Bié diz a Tião para dormir na sala.)
<u>113-84</u>	Quarto casal, casa Tião - Int. - Noite	"Preparando para dormir"	Otávio está se preparando para dormir, com Romana. Os dois conversam sobre a banalidade da morte de Jurandir. Romana conta a Otávio sobre a gravidez de Maria, e ele diz que já sabia. Ela se irrita mas brinca com ele. Os dois começam a se acatijiar.	<u>84-78</u>	IDEM	IDEM
<u>114</u>	Quarto Maria e Bié - Int. - Noite	Sem sono	Maria não consegue dormir, e levanta-se, em direção à sala.			
<u>115-85</u>	Corredor e quarto dos pais, casa Maria - Int. - Noite	Mãe está dormindo	Maria observa a mãe adormecida.	<u>85</u>	IDEM	IDEM
<u>116</u>	Sala casa Maria - Int. - Noite	Encontro noturno	Maria beija Tião, que acorda. Os dois se amam no chão da sala.			
<u>117-86</u>	Quarto casal casa Tião - Int. Noite.		Otávio e Romana estão dormindo, quando alguém bate na porta. Otávio se levanta e sai do quarto.			
<u>118</u>	Corredor, sala casa Tião - Int. Noite [Toma-se plano]	"Aprovaram greve"	Otávio abre a porta, é Bráulio. Ele o conta que a greve foi aprovada para segunda-feira (depois de amanhã). Otávio fica nervoso, pergunta quanto estão pedindo de aumento e Bráulio responde 83%. Otávio diz que é a maior mancada, que se esperassem mais um pouco, poderiam ter uma vitória. Mas que agora não estão preparados, que não tem fundo de greve nem esquema de mobilização e que o sindicato não vai providenciar. Diz que amanhã eles devem reunir a turma deles para tentar parar pelo menos a Sta. Mantam fazendo piquetes, mesmo não sendo o certo. [com CORTES nos diálogos - IMPORTANTE]	<u>86-79</u>	Casa de Tião/Quarto do Casal - Int. - Noite	IDEM com CORTES e ALTERAÇÕES nos diálogos. [IMPORTANTE]
<u>119</u>	Rua casa Tião - Ext. - Noite	Juvêncio dorme na rua	Bráulio voltando para casa encontra Juvêncio adormecido. Tenta o acordar, mas não adianta.			

<u>120-87</u>	Sala clube de periferia - Int. - Dia	"Inês é morta"	Reunião com basicamente as mesmas pessoas da reunião anterior. Sartini diz que a greve foi decidida na assembleia e é vontade da classe. Otávio diz que a decisão da Assembleia foi tomada por uma minoria, e que o combinado não era este - era apresentar uma reivindicação possível, e que a greve dos bancários foi uma derrota justamente porque não estavam preparados. Sartini diz que agora já foi, e que devem fazer a greve se preparar para a repressão. Bráulio diz que com greve tirada no golpe não se consegue nada. Para resolver o problema, Bráulio e Otávio sugerem fazer nova assembleia e fazerem piquetes. Otávio diz que Sartini está irritado por ter sido demitido, tentando resolver o problema de uma maioria com uma minoria. Sartini retruca acusando Tião de ser duro. Otávio não aceita a provocação, e diz que os boatos são espalhados pela própria fábrica para dividi-los. A discussão é interrompida por alguém que diz que briga pessoal não vale.	<u>87-80</u>	Campo de Futebol de várzea e Campo de bocha - periferia - Ext. Dia	IDEM com CORTES (Reunião com basicamente as mesmas pessoas da reunião anterior. / Otávio diz que a greve dos bancários foi uma derrota justamente porque não estavam preparados. / Sartini diz que agora já foi, e que devem fazer a greve. / Para resolver o problema, Bráulio e Otávio sugerem fazer nova assembleia e fazerem piquetes.), ACRESCIMOS (Sartini diz que a greve foi aprovada, e que se não quiserem fazer, que não façam. Otávio diz que tudo foi precipitado, e que eles não estão organizados. Que vai baixar a repressão e será uma derrota. Sartini diz que não podem ficar com medo da repressão.) e CORTES nos diálogos.
<u>121-88</u>	Sala casa Maria - Int. - Noite	"Sem essa de manda"	Maria, Tião, mãe de Maria e Bié assistem TV - <i>Final do fantástico</i> . mãe de Maria vai dormir e diz a Tião que pode ir para casa, que ali ele dorme mal. Bié vai para a cama também, a contragosto. Tião pergunta a Maria o que ela vai fazer no dia seguinte. Ela diz que vai ajudar na greve. Tião diz a ela para ficar em casa, diz ser uma ordem. Maria se irrita e diz que faz o que achar certo.	<u>88-81</u>	Casa de Maria/Sala - Int. - Noite	IDEM
<u>122-89</u>	Proximidades fábrica Sta. Marta - Ext. - Amanhecer	"Porta da fábrica, Repressão"	O sol começa a despontar, milicianos armados e equipados para choque se posicionam em locais estratégicos junto à fábrica.	<u>89-82</u>	Fábrica Sta. Marta/ Ruas Próximas - Ext. - Amanhecer	IDEM
<u>123-90</u>	Cozinha casa Tião - Int. - Amanhecer		Romana encontra Tião na cozinha, tomando café. Ele diz que não vai esperar o pai porque ele fica muito nervoso com a greve. Romana pergunta a Tião se ele vai participar de greve, e diz a ele para não se envolver com polícia. Preocupada, pergunta se ele está com o endereço na carteira. Eles se despedem e Tião sai de casa.	<u>90-83</u>	Casa de Tião/Interior - Amanhecer	IDEM
<u>124</u>	Sala casa Tião - Int. - Amanhecer [Torna-se plano]	"Tião toma café"	Romana senta-se à mesa e coloca cartas, como fazem as cartomantes. Otávio a chama, ela guarda as cartas. Ela chama Chiquinho, dizendo que está na hora de levantar. Otávio vem do quarto, dizendo já estar atrasado.	<u>84</u>	Casa Tião/ Sala - Int. - Amanhecer	IDEM
<u>125</u>	Corredor/cozinha casa Tião - Int. - Amanhecer [Torna-se plano]		Romana diz a Otávio que Tião já foi. Ele reclama do café. Ela repete o mesmo discurso preocupado que fez a Tião a Otávio.	//	IDEM	IDEM



<u>136-100</u>	Seção de Tião - Int. Dia	"Tião chamado"	Apenas 1/3 das máquinas estão paradas. Encarregado chama Tião para atender uma ligação urgente. Tião se apressa para ir atender.	<u>400-92</u>	Corredores Seção de Tião, Fábrica Sta. Marta - Int. - Dia	IDEM com ALTERAÇÕES (Apenas um dos fornos está funcionando)
<u>137-101</u>	Recepção pronto socorro - Int. - Dia	"Desliga na cara"	Silene diz a Tião que Maria está no hospital, que talvez perca a criança. Ela dá uma bronca em Tião por ter furado a greve, e ele desliga.	<u>401-93</u>	IDEM	IDEM
<u>138-102</u>	Pátio interno fábrica Sta. Marta - Ext. - Dia	"Sai da fábrica"	Tião sai correndo em direção ao portão, ainda vestindo o macacão de serviço.	<u>402-94</u>	IDEM	IDEM
<u>138-103</u>	Frente fábrica Sta. Marta - Ext. - Dia	"Porrada em Tião"	Tião sai correndo e atravessa a rua, que já está mais calma. Um operário joga uma garrafa em Tião e o ofende, logo um grupo sai correndo atrás de Tião, que o alcança e o espanca. Bráulio interveém, dizendo que Tião não é o inimigo, que aquilo era arruaça. [com CORTES nos diálogos]	<u>403-95</u>	IDEM	IDEM
<u>140-104</u>	Rua casa de Tião - Ext. - Dia	"Maria chega ferida"	Maria chega à casa de Tião, acompanhada por Silene e outra mulher.	<u>404-96</u>	IDEM	IDEM
<u>141-105</u>	Sala casa Tião - Int. - Dia	"Romana recebe"	Ouve-se batida na porta. Romana vai atender. Silene e Maria explicam o que aconteceu à Romana, que acolhe Maria e a leva para o quarto. Silene senta-se na sala.	<u>405-97</u>	Casa de Tião/Sala - Int. - Dia	IDEM
<u>142</u>	Frente pronto socorr - Ext. - Dia	Chegada hospital	Tião entra correndo no Pronto Socorro, sangrando.			
<u>143-106</u>	Recepção pronto socorro - Int. - Dia	"Tião no hospital"	Tião pergunta, atordoado, por Maria na recepção. A recepcionista diz que ela já saiu, acompanhada por duas moças, e diz a Tião para entrar e fazer um curativo nos seus ferimentos.	<u>406-98</u>	IDEM	IDEM com CORTES nos diálogos
<u>144-107</u>	Sala casa Tião - Int. - Dia	"Prenderam Otávio"	Romana reage à notícia de que Otávio foi preso. Silene diz a ela para não ficar afrita pois tem gente cuidando dele. Romana se aborrece, chama Tezinha e pede a ela que cuide das roupas que estão para lavar, pois ela vai atrás de Otávio. Tezinha diz que vivem prendendo Otávio, e vai para a cozinha. Silene se levanta e vai até o quarto.	<u>407-99</u>	Casa de Tião/Sala - Int. - Dia	IDEM
<u>145-108</u>	Quarto de Romana e Otávio - Int. Dia	"Bateu asas e voou"	Maria conversa com Silene sobre a atitude de Tião, diz que ele também "bateu asas e voou". Diz que quer ter o filho, mesmo que seja para enfrentar dificuldades. Silene diz que está com dor de cabeça, e Maria a convida para deitar com ela.	<u>4100</u>	IDEM	IDEM com CORTES nos diálogos
<u>146</u>	Quinta casa Tião - Ext. - Dia	Lavando roupa	Tezinha está lavando as roupas, quando uma bola cai no quintal. Os moleques pedem para ela devolver, e ela anuncia a prisão de Otávio.			
<u>147</u>	Rua casa Maria - Ext. - Dia	Chegada casa Maria	Tião chega à casa de Maria de taxi.			

<u>148-109</u>	Quarto mãe de Maria - Int. - Dia	Fotos antigas	Mãe de Maria está olhando fotos antigas de Jurandir. Ouve alguém bater na porta.	<u>108-101</u>	Casa de Maria/Quarto de Malvina - Int. - Dia	IDEM
<u>149</u>	Sala casa Maria - Int. - Dia [Torna-se plano]		A mãe de Maria vai até a porta e encontra Tião, que pergunta por Maria. Ela responde que está trabalhando. Mostra uma foto de Maria pequena a Tião.	#	IDEM	IDEM
<u>150-110</u>	Rua Bar de Alípio Casa de Maria - Ext. - Dia	"Chegada Tião"	Tião vem de sua casa correndo e passa por Juvenice, que brinca com ele e canta o samba-tema. Tião corre em direção à sua casa.	<u>199-102</u>	Rua Casa de Tião - Ext. - Dia	IDEM
<u>151-111</u>	Sala casa Tião - Int. - Dia		Tião entra de rompante, perguntando por Maria. Tezinha diz a ele que ela está no quarto. Tião corre até lá.			
<u>152</u>	Quarto de Romana e Otávio - Int. Dia [Torna-se plano]		Tião observa Maria e Silene adormecidas. Maria acorda e se assusta, também Silene. Tião pergunta a Maria o que aconteceu. Silene vai embora, mas antes ofende Tião, que retruca, mas logo em seguida pede desculpas. Maria dá uma lição de moral em Tião, e rompe o noivado. Tião diz a ela que está nervosa, e dá um soco no armário. Maria diz a ele para bater nela e em todos também. Ele dá um tapa na cara dela, e ela o chama de fascista. Ouve-se tumulto e Tezinha gritando que Otávio foi solto. [com CORTES nos diálogos]			
<u>153</u>	Sala/corredor casa Tião - Int. - Dia (Torna-se plano)	"Tião e Maria"	Tião sai do quarto, vê o pai se abraçando com Bráulio, Romana, Silene e Tezinha. Ele vai para o quintal. Romana pergunta a Otávio se bateram muito nele. Bráulio diz que Romana fez uma revolução na polícia para soltar Otávio. Ele diz a Bráulio que está preocupado com Sartini, e pede a ele que vá acompanhar Sartini, para ele não fazer besteira. Otávio pergunta a Silene se é a primeira greve que ela participa. Ela diz que sim. Otávio vai se servir de café, e vê Tião no quintal. Otávio diz a Tião para ele tomar seu rumo, pois aquela não é casa de fura-greve. Otávio retira-se, e Romana chega, e pergunta ao filho para onde ele vai. Tião diz que vai para a casa de um amigo, e que vai continuar na fábrica, se arrumar e depois buscar Maria. [com CORTES nos diálogos]	<u>110-103</u>	Casa de Tião/Sala/Corredor/Quarto do Casal - Int. - Dia	IDEM com CORTES nos diálogos
<u>154</u>	Cozinha/quintal casa Tião - Int. Ext. - Dia [Torna-se plano]					
<u>155-112</u>	Frete clube das reuniões - Ext. - Dia	Armando-se	Operários estão se armando com pedaços de pau, facas, etc. Bráulio discute com Sartini, mas os operários saem armados - mesmo assim.	<u>111-104</u>	Frete fábrica Sta. Marta - Ext. - Entardecer	IDEM 116 (1a parte) (O turno da tarde acaba, e Bráulio, Sartini e outros operários circulam a fábrica. Sartini diz que a turma da noite não entra. Bráulio pede para que ele fique de cabeça fria.)

<del>156-113</del>	<del>Corredor/sala casa Tião - Int. - Dia</del>	<del>Entrando no quarto</del>	<del>Tião está de mala feita, e pára em frente à porta do quarto dos pais.</del>			
<del>157</del>	<del>Quarto Romana e Otávio - Int. - Dia - Entardecer</del>	<del>"Bela adormecida"</del>	<del>Maria está dormindo, tião a observa. Deixa para ela uma correntinha que usa.</del>		<del>Casa de Tião/Quarto do Casal - Int. Entardecer</del>	<del>IDEM</del>
<del>158</del>	<del>Corredor/sala casa Tião - Int. - Dia</del>	<del>Saindo de casa</del>	<del>Tião sai de casa, não há ninguém.</del>			
<del>159-114</del>	<del>Rua casa Tião - Ext. - Anoitecer</del>	<del>Indo para o ônibus</del>	<del>Tião caminha até o ponto de ônibus.</del>		<del>113-106</del>	<del>IDEM</del>
<del>160-115</del>	<del>Rua bar de Alípio - Ext. - Anoitecer</del>	<del>Adeus de Juvêncio</del>	<del>Tião caminha até o ponto de ônibus. Juvêncio canta par ele.</del>			
<del>161-116</del>	<del>Frente fábrica Sta. Marta - Ext. - Anoitecer</del>	<del>Fim de turno</del>	<del>Toca sirene indicando fim de turno. O policiamento se intensifica.</del>			
<del>162</del>	<del>Ponto de ônibus próximo bar de Alípio - Ext. - Anoitecer</del>	<del>Tião pega o ônibus</del>	<del>Tião espera o ônibus, e quando este chega, embarca, olhando para trás.</del>			
<del>163-116</del>	<del>Frente fábrica Sta. Marta - Ext. - Anoitecer</del>	<del>"Saída da fábrica / Porta da fábrica / morte Bráulio"</del>	<del>Sartini tenta impedir violentamente que os operários do turno da noite entrem para trabalhar. Ele atrai um pedaço de pau contra um policial, que atrai, mas não o acerta. Um homem à paisana diz ao policial para atirar no crioulo, que é perigoso. Bráulio é acertado pelo tiro, e morre.</del>		<del>114-107</del>	<del>IDEM (2a parte) com ACRÉSCIMOS ("coro trabalhador unido...") e ALTERAÇÕES nos diálogos [IMPORTANTE]</del>
<del>117</del>	<del>Ônibus - Anoitecer</del>	<del>"Tião Ônibus"</del>			<del>115-108</del>	<del>Tião sentado no ônibus em movimento, com sua mala. Se endireita e olha para frente.</del>
<del>164-118</del>	<del>Igreja periferia - Int. - Noite</del>	<del>"Velório"</del>	<del>Corpo de Bráulio é velado na nave da igreja. Otávio diz a Chiquinho que Bráulio um dia será estudado na história do Brasil. Romana tira Otávio, que chora muito, da igreja, para o levar para casa. [com CORTES nos diálogos]</del>		<del>116-109</del>	<del>IDEM</del>
<del>165-118</del>	<del>Rua bar de Alípio - Ext. - Noite</del>	<del>Voltando pra casa</del>	<del>Otávio e Romana voltam para casa, apoiando-se um no outro. Ele lamenta a Romana a necessidade de sangue para as pessoas se mobilizarem. Passam por Juvêncio, que canta o samba tema.</del>		<del>117-110</del>	<del>IDEM</del>
<del>121</del>	<del>Casa de Tião - Int. - Noite</del>	<del>Acender a luz</del>	<del>Entram na casa, que está escura. Romana acende a luz.</del>		<del>118-111</del>	<del>IDEM</del>
						<del>IDEM com ACRÉSCIMOS (Otávio pega um copo de pinga. Romana vai até a cozinha e começa a separar feijão. Otávio vai até ela, e a abraça por trás. Depois, vai até o quintal e observa a cidade.)</del>

## **LEGENDA**

	Cenas na mesma locação (tomam-se planos)
	Cena eliminada
	Cena acrescentada
	Cena completamente alterada
	Alteração de ordem das cenas
	Cena subdividida

## **OBSERVAÇÕES**

**ITALICO** Anotação manuscrita

**FACHADA** Corte n Os CORTES manuscritos tem sua descri Cenas na mesma locação (tomam-se planos)

**IDEM** IDEM foi utilizado sempre que o conteúdo e sentido se mantiveram, ainda que houvessem pequenas alterações no modo de escrever.

**ALTERAÇÕES E ACRÉSCIMOS** foram descritos, exceto quando dizem respeito a diálogos.

Sempre que houve CORTE, ADIÇÃO ou ACRÉSCIMO nos diálogos, estes foram apontados, mas não descritos. Quando a mudança foi muito significativa, indicou-se com IMPORTANTE.

Marcações técnicas (descrição de planos, movimentos de câmera, inserções sonoras, etc.) não foram considerados nesta tabela

\* Títulos entre aspas foram copiados dos registros de sincronização, os demais foram por nós atribuídos

## ANEXO K - Tabela comparativa das cenas do Roteiro III e do filme

Matriz Roteiro III (cópia c) / Notas técnica para filmagem / Ordens do dia A		Roteiro III (cópia a)		Registros de Sincronização		Mapa de Mixagem / FILME	
C.	Plano	Cabeçalho	Título	Resumo - Comparação ao RII (matriz + anotações)	Resumo - Comparação ao RII (matriz + anotações)	Título	Resumo - Comparação ao RII (matriz + anotações)
1	-	Letireiros de Apresentação	"Letireiros"	IDEM com ACRÉSCIMOS. (Seção de Maria, Otávio e Tião)	IDEM com ACRÉSCIMOS. (Seção de Maria, Otávio e Tião)	Letireiros	UNIU Letireiros ALTERADO (Still da saída do cinema) com Sábado ALTERADO (Tião e Maria saem do cinema e passeiam no centro da cidade no Sábado)
2	4	Rua Periferia - Ext. - Noite	Percurso Ônibus	IDEM	IDEM (Tião e Maria saem do cinema e passeiam)	Domingo - Sábado	IDEM com CORTES (figurantes ao fundo)
3	2 3 4	Interior do Ônibus - Noite	"Viagem"	IDEM	IDEM	Viagem	IDEM
4	5 6 7 8 9 10 11 12	Rua "Bar de Alípio" - Ext. - Noite	"Chegada, desembarque, batida"	IDEM	IDEM	Chegada, desembarque, batida	IDEM
5	13_14	Rua da Casa Tião - Ext. - Noite	"Chegada em casa"	IDEM com CORTES (Inserção música Juvêncio)	IDEM	Chegada em casa	IDEM
6	15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 a b c d e	Casa de Tião/Sala - Int. - Noite	"Casa de Tião"	IDEM com CORTES (Juvêncio toca seu violão e porta, Tião diz que tocar na chuva estraga a viola. - Inserções do violão de Juvêncio)	IDEM com CORTES (Juvêncio toca seu violão e porta, Tião diz que tocar na chuva estraga a viola. - Inserções do violão de Juvêncio)	Casa Tião	IDEM
7	26 27	Rua "Bar de Alípio" - Ext. - Noite	Bráulio e Otávio	IDEM	IDEM	Bráulio e Otávio	IDEM
8	28 29 30 31 32 a 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 a 46 47 48 49 50	Casa Tião/Sala - Int. - Noite	"Em família"	IDEM com CORTES (Tião e Maria saem, Chiquinho pede a eles para que Juvêncio continue tocando.)	IDEM com CORTES nos diálogos (Chiquinho pede a eles para que Juvêncio continue tocando.)	Em família	IDEM com CORTES (Discussão Tião-Otávio sobre a greve) e diálogos
9	54	Rua da Casa Tião - Ext. - Noite	Saída de casa	IDEM	IDEM		IDEM
10	52 53 54 55 56	Frente da Casa Maria - Ext. - Noite	"Casa Maria (externa)"	IDEM	IDEM	Casa Maria	IDEM
11	57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78	Casa Maria/Quarto Bié e Maria / Sala - Int. - Noite Feira Livre, Proximidades Vila Operária - Ext. - Dia	"Casa Maria (interna)" Feira	IDEM	IDEM	Bié e Maria	IDEM
12	68 A B C	Feira Livre, Proximidades Vila Operária - Ext. - Dia (anexo)	"Feira"	IDEM com CORTES (resta apenas o diálogo de Romana e Chiquinho mostrando um pastel para Tezinha)	IDEM com CORTES (resta apenas o diálogo de Romana e Chiquinho mostrando um pastel para Tezinha)	Feira	IDEM com CORTES (homens jogando dominó / Bié) parte diálogo não foi cortada
13	79 80 81 a 82 83 84 85 86	Frente Bar de Alípio - Ext. - Dia	"Sinuca"	IDEM com CORTES (tema é teçado) e CORTES nos diálogos	IDEM com CORTES nos diálogos	Sinuca	IDEM
14	87 88 89 90 91	Praça Igreja Periferia - Ext. - Dia	"Panfletagem"	IDEM	IDEM	Panfletagem	IDEM

15	92	Igreja de Periferia / Nave - Int. - Dia	"Igreja"	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM
16	93 94 95_96 97 98 99_100_101_102	Igreja/ Sacristia - Int. - Dia	"Sacristia"	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM
17	103 104 105 106_107 108-109-110	Bar de Alípio - Int. - Ext. - Dia	"Dedo-duro"	IDEM com <u>CORTES e ALTERAÇÕES nos diálogos [IMPORTANTE]</u>	IDEM com <u>CORTES e ALTERAÇÕES nos diálogos [IMPORTANTE]</u>	IDEM com <u>CORTES e ALTERAÇÕES nos diálogos [IMPORTANTE]</u>	IDEM com <u>CORTES e ALTERAÇÕES nos diálogos [IMPORTANTE]</u>	IDEM com <u>CORTES e ALTERAÇÕES nos diálogos [IMPORTANTE]</u>	IDEM
18	120 121 122 123 124 125 125	Rua Casa Tião- Ext. - Dia	"Pivete"	IDEM com <u>CORTES nos diálogos</u>	IDEM				
19	126 127 129 128 130 131 132 a-136-137 138 139 140_141 142-143	Casa de Tião/ Sala - Int. - Dia	"Pai da noiva"	IDEM com <u>CORTES nos diálogos [IMPORTANTE]</u>	IDEM				
20	144 a b 145 a 146 147 148	Casa de Tião - Int. - Dia	"Almoço em família"	IDEM com <u>CORTES nos diálogos</u>	IDEM				
20A	149	Casa de Maria - Ext. - Dia	"Não gosto de paulista"	IDEM com <u>CORTES nos diálogos</u>	IDEM				
21	450 a-452	<del>Rua Loja de Móveis S. Bernardo - Ext. - Dia</del>	Móveis	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM
22	453 a-455	<del>Vitrines - Ext. - Int. - Dia</del>	Vitrines e carrão	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM
23	156 a b c d e (ALT) 157 158 159-160-161 162 162_163 164	Parque - Ext. - Dia	"Domingueira"	IDEM com <u>CORTES (Avião de aeromodelismo no céu) e ACRÉSCIMOS (Tião e Maria no Teletérico, pedalinho, e comprando cachorro quente) CORTES nos diálogos [IMPORTANTE]</u>	IDEM com <u>CORTES (Avião de aeromodelismo no céu) e ACRÉSCIMOS (Tião e Maria no Teletérico, pedalinho, e comprando cachorro quente) CORTES nos diálogos [IMPORTANTE]</u>	IDEM com <u>CORTES (Avião de aeromodelismo no céu) e ACRÉSCIMOS (Tião e Maria no Teletérico, pedalinho, e comprando cachorro quente) CORTES nos diálogos [IMPORTANTE]</u>	IDEM com <u>CORTES (Avião de aeromodelismo no céu) e ACRÉSCIMOS (Tião e Maria no Teletérico, pedalinho, e comprando cachorro quente) CORTES nos diálogos [IMPORTANTE]</u>	IDEM com <u>CORTES (Avião de aeromodelismo no céu) e ACRÉSCIMOS (Tião e Maria no Teletérico, pedalinho, e comprando cachorro quente) CORTES nos diálogos [IMPORTANTE]</u>	IDEM
24	165	Plataforma Metro - Int. Anoitecer	"Metró estação"	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM
25	166	Vagão Trem de Metro - Int. Anoitecer	Metró geral	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM
26	167	Passagem Descoberta de Metro - Ext. - Anoitecer	"Metró interior"	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM
27	168	Frente Casa de Silene - Ext. Anoitecer	"Silene, chegada"	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM
28	169 170 171 172	Casa de Silene/ Saleta - Interior - Anoitecer	"Silene"	IDEM com <u>CORTES nos diálogos</u>	IDEM				
29	173 174 175 176 177	Casa Silene/Quarto - Int. - Noite	"Tião e Maria"	IDEM com <u>CORTES nos diálogos</u>	IDEM				
30	478 a-481	<del>Saída Associação de Bairro/ Ruas Próximas - Ext. - Noite</del>	Saída associação	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM
30	178 179 180 181	Saída Associação de Bairro/ Ruas Próximas - Ext. - Noite (anexo)	Saída associação	IDEM com <u>CORTES nos diálogos</u>	IDEM com CORTES nos diálogos				
31	482	<del>Bar - Ext. Int. - Noite</del>	Reunião no bar	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM
32	183	Frente Casa de Maria - Ext. - Noite	"Até amanhã"	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM	IDEM com <u>pequeno corte nos diálogos</u>

33	184 185 186 187 189	Casa Maria/Sala - Int. - Noite	" <u>Pai e filha</u> "	IDEM	IDEM	IDEM	Pai e filha	IDEM com <b>pequeno corte</b> nos <b>diálogos</b>
34	190	Fronte Casa de Tião - Ext. - Noite	" <u>Tião chega em casa</u> "	IDEM	IDEM	IDEM	Tião chega em casa	IDEM
35	191 192 193 194 195 196 <u>b</u> 197 198 199 200 201 202 203	Bar de Alípio - Ext. Int. - Noite	"Papo no Alípio e morte pivete"	IDEM com <b>ALTERAÇÕES e CORTES</b> nos <b>diálogos</b>	IDEM com <b>CORTES</b> nos <b>diálogos</b>	IDEM com <b>CORTES</b> nos <b>diálogos</b>	Papo no Alípio e morte pivete	IDEM com <b>CORTES</b> nos <b>diálogos</b>
36	204 205	Terreno Baldio aos Fundos do Bar de Alípio - Ext. - Noite	"Pivete morto"	IDEM	IDEM	IDEM	Pivete morto	IDEM
37	206 207	Fábrica Sta. Marta - Ext. - Dia	"Fábrica entrada"	IDEM	IDEM	IDEM	Fábrica entrada	IDEM
38	208	Pátio Interno Fábrica Sta. Marta - Ext. - Dia	"Demissão"	IDEM	IDEM	IDEM	Demissão	IDEM com <b>pequeno corte</b> nos <b>diálogos</b>
39	209	Pátio Interno, Outra Ala da Fábrica (De Maria) - Ext. - Dia	"Mulheres"	IDEM	IDEM	IDEM	Mulheres	IDEM
40	210	Vestibário Masculino, Sta. Marta - Int. - Dia	"Vestibário"	IDEM com <b>ALTERAÇÕES e CORTES</b> nos <b>diálogos</b> [ <b>IMPORTANTE</b> ]	IDEM com <b>CORTES</b> nos <b>diálogos</b> [ <b>IMPORTANTE</b> ]	IDEM com <b>CORTES</b> nos <b>diálogos</b> [ <b>IMPORTANTE</b> ]	Vestibário	IDEM
41	211 212 <u>a b c d</u> 213-214	Fundição, Seção de Tião, Sta. Marta - Int. - Dia	"Trabalho"	IDEM	IDEM	IDEM	Trabalho	IDEM com <b>ACRÉSCIMOS</b> (planos de trabalho Otávio, Maria e Jesuíno) e alteração de ordem
42	215 216 217 218- 249 220 221 222 223 224 225 226 227 228	Refeitório da Fábrica Sta. Marta - Int. - Dia	"Refeitório"	IDEM com <b>ALTERAÇÕES e CORTES</b> nos <b>diálogos</b> [ <b>IMPORTANTE</b> ]	IDEM com <b>ALTERAÇÕES e CORTES</b> nos <b>diálogos</b> [ <b>IMPORTANTE</b> ]	IDEM com <b>ALTERAÇÕES e CORTES</b> nos <b>diálogos</b> [ <b>IMPORTANTE</b> ]	Refeitório	IDEM com <b>CORTES</b> nos <b>diálogos</b>
43	229 <u>a b</u>	Seção de Otávio, Fábrica Sta. Marta - Int. - Dia	"Fim da jornada"	IDEM	IDEM	IDEM	<b>Fim da jornada</b>	
44	230	Plano de Perfil da Fábrica Sta. Marta - Ext. - Dia	"Saída da fábrica (do alto)"	IDEM	IDEM	IDEM	Saída da fábrica (do alto)	IDEM
45	231 <del>232-233</del>	Fronte da Fábrica Sta. Marta - Ext. - Dia	"Saída da fábrica"	IDEM com <b>CORTES</b> (Maria espera e Otávio a encontra)	IDEM com <b>CORTES</b> (Maria espera e Otávio a encontra)	IDEM com <b>CORTES</b> (Maria espera e Otávio a encontra)	<b>Saída da fábrica</b>	
46	235	<del>Fronte Fábrica Sta. Marta - Ext. - Dia</del>	<del>"Saída da fábrica"</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>		
47	236 237 238	<del>Banca de Jornais, Prox. Fábrica - Ext. - Antecessor</del>	<del>"Saída da fábrica"</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>		
48	239 240	<del>Bar de Alípio Rua - Ext. - Antecessor</del>	<del>Tuca no Jornal - Chegada Tião</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>		
49	241 a 245	<del>Bar de Alípio - Int. - Antecessor</del>	<del>Dinheiro emprestado</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>		
50	246	<del>Rua Bar de Alípio - Ext. - Antecessor</del>	<del>Indo pra casa</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>		
51	247 a 249	<del>Terreno Aos Fundos do Bar de Alípio - Ext. - Antecessor</del>	<del>Birrear de ser Tuca</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>		

52	250_251 252 253 254 255 256 257 285 259 260 261	Casa de Tião/Sala - Int. - Noite	"Janta"	IDEM	IDEM	IDEM Janta		IDEM com pequenos cortes e acréscimos nos diálogos
53	262	Rua Casa Tião - Ext. - Amanhecer	"Geral bairro"	IDEM	IDEM	IDEM Geral	bairro	IDEM
54	263	Rua Casa de Tião - Ext. - Amanhecer	"Saída para o trabalho"	IDEM	IDEM	IDEM	Saída para o trabalho	
55	264	<del>Rua Bar de Alípio/Ponto Ônibus - Ext. - Amanhecer</del>	<del>"Saída para o trabalho"</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>		
56	265 a 266	Casa de Tião/Cozinha - Int. - Dia	"Roupa no varal"	IDEM com CORTES nos diálogos	IDEM com CORTES nos diálogos	IDEM com CORTES nos diálogos	Roupa no varal	IDEM com pequenos cortes e acréscimos nos diálogos
57	267 268 269	Vagão Trem Metro - Int. - Dia	"Atrás de grana"	IDEM	IDEM	IDEM	Atrás de grana	
58	269	<del>Fronte-Metro - Praça da Sé - Ext. Dia</del>	<del>Tião passa pela greve</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>		
59	269	<del>Seguão de Prédio do Centro - Int. - Ext. - Dia</del>	<del>Entra no prédio</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>		
60	270	<del>Andar de Prédio No Centro - Int. - Dia</del>	<del>Procura a sala</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>		
61	271 a 273	<del>Escritório J. Gomes - Int. - Dia</del>	<del>Entra e sai indignado</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>		
62	274 a 279	<del>Rua Zona Bancária, Centro - Ext. - Dia</del>	<del>Chiquinho na greve</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>		
63	280	<del>Rua e Bar, Centro - Ext. - Dia</del>		<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>		
64	281_283 28 284	Fronte Fabrica Sta. Marta - Ext. - Dia	"Sartini despedido"	IDEM com CORTES nos diálogos	IDEM com CORTES nos diálogos	IDEM com CORTES nos diálogos	Sartini despedido	IDEM
65	285 286 287	Fronte Casa de Maria - Ext. - Noite	"Namoro de portão"	IDEM com CORTES nos diálogos	IDEM com CORTES nos diálogos	IDEM com CORTES nos diálogos	Namoro de portão	IDEM
66	288 289 290 291 292 293	Casa de Tião/Cozinha - Int. - Amanhecer	"Pai e filho"	IDEM com CORTES (Romana não está presente na cena)	IDEM com CORTES nos diálogos	IDEM	Pai e filho	IDEM
67	294 295 296 297	Prédio em Construção - Ext. - Dia	"Operário em construção"	IDEM com CORTES nos diálogos	IDEM com CORTES nos diálogos	IDEM com CORTES nos diálogos	Operário em construção	IDEM
68	298 299 300 301_302	Bar de Alípio - Interior - Noite	Pagando dívida	IDEM com CORTES e ALTERAÇÕES nos diálogos	IDEM com CORTES nos diálogos	IDEM com CORTES nos diálogos	Fazendo dívida	
69	304 305 306 307 308	Casa de Maria/Cozinha - Int. - Noite	"Sem essa de tirar"	IDEM	IDEM	IDEM	Sem essa de tirar	IDEM
70	309 310 311 312	Rua Próxima Casa de Maria Ext. - Noite	"Morte Jurandir"	IDEM	IDEM	IDEM	Morte Jurandir	IDEM
71	313	Proximidades Bar de Alípio e Ponto de Ônibus - Ext. - Noite	Estampido	IDEM	IDEM	IDEM	Cachimbo	IDEM
72	314_315 316 317	Casa de Maria - Int. - Noite	"Velório"	IDEM	IDEM	IDEM	Velório	IDEM com CORTES (Todo o diálogo)
73	318	Fronte Casa de Maria - Ext. - Noite	"Velório, tudo mudou"	IDEM com CORTES e ALTERAÇÕES nos diálogos	IDEM com CORTES nos diálogos	IDEM (indicação "enxugar")	Velório, tudo mudou	IDEM com pequenas alterações no diálogo

74	319 320	Casa de Maria/Sala - Int. - Noite	"Velório, Bié na vela"	IDEM com ACRÉSCIMOS (Tião e Maria entrando)	IDEM	Velório, Bié na vela	IDEM
75	321 322 323	Cemitério Na Periferia - Ext. Dia	Enterro Jurandir	IDEM com CORTES e ALTERAÇÕES nos diálogos (IMPORTANTE)	IDEM com CORTES nos diálogos (e indicação "enxuar")	Enterro	IDEM
76	324 325 326 a 342	Casa de Tião/Sala - Int. - Dia (anexo)	"A viúva descansa"	IDEM	IDEM com CORTES nos diálogos (e indicação "enxuar")	"A viúva descansa"	IDEM
76	329 330	Casa de Tião/Sala - Int. - Dia (anexo)	"A viúva descansa"	IDEM com CORTES e ALTERAÇÕES (Tião e Otávio não participam mais da cena e diálogo é resumido)	IDEM	A viúva descansa	IDEM
77	343	Frente Casa de Maria - Ext. - Noite	"A viúva chega de volta"	IDEM	IDEM	A viúva chega de volta	IDEM
78	344 345	Casa de Tião/Quarto de Romana e Otávio - Int. - Noite	"Preparando para dormir"	IDEM (continua na 79A )	IDEM (continua na 79A )	Preparando para dormir	IDEM
79	346	Casa de Maria/Sala - Int. - Noite		IDEM	IDEM		IDEM
79A	(co ntin ua da 78)	Casa de Tião/Quarto do Casal - Int. - Noite	"Aprovaram greve"	IDEM com CORTES e ALTERAÇÕES nos diálogos (IMPORTANTE)	IDEM com ALTERAÇÕES nos diálogos	Aprovaram greve	IDEM com ACRÉSCIMOS nos diálogos
80	349 a 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357	Campo de Futebol de Várzea e Campo de Bocha, Periferia - Ext. - Dia	"Inês é morta"	IDEM com ACRÉSCIMOS nos diálogos	IDEM	Inês é morta	IDEM
81	358 359 360 361	Casa de Maria/Sala - Int. - Noite	"Sem essa de mandar"	IDEM	IDEM	Sem essa de mandar	IDEM
82	363 364 365 367	Fábrica Sta. Marta/ Ruas Próximas - Ext. - Amanhecer	"Porta da fábrica, Repressão"	IDEM	IDEM	Repressão Porta da fábrica	IDEM 82 (1a parte - fábrica)
83	367	Casa de Tião/Interior - Amanhecer	"Tião toma café"	IDEM	IDEM	Tião toma café	IDEM
84	368 369 370 371 372 373 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 a 389 390 391	Casa Tião/ Sala - Int. - Amanhecer	"Pondo cartas"	IDEM	IDEM	Repressão	IDEM 82 (2a parte - polícia chegando)
85	383 384 385 386 387 388 a 389 390 391	Frente da Fábrica Sta. Marta - Ext. - Dia	"Circulando"	IDEM com ALTERAÇÕES (movimentação dos policiais e personagens)	IDEM	Circulando	IDEM 85 (1a parte) com CORTES (Operário pelo qual Bráulio passa - Tião desvia de objeto) e CORTES nos diálogos
86	392	Pátio Interno da Fábrica Sta. Marta - Ext. - Dia	"Estou no meu direito"	IDEM	IDEM	Estou no meu direito	IDEM

87	393	Esquina Próxima da Fábrica Sta. Marta - Ext. - Dia	"Camburão"	IDEM	IDEM	Camburão	IDEM	IDEM
							ITEM 85 (2a parte - Tião entra na fábrica)	
88	394 395 396	Outra Ala da Fábrica Sta. Marta - Ext. - Dia	"Passionária"	IDEM	IDEM	Passionária	IDEM	IDEM
89	397	Frente da Fábrica Sta. Marta - Ext. - Dia	"Campo de batalha"	IDEM	IDEM	Campo de batalha	IDEM	IDEM
90	398 399 400 401	Frente de Bar - Proximidades Outra Ala da Sta. Marta - Ext. - Dia.	"Porrada na criança"	IDEM	IDEM	Porrada na criança	IDEM com pequeno corte diálogo	IDEM com pequeno corte diálogo
91	402	Recepção de Pronto-Socorro - Int. - Dia	"Hospital"	IDEM	IDEM	Hospital	Campanha de batalha	Campanha de batalha
92	403	Corredores Seção de Tião, Fábrica Sta. Marta - Int. - Dia	"Tião chamado"	IDEM	IDEM	Tião chamado	IDEM	IDEM
93	404	Recepção de Pronto-Socorro - Int. - Dia	"Desliga na cara"	IDEM	IDEM	Desliga na cara	IDEM	IDEM
94	405	Pátio Interno Fábrica Sta. Marta - Ext. - Dia	"Sai da fábrica"	IDEM	IDEM	Sai da fábrica	IDEM	IDEM
95	406 407 408 409	Frente da Fábrica Sta. Marta Ext. - Dia	"Porrada em Tião"	IDEM	IDEM	Porrada em Tião	IDEM com pequeno corte diálogo	IDEM com pequeno corte diálogo
96	410 411	Rua Casa de Tião-Ext. - Dia	"Maria chega ferida"	IDEM	IDEM	Maria chega ferida	IDEM	IDEM
97	412	Casa de Tião/Sala - Int. - Dia	"Romana recebe"	IDEM	IDEM	Romana recebe	IDEM	IDEM
98	413 414 415 416	Recepção de Pronto-Socorro - Int. - Dia	"Tião no hospital"	IDEM	IDEM	Tião no hospital	IDEM com CORTES (Tião procura cuidados)	IDEM com CORTES (Tião procura cuidados)
99	417 418 419 420	Casa de Tião/Sala - Int. - Dia	"Prenderam Otávio"	IDEM	IDEM	Prenderam Otávio	IDEM	IDEM
100	421 422	Quarto de Romana e Otávio Int. - Dia	"Bateu asas e voou"	IDEM com CORTES nos diálogos	IDEM	Bateu asas e voou	IDEM com ALTERAÇÕES nos diálogos	IDEM com ALTERAÇÕES nos diálogos
101	423-427	Casa de Maria/Quarto de Malvina - Int. - Dia	Fotos antigas	IDEM (CORTE NA MATRIZ) -				
102	428	Rua Casa de Tião - Ext. - Dia	"Chegada Tião"	IDEM	IDEM	Chegada Tião	IDEM	IDEM
103	429 a 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 - 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468	Casa de Tião/Sala/Corredor/Quarto do Casal - Int. - Dia	"Tião e Maria"	IDEM com CORTES e ALTERAÇÕES nos diálogos (IMPORTANTE)	IDEM (indicação "enxugar")	Tião e Maria	IDEM com CORTES nos diálogos	IDEM com CORTES nos diálogos

104	472 473	Fronte Fábrica Sta. Marta - Ext. - Entardecer	"Saída da fábrica"	IDEM	IDEM	Saída da fábrica	IDEM
105	474 475	Casa de Tião/Quarto do Casal - Int. Entardecer	"Bela adormecida"	IDEM	IDEM	<del>Bela adormecida</del>	
106	476	Fronte da Casa de Tião - Ext. - Anoitecer	Indo para o ônibus	IDEM	IDEM	<del>Partida</del>	
107	477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491	Fronte da Fábrica Sta. Marta - Ext. Anoitecer	"Saída da fábrica / Porta da fábrica / morte Bráulio"	<del>IDEM</del> <del>atra um pedaço de pau</del> <del>sentra um policial que atrai</del> <del>mas não e acertar</del> e <del>CORTES e ALTERAÇÕES</del> <del>nos diálogos</del> <del>IMPORANTE</del>	<del>IDEM</del> <del>com CORTES</del> <del>atra um pedaço de pau</del> <del>sentra um policial que atrai</del> <del>mas não e acertar</del> <del>CORTES e ALTERAÇÕES</del> <del>nos diálogos</del> <del>IMPORANTE</del>	Porta da fábrica / morte Bráulio	IDEM com pequenas alterações no diálogo
108	492	Ônibus Em Movimento - Int. Ext. - Anoitecer	"Tião Ônibus"	IDEM	IDEM	Tião Ônibus	IDEM
109	493 494 495 496 497 498 499 500	Igreja Periferia - Int. - Noite	"Velório"	IDEM	IDEM	Velório	IDEM
440	501	<del>Rua Bar de Alípio - Ext - Noite</del>	<del>Voltando pra casa</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>		
441	502	<del>Fronte da Casa de Tião - Ext. - Noite</del>	<del>Voltando pra casa</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>		
442	503	<del>Casa de Tião - Int. - Noite</del>	<del>Acender a luz</del>	<del>IDEM</del>	<del>IDEM</del>		
110	501 502 503 504 505 506 507 508 509 509 510 511 512 513 b 514 515	<del>Copa/Casa de Tião - Int. - Noite</del>	Feijão	<del>Romana e Otávio estão em casa, ele toma pinga e ela separa feijão. Romana chora em silêncio. Otávio e ajuda a catar o feijão</del>	<del>IDEM</del>	Feijão com arroz	IDEM
111	516 a b c d e f g h i j k l m n	<del>Ruas da Cidade</del>	Cortejo e créditos finais	<del>Passeata - Campo de Bráulio levado no caixaõ</del>	<del>IDEM</del>	Cortejo - créditos finais	IDEM

**LEGENDA**

	Cena eliminada
	Cena acrescentada
	Cena completamente alterada
	Alteração de ordem das cenas
	Cena subdividida
	Modificação na montagem
	Modificação na filmagem
	Anotação manuscrita
	Corte manuscrito
	IDEM foi utilizado sempre que o conteúdo e sentido se mantiveram, ainda que houvessem pequenas alterações no modo de escrever.

**OBSERVAÇÕES**

ALTERAÇÕES E ACRÉSCIMOS foram descritos, exceto quando dizem respeito a diálogos.

Sempre que houve CORTE, ADIÇÃO ou ACRÉSCIMO nos diálogos, estes foram apontados, mas não descritos. Quando a mudança foi muito significativa, indicou-se com IMPORTANTE.

Marcações técnicas (descrição de planos, movimentos de câmera, inserções sonoras, etc.) não foram considerados nesta tabela

\* Títulos entre aspas foram copiados dos registros de sincronização, os demais foram por nós atribuídos