

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 1

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 1

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^a)

Nome: SCHMIDT, Laila Rotter

Título: Do palco ao écran: *Eles não usam black-tie*

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

Aprovado em: 02 / 04 / 2012 .

Banca examinadora

Prof.(a) Dr.(a): Josette Monzani Instituição: UFSCar

Julgamento: aprovada Assinatura: [assinatura]

Prof.(a) Dr.(a): CECALIA A. SALLES Instituição: RUC/SP

Julgamento: APROVADA Assinatura: [assinatura]

Prof.(a) Dr.(a): SUZANA RECK MIRANDA Instituição: UFSCAR / SP

Julgamento: APROVADA Assinatura: [assinatura]

À Rosa, mãe mais que amada,
melhor amiga, exemplo de minha vida.

Ao incansável Leon Hirszman,
(in memoriam).

AGRADECIMENTOS

A Arisoli Schmidt, pai, por ter dedicado sua vida à minha formação.

A André R. Schmidt e a Laura R. Schmidt, irmãos queridos, partes de mim.

A Marilei Savedra, segunda mãe, por seus mimos e amor incondicionais.

A Josette Monzani, por sua valiosa amizade, por seu apoio e dedicação extraordinários a esta pesquisa, sem os quais teria sido impossível realizá-la.

A Luiz Monzani e a Luiz Henrique Monzani, pela recepção sempre acolhedora, pelas conversas estimulantes, e pela constante disposição em nos ajudar.

Aos amigos daqui distantes, Dangela Perufo e sua família, Thiago Victor e Nelson Borinelli, pelo privilégio de suas presenças nesta fase da minha vida.

Aos queridos amigos de São Carlos, Fernanda Duarte, Rodrigo Rezende, Juliana Panini, William Pianco, Maria Inês Dieuzeide, Hugo Reis, Mirian Ou e Diniz, Patrícia Vaz e Eduardo Afonso, Edson Costa, Dario Mesquita, Marco Aurélio Freitas, Isabela Bellinger, Natasha Hernandez, Filipe Brito, Fabrício Felice, Pedro Dolosic, Glauco Madeira, Roger Mestriner, André Mattos, Carlos Eduardo de Moura e Michael Prado, Letácio Galvão e Laís Oliveira pelas maravilhosas experiências compartilhadas ao longo destes anos, e por fazerem a minha vida mais leve, mais alegre, mais repleta.

A Caio Smolarek Dias, por tanto haver me ensinado, por ser meu companheiro.

Aos membros da banca de qualificação, profa. Dra. Cecilia Almeida Salles e profa. Dra. Luciana Corrêa de Araújo, pela leitura criteriosa e contribuições valiosíssimas para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos membros da banca examinadora, profa. Dra. Cecilia Almeida Salles e profa. Dra. Suzana Reck Miranda, por terem aceitado o convite para avaliar este trabalho e dedicado a ele seu tempo sempre tão restrito.

Aos professores do PPGIS pelas aulas, conversas e vivências partilhadas, e ao Felipe Rossit, pela recepção sempre alegre e disposição irrestrita em nos amparar.

Aos funcionários do Arquivo Edgard Leuenroth, por abrirem as portas para esta pesquisa e por tão bem preservarem o rico acervo de Hirszman.

Aos funcionários da Cinemateca Brasileira/SP e da Cinemateca do MAM/RJ, por toda a assistência prestada na consulta de seus acervos.

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela bolsa de pesquisa que tornou possível a realização deste trabalho.

RESUMO

SCHMIDT, Laila Rotter. Do palco ao écran: *Eles não usam black-tie*. 2012. V. 1 127 f., V. 2 179 f. Dissertação (mestrado) - Departamento de Artes e Comunicação, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos/SP, 2012.

Esta pesquisa tem por objetivo conhecer o processo de criação do filme *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, baseado na peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri, utilizando o referencial teórico fornecido pela Crítica de Processo (conforme Cecilia Salles) e os documentos referentes à realização da obra, tais como *Argumentos*, roteiros, *Storyboard*, entre outros. Tomando a passagem do texto teatral para a obra audiovisual como um processo de “transposição intersemiótica” (segundo Roman Jakobson), ou ainda de “transcrição” (no sentido desenvolvido por Haroldo de Campos), propomos uma aproximação ao pensamento criador de Hirszman, artista que, assim como Guarnieri, marcou o cenário político-cultural brasileiro das últimas décadas.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Leon Hirszman. Transcrição. *Eles não usam black-tie*. Crítica de processo criativo.

ABSTRACT

SCHMIDT, Laila Rotter. Do palco ao écran: *Eles não usam black-tie*. 2012. V. 1 127 f., V. 2 179 f. Dissertação (mestrado) - Departamento de Artes e Comunicação, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos/SP, 2012.

This research aims to comprehend the creative process of the movie "Eles não usam black-tie" (They don't wear black-tie) (1981), directed by Leon Hirszman, based on the homonymic play written by Gianfrancesco Guarnieri, using theoretical references provided by the line research "Procedural Critics" (as proposed by Cecilia Salles) and the documents related to the creation of the film, such as Arguments, scripts, Storyboard, among others. Considering the passage from the play text to the film as a process of "intersemiotic translation" (following Roman Jakobson), or "transcreation" (as established by Haroldo de Campos), we propose an approximation to Hirszman's creative thought, artist witch, as Guarnieri, has marked the Brazilian political and cultural scenario for the past decades.

Palavras-chave: Brazilian cinema. Leon Hirszman. Transcreation. *Eles não usam black-tie*. Creative procedural critics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Esquema ilustrativo da classificação <i>Estudos, Projeto e Finalização</i>	46
Figura 2 - Comentários sobre excerto do <i>resumo das fitas - Argumentos</i> (p. 2).....	79
Figura 3 - Excerto das <i>anotações manuscritas - Argumentos</i> (p. 2).....	83
Figura 4 - Excerto do <i>resumo das fitas - Argumentos</i> (p. 5).....	84
Figura 5 - Excerto dos <i>resumos das fitas - Argumentos</i> (p. 7).....	89
Figura 6 - Excerto dos <i>resumos das fitas - Argumentos</i> (p. 6).....	91
Figura 7 - Excerto dos <i>resumos das fitas - Argumentos</i> (p. 12).....	91
Figura 8 - Excerto das <i>anotações manuscritas - Argumentos</i> (p. 6).....	95
Figura 9 - Excerto do <i>resumo das fitas - Argumentos</i> (p. 14).....	95
Figura 10 - Excerto das <i>anotações manuscritas - Argumentos</i> (p. 5).....	97

SUMÁRIO

VOLUME 1

INTRODUÇÃO.....	9
1. NA TESSITURA DO PERCURSO.....	12
2. OS ARGUMENTOS ENQUANTO ESTUDOS:POSSIBILIDADES EM DIÁLOGO..	52
FICHA TÉCNICA.....	101
REFERÊNCIAS.....	103
ANEXOS.....	109
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

3. OS ROTEIROS ENQUANTO PROJETO: A NARRATIVA EM PROCESSO.....	133
4. PRODUÇÃO, FILMAGEM E MONTAGEM ENQUANTO FINALIZAÇÃO.....	213
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	252
ANEXOS.....	263
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

INTRODUÇÃO

A peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, estreou no Teatro de Arena de São Paulo em 1958 e marcou sua época. Ao levar a temática grevista para os palcos, inaugurou não apenas sua carreira como dramaturgo, mas também todo um ciclo do teatro no país. (PRADO, 1993, p. 109) Foi elogiada especialmente pelo diálogo que estabelecia com a realidade de sua época, e pela emoção que inspirava ao levar questões políticas e sociais para o âmbito privado da família. (GUARNIERI, 2008, p. 5-10)

O filme dirigido por Leon Hirszman, lançado em 1981, atualiza o texto teatral, inserindo-o no efervescente contexto social e político da virada dos anos 70-80. Centrado no drama familiar, o filme *Eles não usam black-tie* dialoga com o processo de abertura política, a nova realidade dos centros urbanos, a emergência de novos sujeitos coletivos e o movimento grevista dos metalúrgicos do ABC paulista.

Obra de grande representatividade no contexto cultural brasileiro das últimas décadas, este filme imprime a marcante consciência política e estética de Hirszman e Guarnieri, nomes de destaque entre as vanguardas teatrais e cinematográficas do país. Ainda que não seja difícil encontrar estudos dedicados às suas trajetórias artísticas e que algumas de suas obras mais importantes já tenham sido objeto de pesquisas acadêmicas, poucos autores se dedicaram em profundidade ao filme *Eles não usam black-tie*, principalmente na área do cinema.

Ao realizar uma busca por “*Eles não usam black-tie*” no banco de teses do CNPQ, localizamos menos de uma dezena de trabalhos, sendo que a maior parte destes tem como objeto de estudo a peça e não o filme. Apenas três pesquisas, desenvolvidas nas áreas de história, sociologia e educação, se dedicaram à obra cinematográfica,¹ sendo que, uma delas, realizada por Maria C. G. Silva (2008), nos foi de grande valia.

Ao procurar livros publicados sobre o tema, não encontramos nenhuma obra inteiramente dedicada ao filme *Eles não usam black-tie*. No entanto, podemos citar três livros que possuem um capítulo consagrado a esta obra: a biografia de Leon Hirszman, *O navegador de estrelas*, de Helena Salem; a montagem de entrevistas do cineasta, *É bom falar*, organizada por Arnaldo Lorençato e Carlos A. Calil e o livro *O Cinema brasileiro*, de Amir Labaki.

¹ SANTANA, Gilmar. *Muita gente chegou para contar: classes populares nos filmes brasileiros dos anos 80*. Campinas, 1999. Dissertação de mestrado em Sociologia - UNICAMP; SILVA, Maria Carolina Granato da. *O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC*. Tese de Doutorado em História. UFF, 2008; BARCALA, Valter Aparecido. *O Cinema na Escola - Uma Análise Interdisciplinar do Filme "Eles não usam Black Tie", de Leon Hirszman*. São Paulo, 2006. Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura - Universidade Presbiteriana Mackenzie. A busca que deu origem a estes resultados foi realizada em jun. de 2011.

Ainda no âmbito de livros publicados, encontramos alguns trechos dedicados a este filme em diferentes obras, como é o caso do livro *Cinema Brasileiro Moderno*, de Ismail Xavier e *Cineastas e imagens do povo*, de Jean-Claude Bernardet.

Na tentativa de localizar artigos publicados em periódicos acadêmicos sobre o filme *Eles não usam black-tie*, também obtivemos poucos resultados. Encontramos os dois textos de Jean-Claude Bernardet, integrantes do livro citado acima, que haviam sido primeiramente publicados na revista *Filme Cultura*, intitulados *Portão de fábrica* e *A casa do operário*. Tivemos contato, ainda, com o artigo de Maurício Segall, publicado na época do lançamento do filme, na revista *Novos Estudos CEBRAP*, que tanta polêmica gerou. Localizamos também alguns trabalhos mais recentes, como o artigo de Arthur Autran, publicado na revista *Cinemais*, o de John D. French na revista *ArtCultura*, e o de Berilo Nosella na revista *Cerrados*. Todos estes livros e artigos constam nas referências deste trabalho.

É possível que não tenhamos tido acesso a todos os trabalhos dedicados ao filme *Eles não usam black-tie*, todavia, a escassez de material acadêmico encontrado no levantamento bibliográfico sobre o tema indica que as pesquisas dedicadas a este filme não são abundantes.

Neste contexto, nossa pesquisa procura contribuir com a ampliação do estudo do filme *Eles não usam black-tie* no campo do cinema propriamente dito. Dentre os inúmeros caminhos pelos quais poderíamos nos aproximar desta obra, escolhemos aquele que conduz à compreensão do processo de criação que lhe deu origem.

Este recorte foi escolhido a partir do nosso contato com documentos depositados no Fundo Leon Hirszman, do Arquivo Edgard Leuenroth (IFCH - UNICAMP), relativos à realização de *Eles não usam black-tie*. A extensão e riqueza do material deste acervo, tais como *Argumentos*, roteiros, *Storyboard*, entre tantos outros, chamou nossa atenção para as possibilidades de pesquisa oferecidas por este pequeno tesouro pouco conhecido e praticamente inexplorado.² O desejo de adentrar os mistérios da criação que aqueles documentos detinham e de trazê-los à tona, imediatamente nos motivou a abraçar este projeto.

Com nosso objeto definido, a primeira questão que se colocou era de que maneira este material deveria ser abordado para que oferecesse informações novas e relevantes? A Crítica Genética, disciplina com a qual tivemos contato por intermédio da Profa. Josette Monzani, forneceu respostas e indicou caminhos, oferecendo-nos instrumentais metodológicos adequados para o tratamento e análise dos documentos encontrados, num plano geral, com

² Documentos depositados no AEL também integram a pesquisa de mestrado de José E. Bozicanin orientada pela profa. Monzani, contudo, Bozicanin fez uso apenas dos documentos relativos ao filme *São Bernardo*.

abertura para a escolha de recortes e perspectivas teóricas outras, adequadas à aproximação ao percurso criador em sua especificidade.

Algumas particularidades do processo criativo de *Eles não usam black-tie* suscitaram certos direcionamentos. Para dar conta da natureza fílmica do nosso objeto de estudo optamos por recorrer principalmente à narrativa cinematográfica. Também precisamos considerar o fato de este filme ter sido criado a partir de um texto teatral, e para direcionar as reflexões daí decorrentes, decidimos invocar o conceito de “transcrição” de Haroldo de Campos.

Com o auxílio desses referenciais-base, pudemos cercar nosso objeto com um recorte definido, e colocar de maneira clara o objetivo da nossa pesquisa: aproximar-nos do percurso criativo de *Eles não usam black-tie*, buscando vislumbrar os princípios direcionadores do processo de transcrição do texto teatral para a obra cinematográfica.

No primeiro capítulo desta dissertação, *Na tessitura do percurso*, apresentaremos algumas questões contextuais fundamentais sobre a peça e o filme *Eles não usam black-tie*. Também discutiremos aspectos desta pesquisa como referenciais teóricos e metodologia de coleta, organização e análise dos documentos que servem de base material para este estudo.

No segundo capítulo, *Os Argumentos enquanto estudos: possibilidades em diálogo*, discutiremos as relações entre o texto teatral e os *Argumentos*, considerando o documentário *ABC da greve* uma influência decisiva nesta etapa do percurso criativo. No terceiro, *Os roteiros enquanto projeto: uma narrativa em processo*, nos voltaremos para o movimento processual entre as três versões de roteiros de *Eles não usam black-tie*, tendo em vista sua construção narrativa, procurando demonstrar de que modo elementos do texto teatral e dos *Argumentos* se articulam em meio a este processo.

No quarto, *Produção, filmagem e montagem enquanto finalização*, nos concentraremos em iluminar o percurso entre a terceira versão do roteiro e o filme *Eles não usam black-tie* (finalizado e lançado), passando pelas ações de produção, filmagem e montagem por meio das quais se realizou, utilizando documentos como *Storyboard*, *Ordens do dia*, *Fichas de continuidade* e *Registros de sincronização*, entre outros.

Concluiremos este trabalho discutindo o processo de criação de *Eles não usam black-tie* a partir de um olhar amplo que visa compreender o caminho do texto teatral ao filme. Buscaremos estabelecer nexos entre processo e obra em múltiplas direções, para trazer à tona relações que só podem ser vislumbradas ao abarcar-se a totalidade do percurso construtivo. Procuraremos explicitar e discutir as forças e os princípios que influíram sobre o projeto ético-poético de Hirszman no movimento criativo desta obra.

1. NA TESSITURA DO PERCURSO

Neste capítulo nos dedicaremos a apresentar alguns dados preliminares da gênese de *Eles não usam black-tie*, os quais serão continuamente retomados e aprofundados ao longo deste estudo. Buscaremos também tocar algumas questões teóricas relacionadas ao recorte de nossa pesquisa, esclarecendo o que é a Crítica Genética, sua relação com a Crítica de Processo e quais os principais autores que servem de base neste âmbito. Trataremos igualmente da metodologia desta pesquisa, abordando tópicos como composição e ordenação do dossiê, bem como dos referenciais para análise. Concluiremos demonstrando como a classificação dos documentos de processo se relaciona com a estruturação dos capítulos.

1.1 APONTAMENTOS CONTEXTUAIS

Neste tópico trataremos de algumas questões contextuais que julgamos ser importantes para a compreensão deste trabalho. Primeiramente, nos dedicaremos à peça e ao filme *Eles não usam black-tie*, indicando o lugar destas obras nas trajetórias de seus autores, em especial de Hirszman, cineasta de grande visibilidade no cenário brasileiro moderno. Em seguida, apontaremos alguns dados preliminares a respeito da concepção do filme a fim de traçar as linhas gerais do percurso que será detalhadamente estudado ao longo deste trabalho. Por fim, situaremos brevemente o contexto dos movimentos grevistas do ABC paulista ocorridos entre 1978 e 1980,³ os quais tiveram desdobramentos importantes pra a história do país e exerceram forte influência sobre o processo de criação de *Eles não usam black-tie*.

1.1.1 A peça e o filme

O filme *Eles não usam black-tie*, dirigido por Leon Hirszman, destacou-se no cenário nacional e internacional quando foi lançado, em 1981, e continua sendo até hoje importante referência do nosso cinema. Esta obra atualiza o núcleo dramático da peça para o contexto da virada dos anos 70 para os anos 80. Realizado e ambientado, portanto, no início do processo de abertura política do país, em meio à efervescência do movimento operário do ABC

³ O ABC paulista é uma região tradicionalmente industrial do estado de São Paulo, formada pelas cidades de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul, e considerada um dos principais centros industriais do país, com grande concentração de indústrias metalúrgicas.

paulista, o filme dialoga com questões sociopolíticas que marcaram a história brasileira, levando o nome de um cineasta que imprimiu forte consciência política, social, ética e estética em toda a sua obra.

A peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri que deu origem ao filme foi escrita em 1956 (ROVERI, 2004, p. 75) e encenada pela primeira vez no Teatro de Arena de São Paulo em fevereiro de 1958, sob a direção de José Renato.⁴ (GUARNIERI, 2008, p. 16) Esta entrou para a história ao apresentar pela primeira vez a temática das greves operárias nos palcos brasileiros, abrindo espaço para uma nova forma de pensar e fazer artes cênicas no país. Ainda no mesmo ano de sua estreia na capital paulista, *Eles não usam black-tie* entrou em cartaz no Rio de Janeiro, voltando para São Paulo em 1962. A peça foi montada, ainda no Rio, em 1961 e 1963, sob a direção de Oduvaldo Vianna Filho (que já havia atuado na peça substituindo Guarnieri no papel de Tião, o filho do operário ativista político). Esta foi encenada também em outras cidades do Brasil, e ainda na Argentina, Uruguai, Chile e Alemanha. (GUARNIERI, 2008, p. 7)

Eles não usam black-tie, primeiro trabalho de Guarnieri como dramaturgo, incute a postura crítica de um artista militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que esteve envolvido, nos anos 50 e 60, com grupos artísticos engajados politicamente, como o Teatro de Arena e o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), principais centros, naqueles anos, de desenvolvimento teórico e prático acerca da “arte nacional-popular”, assim sintetizada por Miliandre Garcia:

No campo das artes, intelectuais e artistas almejavam nacionalizar linguagens como o teatro, o cinema, a música, a literatura e as artes plásticas, que até então julgavam dialogar com tendências estéticas e tradições culturais exteriores à realidade brasileira. Essa preocupação, que caracterizava a produção artístico-cultural do país desde o início do século XX, manifestou-se nas décadas de 1950 e 1960 por meio da construção de uma arte nacional-popular e de uma pedagogia política e estética da classe média intelectualizada acerca da realidade, da cultura e do povo brasileiro. (2007, p. 7)

A trajetória de Guarnieri como dramaturgo, que procurou desde jovem “entender as coisas à maneira do povo”, (MARTINS, 1980, p. 3) é marcada não só pelos temas populares, mas também pelo sucesso de público. Até 1963, além de *Eles não usam black-tie*, destacam-se suas peças *Gimba* (1959) e *A Semente* (1961), que apresentam críticas e reflexões explícitas sobre a sociedade brasileira, abordando, respectivamente, o tema do malandro da favela

⁴ José Renato é fundador do Teatro de Arena de São Paulo, que foi inaugurado em 1955.

carioca e do líder proletário fanático. De 1964 a 1968 tiveram ampla repercussão os musicais escritos com Augusto Boal, *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, recheados de alegorias para driblar a censura, que limitou ainda mais a criação na fase do “teatro de ocasião”, (PRADO, 1993, p. 114) em que se sobressai *Um grito parado no ar* (1973), que buscou representar, na história de um grupo de teatro, toda a sociedade brasileira, sufocada pela impossibilidade de expressão. Nos anos seguintes, Guarnieri dedicou-se mais à televisão e ao cinema, e realizou trabalhos importantes como a transcrição do roteiro e a atuação em *Eles não usam black-tie*.

Esta peça tem como cenário uma favela carioca, e trata da luta por uma vida melhor encarada por pai e filho a partir de diferentes posições ideológicas. Enquanto Otávio encontra-se profundamente envolvido na causa operária, Tião, seu filho, acredita que sua luta é inútil para tirá-los da pobreza, e que deve buscar meios para sair daquela situação sozinho. Sonha “subir na vida” e viver com sua família longe da favela, opondo-se à causa coletiva defendida pelo pai. Quando, convicto de suas razões, Tião fura a greve (cuja figura-líder é Otávio), é desprezado pelos companheiros, expulso de casa pelo pai e abandonado pela namorada Maria que, mesmo esperando um filho seu, se recusa a acompanhá-lo. Compõem a trama, entre outras, as personagens Romana, mãe de Tião; Bráulio, colega de Otávio nas lutas operárias; Jesuíno, amigo de Tião; Chiquinho, irmão mais novo de Tião; Tezinha, namorada de Chiquinho e Juvêncio, violeiro que toca a música-tema da peça, mas não aparece em cena.

A peça recebeu muitos elogios na época de sua montagem. O crítico Décio de Almeida Prado afirma que *Eles não usam black-tie* abria todo um ciclo do teatro brasileiro: “Gente humilde, gente pobre, já tínhamos visto por certo em nosso teatro. Mas, operários mostrados como tal, definidos em função de sua categoria, atuando coletivamente contra os patrões, constituía-se em algo absolutamente novo”. (1993, p. 110) O crítico Sábato Magaldi descreve-a como a peça “mais atual do repertório brasileiro, aquela que penetrava a realidade do tempo com maior agudeza”; (1984, p. 28-29) e Paulo Francis escreve que a peça “marca o despertar da geração de hoje”. (GUARNIERI, 2008, p. 13)

Hirszman afirma haver assistido à peça de Guarnieri pela primeira vez em uma montagem no Rio, em 1959.⁵ (A CLASSE..., 1981, p. 2) Para o diretor, a obra “foi decisiva para o nascimento do moderno teatro brasileiro” e teve “influência muito forte num tipo de

⁵ Nesta entrevista Hirszman também conta que quem fazia o papel de Tião nesta ocasião era Oduvaldo Vianna Filho.

juventude que vinha se formando àquela época. Posso falar por mim e por tantos amigos que naquele momento a acompanharam”. (1995, p. 53)

Figura de grande importância no campo artístico brasileiro, Hirszman, engenheiro por formação e cineasta autodidata, desde muito jovem buscou compreender e realizar cinema, sempre em termos sociais. Disse ele: “foram as batalhas do cinema brasileiro que me sensibilizaram no plano político-pessoal e me aproximaram de um cinema crítico, de um cinema mais pensado, de um cinema *cinema* mesmo. Ainda muito jovem o encontrei nos filmes de Alex Viány e Nelson Pereira dos Santos”. (HIRSZMAN, 1995, p. 14, grifo nosso)

De acordo com Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, foi o “desejo de participação social e política, e a convicção de que a atividade cultural era uma forma importante de participação, o que conduziu os jovens que se interessavam por arte e cultura em geral, e pelo cinema em especial, à participação nos movimentos de cultura popular”, (1983, p. 136) a exemplo de Hirszman.⁶ Esta busca por participação teve continuidade, com novos desdobramentos, no Cinema novo, movimento do qual o diretor participou ativamente ao lado de Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Paulo César Saraceni e tantos outros. Em entrevista a Alex Viány, o diretor comentou a relação entre os grupos artísticos daqueles anos:

Assim como o Teatro de Arena, de São Paulo, tentou botar o homem brasileiro como sujeito de sua história, o Cinema Novo deu sequência a esse tipo de aproximação, a esse processo, mas já dentro de uma perspectiva de linguagem, tentando ser também uma linguagem nova. [...] Além de ser um pensamento sobre a realidade social, política e econômica do país, além de tentar mapear o nordeste, a favela, o trabalho industrial, o marginal, os explorados, os oprimidos, os sem voz, além de dar espaço para eles nos filmes, além disso, o Cinema Novo foi também resultado da necessidade de abrir espaço para a expressão pessoal de cada cineasta. (VIANY, 1999, p. 311)

Foi em razão desta “linguagem nova” e “expressão pessoal” de cada cineasta que o CPC da UNE, liderado por Carlos Estevam, entrou em conflito com os jovens diretores do Cinema Novo. Neste contexto, cabe destacar a capacidade conciliadora de Hirszman. Ele era secretário-geral do setor de cinema do CPC, e ao mesmo tempo, como diretor, estava intimamente envolvido com os jovens cineastas tão criticados por Estevam. Carlos Diegues afirmou que a habilidade de Hirszman de articular diferenças foi fundamental: “se o CPC

⁶ Hirszman era militante do PCB, sendo que a base de sua formação artística também se deu nos principais laboratórios da arte nacional-popular nos anos 50-60, o Teatro de Arena e o CPC da UNE, a exemplo não só de Guarnieri, mas de muitos outros artistas de sua geração.

durou o que durou, foi por causa de Leon, que foi quem costurou tudo aquilo”. (BARCELLOS, 1994, p. 48) Ainda a este respeito, comentou Leandro Konder:

Leon, embora com os pés profundamente fincados no grupo hegemônico de Estevam e Vianinha, companheiros de PCB, se permitia também viver num espaço de sensibilidade e olhar capaz de abrir seu imaginário, igualmente, para outros voos. Daí a função de ‘costureiro’ mencionada por Diegues. Não se tratava apenas de aparar as arestas, costurar as diferenças, procurar um certo consenso fora dele: a ambivalência certamente estava dentro dele, Leon; era parte intrínseca de sua cabeça e seu coração. (in BARCELLOS, 1994, p. 47)

Hirszman ficou conhecido também por sua sensibilidade, em especial no que tange ao universo feminino, e pelo rigor e minúcia de seus métodos de trabalho. Outra característica marcante de Hirszman era sua capacidade e disposição retórica. Segundo Carlos Augusto Calil, Hirszman falava e racionalizava muito, mas “não escrevia e nunca escreveu”.⁷ (HIRSZMAN, 1995, p. 12)

Merece destaque, ainda, a participação de Hirszman na luta pela profissionalização do cinema brasileiro e pela criação de condições para seu desenvolvimento. Integrante de diferentes diretorias da Associação Brasileira dos Cineastas (ABRACI), foi ativo militante da classe cinematográfica, defendendo a necessidade de conquista do mercado, de valorização dos profissionais de cinema e do fim da censura.

Seguindo uma tendência do Cinema Novo, Hirszman acreditava ser preciso ocupar as telas e estabelecer uma comunicação com o público. Nesta direção, afirmou Nelson Pereira dos Santos: “Queremos filmes comunicáveis. Todo cineasta do mundo deseja isto e mais uma outra coisa: originalidade no modo de ver o mundo”. (FABRIS, 1994, p. 201) Contudo, o desejo de criar uma linguagem própria com vistas à crítica sociopolítica pareceu inconciliável com a necessidade de atingir o público. Galvão e Bernardet sintetizam o problema:

Quer se procure o público, considerando a inserção no mercado a única forma possível de sobrevivência para a atividade cinematográfica, quer se renegue o público (e com ele o mercado) para buscar o povo, num caso e noutro corre-se o risco de perder de vista a arte do filme. Na sua incansável busca pelo povo/público, esta é uma questão latente que acompanha o Cinema Novo desde as suas origens. (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 255)

⁷ Este comportamento pode ser observado, por exemplo, no documentário *Cinema Novo* de Joaquim Pedro de Andrade (1967), no qual Hirszman aparece trabalhando com Vinicius de Moraes no roteiro de *Garota de Ipanema* (1967): o diretor fala e gesticula veementemente enquanto caminha ao redor do poeta, que permanece sentado à frente da máquina de datilografar.

A questão da comunicação com o público é central no pensamento de Hirszman, em especial no que tange a *Eles não usam black-tie*, e será retomada mais adiante. Disse o diretor: “Enquanto artista, a nossa intenção é a de que as nossas ideias, nossas expressões, nossos sentimentos cheguem o mais amplamente possível à sociedade que vive o nosso tempo”. (A CLASSE..., 1981, p. 3)

Além da sua atuação enquanto intelectual e militante, destacada até aqui, merece atenção seu trabalho enquanto realizador de cinema. Da atuação de Hirszman como diretor decorre uma filmografia diversificada, embora não muito extensa, composta tanto de longas quanto de curtas metragens, de ficção e não ficção, realizados ao longo de pouco mais de vinte anos. (Cf. Anexo C)

No campo da ficção, Hirszman dirigiu *Pedreira de São Diogo* (1962), episódio da série *Cinco vezes favela* realizada pelo CPC, o qual Glauber Rocha descreveu como “a aplicação das ideias de Eisenstein”. (2004, p. 112) O primeiro longa-metragem do diretor é *A Falecida* (1965), baseado na peça de Nelson Rodrigues que, ainda de acordo com Rocha, obteve repercussão apenas junto a “uma minoria de sensibilidades abertas”. (2004, p. 146) O segundo longa-metragem, *Garota de Ipanema* (1967), foi inspirado na música de Vinicius de Moraes, com quem Hirszman escreveu o roteiro, mas acabou não sendo bem recebido pelo público.

Pouco conhecidos são os filmes *Sexta-feira da paixão, sábado de aleluia* (1964), episódio do longa-metragem, inspirado na obra de Mario de Andrade, *América do Sol, América do Sul, América do Sexo*, que não chegou a ser exibido comercialmente, e *A vingança dos 12* (1970), longa-metragem sobre o cangaço, que integrava um projeto de cinco filmes, dos quais apenas dois foram realizados.

O reconhecimento de Hirszman deveu-se principalmente ao premiado longa-metragem *São Bernardo* (1972),⁸ baseado no livro homônimo de Graciliano Ramos. Apesar do sucesso deste junto à crítica, o filme não foi bem recebido pelo público. Além disso, Hirszman enfrentou falta de recursos durante sua realização e teve problemas com a censura, o que atrasou a exibição do filme. O agravamento das dificuldades financeiras conduziu à falência

⁸ *São Bernardo* conquistou prêmios nacionais e internacionais, como de ‘Melhor Adaptação Literária’ da Embrafilme; Melhor Filme: ‘Margarida de Prata’ da CNBB e ‘Melhor Filme’ da Air France.

da produtora do diretor, a *Saga Filmes*,⁹ e à impossibilidade de produzir outra longa-metragem por quase dez anos.

Na trajetória do diretor merece destaque também a tradição documentarista. Em 1964, Hirszman realiza *Maioria absoluta*, curta metragem que aborda o tema do analfabetismo no Brasil. O projeto seguinte, *Minoria absoluta*, sobre a reforma universitária, não foi concluído em razão do golpe militar. Podemos citar, ainda, *Nelson Cavaquinho* (1969), curta metragem sobre a rotina do músico, e *Caetano, Gil, Gal* (1971/1972) que permaneceu inacabado.

Em razão do mar de dívidas no qual Hirszman foi lançado após realizar *São Bernardo*, o diretor passou a se dedicar a pequenos projetos, como *Megalópolis* (1974) e *Ecologia* (s/d), curta metragens de caráter didático. Em 1975 realizou *Cinema Brasileiro, mercado ocupado*, curta metragem encomendado pela Embrafilme, depois de dirigir *Cantos do trabalho: mutirão* (1975), curta metragem ao qual se seguem outros dois, *Cantos do trabalho: Cacau* (1976) e *Cantos do trabalho: cana-de-açúcar* (1976), que formam uma série sobre manifestações da cultura popular em vias de extinção. Em 1976 Hirszman dirige o curta metragem *Partido Alto*, que aborda manifestações do samba carioca e, no ano seguinte, realiza dois programas para a TV italiana (RAI) sobre a história do Brasil, *Que país é este?* (1977) e *Rio, Carnaval da vida* (1978).

Depois da sua recuperação financeira e da realização de *ABC da Greve* (1979-1990) e *Eles não usam black-tie* (1981), Hirszman dirige a trilogia documental *Imagens do Inconsciente* (1987), que apresenta o trabalho da Dra. Nise de Silveira com os internos do *Museu Imagens do Inconsciente*, no Rio de Janeiro. Seu último filme, o documentário *Bahia de todos os sambas* (1984), permaneceu inacabado.

Chama atenção na trajetória de Hirszman como diretor e roteirista a preferência pelas transcrições de obras consagradas da cultura brasileira, a exemplo de *A Falecida* e *Eles não usam black-tie* (originados, respectivamente, nas peças de Nelson Rodrigues e de Gianfrancesco Guarnieri), *São Bernardo* (realizado a partir do romance homônimo de Graciliano Ramos), e *Garota de Ipanema* (inspirado na canção de Vinicius de Moraes).

Cabe também destacar, a respeito da filmografia do diretor, a articulação entre ficção e documentário. Com frequência Hirszman valeu-se dos dois gêneros para abordar temas semelhantes. Neste sentido, além de *ABC da greve* e *Eles não usam black-tie*, cuja ligação

⁹ A produtora *Saga Filmes* foi comprada por Leon Hirszman e Marcos Farias de Joaquim Pedro de Andrade, em 1966. (ALVES, 2000, p. 106)

será examinada em detalhes mais adiante, pode-se apontar relações temáticas entre *Nelson Cavaquinho* e *Garota de Ipanema*, e entre *Cantos de Trabalho* e *São Bernardo*.

Na multiplicidade de formatos e temas da obra de Hirszman, avulta-se seu desejo e esforço constantes para “articular política, sociedade e arte” (HIRSZMAN, 1995, p. 73) e transparece, em toda a sua trajetória, a necessidade de enunciar uma “leitura em compromisso com o tempo presente, com questões fundamentais para pensar o Brasil no decorrer das décadas de 1960 a 1980”. (CARDENUTO, 2011, p. 3) No plano da ficção, *Eles não usam black-tie* é exemplar do empenho de Hirszman na realização de um cinema de vocação crítica.

O filme obteve ampla repercussão junto ao público, e foi muito bem recebido pela crítica no Brasil e no exterior.¹⁰ No que diz respeito aos comentários da crítica, encontra-se indicada repetidas vezes a vocação “realista” de *Eles não usam black-tie*, em especial no sentido de um realismo crítico. Ainda mais costumeiros, no entanto, são os apontamentos para influências Neo-Realistas, em sua maioria tecidos pela crítica italiana na ocasião da participação do filme no Festival de Veneza. (CASTRO FILHO, 1981) No Brasil, Amir Labaki destacou a proximidade do filme com o neo-realismo italiano; (1998, p. 136) Edmar Pereira escreveu, na ocasião do lançamento, que seu diretor “equilibra-se com inspiração entre a herança do neo-realismo e uma abrangente observação da paisagem brasileira da grande cidade”, (1981c) e Wagner Carelli afirmou que “Hirszman e Guarnieri só se afastaram do neo-realismo clássico ao prescindir da forma descritiva em favor da narração”. (1981)

As comparações com o neo-realismo italiano devem, em parte, à busca de *Eles não usam black-tie* pela integração entre política e cotidiano, (HIRSZMAN, 1995, p. 57) aspecto que transparece e que foi elogiado no filme, conforme destacou Susana Schild: “As críticas italianas a *Eles não usam black-tie* acentuam exatamente que os aspectos políticos do filme não são focalizados mecanicamente, mas sim partindo de uma observação da família, do particular e do geral”. (1981)

As aproximações com o Neo-Realismo devem-se também às raízes de Hirszman no Cinema Novo.¹¹ De fato, é no sentido de uma influência mais global que o diretor assume as referências italianas, deixando transparecer o desejo de fugir de fórmulas ou moldes: “Claro que o neo-realismo está presente, como está em *A Falecida* ou em *São Bernardo*, meus filmes anteriores, mas não é um neo-realismo descritivo”. (in PEREIRA, 1981b)

¹⁰ *Eles não usam black-tie* conquistou prêmios nacionais e internacionais, entre eles, o Leão de Ouro - Prêmio Especial do Júri, no Festival de Veneza de 1981. Cf. Anexo C.

¹¹ Cf. FABRIS, 1994.

Uma das questões mais exploradas pela crítica diz respeito, ainda, à vocação do filme para a comunicação com o público. Nenhum dos três filmes de ficção realizados pelo diretor até então havia sido capaz de atingir as plateias, como era seu desejo. Conforme apontaram Randal Johnson e Robert Stam, “*Eles não usam black-tie* dá continuidade à busca contínua de Hirszman pela integração entre crítica social e apelo popular”.¹² (1984) É interessante observar que tal integração tenha vindo enfim a ser alcançada por Hirszman que, como já observamos, tinha enorme capacidade articuladora e conciliadora.

O apoio da Embrafilme, neste contexto, contribuiu para os objetivos de Hirszman. Atuando como coprodutora, e assim garantindo os recursos para a produção e distribuição, a estatal tinha interesses diretos no sucesso de público do filme, não apenas para recuperar o capital investido, mas também em razão de seu propósito existencial estar ligado ao desenvolvimento do cinema brasileiro em termos comerciais, “de uma filmografia voltada para o mercado”. (ORTIZ, 1994, p. 167)

Nesta direção, Maria C. G. da Silva aponta que *Eles não usam black-tie*:

(...) pode ser considerado mais um exemplar do que ficou conhecido, segundo Bernardet, ‘na gíria profissional’ como um ‘cinemão da Embrafilme’: ‘Jeito de superprodução, erotismo elegante, ‘artisticamente’ justificado (não o sexo ‘grosso’ da pornochanchada), algo de popular, êxito de bilheteria e público pertencente a várias faixas sociais, etárias, etc.’ Algo que consolide a marca ‘Cinema Brasileiro’. Uma concepção industrial de cinema. (2008, p. 300)

A participação da Estatal, que investiu na realização de *Eles não usam black-tie* um valor alto mesmo para os padrões da época,¹³ garantiu recursos para uma produção impecável, característica de um filme que pretende ter grande alcance. Também foi possível a escolha de elenco consagrado, do qual fizeram parte Fernanda Montenegro, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Alberto Ricelli, Bete Mendes, Milton Gonçalves e Lélia Abramo, entre outros.¹⁴ Vale lembrar, neste sentido, que Hirszman não dispunha de tais condições na realização de outros filmes, como *São Bernardo*.¹⁵

Também pode ser relacionada à vocação popular de *Eles não usam black-tie* a opção de Hirszman pela peça de Guarnieri, que obteve grande sucesso e repercussão na época de sua

¹² Tradução nossa do inglês.

¹³ *Eles não usam black-tie* foi orçado por volta de 36 milhões de cruzeiros, (GREENHALGH, 1981) podendo ser considerado uma “superprodução”.

¹⁴ Guarnieri, Gonçalves e Abramo integraram também o elenco das primeiras montagens da peça.

¹⁵ A esse respeito, cf. BOZICANIN, 2011. O autor demonstra, entre outras questões, que Hirszman, em *São Bernardo*, teve que ensaiar muito com os atores, porque só havia película suficiente para uma tomada de cada cena. Assim sendo, erros e imperfeições não estavam permitidos.

montagem. Disse o diretor: “Na medida em que eu quis me aproximar do urbano, quis me aproximar de uma peça de grande poder de comunicação, de grande capacidade de emocionar aqueles que a viram.” (A CLASSE..., 1981, p. 3)

Ao direcionamento para o grande público, que pode ser considerado bem sucedido dada a ampla aceitação que o filme obteve, muitos críticos relacionaram o classicismo de sua narrativa. Nesse sentido, Edmar Pereira escreveu, para o *Jornal da Tarde*: “A linguagem é simples e direta, destinada à imediata compreensão das grandes plateias. Convencional, sem dúvida. [...] O competente cineasta Leon Hirszman optou pela tentativa de um diálogo mais amplo com o público e acertou”. (1981a) O mesmo crítico destacou, para *O Estado de São Paulo*, a “extrema segurança” da narrativa, apoiada sobre a já mencionada “impecável produção”. (1981c) Lauro Machado Coelho também comentou a opção de Hirszman em *Eles não usam black-tie* por “um estilo de narrativa rigorosamente naturalista”, e por “processos muito convencionais de estruturação dramática”. (1981)

Igualmente em relação ao apelo popular de *Eles não usam black-tie*, questionou-se nos periódicos a presença de uma matriz melodramática no filme. A questão se fez presente, mesmo quando a denominação não foi usada diretamente, ao se apontar o caráter emocional da narrativa ou a construção do personagem de Otávio. Para Hirszman, no entanto, a característica emocional do filme é herança da peça,¹⁶ estando também relacionada à sua noção de arte nacional e popular, em especial no sentido da comunicação com o público:

Houve muita discussão na esquerda a respeito da natureza do ‘nacional’ e do ‘popular’. Parece-me que o verdadeiro caminho para ambos passa pela valorização da emoção popular. Não se deve manipular a emoção popular à maneira da cultura de massa, isto é, à maneira das telenovelas, dos melodramas do rádio, do cinema convencional. Mas sem emoção não se pode comunicar as ideias. Deve haver dialética entre razão e emoção. Existe uma crise internacional na dramaturgia, e ela tem a ver com uma confusão na maneira de lidar com o problema da emoção, como se a escolha tivesse que ser simplesmente entre manipulá-la ou explorá-la. (HIRSZMAN, 1995, p. 65)

Em seus depoimentos, Hirszman procurou evadir-se dos moldes de cinema realista, Neo-realista, naturalista ou melodramático nos quais a crítica por vezes enquadrou *Eles não usam black-tie*, destacando, por outro lado, características que procurou imprimir em sua obra, tais como o humanismo, a pluralidade e a emoção. Foi nesse sentido que Paulo Antonio Paranaguá escreveu sua crítica sobre *Eles não usam black-tie*, da qual destacamos:

¹⁶ A respeito da peça, Leon afirmou: “Foi árdua a tarefa de recuperar a mesma emoção com que Guarnieri a escreveu, de um só fôlego, quando tinha 21 anos”. (HIRSZMAN, 1995, p. 54)

São as relações mais globais entre tradição e modernidade que se deve considerar sob um ângulo menos linear. Leon Hirszman certamente escolheu utilizar de uma maneira diferente os recursos do realismo, alguns dirão do neo-realismo. Mas seu marcante drama mergulha no universo social e político, realocando, com pleno direito, a emoção em seu centro. Para este brechtiniano, assim como para outros, isso é algo bastante novo nos tempos atuais.¹⁷ (1983b, p. 9)

O filme suscitou, ademais, certas polêmicas entre os estudiosos no que tange o seu conteúdo político e ideológico. A mais conhecida encontra-se no artigo de época de Maurício Segall, para quem o filme insinua-se como documentário e estabelece relação distorcida com os fatos ocorridos em São Paulo em 1979. (1983, p. 26) Hirszman e Guarnieri foram criticados, ainda, por defenderem unicamente suas próprias posturas políticas em relação à greve, sem dar espaço a outras perspectivas.¹⁸ Neste sentido, Ismail Xavier colocou que o filme “faz um discurso em favor da militância cautelosa, feita de disciplina e pequenos avanços, colocando como irracionais as posturas mais radicais, das quais o filme retira qualquer pensamento, reduzindo-as a simples explosão emocional.” (2001, p. 106)

1.1.2 O processo criativo

Tendo situado *Eles não usam black-tie* no contexto mais amplo da obra de Hirszman e tecido algumas observações sobre a sua recepção pelo público e crítica, vamos apresentar a seguir alguns dados introdutórios a respeito do seu processo de criação.

Muito antes da realização efetiva do filme ter início, Hirszman e Guarnieri cogitaram a possibilidade de filmar *Eles não usam black-tie* duas vezes, o que não foi possível por impedimentos práticos. De acordo com Helena Salem, quando o diretor procurou o dramaturgo pela primeira vez para conversar sobre o filme, os direitos para produção estavam cedidos a Carlos H. Christensen.¹⁹ Este diretor argentino permaneceu com estes direitos de 1958 a 1965, mas não chegou a realizar o filme. Uma segunda conversa entre Hirszman e Guarnieri sobre a realização teria ocorrido em 1973, no entanto, naquela ocasião, a peça estava retida pela censura e a *Saga Filmes*, sua produtora, como vimos, estava falida. (1997, p. 255)

¹⁷ Tradução nossa do francês.

¹⁸ Alguns autores atribuem a postura adotada por Hirszman e Guarnieri ao PCB, em oposição ao Partido dos Trabalhadores (PT), fundado na época. Sobre esta questão, cf. SEGALL, 1982 e FRENCH, 2010.

¹⁹ Neste sentido, encontramos uma nota publicada em outubro de 1959 no jornal *O Estado de São Paulo* dizendo que Carlos H. Christensen estava no país naquela ocasião para iniciar a versão cinematográfica desta obra.

Em entrevista concedida em 1983, Hirszman afirmou que só pôde começar a “pensar num filme” e “encaminhar o projeto” a partir de 1977, quando a peça foi liberada e a *Saga* se recuperou da falência. (VIANY, 1999, p. 306) Em 1979, já com o financiamento de *Eles não usam black-tie* aprovado pela Embrafilme, o diretor se mudou para São Paulo para escrever o roteiro do filme em conjunto com Guarnieri. Nesta ocasião, surgiu a oportunidade de realizar o documentário *ABC da greve*, um registro dos movimentos grevistas que estavam ocorrendo naquele momento: (HIRSZMAN, 1991, p. 5) “Chego em São Paulo em 1979 e esbarro numa greve fantástica, a primeira greve fora da fábrica – anteriormente, houve uma greve de braços cruzados e máquinas paradas, dentro da fábrica”. (VIANY, 1999, p. 306) A greve a que Hirszman se refere neste depoimento, que começou em maio de 1978, recebeu este nome em razão de os operários terem parado de trabalhar dentro das fábricas, literalmente “cruzando os braços” diante das máquinas. A greve que teve início em 12 de março de 1979, com a qual Hirszman se deparou ao chegar em São Paulo, teve uma dinâmica diferente, uma vez que o movimento saiu das fábricas e centrou-se na cidade de São Bernardo, como veremos em detalhes mais adiante.

Interessado no tema da greve, o diretor reuniu uma pequena equipe de filmagem que acompanhou piquetes, trabalhadores em greve e negociações de 19 de março a 19 de maio de 1979, (SILVA, 2008, p. 207) o dia em que a movimentação terminou. Este material deu origem ao documentário *ABC da greve*, que apesar de não ter sido finalizado pelo diretor,²⁰ foi considerado por ele experiência importante para a realização de *Eles não usam black-tie*, conforme destaca: “*ABC da greve* serviu como escola para *Black-tie*, como laboratório de direção, de sentimento, de proximidade com uma vivência operária”.²¹ (CHIJONA, 1982, p. 157)

A greve dos metalúrgicos, que estava acontecendo naquele momento em São Bernardo, bem como todo o contexto sociopolítico no qual se inseria, teve papel importante na realização do filme, conforme veremos ao longo deste trabalho. Neste sentido, enfatiza Guarnieri: “o início do movimento grevista no ABC paulista se encaixou perfeitamente na história narrada pela peça, forneceu uma atualidade muito grande ao tema. (...) Era em São Paulo, naquele momento, que os fatos estavam ocorrendo”. (ROVERI, 2004, p. 95-96)

²⁰ Este foi restaurado e finalizado após a morte de Hirszman pela Cinemateca Brasileira, em projeto coordenado por Adrian Cooper, em 1991.

²¹ Tradução nossa do espanhol.

Depois de filmar e de dar início à montagem do documentário *ABC da greve*, Hirszman voltou ao projeto de *Eles não usam black-tie*, e se reuniu com Guarnieri para escrever o roteiro. Em entrevista concedida em setembro de 1979, os dois disseram estar trabalhando já há três meses na roteirização, e que possivelmente ainda levariam outros três para que as filmagens pudessem começar. (WERNECK, 1979)

O roteiro utilizado na produção do filme data do final de janeiro de 1980, sendo que ações como a pesquisa cenográfica e a contratação de equipe já tiveram início antes desta data. As filmagens aconteceram entre maio e junho daquele ano, e o corte final parece ter sido iniciado no começo do ano seguinte. Segundo Salem, o filme foi finalizado em julho de 1981. (1997, p. 269)

A atualização temporal e a escolha de São Paulo como novo cenário para o filme são alguns exemplos das inúmeras diferenças que podem ser apontadas em relação ao texto teatral. Apesar de manter o eixo dramático em torno do qual a peça se desenvolve, a obra cinematográfica difere daquela. O próprio Hirszman afirmou que o texto teatral foi reescrito para o filme, posto que este se desenvolve em outra época e que “toda a situação das cenas, toda a relação topográfica entre as coisas, a proximidade, a *relação com a violência*” foi trabalhada de maneira diferente. (A CLASSE..., 1981, p. 3, grifo nosso)

1.1.3 Os movimentos grevistas

Tendo em vista a íntima relação entre *Eles não usam black-tie*, *ABC da greve*, e o contexto das greves ocorridas naqueles anos, acreditamos ser pertinente expor as linhas gerais dos acontecimentos que despertaram o interesse de Hirszman.²²

Três principais movimentos grevistas ocorreram em 1978, 79 e 80 em São Paulo, os quais se desenrolaram de maneiras diferentes na Capital e no ABC Paulista. Uma questão

²² As greves ocorridas entre 1978 e 1980 no ABC paulista receberam atenção também de outros cineastas. De acordo com Silva, “No que diz respeito à aproximação entre o cinema brasileiro e os trabalhadores operários, até hoje nenhum momento superou a virada da década de 1970 para a de 1980”. (2008, p. 1) Nesta perspectiva, Xavier destaca: “As lutas sindicais e a questão do operário, os temas da industrialização e da luta de classes no Brasil urbano têm particular incidência no cinema a partir de meados da década de 1970”. (2001, p. 114) Também Bernardet aponta que na década de 70 foram produzidos mais de vinte filmes “de curta ou longa metragem, de ficção ou documentários, que se referem a operários, ou mesmo tratam diretamente da temática do proletariado urbano”. (1979-1980, p. 31) Neste contexto, podemos citar *Crônica de um industrial* (Luis Rozemberg, 1978), *O homem que virou suco* (Batista de Andrade, 1980), *A queda* (Ruy Guerra/Nelson Xavier, 1978), *Que ninguém nunca mais ouse duvidar da capacidade de luta do trabalhador* (Renato Tapajós, 1979), *Greve* (Renato Tapajós, 1979), *Trabalhadores, presente* (João Batista de Andrade, 1979), *Linha de Montagem* (Renato Tapajós, 1982) e *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (de Sérgio Toledo/Roberto Gervitz, 1979).

importante para entendermos essa diferença está no fato de que o Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias Metalúrgicas, Mecânicas e de Material de São Paulo, sofreu intervenção do Estado em 1964, e passou a ser liderado por Joaquim dos Santos Andrade, exemplo daquilo que ficou conhecido como “pelego”, enquanto em São Bernardo do Campo, o Sindicato manteve suas lideranças autênticas, e, ainda que sufocadas pelas rígidas normas governamentais para sua atuação, foi palco para a emergência de um “novo sindicalismo”, ativo em favor dos trabalhadores.

O movimento grevista de 1978 foi formado por uma série de manifestações. A partir do sucesso obtido em pequenas lutas travadas dentro das fábricas, a consciência da ação coletiva foi fortalecida entre os trabalhadores e as barreiras do medo que envolviam o tema da greve começaram a cair. Em maio daquele ano teve início, dentro das fábricas, um movimento que se espalhou e tornou-se representativo. Os dirigentes das indústrias foram surpreendidos ao se depararem com os trabalhadores de braços cruzados, parados diante das máquinas. Sader resume como o movimento se alastrou: “Fábrica por fábrica, segundo as dinâmicas próprias de cada uma, mas contagiadas uma após a outra pelo gesto de rebeldia”. (1988, p. 299) Apesar de decretada a ilegalidade da greve, o governo não se dispôs a intervir com a força policial e os empresários foram obrigados a negociar com os trabalhadores.

Em 1978 a onda grevista pegou de surpresa as classes dominantes. Demonstrando uma disposição insuspeitada, o movimento deflagrado em São Bernardo logo se estenderia por todo o Estado de São Paulo e, no correr do ano, também se manifestaria em outros estados. Além de não esperar tal disposição por parte dos operários, a equipe do governo estava operando uma remodelação do sistema político que não aconselhava o uso de uma repressão generalizada, como teria feito no passado. (SADER, 1988, p. 303)

No caso de São Bernardo, o Sindicato, liderado por Lula, não teve nada a ver com a organização da greve, tendo, no entanto, interferido mais tarde para viabilizar as negociações. Depois de muitas tentativas frustradas de estabelecer um diálogo com o Estado e com as empresas acumuladas ao longo dos anos, o Sindicato estava consciente da necessidade da greve, e apoiou os manifestantes como pôde, procurando manter-se dentro da legalidade.

Em São Paulo, com a liderança do sindicato nas mãos de “Joaquinzão”, a greve foi estimulada pela Oposição Sindical, que desde a intervenção estava tentando recuperar o sindicato. (SADER, 1988, p. 251) Em um segundo movimento, ocorrido em novembro após o dissídio da categoria, a mobilização e paralisação foi aprovada em assembleia proposta pela Oposição.

A compreensão das causas para a formação dos movimentos grevistas exige uma formulação complexa e está intimamente relacionada às necessidades cotidianas dos trabalhadores, embora seja possível afirmar que a questão salarial assume posição central nessa compreensão. Os reajustes eram muito difíceis de serem sequer discutidos com as empresas, em função da política governamental implantada a esse respeito. Com as taxas de reajuste salarial fixadas pelo Governo, os empresários negavam-se a negociar. Mesmo depois do erro assumido pelo Estado nos cálculos da inflação em 1973 e 1974, prejudicando os índices de reajuste, a campanha pela reposição dessas perdas não obteve sucesso.

Conforme explica Laís Abramo, citada por Maria Carolina Granato da Silva, apesar dos índices de reajuste negociados a partir dos movimentos grevistas terem ficado abaixo do reivindicado, os dirigentes sindicais consideraram o movimento vitorioso. (1999, p. 268 *apud* 2008, p. 25)

Em 1979, a dinâmica das manifestações foi totalmente diferente. Dessa vez, o movimento saiu das fábricas, centrou-se em São Bernardo, foi organizado e liderado pelo Sindicato e recebido pela classe patronal e pelo Estado com maior preparação.

Em 1979, empresários e governo estavam refeitos da surpresa. [...] O patronato elaborara as experiências das greves e assinalava as formas de golpear futuros movimentos. O sindicato dos metalúrgicos também, por seu lado, procurava extrair as lições dos acontecimentos e centralizar as próximas lutas. (SADER, 1988, p. 303-304)

As negociações acerca de reajustes salariais entre o Sindicato e as empresas, que começaram com a aproximação dos dissídios do ano, logo chegaram a um impasse. Os Sindicatos de São Bernardo, Santo André e São Caetano não aceitaram o acordo proposto, e à meia noite do dia 12 de março começou a greve dos metalúrgicos de todo o ABC Paulista.

Dessa vez, sob orientação do Sindicato, os operários não entraram nas fábricas para trabalhar e buscaram assegurar a solidez do movimento fazendo piquetes nas portas das fábricas ou nos trajetos dos ônibus. Três dias após seu início, a greve foi considerada ilegal, o que, conforme explica Sader, não intimidou o Sindicato e nem os manifestantes: “uma assembleia de mais de 60 mil metalúrgicos reunidos no Estádio de futebol da Vila Euclides reafirma, em clima de apoteose, manter seu movimento ‘até a vitória’”. (1988, p. 305)

Durante os dias seguintes, com a continuação da greve, o cenário das assembleias que reuniam dezenas de milhares de operários continuou sendo o Estádio da Vila Euclides, e, conforme exposto pelo mesmo Sader, “foi provavelmente nessas assembleias que se firmou a liderança carismática de Lula entre a massa operária do ABC”. (1988, p. 306) A intervenção

ministerial sobre o Sindicato, realizada na madrugada do dia 23, provocou desarticulação nos primeiros dias, e acrescentou ao movimento imagens de forte repressão policial.

Logo depois, a diretoria cassada retornou ao comando da greve, e quando o movimento chegava à terceira semana, negociou uma “trégua” com o patronato. A greve seria suspensa por 45 dias, período no qual se tentaria chegar a um acordo. Os manifestantes continuaram a se encontrar, e no dia 1º de maio mais de 130 mil pessoas se reuniram no Estádio “em demonstração de apoio à luta dos metalúrgicos”. (SADER, 1988, p. 307)

Ao findar-se a trégua, o acordo oferecido não atingia os índices reivindicados pelos trabalhadores, mas ainda assim, Lula propôs em assembleia a aceitação, para que se pudesse recuperar o Sindicato. Houve um clima de frustração, e certa oposição à decisão, que por fim, foi aceita. A mobilização do ABC inspirou movimentos em outras cidades e estados, e estabeleceu um clima favorável às reivindicações da sociedade civil e conquista da democracia:

No ano de 1979 aquela onda grevista atingiria seu auge, estendendo-se pelas mais diversas categorias e por todo o território nacional. Mas, também, durante esse ano, o governo se preparou para contê-la. Na verdade, a maioria das greves ocorridas nesse ano terminaria sem conquistas econômicas, e às vezes, com derrotas significativas. Havia, no entanto, uma rebeldia presente na sociedade e que aproveitava a “distensão política” para expressar-se. (SADER, 1988, p. 308)

Sader aponta, ainda, como as mobilizações colocaram determinados assuntos em pauta na sociedade, e como elas repercutiram politicamente:

Os temas da liberdade de greve, da autonomia sindical, da política salarial, foram trazidos ao debate político a partir da própria luta dos trabalhadores. As greves haviam se tornado a modalidade principal de expressão dos assalariados. [...] Pela sua importância, a greve do ABC se tornaria polo de toda aquela movimentação social. Foi nessa conjuntura que setores sociais, os mais variados, procuraram se mobilizar para apoiar a greve, vista como manifestação de luta democrática contra o regime militar. [...] Assim, independente de sua vontade e apesar de insistentes explicações da liderança metalúrgica de que seu movimento não era político, o fato é que ele tinha ganho uma irrecusável conotação política. (1988, p. 306)

Vale acrescentar que nesse ano, em outubro, outra greve foi deflagrada, dessa vez na Capital paulista. Foi nessa ocasião que o operário Santos Dias, que fazia parte da liderança da Oposição, foi assassinado com um tiro nas costas por um policial, enquanto tentava conversar sobre os operários presos e pedia calma aos companheiros. (SILVA, 2008, p. 332)

Foi no movimento de 1980 que o sentimento de vitória se espalhou pelos operários metalúrgicos. Fortalecidos em um nível de organização ainda maior e novamente com o

Sindicado à frente das mobilizações, “os metalúrgicos de São Bernardo permaneceram 41 dias em greve, enfrentando a firme decisão governamental de não transigir em nada”. (SILVA, 1988, p. 308) As maiores reivindicações da categoria estavam relacionadas à qualidade das condições de ação da classe, conforme expõe Sader: “A estabilidade no emprego durante um ano, o reconhecimento de delegados sindicais, a redução da jornada de trabalho”. (1988, p. 309)

O movimento sofreu forte repressão do Estado, com a declaração da ilegalidade da greve, intervenção nos Sindicatos e prisões das lideranças sindicais, além de proibições de manifestações públicas no Estádio da Vila Euclides e no Paço Municipal, sustentadas por presença policial maciça. Porém, os manifestantes também se mantiveram firmes, e contaram com maciço apoio de diversos segmentos organizados da sociedade, como a Igreja, sindicatos de advogados, artistas, entre muitos outros.

Além das reivindicações atendidas, as conquistas de 1980 tiveram um significado muito mais amplo: serviram também como uma espécie de redenção diante das concessões feitas em 1979. Silva cita um trecho de uma entrevista com Lula, que ilustra essa afirmação: “A greve de 80 era inevitável. Porque os trabalhadores estavam sufocados de raiva por não terem conseguido o que queriam em 79”. (2008, p. 1)

O conjunto dos movimentos grevistas dos anos 1978, 79 e 80, em sua dinâmica e contexto, conquistaram não apenas melhorias salariais e de condições de trabalho para as categorias operárias de São Paulo, mas representaram, para toda a sociedade, a autonomia dos sujeitos coletivos que buscavam o controle de suas condições de vida contra as instituições de poder estabelecidas. (SADER, 1988, p. 313) A emergência desse novo elemento da vida política do país, a partir da intervenção dos próprios interessados, foi fundamental dentro do processo de transição política para o regime democrático.

1.2 RECORTE E BASES TEÓRICAS

Tendo introduzido tópicos contextuais importantes, cabe em seguida tratar do recorte proposto em nossa pesquisa: a aproximação ao processo transcriativo de *Eles não usam black-tie* pelo enfoque da crítica genética, o qual pressupõe algumas questões metodológicas específicas, além de implicar alguns limites, dos quais acreditamos ser relevante tratar em seguida para que nossa proposta fique mais claramente delimitada.

No texto de Almuth Grésillon, encontramos traduzido nosso sentimento em relação a este projeto: “Da parte do pesquisador, há um desejo de comunhão: compartilhar o segredo da criação, descobri-lo e transformá-lo em conhecimento.” (2007, p. 14)

Sob este viés da Crítica Genética, o foco de interesse volta-se para o processo, dentro de uma perspectiva que transcende o objeto final da criação e busca uma aproximação ao percurso criativo que lhe deu origem. A disciplina está interessada nas obras *in status nascendi*, (GRÉSILLON, 2007, p. 12) das quais quer se aproximar por meio dos “rastros” deixados pelo artista de seu processo de criação. (SALLES, 2008, p. 25)

Isto significa que, para que um objeto possa ser abordado sob o viés genético - no sentido tradicional provindo da literatura, é indispensável que haja documentos que registrem sua gênese e desenvolvimento. Esta delimitação está relacionada a um dos pontos segundo os quais Cecilia Salles considera que a terminologia “Crítica de Processo” seja mais abrangente que “Crítica Genética”. Para a autora, “muitas das questões que envolvem a criação artística nos transportam para além de seus bastidores, ou seja, além de seu passado registrado nas gavetas dos artistas”, deste modo, “ao olhar retrospectivo da crítica genética, estávamos adicionando uma dimensão prospectiva, oferecendo uma abordagem processual. Surge assim, a crítica de processo”, (2006, p. 169) terminologia que passou a ser adotada de forma ampla mais recentemente.

Desta forma, a consulta, classificação e interpretação dos vestígios materiais da gênese que irão compor o dossiê da pesquisa - denominados por Salles, também em um sentido mais abrangente, “documentos de processo”, (1998, p. 17) é parte indispensável da metodologia deste tipo de estudo. Para Grésillon, a etapa de interpretação pressupõe a observação da “rede de operações” que o material registra; a elaboração de “conjecturas sobre as atividades mentais subjacentes” e a construção de “hipóteses sobre os caminhos percorridos pela escritura e sobre as significações possíveis desse processo de criação”. (2007, p. 29-30) Neste sentido, Salles acrescenta que “o crítico genético não só narra a história das criações. Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo”. (2008, p. 69)

O estudo dos processos criativos pressupõe, portanto, uma via de acesso à obra que não por ela mesma (em si mesma, enquanto texto-final), acrescentando-lhe novos estratos de leitura, compreensão e interesse, conforme explica Grésillon: “A gênese é irreduzível ao texto, que é impotente para restituí-la. Em contrapartida, a leitura do texto pode estrelar-se com as constelações cintilantes da gênese”. (2007, p. 37) Esclarecendo e ampliando mais esta

colocação, afirma Salles que as reflexões sobre a obra em construção oferecem um novo caminho de aproximação à arte, que “incorpora seu movimento construtivo”. (2006, p. 13)

A pertinência deste tipo de pesquisa também está relacionada ao fato de que, apesar de a crítica genética ter sistematizado recentemente uma abordagem sobre o processo criativo, o interesse pela criação artística existe desde que existe arte. De fato, muitos estudos sobre processos criativos foram realizados fora do âmbito da crítica genética enquanto tal, como, por exemplo, o livro de Rudolf Arnheim *The genesis of painting: Picasso's Guernica* publicado em 1962. (SALLES, 2008, p. 14) Ou seja, a crítica genética contribuiu para a expansão de um campo de estudos que já despertava muito interesse antes mesmo do seu surgimento enquanto disciplina. “Os críticos genéticos juntam-se a todos aqueles que se sentem atraídos pelo processo criativo e fazem dessas pegadas, que o artista deixa de seu processo, uma forma de se aproximar do ato criador”. (SALLES, 2008, p. 22)

Contudo, as pesquisas no campo da crítica genética podem se desenvolver por diferentes vias, em especial se considerarmos os objetos aos quais se dedicam. Deve-se levar em conta que esta abordagem foi inicialmente concebida na literatura, e que, na medida em que a disciplina foi se expandindo para outros campos da criação, problemáticas específicas foram sendo colocadas em pauta. A adequação necessária na teoria original para aplicação a outros objetos de estudo foi muito discutida, e características próprias de leitura e aplicação da crítica genética foram surgindo, em relação às quais é importante situar nossa pesquisa.

Em 1968, o *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) mobilizou uma pequena equipe para estudar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, que haviam acabado de chegar à Biblioteca Nacional da França. Esta iniciativa de Louis Hay marca o surgimento da Crítica Genética, que irá delimitar-se e expandir-se a partir da criação, nos anos 70, do *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* (ITEM), vinculado ao CNRS, dedicado exclusivamente a estudar o manuscrito literário moderno. (SALLES, 1998, p. 14)

No Brasil, a chegada da abordagem genética se deu em 1985, com a realização do *I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno e as Edições* na Universidade de São Paulo, organizado pelo Prof. Philippe Willemart. A fundação da *Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário* (APML), neste mesmo ano, abriu espaço para o diálogo sistemático acerca dos processos de criação no país, que se ampliou ainda mais com a criação da revista *Manuscrita* (1990). (SALLES, 2008, p. 12-13)

Por mais que a maioria das pesquisas do ITEM ainda se concentre no objeto literário, a aplicação da crítica genética a outros campos é uma discussão presente desde muito cedo no

discurso de seus fundadores. No texto de Pierre-Marc De Biasi, *L'horizon génétique*, o autor afirma: “O modelo de análise genética que se desprende do estudo dos manuscritos modernos podem sem dúvida nenhuma, se estender a outras manifestações da criação”.²³ (2002, p. 219) Grésillon também trata desta questão no livro *Eléments de critique génétique: lire les manuscrits modernes*: “O que é criar? - eis a questão geral que o olhar genético coloca na ordem do dia, tanto para criação artística quanto para descoberta científica”.²⁴ (2007, p. 296)

No último encontro da antiga APML, atual APCG (Associação dos Pesquisadores de Crítica Genética), realizado em 2010, Pierre-Marc De Biasi apresentou, em um minicurso, algumas considerações sobre processos criativos audiovisuais, que vêm sendo estudados por um grupo coordenado por ele no ITEM, nos últimos cinco anos. Pesquisas realizadas por este grupo foram publicadas no número 28 da revista *Gênese* (2007), dedicado a processos de criação cinematográficos.²⁵ Sabe-se que outras manifestações artísticas estão sendo pesquisadas no ITEM, mas ainda se encontram em estado embrionário.

A maioria das universidades que desenvolve pesquisas sob o viés genético no Brasil ainda limita-se ao âmbito literário, entre elas a USP, a UFSC, a UFRGS e a PUC/RS. A aproximação ao percurso construtivo de diferentes objetos artísticos expandiu-se no país a partir do *Centro de Estudos de Crítica Genética*, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), coordenado pela Profa. Dra. Cecilia Almeida Salles, e vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica.

Diante das especificidades destes estudos, tanto no tocante à materialidade dos vestígios quanto às formas de organização e abordagem destes, as pesquisas desenvolvidas sob a orientação de Salles na PUC/SP, voltadas principalmente para o estudo da arte contemporânea, passaram a utilizar a denominação *Crítica de Processo*, “para evitar a contínua referência a uma crítica genética em sentido amplo”. (2010, p. 15)

Apesar da notável expansão do campo de aplicação da crítica genética no Brasil, os estudos de processos de criação na área de cinema, especificamente, ainda podem ser considerados incipientes. Podemos apontar como pioneira, nesse sentido, a pesquisa de Monzani acerca da gênese do filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, defendida em 1992 na PUC/SP. (MONZANI, 2005)

²³ A referência aqui utilizada é a da publicação no Brasil, traduzida de *L'horizon génétique* In: Hay, Louis. *Les Manuscrits des écrivains*. Paris: Hachette 1993.

²⁴ A referência aqui utilizada é a da publicação no Brasil, traduzida de *Eléments de critique génétique: lire les manuscrits modernes*, Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

²⁵ Agradecemos a Patrícia Costa Vaz por haver compartilhado conosco a versão digitalizada desta edição.

Monzani tem procurado ampliar as discussões acerca dos estudos genéticos no campo do cinema, principalmente em seus escritos e nas discussões levantadas nas reuniões do *Grupo de Teoria e Narrativa Cinematográficas (TENCine)*, ligado ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar e ao Grupo de Pesquisa do CNPq, *Cinema e Comunicação*, liderado pela mesma. Nossa pesquisa insere-se no contexto deste grupo, o qual tem incentivado e auxiliado o desenvolvimento de diversos trabalhos que incorporam a reflexão acerca dos processos de criação.²⁶

Partindo do pressuposto que “o objeto, que nos instiga a compreender, merece primazia” (SALLES, 2008, p. 70) escolhemos, além dos documentos do processo de criação de Hirszman, os referenciais teóricos para o embasamento da nossa pesquisa. Neste sentido, os diversos estudos de Cecília Salles constituem nossa principal referência, e utilizaremos, em nosso trabalho, a denominação *Crítica de Processo* proposta pela autora.

Um dos caminhos adotados por Salles passa pela elaboração de uma “teoria geral da criação”, de base semiótica. Esta surgiu da necessidade de “se ter como referência aquilo que é comum a muitos artistas”, (2010, p. 14) observando, para isto, “recorrências e algumas de suas gradações, que nos levam a discutir o processo criativo de modo mais abrangente”. (2006, p. 14) Esta teoria, elaborada a partir de generalizações sobre diferentes processos, tem como um de seus propósitos servir como baliza para estudos de caso, ou seja, pesquisas que se concentram na compreensão de um processo criativo em particular, como a nossa.

Os estudos de Monzani, enquanto principais referências no campo de estudo da gênese cinematográfica, também integram nossa base teórica. Os textos dos pesquisadores do ITEM e de outros autores mais tradicionalmente ligados à corrente literária da crítica genética serão utilizados em nosso trabalho na qualidade de referências auxiliares.

No que diz respeito às particularidades do processo, mesmo considerando que certas etapas da pesquisa processual sejam comuns aos diferentes tipos de manifestações artísticas, Salles não ignora os aspectos que lhe são específicos, e afirma que o pesquisador deve

²⁶ Encontram-se em desenvolvimento no PPGIS/UFSCar, sob orientação da Profa. Monzani, as pesquisas *O processo de criação da animação ‘A tempestade’*, de Daniela Ramos; *Cinema como espaço da lembrança: representações da memória em ‘Sans Soleil’*, de Edson Costa; *O processo de criação de ‘O bravo guerreiro, de Gustavo Dahl’*, de Julio César Bazanini; e *A desertificação em O céu que nos protege*, de Ana Cláudia Rodrigues. No PPG Estudos de Literatura/UFSCar, estão em andamento os trabalhos *A transcrição de ‘La mala Hora’*, de García Márquez, por Ruy Guerra, de Ane Carolina Randig Tavares; e *Literatura e Cinema. Estudos dos casos: As melhores coisas do mundo e Os famosos e os duendes da morte*, de Vítor Vilaverde Dias. A dissertação de José Bozicanin, *O processo transcriativo de ‘São Bernardo’ de Leon Hirszman* foi o primeiro trabalho concluído neste âmbito, no PPGIS (2011). A dissertação de Patrícia Costa Vaz, *Na urdidura das ruínas: o percurso criativo de Douglas Machado em ‘Um corpo subterrâneo’*, acaba de ser defendida, neste mesmo Programa de Pós, em março de 2012.

“recorrer às teorias próximas à materialidade de cada processo”, (2008, p. 77) uma vez que os referenciais teóricos podem “apontar para as especificidades de uma determinada linguagem (ou manifestação artística).” (2002, p. 199-200)

Sendo nossa pesquisa dedicada ao processo de criação de uma obra cinematográfica, será fundamental invocar teorias específicas a esta manifestação artística. A principal referência para nossas leituras se dará no campo de estudos da narrativa cinematográfica.

Deste modo, para compreender as “buscas estéticas” (SALLES, 2008, p. 33) do autor ao longo do seu percurso criativo, recorreremos a teóricos que se dedicaram à dimensão “estética do filme”, ou seja, “o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas”, (AUMONT, 1995, p. 15) tais como os empreendidos por Jacques Aumont, Michel Marie e Marc Vernet.

Também nos valeremos das considerações sobre “análise fílmica” desenvolvidas por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. Os autores lembram que a interpretação de um filme “não é um fim em si”, (1994, p. 9) e pode servir a diferentes propósitos. Assim, pode-se tomar elementos deste tipo de leitura especializada para compreender as formas e conteúdos em transformação ao longo do processo de criação de *Eles não usam black-tie*.

O recorte de nossa pesquisa se define primordialmente em razão da particularidade do percurso criativo de *Eles não usam black-tie*, que parte de um texto teatral e culmina em uma obra audiovisual. Nesta direção, elegemos o conceito de “transcrição” de Haroldo de Campos, que dialoga com a proposição de Roman Jakobson acerca da “tradução intersemiótica” para caracterizar conceitualmente o processo que buscamos engendrar.

Jakobson, ao discutir aspectos linguísticos da tradução, defende que a poesia, é, por definição, intraduzível, sendo possível, apenas sua “transposição criativa”. À transposição entre sistemas de signos diferentes, por exemplo, da arte verbal para o cinema, Jakobson denomina “transposição intersemiótica”. (JAKOBSON, 1977, p. 72)

No mesmo sentido, encontramos nas pesquisas de Haroldo de Campos a ideia de que o termo “tradução” não é adequado para tratar da poesia, ou de qualquer tipo de texto criativo. O autor prefere o termo “transcrição”. Partindo da noção de que forma e conteúdo são indissociáveis nos objetos artísticos, presente também nos estudos de Jakobson sobre a função poética, Haroldo afirma que o ato transcriativo traduz não apenas o significado da obra, mas também sua materialidade. Para o autor, esse ato deve transcender a fidelidade ao conteúdo para conquistar a lealdade ao “*espírito*” da obra, ao próprio *signo estético como entidade total, indivisa*. (CAMPOS, 1987; 2004, grifo nosso)

À medida que distancia o ato transcriativo da tradução, Haroldo o aproxima da crítica e da criação. Na visão do autor, transcriar é “desmontar e remontar a máquina criativa” da obra, exigindo vivência de seu mundo e técnica, mas podendo acrescentar novos estratos criativos que o original permita em sua linha de invenção. (CAMPOS, 1987; 2004) Nesta direção é que pensamos analisar o processo criativo de *Eles não usam black-tie*: desmontando e remontando o filme através das partes/fases de sua criação, em busca dos estratos criativos admitidos pelo original.

Em seguida, faz-se importante ressaltar que a opção pelo viés processual em nossa pesquisa implica alguns posicionamentos. Um deles relaciona-se com a questão da autoria, sobre a qual acreditamos ser importante tecer alguns comentários.

No âmbito da abordagem genética sobre o objeto literário, a questão é introduzida por Grésillon com a seguinte pergunta: “Como abordar a escrita sem evocar aquele que escreve?” (2007, p. 37) Em sentido complementar a essa questão, Salles afirma que “o gesto do pesquisador de participar, de certa forma, do ato de criação obriga-o a levar em conta aquele que faz a obra.” (SALLES, 2008, p. 107)

Deste modo, a própria natureza do nosso objeto de estudo - um processo de criação cinematográfico - nos obriga a considerar o “sujeito” do processo de criação, ou seja, “aquele que faz a obra”. Vamos nos limitar a esclarecer que, no que diz respeito a esta pesquisa, é o diretor de *Eles não usam black-tie*, Leon Hirszman, o considerado por nós como sendo o responsável pelo percurso construtivo deste filme, ou seja, é ele o “sujeito” do processo criativo, “aquele que faz a obra”: assina-a e rege o seu fazer.

Ainda, o enfoque processual escolhido para esta pesquisa implica algumas limitações, que acreditamos ser necessário explicitar. Em primeiro lugar, é preciso considerar a incompletude inerente aos estudos processuais.

Ainda que tenhamos encontrado vasta documentação relativa à gênese do filme *Eles não usam black-tie* no AEL - IFCH/UNICAMP, Cinemateca Brasileira e Cinemateca do MAM/RJ, isso não significa que não haja documentos importantes espalhados por outros arquivos, bibliotecas, e até mesmo arquivos pessoais. Foi de nossa responsabilidade realizar uma pesquisa de campo, a mais completa possível, a fim de formar um dossiê genético consistente, no entanto, somos obrigados a trabalhar com a possibilidade de este permanecer lacunar.

Além disso, é preciso considerar que nem todas as etapas da criação de uma obra são registradas, e que nem todos os registros são preservados. No caso desta pesquisa, por

exemplo, apesar de termos acesso a grande quantidade e variedade de documentos verbais escritos, não integra nosso dossiê qualquer material propriamente fílmico, como o copião.²⁷

Em segundo lugar, não podemos perder de vista o fato de que nosso trabalho de pesquisa, na tentativa de compreender um percurso criativo, se estrutura sobre os registros materiais de um processo intelectual, os quais oferecem um acesso empiricamente limitado, conforme explica Grésillon: “A transmissão mais completa é apenas parte visível de um processo cognitivo mil vezes mais complexo e (...) a origem enquanto tal, o nascimento de um projeto mental, é inatingível”. (2007, p. 41) É com estes limites em vista que insistimos na utilização do termo “aproximação” ao nos referirmos à abordagem dos processos criativos.

Ainda, estamos conscientes de que nosso trabalho não esgota as possibilidades oferecidas pelo dossiê ao qual nos dedicamos. Conforme expõe Salles, os documentos de processo constituem “uma fonte interpretativa que nenhuma tentativa de análise pode esgotar”. (2008, p. 6) Neste sentido, nossa pesquisa oferece uma das leituras possíveis sobre o processo criativo de *Eles não usam black-tie*, tomando os rastros de sua realização, material que também pode “ser exposto a diferentes olhares, que podem revelar outros ângulos de análise; (...) que oferecerão, também, novas interpretações”. (SALLES, 2008, p. 6)

1.3 COMPOSIÇÃO DO DOSSIÊ PROCESSUAL

Colocadas algumas questões importantes para a demarcação do nosso problema de pesquisa, relacionadas principalmente à contextualização do processo criativo e às bases teóricas utilizadas, podemos avançar na descrição da metodologia deste trabalho.

Partindo nossa pesquisa dos registros materiais do processo de criação do filme *Eles não usam black-tie* para aproximar-se do percurso construtivo desta obra, uma das primeiras e mais importantes etapas de seu desenvolvimento é a pesquisa de campo. É por meio desta que temos acesso aos “documentos de processo” que compõem nosso dossiê de pesquisa, sobre o qual se apoiam as etapas subsequentes de organização, classificação, datação, análise e interpretação.

²⁷ O copião de um filme contém as imagens captadas em estado bruto, sendo de grande importância no processo de criação cinematográfico. Contudo, após a finalização da obra, este material quase nunca é preservado. No caso de *Eles não usam black-tie*, não tivemos acesso ao copião do filme, nem a outros registros audiovisuais do percurso criativo (como, por exemplo, cenas cortadas, filmagens do set, cópias dos diferentes cortes/montagens, etc.), nem conseguimos obter qualquer informação a respeito da existência desses materiais.

O termo “documentos de processo” foi proposto por Salles para denominar o que na crítica genética literária correntemente se chama de “manuscritos”, de “documentos de gênese”. Documentos de processo são, portanto, o objeto de estudo da crítica de processo, os “registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo”. (1998, p. 17)

De acordo ainda com Salles, o uso do termo “documentos de processo” evita a acepção de “escrito a mão” que a palavra “manuscrito” evoca, e incorpora em sua definição as diferentes formas, além do texto escrito, pelas quais estes registros podem se apresentar. (1998, p. 16-17) Utilizaremos esta denominação, portanto, ao longo deste texto para nos referirmos aos “índices materiais” do percurso criativo de *Eles não usam black-tie*.

As etapas de seleção, coleta e classificação deste material, comuns à maior parte das pesquisas processuais, são direcionadas pelo recorte da pesquisa, pelas especificidades do processo sobre o qual o pesquisador se debruça, e, principalmente, pela natureza, extensão e conteúdo do material que constitui seu objeto. Assim, a composição de um dossiê é fruto de um trabalho interpretativo, mediado pelo “olhar do pesquisador”. (SALLES, 2008, p. 63) Por outro lado, Salles destaca que “a permanente possibilidade de encontrar novos documentos faz com que essa dita primeira fase esteja sempre em aberto”. (2008, p. 64)

Deste modo, a metodologia das pesquisas de processo não segue uma sequência linear, já que pressupõe em todas as suas etapas níveis distintos de leitura e interpretação e está constantemente sujeita a novas descobertas. Nesta direção, Grésillon afirma que “classificar e decifrar os documentos de um dossiê genético são duas operações conjuntas e solidárias que são efetuadas em um vai-e-vem permanente”. (2007, p. 155)

Sem perder isto de vista, apresentaremos aqui, com fins didáticos, primeiramente os resultados da etapa de coleta e classificação dos documentos, passando pelas fontes utilizadas, os materiais consultados e os critérios de organização, classificação e datação destes, para posteriormente nos determos nos métodos de análise e interpretação.

O local principal de ubiquação dos documentos de processo de Hirszman é o Arquivo Edgard Leuenroth, IFCH - UNICAMP, localizado em Campinas/SP. Constituem fontes secundárias de depósito e pesquisa a Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes, da Cinemateca Brasileira, em São Paulo/SP, e a Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro/RJ.

O Fundo Leon Hirszman do AEL não poderia deixar de integrar qualquer pesquisa interessada neste diretor, uma vez que reúne ampla documentação relativa à sua produção cinematográfica, do período de 1960 a 1989, doada pelos familiares no final da década de

1980, por intermédio de Marco Aurélio Garcia e Liana Maria Lafaiete Aureliano. São mais de seis mil documentos textuais, entre eles, livros, fotografias, cartazes, mapa, catálogo, fichário, fitas cassetes, discos de vinil e periódicos.

A documentação refere-se, de modo geral, à produção fílmica de Hirszman, tendo sido gerada e acumulada em consequência da realização, divulgação, exibição e repercussão de seus filmes de ficção e documentários. Também se encontram depositados documentos de cunho pessoal e outros relacionados às atividades políticas e administrativas de Hirszman, principalmente as desenvolvidas junto à Associação Brasileira dos Cineastas (ABRACI), e à Cooperativa Brasileira de Cinema (CBC).

Dentre os documentos arquivados no Fundo Leon Hirszman, interessa-nos o denominado “Subgrupo 16: *Eles não usam black-tie*, do Grupo 02: *Direções*”. Este subgrupo é composto por oitenta e duas séries, nas quais estão distribuídos documentos como registros sonoros, esboços, rascunhos, sinopses, roteiros, orçamentos, contratos de equipe e elenco, notas de pagamentos, autorizações e declarações, mapa e fotografias de pesquisa cenográfica, calendários de filmagens, boletins de câmera e de filmagem, cronogramas de montagem, registros de minutagem, banda sonora e sincronização, mapa de mixagem, além de materiais relativos à divulgação do filme no lançamento e relançamento, como entrevistas, cartazes, fotografias e documentos relativos às premiações e participação em eventos.

A Cinemateca Brasileira, por sua vez, é uma das mais importantes instituições de preservação do audiovisual no país, ligada ao Governo Federal pela Secretaria do Audiovisual, e detentora do maior acervo de imagens em movimento da América Latina, além de ampla documentação impressa sobre cinema, que se encontra na Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes e nos Arquivos Especiais. Diferentemente do AEL, a Cinemateca Brasileira não possui um Fundo especial para os materiais que concernem à produção de Leon Hirszman.

Dentre os documentos lá localizados, destacam-se o *Storyboard* completo (do qual no AEL se encontram apenas algumas páginas) e um roteiro de *Eles não usam black-tie* (cópia de uma das versões encontradas no AEL). Também foi encontrada grande quantidade de entrevistas do diretor (e de Guarnieri), críticas ao filme publicadas em jornais e revistas, artigos publicados em periódicos e livros que tratam do filme, nacionais e estrangeiros.

Foram também consultados alguns documentos pertencentes à extinta Embrafilme, que foram doados à Cinemateca Brasileira e ainda se encontram em tratamento e catalogação.²⁸

²⁸ Agradecemos à Profa. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo por mencionar a existência desse material, e à Gabriela Souza de Queiroz por obter a autorização para a consulta e reprodução do mesmo.

Destes documentos, que se referem às movimentações financeiras da produção e distribuição de *Eles não usam black-tie*, cabe destacar os seis Aditamentos ao *Contrato de coprodução com a Embrafilme*, dos quais apenas um encontra-se depositado no AEL.

Foi também pesquisada a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que detém o mais tradicional acervo audiovisual do país. A seleção do material referente a *Eles não usam black-tie*, lá disponível, foi feita previamente pela equipe da Cinemateca,²⁹ sendo relevantes para esta pesquisa os dois roteiros do filme ali encontrados (cópias de uma das versões encontrada no AEL, sendo que uma delas, a de Juarez Dagoberto - responsável pelo som direto do filme, contém algumas rasuras importantes).

Além da escolha das fontes, a seleção dos materiais a serem consultados e coletados também foi feita levando-se em conta alguns critérios, a fim de tornar as visitas aos acervos direcionadas, e assim, mais produtivas, priorizando-se neste sentido, por ex., documentos que registrassem o ato criador (como roteiro, *Storyboard* etc), e deixando em segundo plano o material “posterior” ao processo criativo (como entrevistas, críticas etc.). A isto se seguiu um trabalho de tratamento e de organização que resultou na compilação de todos os materiais copiados, ordenados e nomeados conforme as referências originais dos acervos nos quais foram coletados.

Inicialmente, procuramos classificar o conjunto dos documentos de processo de acordo com a relação destes com o ato criador, ou seja, com a concepção/realização de *Eles não usam black-tie*. Esta classificação consistiu em separar documentos diretamente relacionados à concepção/realização deste filme, em geral, materiais que “acompanham o movimento da produção de obras como registro de experimentação”, de documentos indiretamente relacionados à concepção/realização deste filme, frequentemente, documentos que detêm um “caráter retrospectivo que os coloca fora do movimento da criação”; (SALLES, 1998, p. 18-19) e separamos, ainda, documentos não relacionados especificamente à concepção/realização deste filme, mas que podem oferecer informações importantes. Nesta etapa, utilizamos a categorização estabelecida por Monzani no estudo dos roteiros de *Deus e Diabo na Terra do sol*: (2005, p. 21) *Materiais ligados diretamente; Materiais ligados indiretamente à concepção/realização do filme e Materiais que eventualmente poderemos precisar*.

²⁹ Agradecemos a Fabrício Felice Alves dos Santos por haver selecionado este material, bem como por haver possibilitado a consulta ao acervo que se encontrava fechado em razão de reformas no prédio da Cinemateca.

Em seguida, a exemplo de Monzani, passamos para a etapa de “restituição da ordem cronológica” deste material, a qual, segundo Grésillon, constitui a tarefa primeira do crítico genético. (2007, p. 155) Nos deparamos, nesta tentativa, com algumas dificuldades, uma vez que muitos documentos coletados que não possuem data, e, neste caso, sua localização no tempo do processo criativo só pode ser estimada. Além disso, muitas vezes um mesmo material contém registros de diferentes etapas localizadas em momentos diversos do processo (por exemplo, roteiros que possuem anotações sobre a filmagem). No entanto, conforme esclarece Grésillon, a incompletude ou caráter hipotético da restituição cronológica é inerente à pesquisa genética: “As tentativas de resgatar a ordem cronológica encontram nos próprios materiais zonas obscuras, ilogismos, ambiguidades não-redutíveis que lembram o geneticista que ele trabalha sobre um terreno sempre movediço”. (2007, p. 164)

Além disso, uma das tarefas mais importantes realizadas no âmbito da ordenação cronológica do material diz respeito à classificação de diferentes versões de documentos. Este trabalho exigiu leitura e análise mais detida sobre cada material, visto que na maioria das vezes as versões não continham marcações de data. Nestes casos, a denominação das versões foi feita utilizando-se o mesmo título (que em algumas ocasiões constavam nos documentos e em outras foram por nós atribuídos), seguido de números romanos. Em geral, a sequência dos números já segue uma possível sequência cronológica, pré-estabelecida, por ex., *Roteiro I*, *Roteiro II* etc. No caso de fotocópias de um determinado documento, ao título, seguido ou não de número romano que identifica a versão, foi acrescentada uma letra minúscula, por ex., *Roteiro I a*, *b*, *c* etc. Contudo, de modo geral, só demos atenção às fotocópias quando estas ofereciam novas informações em relação ao original (por exemplo, anotações manuscritas). A distinção de versões foi realizada em diversas séries de documentos, e será esmiuçada mais adiante, quando nos detivermos na descrição específica de cada material, ocasião em que também trataremos de outros aspectos cronológicos.

Voltando à classificação dos documentos de processo, além de categorizá-los tendo em vista a relação destes com o ato criador e de, em seguida, ordená-los cronologicamente - identificando versões e cópias -, o próximo passo da constituição do nosso dossiê foi classificá-los de acordo com a relação destes com as diferentes etapas da realização cinematográfica.

Este arrolamento é relevante uma vez que, para que um filme seja feito, muitas tarefas precisam ser cumpridas, cada uma com características bastante específicas, como a escritura do roteiro e do *Storyboard*, a escolha de atores e dos cenários, os ensaios, a iluminação, a

captação de imagens, o corte e a montagem das cenas filmadas, a gravação da música e dos ruídos, a mixagem, entre outras. Neste sentido, procuramos identificar com quais destas tarefas cada documento está relacionado, classificando-os nos grupos *pré-produção, produção, pré-roteirização, roteirização, filmagem, montagem e finalização*.

Em seguida, realizamos uma das classificações mais importantes para os propósitos da nossa pesquisa, que vai servir para estruturar os capítulos deste trabalho. Procuramos congregamos os documentos de processo (ordenados de acordo com as etapas da realização cinematográfica) em grupos mais amplos, buscando reunir aqueles que são mais e os que são menos relevantes para nossa pesquisa e, ao mesmo tempo, agrupar os que podem ser interpretados e analisados dentro da mesma metodologia e a partir de um conjunto comum de referenciais teóricos auxiliares. Esta classificação se refere apenas aos documentos diretamente relacionados à concepção/realização de *Eles não usam black-tie*.

Deste modo, as etapas da realização cinematográfica, nas quais os documentos já haviam sido classificados anteriormente, foram coligadas em três grandes grupos: a) *Estudos*; b) *Projeto* e c) *Finalização*. Os critérios desta categorização serão discutidos logo adiante, contudo, cabe adiantar que no grupo *Estudos* a criação apresenta-se enquanto pesquisa, esboço, delineamento, conceito, ideia etc.; no grupo *Projeto* enquanto roteiro, plano, intento, traçado, indicação, proposição etc.; e no grupo *Finalização* enquanto ação, execução, efetivação, empreendimento etc.

Da aplicação conjunta destes três níveis de classificação - que inclui a ordenação cronológica estabelecida até o presente momento, resulta a lista apresentada a seguir dos documentos mais relevantes para nossa pesquisa, dentre todos os que foram coletados, tratados, avaliados e organizados.

Materiais ligados diretamente à concepção/realização do filme e locais de sua ubiquação:

a) ESTUDOS

Pré-produção:

- *Orçamentos de produção I, II e III (s/d; s/d;19/12/1978); [AEL]*
- *Contrato de coprodução com a Embrafilme (10/1/1979). [AEL]*

Pré-roteirização:

- *Argumentos - gravações em áudio (s/d); [AEL]*

- *Argumentos - anotações manuscritas (13 e 19/7/1979); [AEL]*
- *Argumentos - resumo das fitas (s/d). [AEL]*

b) PROJETO

Roteirização:

- *Sinopse (s/d). [AEL]*
- *Roteiro I matriz (s/d); [AEL]*
- *Orçamento de produção IV (25/11/1979); [AEL]*
- *Resumo do plano de produção (s/d); [AEL]*
- *Roteiro II matriz e cópias “a”, “b” e “c” (21/1/1980); [AEL]*
- *Roteiro III matriz e cópias “a”, “b”, “c”, “d”, “e”, “f” e “g” (21/1/1980). [AEL, Cinemateca Brasileira e MAM/RJ]*

c) FINALIZAÇÃO

Produção:

- *1º a 6º Aditamento ao Contrato de coprodução com a Embrafilme (21/01/1980; 28/04/1980; 30/07/1980; 15/12/1980; 14/01/1982; 12/03/1982); [AEL e Cinemateca Brasileira]*
- *Contrato de cessão de direitos da peça (19/1/1980); [AEL]*
- *Mapa de pesquisa cenográfica (s/d); [AEL]*
- *Relações de equipes de trabalho (s/d); [AEL]*
- *Contratos das equipes de trabalho (13/1 a 8/6/1980); [AEL]*
- *Contratos de locação cenográfica e de equipamentos (19/02 a 18/03/1980). [AEL]*

Filmagem:

- *Storyboard (s/d); [Cinemateca Brasileira]*
- *Sequências e locações para filmagem (s/d); [AEL]*
- *Resumo de sequências para filmagem (s/d); [AEL]*
- *Calendários de filmagens (previsões de 17/3 a 13/6/1980); [AEL]*
- *Lentes especiais, Estudos de cenografia e Desenhos de produção (s/d); [AEL]*
- *Ordens do dia I e II (de 20/3 a 14/6/80); [AEL]*
- *Fichas de continuidade (de 17/3 a 11/6/80). [AEL]*

Montagem:

- *Cronogramas de pagamentos, Relações de dívidas de produção e Orçamentos de finalização* (07 e 10/9/1980); [AEL]
- *Prorrogações de contratos de equipe técnica* (11/11/1980 a 11/8/1981); [AEL]
- *Cronogramas de montagem* (previsões de 27/1 a 16/4/1981); [AEL]
- *Ordenações de sequências para sincronização* - trailer e filme (s/d); [AEL]
- *Letreiros* - esboço e versão para sincronização (s/d); [AEL]
- *Partituras* - esboço e final (s/d); [AEL]
- *Minutagem da música I, II e III*, e cópias diversas (s/d); [AEL]
- Música tema gravada por Adoniran Barbosa (1956 e 1981); [AEL]
- *Sequências para sincronização* - filme: cortadas e montadas (s/d); [AEL]
- *Mapa de mixagem* - trailer e filme (s/d). [AEL]

Materiais ligados indiretamente à concepção/realização do filme locais de sua ubiquação:

- Coleção de recortes de jornais e revistas sobre filmes brasileiros em produção, 1959 (Projeto de C.H. Christensen: *Eles não usam black-tie*); [Cinemateca Brasileira]
- Artigos, críticas e entrevistas diversos sobre *Eles não usam black-tie*. [Cinemateca Brasileira]
- Artigo sobre o *Storyboard* de *Eles não usam black-tie* (s/d). [AEL]

Materiais eventualmente necessários e locais de sua ubiquação:***Sobre Hirszman e Guarnieri:***

- Coleção de recortes de jornais e revistas de 1981 sobre *Indivíduos Específicos*, 1981. (Leon Hirszman e Gianfrancesco Guarnieri); [Cinemateca Brasileira]
- Entrevistas diversas de Hirszman e Guarnieri. [Cinemateca Brasileira]
- Coleção de recortes de jornais e revistas sobre Leon Hirszman, 1962-1981 / 1978-1989 / 1981 (*Eles não usam black-tie*); [Cinemateca Brasileira]

Conforme dissemos, esta classificação geral serve tanto para distinguir os documentos que são mais importantes para o nosso trabalho, quanto para indicar diferenças de tratamento e análise adequados a cada um destes.

A começar pelo primeiro nível de categorização dos materiais em *ligados diretamente à concepção/realização do filme, ligados indiretamente à concepção/realização do filme e eventualmente necessários*. A sustentação material do nosso trabalho encontra-se nos documentos do primeiro grupo, já que são estes que registram, de fato, a materialidade do processo criativo, e que servem deste modo, como índices do percurso construtivo de *Eles não usam black-tie*. De acordo com Salles a abordagem processual deve sustentar-se naquilo que é oferecido pelo próprio percurso criativo:

Documentos de processos instigam um método de pesquisa fiel à experiência guardada nesses registros. As descobertas feitas saem, portanto, de dentro dos próprios processos, isto é, são alimentadas pelos documentos que pareceram necessários aos artistas ao longo de suas produções. (2006, p. 13-14)

Não podemos ignorar documentos importantes tais como entrevistas e declarações, os quais, apesar de possuírem natureza distinta dos acima citados, em razão de se encontrarem fora do tempo e do espaço da criação, também podem oferecer informações complementares para a compreensão de um processo criativo.

Outra questão diz respeito ao contexto - histórico, cultural, social e político - no qual a transcrição de *Eles não usam black-tie* se insere, o qual tem fundamental importância para este trabalho. É preciso enfatizar que o “pano de fundo” da criação nos interessa na medida em que o diretor se apropria das referências que o cercam e as incorpora na criação da obra. Para Salles, “não podemos negligenciar os vestígios deixados pelo mundo que envolve aquele artista específico, sem, no entanto, deixarmos de presenciar o processo de transformação que essas marcas sofrem ao penetrarem o mundo ficcional em criação”. (1998, p. 101)

O segundo nível de classificação, em *Estudos, Projeto e Finalização*, por sua vez, também diz muito a respeito do modo como os documentos de processo serão utilizados neste trabalho a fim de produzir resultados.

Como antecipamos, o grupo *Estudos* reúne documentos de processo que registram intenções e ideias, mas não apontam, necessariamente, de que modo ou por quais meios estas serão concretizadas. Por outro lado, o material agrupado em *Projeto* diz respeito a um plano bem estruturado, no qual se distinguem claramente a sequência e os componentes da narrativa, e por meio do qual se encontra indicado o que é preciso fazer para que este plano tome forma em imagem e som. Já o grupo *Finalização* congrega documentos relativos às ações executadas para que este plano seja concretizado. Esta classificação relaciona-se, portanto, com os diferentes estágios de estruturação da obra, que se caracterizam pelo

movimento de passagem de uma ideia para um plano, e daí para ações que culminam na concretização.

É sob esta lógica que nossa pesquisa irá se organizar, de modo que, a cada um dos grupos, *Estudos*, *Projeto* e *Finalização*, será dedicado um capítulo da nossa dissertação. Para formar a base material de nossa aproximação ao percurso criativo de *Eles não usam black-tie*, serão agregados ao conjunto de documentos de processo que compõem estes grupos, o texto teatral, o documentário *ABC da greve* e o filme em sua forma entregue ao público.

1.4 CLASSIFICAÇÃO DAS BASES MATERIAIS: *ESTUDOS, PROJETO E FINALIZAÇÃO*

Tendo delineado o arranjo de documentos de processo e de obras acabadas que sustenta materialmente nossa pesquisa, procuraremos a seguir elucidar a natureza das relações que o regem, valendo-nos de algumas características, em nível introdutório, destes documentos e obras.

Como vimos, o grupo *Estudos* é composto, no âmbito dos documentos de processo, pelos orçamentos de produção, pelo *Contrato de coprodução* e pelos *Argumentos*. O material relativo à pré-produção fornece pistas sobre a concepção do filme num momento anterior à pré-roteirização e detém pouca informação sobre a narrativa em desenvolvimento.

Detalhes da futura trama podem ser encontrados nos *Argumentos*, que se referem a conversas de Hirszman e Guarnieri, nas quais os dois tentam definir os contornos do filme *Eles não usam black-tie*.³⁰ Esses documentos nos oferecem *possibilidades em estudo*, já que, no diálogo entre os roteiristas, os potenciais componentes da história a ser contada pelo filme (como personagens, tempo, espaço etc.) se encontram *em elaboração*. Como descreveram os próprios roteiristas, trata-se de um “papo sobre o filme”, no qual não há contornos plenamente definidos, mas ideias e possibilidades em discussão.

Para que seja possível extrair dos *Argumentos* o máximo de dados possível sobre o processo de criação da obra, deve-se ter em mente a especificidade destes documentos. Isto significa invocar metodologias e aportes teóricos que deem conta, por exemplo, do dinamismo que registram, posto que nos *Argumentos* “diferentes formas ocupam o mesmo espaço e o mesmo tempo”, (SALLES, 1998, p. 150) bem como da seletividade que revelam, já que apenas determinados elementos narrativos são foco da atenção dos roteiristas nesta

³⁰ Compete esclarecer que a nomenclatura “*Argumentos*”, que optamos por adotar ao longo deste trabalho, foi atribuída pelo AEL a este conjunto de documentos. Optamos por mantê-lo como uma deferência ao arquivo.

etapa do percurso criativo. Esta é uma das razões pelas quais sentimos necessidade de, por meio da concepção do grupo *Estudos*, separar a leitura interpretativa dos *Argumentos* de outros registros do processo criativo.

No que tange ao texto teatral de *Eles não usam black-tie*, é no grupo *Estudos* que consideramos mais pertinente incluí-lo, tendo em vista que este documento representa a base do processo de transcrição, para o qual Hirszman convoca o próprio autor da peça, Guarnieri, que não só participa da elaboração dos *Argumentos* e roteiros, mas termina por atuar no filme.

A respeito do documentário *ABC da greve*, optamos por também incluí-lo no grupo *Estudos*, visto que a realização deste filme constituiu, conforme apontamos, uma experiência muito importante para Hirszman na concepção e concretização de *Eles não usam black-tie*.

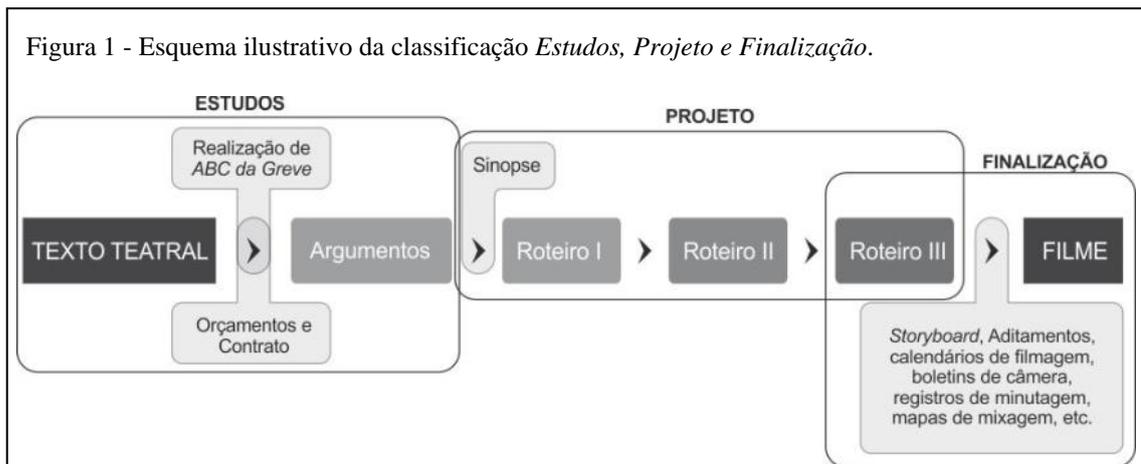
Articulando o fato de o documentário não ter sido finalizado às declarações do diretor que enfatizam a importância da realização deste para a concepção do filme de ficção, e às muitas relações que podem ser estabelecidas entre *ABC da greve* e *Eles não usam black-tie*, como veremos, somos levados a crer que, no que tange aos propósitos desta pesquisa, o documentário pode ser considerado um *meio* e não um *fim*. Em outras palavras, é possível tomá-lo, aqui, como parte de um processo que não culmina na sua própria finalização, mas que serve à realização de outra obra: *Eles não usam-black-tie*.

O grupo *Projeto*, por sua vez, é composto basicamente pela *sinopse* e pelos roteiros de *Eles não usam black-tie*. Não sabemos ao certo o momento da escritura da sinopse encontrada no AEL, mas temos indicativos de que esta possivelmente foi escrita imediatamente antes da elaboração do roteiro, e por esta razão, integra o grupo *Projeto*.

Um roteiro de cinema contempla “a descrição analítica do filme, com indicação exata das cenas, dos diálogos”. (COSTA, 1987, p. 156) Conforme dissemos, dentre os roteiros de *Eles não usam black-tie* encontrados no AEL e na Cinemateca Brasileira, distinguimos três versões, escritas por Hirszman e Guarnieri, sendo que o *Roteiro II* e o *Roteiro III* possuem cópias, em sua maioria, rasuradas.

De acordo com Costa, um roteiro pode ser redigido de várias formas, mas “deve sempre conter indicações funcionais para a passagem de uma fase *projetual* a uma *operacional*”. (1987, p. 167, grifo nosso) É precisamente esta característica dos roteiros que justifica a necessidade de isolar a leitura interpretativa deste tipo de documento do restante do nosso dossiê de pesquisa, por meio da criação do grupo *Projeto*.

Do grupo *Finalização* participam os documentos relativos à etapa de execução das indicações técnicas contidas no roteiro. Neste âmbito, contamos com grande quantidade de



material, dentre a qual podemos destacar 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*, entre outros.

A principal característica deste material é que ele está diretamente ligado a *ações*. Apesar de conterem grande variedade de registros, estes documentos têm como especificidade o fato de estarem relacionados à execução de uma tarefa particular necessária para que o roteiro se torne filme. Daí decorre que, ao contrário do roteiro, que nos oferece uma visão geral da obra - permitindo que acompanhem a narrativa e conheçamos sua dimensão estética, estes documentos registram ações pontuais e técnicas.

Para a leitura destes documentos, portanto, utilizaremos como baliza o filme, em sua forma acabada, e o *Roteiro III*. Na comparação entre o roteiro, os documentos que registram o processo de produção/filmagem/montagem e o filme pronto, é que será possível estabelecer relações e assim estes documentos poderão oferecer informações relevantes sobre o processo de criação de *Eles não usam black-tie*. Nesta direção, Grésillon sublinha que “A comparação entre um determinado estado da gênese e o estado dito definitivo fornece pontos de identificação apreciáveis para estabelecer a ordem interna dos documentos”. (2007, p. 155) Das peculiaridades destes documentos e do modo como precisam ser tomados para produzirem resultados decorre sua integração ao grupo *Finalização*.

Uma vez esclarecida a classificação dos documentos de processo, em conjunto com o texto teatral, *ABC da greve* e o filme, nos grupos *Estudos, Projeto e Finalização* (Figura 1), bem como discutida a relevância destes para nossa pesquisa e indicados os caminhos para a estruturação do nosso trabalho, passaremos do âmbito da coleta, tratamento e organização para o campo da leitura, análise e interpretação deste material.

1.5 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO

A metodologia da crítica de processo não é linear, assim como não o é o próprio processo de criação. Desse modo, a distinção de dois momentos entre a constituição do dossiê e a análise/interpretação tem como único propósito contribuir com a clareza deste trabalho. Estamos conscientes de que o esforço interpretativo permeou as considerações apresentadas até aqui, o que é de se esperar, conforme destaca Grésillon:

O geneticista que “trituro” seu dossiê até a etapa de transcrição, já interiorizou e, inconscientemente, explorou alguns de seus aspectos pertinentes, talvez até já tenha em mente hipóteses para percursos interpretativos, pois, fique claro, não existem duas posturas diferentes de leitura, sendo uma objetiva e reservada à classificação e, a outra, subjetiva e reservada à interpretação. (2007, p. 189)

Com isto em mente, o que vamos procurar fazer em seguida é apresentar, sistematicamente, no que consiste, de quais conceitos principais se vale e quais resultados persegue a leitura descritiva e analítico-interpretativa dos documentos de processo de *Eles não usam black-tie*. Concluiremos a introdução deste trabalho descrevendo como estes resultados serão organizados nos capítulos da nossa dissertação.

Os critérios para a observação comparada dos documentos, bem como a interpretação destes, estarão fundamentados no conceito de *narrativa*. De acordo com Xavier, a narrativa é o “eixo comum” pelo qual um “mundo narrado” pode ser descrito “sem que seja necessário considerar as particularidades de cada meio material”. Em outras palavras, a narrativa é o que tem em comum um filme narrativo-dramático, uma peça de teatro, um conto e um romance. “Em todas estas formas de expressão, o fato de estar presente o ato de narrar permite o uso de categorias comuns na descrição dos elementos que organizam a obra em aspectos essenciais”. (2003, p. 64)

Xavier diferencia, no âmbito da narrativa, *fábula* e *trama*. Esta distinção tem raízes, no âmbito da narratologia, em Gerard Genette, e possui sentido análogo ao da oposição proposta pelos formalistas russos (Chklovski, Tomachevski, Propp, Eikhenbaum) no contexto do conto, entre “*fábula*”, que seria “a sequência dos acontecimentos representados tal como eles teriam se desenrolado na vida” e “*trama*”, que “remete ao agenciamento particular desses acontecimentos pelo autor”. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 115)

Diante de qualquer discurso narrativo, posso falar em *fábula*, querendo me referir a uma certa história contada, a certas personagens, a uma sequência

de acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (ou lugares) num intervalo de tempo que pode ser maior ou menor; e posso falar em *trama* para me referir ao modo como tal história e tais personagens aparecem para mim (leitor/espectador) por meio do texto, do filme, da peça. (XAVIER, 2003, p. 65)

Nesta direção, Michel Chion ressalta que é no modo de contar a história que reside a individualidade de uma obra. “As histórias, decididamente, são sempre as mesmas. [...] Indefinidamente aberta e renovável é a arte da narração, a arte do conto, da qual a arte do roteirista é apenas uma aplicação particular, pensada para o cinema”. (1989, p. 2)

Apesar de ser possível diferenciar entre os elementos da história e os meios de contá-la, esta distinção, conforme esclarece Xavier, é sempre feita a partir da trama: “o que um filme, um romance ou uma peça me oferecem é a *trama*, pois não posso me relacionar senão com a disposição do relato tal como ele me é dado. E é a partir daquilo que me oferece - a *trama* - que deduzo a *fábula*”. (2003, p. 66)

Em oposição à *narrativa*, em sentido geral, podemos falar em *narrativa cinematográfica*, que incorpora ao conceito genérico os modos particulares de narração no cinema, que consistem, de acordo com Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté, no que “se refere à expressão, ao que é próprio do meio”, ou seja, à “materialidade do filme.” (1994, p. 41) Nesta direção poderíamos citar, na qualidade de exemplos, a composição do quadro, a montagem, a relação entre imagens e sons, o posicionamento da câmera etc.

Com estes conceitos-chave em mente, podemos prosseguir com a leitura comparativa do nosso dossiê, em sua sequência cronológica. A confrontação entre os documentos é um passo fundamental, posto que, conforme expôs Salles, “o interesse não está em cada forma, mas na transformação de uma forma em outra.” (1998, p. 19)

Para visualizar o movimento entre as formas das quais a obra foi se revestindo ao longo do processo, é preciso uma análise comparativa bastante minuciosa, que acreditamos ser mais eficaz se feita com poucos documentos a cada vez. Após a descrição ponto-a-ponto dos grupos, obviamente, nos voltaremos para o conjunto. Tal leitura comparativa, num plano específico, se dará entre os seguintes documentos:

- a) texto teatral e *Argumentos* (considerando, entre eles, *ABC da greve*);
- b) texto teatral, *Argumentos* e *Roteiro I*;
- c) *Roteiro I*, *Roteiro II* e *Roteiro III*;
- d) *Roteiro III* e filme (considerando, entre eles, o *Storyboard*, as *Sequências e locações para filmagem*, os *Calendários de filmagem*, as *Ordens do dia*, as

Fichas de continuidade, as Sequências para sincronização, o Mapa de mixagem etc.).

Partindo das observações provenientes da leitura num “primeiro nível”, de certo modo, “microscópico”, percorrendo as operações registradas em cada página de cada documento (Cf. Anexos H a K), é que a etapa mais importante da interpretação dos documentos pode ser operada. Depois de “desmontar” a máquina criativa, é hora de “montá-la” novamente. (CAMPOS, 1987; 2004)

As peças do mecanismo em ação podem ser isoladas para efeito de análise, mas devem ser colocadas de volta no movimento da criação, para que o pesquisador seja fiel a essa marcante característica de seu objeto de estudo. Em outras palavras, ao separar este ou aquele elemento para análise, não se pode perder a noção do processo no qual se insere. (SALLES, 2008, p. 52-53)

A etapa que se segue à descrição comparativa consiste numa leitura a nível “macroscópico”, tomando o conjunto de ações registradas na totalidade dos documentos de processo. Essa tarefa nos conduz à “compreensão” do processo, conforme explica a autora:

O olhar científico procura por explicações para o processo criativo que os documentos guardam. Daí sua simples descrição ser insuficiente. Retira-se, da complexidade das informações que oferecem, o sistema através do qual esses dados são organizados. (1998, p. 19)

Será nossa tarefa, nesta etapa de leitura interpretativa num sentido amplo, identificar recorrências, estabelecer nexos e operar aproximações a fim de encontrar o sistema, as linhas de força ou, ainda, as “tendências” do percurso criativo de *Eles não usam black-tie*.

Salles caracteriza “tendência” como o “rumo vago que direciona o processo de construção de suas obras”. (SALLES, 1998, p. 28). A tendência do percurso criativo opera na dialética entre “rumo” e “incerteza”, a qual “move o ato criador e o caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto”. (SALLES, 2002, p. 186)

Um dos aspectos da tendência do processo de criação é o “projeto poético” do artista, o qual se concretiza com a obra, mas também está relacionado às características mais gerais do “modo de fazer” que lhe é próprio e àquelas do conjunto de toda a suas obra.

O projeto está ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético conduzido pelo grande propósito estético do artista. São princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: norteiam o momento singular que cada obra representa. (SALLES, 2002, p. 192)

Conforme esclarece Salles, a tendência do processo “é o objeto de estudos de caso nos quais o propósito da análise é acompanhar e compreender os mecanismos criativos utilizados por um artista específico, para a produção de uma determinada obra”. (SALLES, 1998, p. 37) Desse modo, a partir de uma leitura mais ampla dos documentos de processo, nos ocupamos da busca pela compreensão das tendências do processo criativo de *Eles não usam black-tie*, bem como da identificação de características do projeto poético de Hirszman, em elaboração.

Deste modo, desejamos, como Monzani, “apontar um método a mais de pesquisa cinematográfica, contemplando os roteiros feitos para a obra – parte usualmente esquecida do material do processo de criação – e buscando extrair do movimento representado por eles o “desenho” do pensamento de seu autor”, (2005, p. 17) salientando que nos valeremos não apenas dos roteiros, mas também de outros documentos auxiliares.

É importante lembrar que nosso olhar encontra-se direcionado por um enfoque carregado de uma “sensibilidade direcionadora”, (GRÉSILLON, 2007, p. 196) que é a busca pela compreensão do processo de criação deste filme enquanto transcrição (CAMPOS, 1987, p. 54) ou transposição intersemiótica (JAKOBSON, 1977, p. 72) a partir do texto teatral.

Em suma, partindo do viés processual, baseado na teoria geral da criação de Salles e passando pelas particularidades do processo de criação de *Eles não usam black-tie*, como a natureza intersemiótica de que se reveste e a forte ligação que mantém com o contexto no qual se desenvolveu, o que buscamos com o nosso esforço de análise, a nível “macro”, dos documentos de processo é:

- a) o entendimento de como os constituintes da narrativa se articulam nos momentos distintos do processo criativo;
- b) a percepção de como as ideias, de um modo geral, transitam nas diferentes etapas do percurso criador, e de que formas semióticas se revestem;
- c) o reconhecimento das influências do contexto social e político que se revelam nos movimentos processuais;
- d) a percepção das “tendências” e dos traços do “projeto poético” pertencentes à obra em processo.

Os resultados obtidos a partir do trabalho descritivo-interpretativo dos documentos, conforme demarcamos acima, são apresentados nos capítulos seguintes seguindo a lógica dos grupos *Estudos*, *Projeto* e *Finalização*.

Argumentos enquanto estudos: possibilidades em diálogo concentra-se nos primeiros passos dados em direção à realização de *Eles não usam black-tie*, no momento em que esta se apresenta como um estudo, uma ideia em busca de uma forma. Ali discutimos as relações entre o texto teatral e os *Argumentos*, considerando a influência de *ABC da greve*.

Roteiros enquanto projeto: uma narrativa em processo dirige-se ao processo de estruturação de *Eles não usam black-tie* enquanto projeto, plano para trazer à vida uma obra cuja forma é ainda, em certa medida, imaginária. Nele nos voltamos para as três versões de roteiros de *Eles não usam black-tie*, procurando demonstrar de que modo elementos do texto teatral e dos *Argumentos* se articulam neste processo.

Produção, filmagem e montagem enquanto finalização dedica-se ao momento de realização do projeto, no qual a concepção da obra, até então limitada ao papel, se materializa na forma de imagem e som em movimento. Centramo-nos no percurso entre a terceira versão do roteiro e o filme *Eles não usam black-tie* (finalizado e lançado), valendo-nos de documentos que registram a produção, a filmagem e a montagem.

2. OS ARGUMENTOS ENQUANTO ESTUDOS: POSSIBILIDADES EM DIÁLOGO

Este capítulo fixa-se no momento inicial do processo de criação de *Eles não usam black-tie*, caracterizado pela pesquisa e experimentação em torno das possibilidades de construção do filme. Trata-se de um conjunto de etapas aqui denominado *Estudos*, tendo em vista as particularidades dos índices dos quais nos valeremos na aproximação a este momento do percurso criativo, a saber, o texto teatral, os orçamentos de produção, o *Contrato de coprodução* com a Embrafilme, os *Argumentos* e o documentário *ABC da greve*.

A partir da descrição detalhada destas bases materiais, nos dedicaremos à restituição da ordem cronológica desta fase embrionária, partindo da primeira encenação do texto teatral até o momento que antecede a escritura do primeiro roteiro, mapeando as forças, processos e ações empreendidas, bem como suas possíveis interferências e contribuições no percurso de construção de *Eles não usam black-tie*, discutindo, ademais, os problemas enfrentados e as limitações impostas a esta tarefa. Além disso, nos empenharemos na compreensão do papel de *ABC da greve* neste percurso. Voltaremos nossa atenção, ainda, para a dinâmica criativa entre Hirszman e Guarnieri que estes documentos revelam, atentando para os modos de articulação dos roteiristas. Por fim, procuraremos compreender a passagem do texto teatral para os *Argumentos*, por meio de uma análise dos elementos que estruturam a fábula em formação e de seus correlatos no documento que serviu de baliza para sua criação.

As reflexões aqui desenvolvidas têm, entre seus propósitos, o de deixar caminhos abertos para se pensar, nos próximos capítulos deste trabalho, as relações entre esta etapa inicial e os momentos subsequentes do processo de criação de *Eles não usam black-tie*.

2.2 APRESENTAÇÃO DOS DOCUMENTOS DE PROCESSO

2.2.1 Texto teatral

O texto teatral de *Eles não usam black-tie* por nós utilizado nesta pesquisa teve sua primeira edição publicada pela Civilização Brasileira, em 1983 (este já havia sido publicado anteriormente pela editora Brasiliense, em 1966, e pela Civilização Brasileira em 1978, em conjunto com outra peça de Guarnieri, *Gimba*). Dispomos da 19ª edição, publicada em 2008, que possui 112 páginas. Este texto tem prefácio de Delmiro Gonçalves, que discute a

concepção pelo autor e a recepção pela crítica da peça à época da sua primeira montagem no Teatro de Arena de São Paulo, em 1958.

Uma nota apresenta as personagens da peça e o elenco da primeira montagem, em 22/2/1958, sob a direção de José Renato, do qual podemos destacar os atores Miriam Mehler, Gianfrancesco Guarnieri, Eugênio Kusnet, Lélia Abramo e Milton Gonçalves.³¹ A peça divide-se em três atos e seis quadros, antes dos quais se encontram no texto rubricas de cenário, ou de localização espaço-temporal das personagens. Como não há narrador, o texto se compõe basicamente dos diálogos, intercalados por rubricas referentes à música e à encenação (movimentação em cena, expressões, gestos, tons de voz etc.).

Chama a atenção o modo pelo qual os diálogos são escritos, sendo comum encontrar palavras e sentenças como *gostá, chegô, pruruê, nós, purmões, com'ê, ocê, nós vai, gosta de eu*, entre outras. Podemos considerar esta peculiaridade, típica também de outras peças de Guarnieri,³² como a marcação textual de uma variação heteroglótica oral que é representativa do local e época em que a ação se desenrola, bem como da condição social das personagens.³³

O cenário descrito no texto é bastante simples, e se limita basicamente ao barraco onde mora a família de Tião (um dos protagonistas), localizado numa favela carioca. Apenas um quadro se passa fora deste ambiente, na frente da casa de Maria (namorada de Tião). Não há indicação de iluminação ou figurino, e as inserções musicais são marcadas no texto unicamente pela “entrada” ou “saída” do violão *over* do personagem Juvêncio, não havendo qualquer registro de melodia, apenas da letra da música, a qual é cantada pelas personagens.³⁴

Em relação à narrativa do texto teatral, como vimos, o espaço no qual a trama se desenvolve é o Rio de Janeiro, sendo que as personagens moram em uma favela. Apesar de o cenário se limitar basicamente ao barraco de Romana, muitos acontecimentos que tem lugar fora de cena, como por exemplo, na fábrica, no sindicato, no botequim, nas ruas etc., os quais são apenas *narrados* sumariamente pelas personagens e *não encenados*. (XAVIER, 2003, grifo nosso)

Não há marcação de uma época específica, deste modo, se não levarmos em conta a data em que peça foi escrita, esta pode ser tomada como contemporânea à leitura. No entanto,

³¹ Lélia Abramo, Gianfrancesco Guarnieri e Milton Gonçalves atuaram também no filme de Hirszman. Abramo fez o papel da mãe de Maria no filme, sendo que na peça ela fazia o papel de Romana (mãe de Tião). Gonçalves viveu Bráulio tanto na peça quanto no filme. Guarnieri passou do papel do filho (na peça), ao do pai (no filme).

³² Cf. *Gimba* (1959) e *A Semente* (1961).

³³ Para o conceito de *heteroglossia* (versão da palavra a partir do inglês, que foi traduzida para o português como *plurilinguismo*), Cf. BAKHTIN, 1993, p. 74.

³⁴ “Entrada” e “Saída” são os termos utilizados no texto teatral (GUARNIERI, 2008) para indicar os momentos em que deveria começar e terminar a música.

encontramos nos diálogos pistas que podem ser interpretadas como indicadores temporais da década de 1950, como por exemplo, a menção de Otávio à experiência “do ano passado” e, em seguida, à “greve de 51”, (GUARNIERI, 2008, p. 40) e a referência desta mesma personagem ao “velho”, (GUARNIERI, 2008, p. 33 e 38) a qual alguns autores, entre eles Salem, entenderam como uma alusão ao ditador russo Josef Stalin. (1997, p. 253)

A narrativa tem duração de quatro dias, seguindo a ordem cronológica da ação, contudo, há uma elipse temporal de suas semanas entre o primeiro dia e os demais. A peça começa num sábado a noite, duas semanas se passam, a ação recomeça num outro sábado e continua até segunda-feira.

As personagens que compõem a trama são Otávio e Romana, pais de Tião e Chiquinho. Maria é namorada de Tião e irmã de João. Dalva e Terezinha são vizinhas de Romana. Jesuíno é amigo de Tião e Bráulio é companheiro de Otávio. Há, ainda, a mãe de Maria, que não tem nome, e Juvêncio, o violeiro. Estes dois últimos não aparecem em cena.

A peça de Guarnieri tem como tema musical o samba intitulado *Nóis não usa as bleque tais*, de autoria conjunta com Adoniran Barbosa. Além desta só há uma referência musical especificada no texto teatral: o som da vitrola durante a festa de noivado de Tião e Maria. Do samba-tema, encontram-se no texto teatral as indicações da letra, nos momentos em que ela deveria ser cantada pelos personagens, e as marcações da presença da “viola”, sem, no entanto, qualquer indicação da melodia. O samba-tema, que aparece no texto teatral em seis inserções diferentes, é sempre diegético, e encontra-se ligado ao personagem Juvêncio, “violeiro” do morro que no universo ficcional é o compositor da música. Sua participação na peça se resume a tocar o samba-tema, já que ele não tem falas nem tampouco canta, ficando a interpretação, quando existente, a cargo de outros personagens.

O texto teatral divide-se em três atos e seis quadros. No Ato I, Quadro I, Maria e Tião chegam à casa do moço em um sábado à noite, depois de um passeio. Ela conta a ele que está grávida e eles decidem marcar o noivado. Chiquinho, que dormia na sala, acorda com a conversa dos dois, e logo Otávio chega. O casal conta a novidade, e Romana também acorda. Todos ficam surpresos com a notícia. No Quadro II, duas semanas se passaram, e novamente é sábado. Está acontecendo a festa de noivado de Tião e Maria, organizada pelos pais de Tião, da qual participam o irmão de Maria, vizinhos e amigos. Ao final da festa, Bráulio chega anunciando que haverá greve na segunda-feira. Otávio fica radiante e, Tião, preocupado.

No Ato II, Quadro I, é domingo, a manhã após a festa. Tião conversa com a mãe em casa, que conta que ele, alcoolizado, discutiu com o pai no dia anterior, dizendo ser Otávio o

culpado pela vida ruim que a família levava, que ele (Tião) não queria que Maria trabalhasse, e que estava bem na cidade, quando morava com os padrinhos. Romana sai de casa, e Tião conta a Jesuíno sobre a gravidez de Maria. Os dois conversam sobre a greve, Tião diz que vai furar e Jesuíno também, os dois querem passar para “encarregados” e ir morar na cidade em “uma casa de cômodos”. Bráulio chega e conta a Otávio, que também chega em seguida, da prisão de alguns companheiros em razão da ameaça de greve. No Quadro II, é domingo à noite e Maria e Tião conversam na frente da casa da moça sobre o fato de Tião não gostar de viver na favela. Maria diz que não se importa porque gosta das pessoas com quem convive.

No ato III, Quadro I, é segunda-feira de manhã, dia da greve, e Tião sai de casa para trabalhar. Em seguida, Otávio também vai. Romana fica em casa com Maria, que conta a ela sobre a gravidez. Logo Tião chega e diz que “tudo foi bem” na greve. Em seguida Bráulio chega e conta a todos que Tião furou a greve e que Otávio foi preso. Romana vai atrás dele. No Quadro II, Tião conversa com João sobre sua atitude, e diz que pretende ir embora com Maria para a cidade. Em seguida chega Maria e diz para Tião que não gosta da ideia. Romana retorna com Otávio, Terezinha e Bráulio. Todos estão alegres com o bom resultado da greve, graças à forte atuação de Otávio, o “maior greveiro carioca”. Otávio conversa com Tião, e o coloca para fora de casa. Maria, arrasada, diz que não vai com ele para a cidade. Tião vai embora, mas fica a esperança que, se ele mudar sua perspectiva de vida, poderá voltar. A peça é encerrada com o samba-tema de Juvêncio, tocando no rádio, identificada como sendo de autoria de outra pessoa.

2.2.2 Orçamentos de produção e Contrato de coprodução

Na série 04 do Fundo Leon Hirszman (Grupo 02, Subgrupo 16, Arquivo Edgard Leuenroth), denominada *Orçamentos de produção*, encontram-se depositados quatro documentos textuais. Articulando o conteúdo e as datas destes, os identificamos como diferentes versões de orçamento para a realização de *Eles não usam black-tie*, as quais denominamos *Orçamento de produção I* (s/d), *Orçamento de produção II* (s/d), *Orçamento de produção III* (19/12/1978) e *Orçamento de produção IV* (25/11/1979).

Estabelecemos a sequência entre os dois primeiros orçamentos levando em conta que estes têm a mesma diagramação e conteúdos muito semelhantes, contudo, no *Orçamento de produção II* estão datilografados valores que no *Orçamento de produção I* se encontram anotados a lápis. Acreditamos que estes são anteriores ao *Orçamento de produção III* tanto

em razão das diferenças na diagramação (que no terceiro orçamento foi feita em folha-ofício padrão da Embrafilme - com valores preenchidos a lápis) quanto das semelhanças no conteúdo. Deste modo, cremos ser possível afirmar que o *Orçamento de produção III* é uma versão de rascunho do orçamento enviado para a Embrafilme na tentativa de pleitear o financiamento de *Eles não usam black-tie*, ou seja, seria o mais próximo da “versão final” de orçamento de que dispomos. A favor desta hipótese temos o fato deste prever um custo de Cr\$ 7.774.552,00 para o filme, valor muito próximo do que consta no *Contrato de coprodução*.

Para o desenvolvimento deste capítulo interessam os três primeiros orçamentos. Os orçamentos de produção, conforme já foi destacado, constituem o “ponto inicial” do nosso dossiê processual, ou seja, são os primeiros documentos de processo que registram a realização de *Eles não usam black-tie* (primeiros no sentido de terem data anterior a todos os outros documentos que compõem nosso dossiê).

O *Orçamento I* e o *Orçamento II* têm dezessete páginas cada um e contemplam basicamente os mesmos itens que o *Orçamento III*, que possui vinte e seis páginas. Nestes documentos encontram-se discriminados todos os custos necessários à realização do filme, entretanto, apesar de não incluírem qualquer descrição narrativa, oferecem alguns indicativos neste sentido. Um deles é o local das filmagens, descrito como sendo as cidades de São Paulo (centro e periferia), e São Bernardo do Campo. Outra diz respeito às personagens, que correspondem exatamente àquelas do texto teatral. Não estão especificados os atores que as interpretariam. Estão previstos, ainda, alguns pequenos papéis, discriminados genericamente (Amiga de Maria, Jovem, Dono da venda etc.). A transposição da peça para São Paulo, sem modificação das personagens, nos permite supor que a intenção era atualizá-la para o tempo presente, tendo em vista que naquele momento era em São Paulo que as greves operárias mais importantes do país estavam acontecendo.

A série 05 do AEL, *Contrato de coprodução*, é composta por três documentos, o *Contrato de coprodução* de *Eles não usam black-tie* com a Embrafilme (10/1/1979), um aditamento ao contrato original (s/d - estimamos ter sido firmado entre o final de 1979 e início de 1980), e um recibo de pagamento da primeira parcela da verba liberada (10/1/1979). Interessam, para os fins deste capítulo, o *Contrato de coprodução* e o recibo.

O *Contrato de coprodução* tem vinte e duas cláusulas datilografadas em quatro páginas, e especifica as condições da coprodução de *Eles não usam black-tie* entre a Leon Hirszman Produções e a Embrafilme. O orçamento que consta neste contrato é de Cr\$ 7.720.387,00 (cerca de sete milhões e setecentos mil cruzeiros), que determina a liberação

deste valor em cinco parcelas, a primeira no ato do contrato, a segunda mediante apresentação de dois mil metros de negativo do filme e a terceira ao final das filmagens. A quarta parcela seria liberada quando apresentado o copião ordenado do filme (uma tomada por plano filmado) e a quinta quando entregue a primeira cópia. Estava previsto, ademais, o início das filmagens em no máximo 60 dias e a primeira cópia em no máximo 10 meses.

O recibo que consta junto ao *Contrato de coprodução* confirma o recebimento da primeira parcela da verba para a produção de *Eles não usam black-tie* na data da assinatura daquele contrato, no valor de Cr\$ 2.316.116,10 (cerca de dois milhões e trezentos mil cruzeiros).

2.2.3 O documentário *ABC da greve*

Como antecipamos na introdução deste trabalho, *ABC da greve* é um documentário de longa-metragem dirigido por Hirszman, sobre a greve dos metalúrgicos do ABC paulista no primeiro semestre de 1979. Este filme somente foi finalizado, após a morte do diretor, pela Cinemateca Brasileira. O projeto coordenado por Adrian Cooper foi responsável pelo restauro e finalização do documentário em 16 mm, colorido, além do lançamento de *ABC da greve* em DVD em 1991, com duração de 85 minutos.³⁵

O filme apresenta as movimentações grevistas em ordem cronológica, começando em 19 de março, o sexto dia de greve, e sendo finalizado em 19 de maio, quando um acordo entre os manifestantes e a classe patronal é assinado e a greve encerrada. Com narração de Ferreira Gullar, *ABC da greve* intercala registros *in locum* de assembleias, piquetes, negociações com empresários, declarações do governo, com imagens das favelas onde moram os operários, suas casas, suas famílias e suas condições de vida, além de mostrar material de arquivo, como entrevistas e notícias de jornal, bem como imagens captadas da televisão.

A primeira imagem de *ABC da greve* é uma panorâmica do pátio da Volkswagen lotado com fuscas enfileirados. Esta é seguida de um discurso de Lula, sobre a greve em andamento já há alguns dias, no estádio de Vila Euclides, em São Bernardo. No sindicato, trabalhadores indicam os ‘fura-greve’, se cadastram e recebem mantimentos. Acontece uma

³⁵ *ABC da greve*, juntamente com outros filmes importantes de Hirszman como *Eles não usam black-tie*, foi recentemente lançado em DVD (2007) integrando o projeto “Restauro digital da obra de Leon Hirszman”, realizado pelos filhos de Leon Hirszman, Maria, João Pedro e Irma. Com o apoio da Cinemateca Brasileira, produção da Cinefilmes Ltda e patrocínio da Petrobrás, através do programa Petrobrás Cultura, o projeto tem curadoria de Carlos Augusto Calil, Lauro e Eduardo Escorel.

reunião sobre a preparação para a greve. Nas ruas, os operários tentam parar um ônibus da empresa e fazer os trabalhadores saírem, conforme o planejado na reunião. A polícia os impede, pacificamente. Numa assembleia, os trabalhadores recebem instruções dos líderes sobre como proceder caso a diretoria seja cassada. Lula discursa sobre o decreto de ilegalidade da greve. Manchetes de jornais e revistas noticiam a greve ilegal. Um representante do governo declara em entrevista, na TV, a intervenção nos sindicatos.

As imagens que seguem são de trabalhadores sendo presos, da polícia procurando pessoas nas casas e jogando bombas e gás em trabalhadores aglutinados no Paço Municipal de São Bernardo. O prefeito intervém e a polícia libera o local para que os operários se reúnam. Acontece uma assembleia, sem os líderes. Lula participa de uma missa. De volta ao paço municipal, prepara-se uma assembleia, desta vez com a presença de Lula. O estádio de Vila Euclides aparece, vazio, cercado pelos policiais. Representantes do governo e dos empresários dão entrevista sobre o enfraquecimento da greve. Em outra assembleia, desta vez no estádio, decide-se dar uma “trégua” na greve. Os prejuízos causados pela greve são descritos pelos representantes do governo, em imagens da TV, e a trégua concedida é elogiada.

As imagens seguintes são externas e internas dos operários se dirigindo às fábricas e desenvolvendo suas atividades. Uma placa da Volkswagen anuncia vagas, e uma fila imensa se forma no local. Hirszman entrevista um homem que está na fila. No pátio da fábrica vêem-se mulheres e adolescentes. O diretor entrevista algumas mulheres, que falam sobre a exploração e a greve. Na rua, um funcionário questiona a equipe de Hirszman se eles têm autorização para filmar a fachada da indústria. Um plano do interior da fábrica se segue. Hirszman entrevista um empregador, que leva a equipe, de carro, para conhecer a favela onde moram os operários e os bairros nobres onde moram os executivos. Em seguida, acontece uma missa na favela, para os trabalhadores. Hirszman entrevista uma mulher e entra em sua casa, mostrando suas péssimas condições de vida. Seguem-se imagens aéreas da missa do Primeiro de Maio, imagens de comício e passeata. Pela TV vê-se um discurso do presidente João Figueiredo. Em seguida, imagens aéreas das indústrias, e de operários trabalhando em condições completamente insalubres. Novamente a imagem aérea do pátio com fuscas. Um show reúne artistas da música e do teatro em prol do movimento operário. Nas ruas, trabalhadores reclamam dos descontos em seus salários durante a trégua. Na TV, um discurso do Ministro do Trabalho, Murilo Macedo.

Em uma reunião na qual Lula está presente, é assinado um acordo, diante da imprensa. Nas ruas, os operários se mostram insatisfeitos com o acordo. Em uma assembleia, os líderes

do movimento convencem os operários de que o acordo, embora não proveitoso financeiramente, é importante para manter a autonomia do sindicato. Lula comemora com companheiros no sindicato. O filme termina com planos dos operários trabalhando em péssimas condições.

Na descrição de Hirszman, *ABC da greve*

É um longa-metragem que mostra criticamente três rios simultâneos: o rio do movimento dos trabalhadores - das condições sociais dos trabalhadores do ABC. Material sobre a vida dos trabalhadores naquele momento. Por outro lado o empresariado - as multinacionais, as grandes montadoras, o Grupo dos Sete na Fiesp, que, se não me engano, era ligado àqueles que estavam em greve, os trabalhadores nas montadoras de Santo André, São Bernardo e São Caetano. O segundo rio é o dos empresários, os possuidores daquelas máquinas, dos bens e do capital, dominante, ali. E o terceiro rio era o Regime, o Estado, aquilo que vinha como ordem: Figueiredo, Murilo Macedo, as pressões oficiais, as intervenções etc. Então ver como é que isso se entrelaça naquele momento é muito interessante, você vai vendo como as coisas vão se coordenando. (VIANY, 1999, p. 306)

A realização do documentário foi uma decisão de ocasião, motivada pela importância atribuída pelo diretor aos acontecimentos com os quais se deparou ao se mudar para São Paulo. O diretor reuniu uma pequena equipe, da qual participaram Adrian Cooper, João Pedro da Luz, Francisco Mou, Uli Bruhn, Cláudio Kahns e Ivan Novais, e passou a registrar acontecimentos, a dinâmica da greve. (HIRSZMAN, 1991, p. 5)

Em diferentes entrevistas do diretor transparece que o documentário foi concebido sem preocupações com sua distribuição no circuito comercial. Em entrevista concedida em 03 de abril de 1979, enquanto estava filmando *ABC da greve*, Hirszman afirmou que,

Isso que nós estamos editando aqui é um documentário, que deve servir à classe trabalhadora, à classe operária, mostrando uma experiência concreta determinada, vivida num ano determinado e que significou um passo na consciência de classe no Brasil. Em nenhum momento ele foi pensado como *uso*, senão como *serviço*. (1991, p. 14, grifo nosso)

Nesta perspectiva, de acordo com Reinaldo Cardenuto, havia, por parte do diretor, portanto, um “compromisso, assumido como urgente, em fazer do documentário uma leitura crítica em torno do movimento operário”. (2011, p. 7)

Novamente, segundo Hirszman, os recursos para a realização de *ABC da greve* inicialmente vieram das verbas liberadas para *Eles não usam black-tie*. Na mesma entrevista, acima citada, o diretor comentou: “Como a Embrafilme está financiando o meu projeto com o Guarnieri, eu pude antecipar dinheiro para comprar o filme virgem, assumir uma série de despesas”. (HIRSZMAN, 1991, p. 5)

Durante as filmagens, a seleção do que seria registrado esteve sujeita aos eventos que ocorriam, sem contar com qualquer tipo de roteiro prévio, apenas o que Hirszman descreveu como “capacidade de avaliação política para selecionar um material que seja significativo, representativo”. (1991, p. 6) Logo após o término das filmagens, Hirszman voltou para o projeto de *Eles não usam black-tie* e Adrian Cooper ficou responsável pela montagem das imagens brutas captadas, (HIRSZMAN, 1991, p. 21-11) sob a supervisão do diretor.

Após quase um ano de trabalho em meio a dificuldades financeiras, o projeto foi interrompido, embora a montagem já estivesse praticamente finalizada. Hirszman afirmou que este não foi concluído “por motivos econômicos e práticos”. (1995, p. 53) Adrian Cooper também apontou a falta de dinheiro como responsável pela interrupção do filme, mas relaciona a isto a decisão de Hirszman de ampliá-lo para 35 mm, um redirecionamento do diretor em relação à intenção inicial de distribuição: “Leon resolveu fazer um filme para um público maior”. (HIRSZMAN, 1991, p. 22) Contudo, segundo Carlos Alberto Calil, um contrato de distribuição foi firmado em outubro de 1979 com a Embrafilme visando viabilizar a ampliação do filme para 35 mm. (HIRSZMAN, 1991, p. 5)

A não finalização do documentário poderia certamente estar relacionada ao envolvimento do diretor entre 1979 e 1981 com *Eles não usam black-tie*, “projeto mais ambicioso e caro de toda a trajetória de Hirszman”. (CARDENUTO, 2011, p. 7) No entanto, mesmo após concluir o filme de ficção, o diretor se dedicou a outros projetos, deixando *ABC da greve* de lado. Nesta direção, Lauro Escorel,³⁶ afirmou que,

Ele [Hirszman] poderia ter terminado aquele filme [*ABC da greve*] antes de fazer o *Black-tie*. Na verdade, acho que para ele valia mais encontrar uma forma de atuar como um cineasta militante e participar daquilo que estava nascendo.³⁷ (apud SALEM, 1997, p. 250)

Isto nos remete à questão anteriormente mencionada, acerca de *ABC da greve*, no que tange aos propósitos desta pesquisa, poder ser considerado um *meio* para a realização de *Eles não usam black-tie* e não um fim *em si*, consideração que se apoia, entre outros, no fato de o diretor ter perdido o interesse em finalizar o documentário (interpretação que pode ser dada às

³⁶ Lauro Escorel trabalhou como fotógrafo/diretor de fotografia e câmera em filmes dirigidos por Hirszman como *São Bernardo* e *Eles não usam black-tie*.

³⁷ Cardenuto aponta outra possível explicação para o filme não ter sido finalizado: “[isto] talvez provenha do próprio engajamento partidário do cineasta: levando-se em consideração o seu compromisso com o PCB (Partido Comunista Brasileiro), que se colocaria na oposição ao Partido dos Trabalhadores - ao apoiar a política do PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro) -, a partir de seu surgimento, em 1980; talvez parecesse contraditório terminar um filme que celebrava a liderança de Lula”. O autor acrescenta tratar-se de uma hipótese “a ser investigada com cuidado”. (2011, p. 7)

declarações acima citadas), e na importância atribuída pelo próprio Hirszman à *experiência* de realização deste. Além disto, observa-se em *Eles não usam black-tie* e em seu percurso criativo a presença de muitas referências a *ABC da greve*, as quais serão discutidas ao longo deste capítulo.

Cabe mencionar algumas informações a respeito do processo de finalização do documentário. Em entrevista que consta nos extras do DVD de *ABC da greve*, Cooper conta que, para finalizar o filme no início dos anos 90, foi necessária restauração, já que parte do negativo havia sido perdida ou danificada pelas más condições de conservação. Em outra entrevista afirmou que quando o processo de realização foi interrompido, o filme já estava montado, e o que faltava era somente a finalização. Todavia, Cooper realizou alterações no projeto original, as quais, segundo ele, não interferiram na montagem, apenas na trilha sonora e na narração. (HIRSZMAN, 1991, p. 23)

Para concluir, algumas observações sobre o modo como *ABC da greve* será abordado nas etapas subsequentes deste trabalho. Apesar da importância do documentário para o percurso criativo de *Eles não usam black-tie*, é preciso lembrar que são dois filmes distintos e independentes, conforme destaca Eduardo Scorel: “Um é treinamento para a realização do outro e ambos têm estilos radicalmente distintos. O registro documental serve à ficção, o contato com a realidade abastece a imaginação, dá credibilidade e consistência à encenação ficcional, mas ambos permanecem nitidamente diferenciados”. (2005, p. 100)

Levando igualmente em conta o fato de Adrian Cooper ter feito modificações no documentário (o que nos impede de tomar esta obra, em sua totalidade, como representativa da vontade de Hirszman), chegamos à conclusão que, para os propósitos deste trabalho, não tomaremos *ABC da greve* enquanto *narrativa*; ou seja, enquanto obra em si.

Interessa-nos a leitura das imagens e sons do documentário, com o objetivo de captar traços do “olhar” de Hirszman, ou seja, de seu processo cognitivo e perceptivo particular. Identificando as opções que caracterizam seu recorte dos fatos presenciados e os elementos para os quais estava atento, podemos melhor compreender o modo como estes passam a integrar “o mundo ficcional em criação” de *Eles não usam black-tie*. (SALLES, 1998, p. 101)

2.2.4 Argumentos em registro sonoro e manuscritos

Na série 02 do AEL, *Argumentos em registro sonoro*, encontram-se depositadas seis fitas cassete, copiadas em nove CDs, que contêm as *gravações* em áudio das conversas já

mencionadas entre Hirszman e Guarnieri a respeito da criação do filme *Eles não usam black-tie*. Estes registros têm cerca de sete horas de duração, sendo que a gravação tem baixo volume e muito ruído, dificultando a compreensão de alguns trechos. Não encontramos qualquer comentário sobre as datas nas quais os diálogos aconteceram e não identificamos referências a respeito de quantos encontros teriam sido realizados, ou do intervalo de tempo que existiu entre estes.

Na Série 01, *Argumentos manuscritos*, há três documentos textuais, um intitulado *resumo das fitas*, outro composto por laudas de *anotações manuscritas* e uma sinopse. Os dois primeiros estão relacionados às conversas gravadas, e constituem-se no foco de nosso interesse neste momento, ao contrário da sinopse, que será objeto de estudo no próximo capítulo.

O *resumo das fitas* consiste na compilação, na forma textual, de apontamentos feitos durante as conversas gravadas. São vinte páginas datilografadas, sem data, com o texto disposto em tópicos. (Cf. Anexo A) As considerações seguem, de modo geral, a ordem na qual se encontram nas fitas (consta a indicação do número da fita antes de cada parte do texto). Praticamente não há distinção entre o que foi dito por Hirszman ou por Guarnieri.

Compete ressaltar que não se trata de uma transcrição, já que nem tudo o que foi dito durante as *gravações* encontra-se escrito no *resumo das fitas*, e que algumas das questões discutidas oralmente e de forma desordenada têm no texto uma tentativa de organização.

A elaboração deste documento possivelmente se deu a partir da escuta das *gravações*, ou seja, demarca uma ocasião posterior aos diálogos, na qual se refletiu a respeito do conteúdo destas. Contudo, não há indicativo de data neste documento, e não sabemos ao certo quanto tempo transcorreu entre estas duas etapas.

Também não encontramos indícios de que o *resumo das fitas* tenha sido produzido por outro que não Hirszman e/ou Guarnieri, deste modo, trabalharemos com a hipótese de que foram os roteiristas que redigiram este documento.

As *anotações manuscritas*, por sua vez, somam nove páginas que têm um conteúdo diversificado, ainda que claramente vinculado às *gravações*. (Cf. Anexo B) Na página 1 (ordem do documento conforme se encontra no AEL), o título “Papo sobre o filme” é seguido da data de 13/9/1979, enquanto na página 8 a entrada “Sobre o filme” é acompanhada da marcação 09/9/1979, o que indica que as laudas não se encontram na ordem em que foram redigidas. Este documento não segue um padrão de formatação ou conteúdo, e a ordem das informações não corresponde à ordem na qual foram abordadas durante as conversas. Neste

sentido, somente conseguimos identificar correspondências entre a sequência do conteúdo das *gravações* e das *anotações manuscritas* em alguns trechos pontuais.

Somando-se a isto o fato de nem as *gravações* nem o *resumo das fitas* terem data, não dispomos de subsídios para precisar se as *anotações manuscritas* foram escritas antes, depois ou durante as discussões dos roteiristas registradas nas *gravações*. Nossa hipótese é de que uma parte deste documento foi redigida antes e outra possivelmente durante as *gravações*, provavelmente por Guarnieri. Chegamos a esta possibilidade visto que nas *gravações* há momentos em que os roteiristas leem trechos muito semelhantes aos encontrados nas *anotações manuscritas*; em outros, parecem estar escrevendo exatamente o que naquelas consta. Há, além disso, muitas anotações no documento a respeito das quais não identificamos qualquer menção nas *gravações*.

Isto nos sugere, ademais, que as *gravações* podem ter sido antecedidas por encontros não registrados em áudio, mas que talvez tenham rendido algumas *anotações manuscritas*. Outra possibilidade é que as anotações que têm conteúdo inexistente nas *gravações* tenham sido produzidas durante as conversas para reter ideias que não foram verbalizadas. Ou, ainda, podem se referir a anotações pessoais, realizadas individualmente, antes ou depois das reuniões.

É fundamental reter que Hirszman e Guarnieri conversaram muito sobre o filme antes de iniciar a escritura do roteiro. Outra informação importante, que nos compete adiantar, é que nas *gravações*, bem como no *resumo das fitas* e nas *anotações manuscritas*, o filme seria sobre um grupo de atores amadores que estaria montando a peça *Eles não usam black-tie*.

2.3 RESTITUIÇÃO CRONOLÓGICA DO PROCESSO CRIATIVO

Havendo descrito todas as bases materiais que dão suporte às leituras comparativas e análises concernentes a este capítulo, podemos avançar na tentativa de restituir a ordem cronológica deste material, reintegrando cada um dos documentos, ou obras, ao movimento da criação ao qual pertencem.

Retomando algumas questões contextuais já mencionadas na introdução, o texto teatral de *Eles não usam black-tie* foi escrito em 1956 e encenado pela primeira vez em 1958, no Teatro de Arena de São Paulo. Leon Hirszman assistiu à montagem desta peça no Rio de Janeiro, em 1959, e procurou Guarnieri para conversar sobre a versão cinematográfica nos anos que se seguiram. No entanto, os direitos para tal realização haviam sido cedidos pelo

autor ao diretor Carlos H. Christensen. Uma segunda conversa aconteceu no início dos anos 70, mas, em razão da falência de produtora de Hirszman (*Saga Filmes*) e da retenção da peça pela censura, o projeto voltou para a gaveta. De acordo com depoimentos do diretor, as condições se tornaram favoráveis para o desenvolvimento deste apenas em 1977.

A partir disto, o primeiro registro de que dispomos do processo de criação do filme,³⁸ já no âmbito do dossiê processual, são os orçamentos de produção, documentos que, como vimos, foram possivelmente elaborados para envio da proposta de coprodução de *Eles não usam black-tie* para a Embrafilme. O *Orçamento III*, que supomos ser a versão mais próxima da “definitiva” data de 19 de dezembro de 1978. O próximo registro material do processo de que dispomos é o *Contrato de coprodução*, cuja data é 10 de janeiro de 1979. De acordo com o que consta no *Orçamento III*, a proposta do filme naquele momento era transpor a peça para São Paulo, o que nos permite supor que já havia a intenção de atualizá-la temporalmente.

Entre a data de assinatura deste contrato e a data dos *Argumentos* há um intervalo de cerca de oito meses. É válido lembrar que este tempo pode variar, uma vez que, apesar de as *anotações manuscritas* terem data de 09 e 13 de setembro de 1979, a dinâmica dos *Argumentos* indica que estes foram elaborados ao longo de um período, cuja extensão exata desconhecemos.

Sabemos, por meio de declarações do diretor, que em fevereiro de 1979 ele se mudou do Rio de Janeiro para São Paulo, (CHIJONA, 1982, p. 156) com o propósito de escrever o roteiro de *Eles não usam black-tie* em conjunto com Guarnieri, e que este trabalho foi interrompido para a realização de *ABC da greve*. Por dois meses (de 19 de março a 19 de maio) o diretor esteve envolvido com as filmagens do documentário. Em entrevista concedida em 03 de abril de 1979, Hirszman comentou:

Eu estava em São Paulo trabalhando com o Guarnieri num roteiro, uma adaptação para o tempo presente de *Eles não usam black-tie*. Trata-se de uma situação de greve, de consciência e solidariedade de classe, que vamos adaptar a partir das experiências das greves do ano passado e deste ano. (HIRSZMAN, 1991, p. 5)

³⁸ Cabe comentar aqui uma dificuldade metodológica relacionada à possibilidade de estabelecer o “início” e o “fim” do processo de criação do qual nos ocupamos. Neste sentido, Salles destaca que “é sempre vã a tentativa de determinar a origem de uma obra e seu ponto final”. (2006, p. 59) Para a autora, uma obra é sempre parte do projeto mais amplo do artista, e deste modo, “o objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado”. (2006, p. 21) Salles defende, ainda, que o processo criativo é um processo relacional, como o pensamento, e que deste modo “há sempre signos prévios e futuros”. (2006, p. 27) Por outro lado, afirma que estimar o “ponto inicial” e o “ponto final” do dossiê, ou seja, do conjunto de documentos de processo sobre o qual a pesquisa se desenvolve, é um procedimento metodológico necessário para que esta se viabilize. (2002, p. 187)

Em outra entrevista, concedida após a finalização do filme, o diretor contou que o documentário foi realizado em 90 dias. (CHIJONA, 1982, p. 156) Podemos supor que estes 30 dias de diferença entre o tempo de filmagem e o período indicado nesta declaração tenham sido dedicados à montagem do documentário.

Como vimos, de acordo com Hirszman, o dinheiro adiantado pela Embrafilme para realização de *Eles não usam black-tie*, quando da assinatura do *Contrato de coprodução*, foi utilizado para a realização de *ABC da greve*.

Em seguida, Hirszman retomou o projeto de *Eles não usam black-tie*, dedicando-se, em conjunto com Guarnieri, à escritura do roteiro. Em matéria publicada em 01 de setembro de 1979 no *Jornal da República*, Humberto Werneck contou que Hirszman e Guarnieri encontravam-se envolvidos em um

esforço que há três meses vem mantendo os dois enclausurados no apartamento de Leon, em São Paulo, num regime de 6 a 8 horas diárias. Essa escalada, suavizada a golpe de *Ballantines* 12 anos, deve durar ainda outros três meses. Em novembro, provavelmente, tudo estará pronto para o início das filmagens. (1979)

Na continuação da matéria o jornalista comenta que o filme no qual os dois estavam trabalhando, como fazia questão de esclarecer Hirszman, era “sobre um grupo de amadores que monta *Eles não usam black-tie* em São Paulo, em 1978”. (WERNECK, 1979) A descrição de Werneck vai de encontro ao que consta nos *Argumentos*, que, como dissemos, registram precisamente a estruturação do filme em torno da experiência de um grupo amador. A data destes documentos é muito próxima da data da publicação da referida matéria, de modo que parece se confirmar a hipótese com a qual vimos trabalhando, de que os *Argumentos* depositados no AEL registram as discussões a partir das quais o roteiro de *Eles não usam black-tie* foi escrito e às quais Hirszman se refere em diversas declarações.

O próximo documento do nosso dossiê é o primeiro roteiro e, apesar de este ser objeto do próximo capítulo, é válido antecipar algumas informações a respeito, visto ser este momento do processo subsequente aos *Argumentos*. Como observamos, o *Roteiro I*, não datado, encontra-se identificado como um “primeiro tratamento, sujeito a alterações”. Os *Roteiros II e III*, ambos intitulados “Roteiro Técnico”, são datados de 21 de janeiro de 1980. Devemos enfatizar que possivelmente a data do *Roteiro III* esteja incorreta, pois não é provável que as duas versões tenham sido escritas ao mesmo tempo.

Também é importante destacar que, nos roteiros - bem como no filme, a história não é sobre um grupo que monta *Eles não usam black-tie*, como consta nos *Argumentos* e na

matéria de Werneck em setembro de 1979; é sim a atualização da peça, a mesma proposta descrita na entrevista de abril de 1979 e que, como indica o conteúdo do *Orçamento III*, possivelmente foi enviada à Embrafilme em dezembro de 1978. Portanto, é possível perceber que havia uma intenção inicial de atualizar a peça, a qual foi abandonada durante a elaboração dos *Argumentos*, mas retomada nos roteiros.

Uma dificuldade com a qual nos deparamos na tentativa de reestabelecer a ordem cronológica do percurso construtivo de Hirszman e Guarnieri diz respeito ao tempo dedicado na escritura dos *Argumentos* em relação ao *Roteiro I*.

Em depoimento, concedido após a finalização do filme, Hirszman afirma que

A adaptação da peça para o cinema resultou de uma discussão entre mim e o Guarnieri durante quase seis meses. Passamos esse tempo trabalhando, principalmente, a atualização da peça, escrita em 1955, para o 1979 das greves e do surgimento das lideranças sindicais. (HIRSZMAN, 1995, p. 53)

Se tomarmos a data do *Roteiro II e III* em conjunto com a afirmação acima, podemos supor que os roteiristas começaram a conversar em 20/07. De acordo com esta possibilidade, considerando que as filmagens de *ABC da greve* terminaram em 19/05, Hirszman ainda teria demorado dois meses para se reunir com Guarnieri após concluir o documentário. Porém, se levarmos em conta a afirmação do diretor sobre ter levado 90 dias para realizar *ABC da greve*, podemos imaginar que ele esteve envolvido com este projeto até cerca de 20/06, e, deste modo, haveria um intervalo de apenas um mês para o início das discussões sobre *Eles não usam black-tie*.

Por outro lado, se tomarmos a data da matéria de Werneck (01/09), segundo a qual Hirszman e Guarnieri já estavam trabalhando no filme havia três meses, a estimativa do início dos trabalhos passa a ser 01/06, o que só seria possível se o diretor conduzisse o processo de finalização de *ABC da greve* e as conversas sobre *Eles não usam black-tie* ao mesmo tempo. Neste sentido colabora o comentário do diretor: “Na verdade, estou trabalhando no *Black-tie* desde 1973. No roteiro, a gente começou a trabalhar em junho de 1979” (A CLASSE..., 1981) De acordo com esta possibilidade, entre o começo das discussões e a finalização do *Roteiro III* teriam se passado sete meses, e não seis.

Pode-se considerar, igualmente, uma terceira possibilidade, se imaginarmos que, quando Hirszman disse ter levado seis meses escrevendo o roteiro, ele não tenha se referido à data do *Roteiro II e III*, mas do *Roteiro I*, que, neste caso, poderíamos estimar como sendo 01/12.

A despeito destas diferentes possibilidades de datação no que concerne ao início das discussões e a versão final de roteiro, podemos afirmar, em suma, que o processo de escritura dos *Argumentos* e dos três roteiros tomou, aproximadamente, de seis a sete meses, e que este teve início entre 01 de junho e 27 de julho de 1979.

Contudo, ter uma ideia mais precisa do tempo dedicado a cada uma destas atividades se mostrou uma tarefa ainda mais complicada. Se Hirszman e Guarnieri se reuniram em 01/06 para discutir o filme, era de se esperar que as conversas gravadas, enquanto primeiros registros do esforço dos roteiristas em direção à obra, tivessem data deste período. No entanto, as *anotações manuscritas* datam de 09 e 13/09, cerca de três meses depois. Mesmo que levemos em conta a data de 27/07, ainda assim teríamos uma diferença de dois meses entre o suposto início dos trabalhos e o registro dos *Argumentos*.

Desse modo, nos deparamos com uma área obscura no nosso dossiê. Como vimos, a relação entre o conteúdo das *gravações* e das *anotações manuscritas* dos *Argumentos*, indica que Hirszman e Guarnieri já se encontravam em processo de discussão antes de decidirem gravar as conversas. Este processo pode ter dado origem a alguns registros, que constam nas *anotações manuscritas*, contudo, não dispomos de informações suficientes para precisar quando estes registros foram feitos, qual o intervalo entre estes e as *gravações*, qual o conteúdo e motivação das conversas que lhe deram origem, por que não foram gravadas etc.

Das operações realizadas entre os *Argumentos* e o *Roteiro I* também não dispomos de registros, de modo que não é possível determinar com precisão a data inicial e final desta etapa do processo, bem como sua dinâmica de realização. Podemos ter acesso apenas aos resultados que gerou, se tomarmos comparativamente estes dois documentos, tarefa à qual nos dedicaremos no próximo capítulo.

Contudo, podemos adiantar que no final de novembro de 1979 já havia um roteiro pronto - o que vai de encontro com a possibilidade de data do *Roteiro I* enunciada acima (1/12). Esta estimativa baseia-se na comparação entre os roteiros e o *Orçamento de produção IV* (25/11/1979), a qual indica que este documento foi produzido a partir de um dos roteiros. Retomaremos esta questão no *Capítulo III*.

2.4 ABC DA GREVE: ACASO, CONHECIMENTO E PERCEPÇÃO

Situados cronologicamente os documentos e obras que constituem nossa base material neste capítulo, não esquecendo as limitações com as quais nos deparamos no empreendimento

desta tarefa, podemos avançar na tentativa de compreender as relações específicas entre o documentário *ABC da greve* e a concepção de *Eles não usam black-tie*.

O documentário *ABC da greve*, como assinalamos, pode ter sido concebido como serviço à classe trabalhadora, e posteriormente direcionado para o grande público, mas também, e principalmente, foi produzido visando a realização de *Eles não usam black-tie*. Deste modo, é importante ter em vista as especificidades da relação deste documentário com o processo criativo de *Eles não usam black-tie*. Para isso, nesta seção, nos valeremos especialmente de alguns conceitos da teoria geral da criação, de Salles, como *acaso*, *conhecimento* e *percepção*, que nos conduzem à compreensão de possíveis *tendências* do processo, manifestas principalmente no *projeto poético* do diretor.

Sabemos que, quando Hirszman mudou-se para São Paulo, sua intenção era dedicar-se ao filme de ficção, cuja coprodução tinha acabado de ser aprovada pela Embrafilme. Por mais que ele já pretendesse fazer um filme ambientado em São Paulo naqueles anos, e, portanto, estivesse atento à situação no ABC paulista mesmo antes de deixar o Rio de Janeiro, o desenrolar da greve em março daquele ano foi um acontecimento que não poderia ser previsto pelo diretor, ou seja, foi um fato do *acaso*.

Quando o inesperado interveio, Hirszman não ficou indiferente, tampouco optou por acompanhar o avanço dos acontecimentos enquanto espectador. Reuniu uma pequena equipe de filmagens e partiu para operar seu recorte daqueles fatos, dando origem a *ABC da greve*.

Esta resposta do diretor à eclosão dos movimentos grevistas estava condicionada tanto aos seus interesses mais gerais enquanto cineasta militante quanto à suas intenções específicas no que tange a *Eles não usam black-tie*. Transparece, assim, que a incorporação do acaso pelo artista foi consequência tanto do seu anseio por participação política, por uma leitura crítica do tempo presente e por um registro documental de acontecimentos importantes para a história sociopolítica do país,³⁹ quanto da sua imersão no universo ficcional a ser construído.

Salles sublinha que “o artista, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento, assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse.” (1998, p. 35) Uma declaração de Hirszman, tomada da entrevista de 03/04/1979 (durante a filmagem do documentário), aponta precisamente nesta direção: “Ao começar este filme, que vai se chamar talvez *ABC da greve*

³⁹ Para uma leitura das questões em jogo na realização de *ABC da greve* para além do fator pontual de este ser um ensaio para realização de *Eles não usam black-tie*, Cf. CARDENUTO, 2011.

ou *Espiões de Deus*, não estava apenas a reboque, como um jornalista que documenta. *Aquilo já fazia parte das nossas discussões diárias*". (HIRSZMAN, 1991, p. 5, grifo nosso)

Por outro lado, *ABC da greve* não representa a simples intervenção de um elemento externo de interesse para o processo de criação de *Eles não usam black-tie*, mas também a postura ativa, característica da já mencionada tradição documental do cineasta, que determinou um modo particular de interação com estes elementos. Neste sentido, pode ser estabelecida uma relação com o que Salles chama de "acaso construído": "O artista coloca-se, nesses casos, em situação propícia para a intervenção do elemento externo, como se fosse um fotógrafo que visita um mesmo local várias vezes, aguardando por uma luminosidade inusitada. Há, portanto, nesses casos, espera pelo inesperado." (1998, p. 35)

A incorporação do acaso representada por *ABC da greve* no processo de criação de *Eles não usam black-tie*, enquanto vivência que inspirou modos de representação particulares e mudou os rumos do percurso de construção da obra, também pode ser compreendida como um tipo de *pesquisa de campo* por parte de Hirszman, ou seja, um empreendimento com o objetivo de obter conhecimentos acerca do tema da obra na qual estava trabalhando. Nesta direção, Salles indica que "O artista, quando sente necessidade, sai em busca de informações. Nesse caso, poder-se-ia falar em um modo consciente de obtenção de conhecimento, que está relacionado à pesquisa de toda ordem". (1998, p. 125-126)

No caso de *ABC da greve*, a pesquisa não se limita ao plano *temático*, que diz respeito à obtenção de informações sobre o tema (como se dá a dinâmica da greve, do movimento operário, da repressão etc.). Ela se manifesta também no plano do *tratamento temático*, ou seja, da percepção de diferentes formas de abordagem do tema, e, ainda, no plano da *construção fílmica*, que se refere às especificidades da pesquisa audiovisual.

A pesquisa, neste sentido, é considerada parte integrante do processo de criação, tanto quanto a experimentação em torno da obra. Sob esta luz, é possível determinar, mais precisamente, o lugar de *ABC da greve* no processo de criação de *Eles não usam black-tie*. É interessante observar como o contato com a realidade social impressionou o artista. Retomando a entrevista anteriormente citada, podemos demonstrar como esta impressão transparece: "A riqueza da transformação do real nos surpreende sempre, não é? Você se enriquece com o real, se organiza com ele e a partir dele. Não é a consciência social que determina o ser social, mas o inverso". (HIRSZMAN, 1991, p. 09)

Nota-se, assim, uma profunda valorização da experiência concreta, a qual Hirszman imprime no seu próprio modo de ação enquanto cineasta. Tratando da representação em *ABC*

da greve o diretor afirma que “não se trabalha mais com virtualidades, com metáforas, com relações simbólicas, mas com um dado de caráter definido, concreto, muito terra, muito pedra”. (1991, p. 10) Sua inserção no contexto social parece ser muito mais valiosa que o conhecimento teórico, conforme transparece no seguinte depoimento:

A vivência perto do povo foi uma experiência riquíssima para mim enquanto diretor de cinema. Passei a compreender uma série de coisas, que não há descrição literária ou análise política, que não há imaginação poética, que não há nada que enriqueça mais do que a vivência de uma greve real. Vale mais do que cem dias de pensamento concentrado em qualquer monastério do saber. (HIRSZMAN, 1991, p. 14)

O aprendizado que permeia a realização de *ABC da greve* revela-se até na escolha do título do documentário. *ABC* remete ao processo alfabetização, à aprendizagem inicial, básica, essencial do ser humano, necessária à sua interação com o mundo e mesmo com sua sobrevivência. Nesta direção, Cooper comentou: “Eu acho que ele queria que o aprendizado estivesse presente no filme tanto para os operários, como para nós, como para a sociedade. Por isso ele insistiu que se chamasse *ABC da greve*”. (apud SILVA, 2008, p. 213-214.)

Podemos mesmo considerar que *ABC da greve*, enquanto meio de apropriação do acaso, de busca por conhecimento e de participação / aproximação da realidade concreta, muito pode nos revelar sobre o “filtro perceptivo” (SALLES, 1998, p. 79) de Hirszman. Vimos que *ABC da greve* não contou com nenhum tipo de roteiro prévio, apenas com o que Hirszman chamou de “capacidade de avaliação política para selecionar um material que seja significativo, representativo”. (1991, p. 6) Podemos tomar esta seletividade no modo de perceber e apreender os acontecimentos, do modo como transparece nas imagens do documentário, enquanto exemplar do que Salles denomina “esquemas perceptivos peculiares a cada indivíduo, que revelariam singularidades de tendências. Seriam o *poder de reconhecer os fatos em certas direções*”. (1998, p. 92, grifo nosso)

O fato de Hirszman interromper o andamento normal do projeto de *Eles não usam black-tie* diante da eclosão da greve para registrar este movimento - em imagem e som -, fornece informações valiosas a respeito do processo criativo do filme. Conforme diz Ostrower, “a criação é um movimento que surge na confluência das ações da tendência e do acaso”. (apud SALLES, 1998, p. 33) Assim, os modos - pelos quais Hirszman reage e interage com o acaso -, preservados em *ABC da greve*, apontam para seus interesses e para aquilo que possivelmente esperava da obra em construção: *Eles não usam black-tie*. Isto pode nos aproximar de uma possível tendência de seu percurso.

2.4.1 A *ancoragem* no contexto: o esboço de uma tendência

Com estas questões em jogo, nossa primeira hipótese, em relação às tendências do processo de criação, é de que houve um esforço para *ancorar* a criação da ficção de *Eles não usam black-tie* no contexto social, político e econômico que o cercava naquela ocasião, ou seja, fundamentar-se numa situação concreta para criar o universo fictício. Esta *ancoragem* pode ser considerada uma das possíveis tendências que direcionaram o percurso construtivo desta obra, a qual procuraremos confirmar ao longo deste trabalho. Trata-se, ademais, de uma manifestação do projeto poético de Hirszman, em outras palavras, de “seu plano de valores e sua forma de representar o mundo”. (SALLES, 2002, p. 192)

Uma visita à trajetória artística de Hirszman, brevemente apresentada na introdução deste trabalho, pode fortalecer esta hipótese. *ABC da greve* é uma das inúmeras obras nas quais transparece o empenho de um cineasta militante na articulação entre sociedade, política e arte, sempre comprometido com a discussão crítica das questões em pauta na sua contemporaneidade. Ainda que fosse característico de Hirszman, por influência do pensamento marxista, partir do pressuposto que “a representação da realidade social deveria vir acompanhada de um estudo rigoroso do contexto histórico”, (CARDENUTO, 2011, p. 2) a disposição em integrar-se à realidade social que pretendia representar, evidenciada na realização de *ABC da greve*, pode ser analisada também em relação ao contexto mais amplo dos anos 70, no qual o conceito de intelectual de esquerda sofre deslocamentos importantes.

A noção de nacional-popular cuja principal origem, conforme exposto anteriormente, é o CPC da UNE, foi adquirindo novas significações à medida que o meio político, social e cultural se modificava, em especial após o Golpe Militar.⁴⁰ Nos anos 70, a concepção de arte nacional-popular continua enraizada na ideia de condução das classes populares a uma consciência crítica dos problemas sociais, por meio de expressões artísticas essencialmente brasileiras. No entanto, esta se diferencia da noção originária do CPC, uma vez que procura escapar à posição de superioridade do intelectual em relação ao povo, a partir da qual, conforme sintetiza Ortiz: “fala-se *sobre* o povo, *para* o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade”. (2006, p. 72)

Nesta direção, para Marilena Chauí, os intelectuais / artistas do CPC, apesar de afirmarem terem optado por “ser povo”, na realidade optaram por ser “vanguarda do povo”:

⁴⁰ Cf. ORTIZ, 2006.

“condutores, dirigentes, educadores”. (1984, p. 91) A autora então contrapõe as construções da figura do intelectual de diferentes momentos históricos valendo-se da distinção de João Luiz Lafetá entre “ironia” e “romanesco”: “A ironia é saber-se mais fraco do que o acontecimento, enquanto o romanesco é julgar-se mais forte do que ele”. Para a autora, “os intelectuais e artistas pré-64 teriam sido romanescos; e os pós-64/68 teriam iniciado a trajetória da ironia”. (1984, p. 101)

No contexto cinematográfico, Bernardet sublinha o novo lugar assumido pelos cineastas diante das questões populares, nos anos que se seguiram ao Golpe:

A esse intelectual que assume posição superior e dita regras de ação provenientes antes de seus conhecimentos livrescos e de suas próprias aspirações do que de sua experiência, filmes dos anos 70 opuseram a imagem de um cineasta que, longe de querer ensinar, se elimina diante do comportamento popular, que seu filme apresenta, e, se algo há de ser ensinado, é ele, cineasta, que quer ser ensinado pelo povo. (2003a, p. 262)

Estas considerações a respeito de *ABC da greve* nos levam a crer, portanto, que se encontra na base do processo de criação de *Eles não usam black-tie* o empenho de Hirszman em integrar-se à realidade que estava sendo vivenciada naquele momento, aprender com ela e valer-se daquele contexto sociopolítico para *ancorar* a obra de ficção, a qual, naquele momento, seria uma atualização do texto teatral de Guarnieri.

2.5 ARGUMENTOS: DINÂMICAS DE UM ATO CRIADOR DIALÓGICO

Havendo avançado na compreensão da natureza das relações entre *ABC da greve* e *Eles não usam black-tie* e proposto algumas hipóteses preliminares acerca do processo de criação deste último, podemos agora nos dedicar aos *Argumentos*, no que revelam acerca dos “modos de fazer” dos roteiristas na etapa embrionária do processo de criação do filme.

A partir do que foi discutido, apontamos que *ABC da greve* pode ser considerado um registro da etapa de preparação e pesquisa para *Eles não usam black-tie*, sendo, assim, elemento fundamental para a compreensão do processo de criação deste filme. Todavia, da mesma maneira que os orçamentos de produção e o *Contrato de coprodução*, o documentário não nos oferece informações a respeito do desenvolvimento da narrativa propriamente dita.

Os *Argumentos*, registros sonoros e textuais de discussões entre Hirszman e Guarnieri sobre possíveis contornos do filme, constituem o primeiro índice material do percurso de experimentação que caracteriza a obra *in status nascendi*, e, portanto, o mais importante documento de processo da etapa do percurso criativo que congregamos no grupo *Estudos*.

Estes documentos, como adiantamos, têm muitas peculiaridades que não podem ser ignoradas na tentativa de leitura e compreensão de seu conteúdo, visto que a dinâmica na qual foram produzidos é inseparável das informações que detêm. Compreender as linhas gerais desta complexa relação constitui nosso propósito com este tópico.

As *gravações* em áudio, o *resumo das fitas* e as *anotações manuscritas*, documentos que compõem os *Argumentos*, são diferentes registros de um mesmo processo: as discussões dos roteiristas, que conversaram muito sobre o filme antes de escrever sequer uma linha do roteiro. Nas suas discussões, o filme que está em pauta conta a história de um grupo de teatro amador que monta *Eles não usam black-tie* em São Paulo em 1978. Trata-se de uma proposta diferente da enviada à Embrafilme, e possivelmente daquela que Hirszman tinha em mente no momento de realização de *ABC da greve*, segundo a qual o filme seria uma atualização da peça para o tempo presente. Esta mudança é significativa, e será retomada mais adiante.

Enquanto o *resumo das fitas* refere-se a um momento posterior às *gravações* (o qual indica a tentativa de organizar textualmente o conteúdo destas), as *anotações manuscritas* só puderam ser localizadas no tempo em caráter hipotético: imaginamos que se referem, em parte, às conversas gravadas, ao mesmo tempo em que registram, por outro lado, informações discutidas em algum momento de fora das *gravações*. O essencial a considerar é a existência de uma ligação entre as *anotações manuscritas* e os demais documentos, apesar de não conhecermos a natureza exata deste vínculo. Já no caso das *gravações* e do *resumo das fitas*, as informações de que dispomos sobre a relação destes documentos direciona nosso olhar de modo mais preciso.

Desprende-se da natureza destes documentos, igualmente, o fato de lidarmos, no caso de *Eles não usam black-tie*, com um processo criativo que não é individual, mas sim resultado da interação entre dois sujeitos. Esta interação se dá, aqui, por meio de um exercício dialógico entre os roteiristas. No caso dos *Argumentos* de *Eles não usam black-tie* merece ênfase a comunicação que se estabelece entre os artistas, num esforço conjunto para a concepção da obra, no qual o diálogo é o principal meio pelo qual a criação acontece. Ao acompanhar este processo, percebemos os modos pelos quais as individualidades se pronunciam e integram.

De modo geral, podemos afirmar que não é perceptível uma hierarquia entre Hirszman e Guarnieri: a discussão se dá em nível de igualdade. Ambos trazem para as conversas referências pessoais. Hirszman, naturalmente, refere-se bastante ao documentário *ABC da greve*, dando exemplos de situações vividas e fatos presenciados. Guarnieri, por sua vez,

intervém muito para relatar situações experimentadas por grupos amadores, principalmente na tentativa de atestar a verossimilhança da fábula em construção.

Enquanto Guarnieri se sente à vontade com a dinâmica de primeiro construir as personagens, e deixar que as situações entre eles se estabeleçam ao longo deste processo, Hirszman demonstra ansiedade em articular os fatos, e questiona muito, cabendo a Guarnieri, na maioria das vezes, dar as respostas. Parece sintomática a atitude distinta dos roteiristas, se revisitarmos a trajetória de cada um. Enquanto Guarnieri é dramaturgo - já imaginou inúmeras fábulas e escreveu dramas -, Hirszman é diretor de cinema, e nos filmes ficcionais realizados até então, sempre dispôs da fábula “pronta”, cabendo a ele, na elaboração do roteiro, preocupar-se basicamente com os elementos específicos da narrativa cinematográfica.

Podemos abrir aqui um parêntese para comentar que o papel do questionamento no processo dialógico dos roteiristas é fundamental. É entre perguntas e respostas que a fábula vai tomando forma. Neste sentido, Salles aponta que,

O questionamento é ativador, exige, algum tipo de continuidade do pensamento. Daí ter um papel importante naquilo que estou chamando de rede de relações que contribuem para o desenvolvimento do pensamento do artista. A dúvida gera possibilidades de respostas e, em outros casos, a pergunta desestabiliza campos até ali de segurança, posicionamentos tomados como certos. (SALLES, 2006, p. 131)

Cabe observar que o acesso às *gravações* em áudio das conversas nos coloca em contato direto com o processo de tomada de decisão, diferentemente de outros documentos do nosso dossiê, mesmo no âmbito dos *Argumentos*. No caso do *resumo das fitas* e das *anotações manuscritas* temos acesso às “consequências” do processo que lhes deu origem.

Podemos acrescentar que no que concerne ao caráter dialógico das conversas entre Hirszman e Guarnieri, distinguem-se ainda outros tipos de interação, além do que se estabelece entre os dois. Um destes refere-se à menção de outros pensadores, ou seja, ao diálogo com “a tradição, com o presente e o futuro”. (SALLES, 1998, p. 42) Dentre os autores citados destacam-se Georg Lukács, Bertolt Brecht e Serguei Eisenstein.⁴¹

Também chama a atenção a permeabilidade do contexto nos *Argumentos*. Neste sentido, Salles aponta que “as pesquisas passam a ser mais um meio condutor de diálogos externos, que trazem para dentro do processo outras vozes; muitas vezes chamadas de

⁴¹ Hirszman comenta, em depoimento, que fizeram parte do processo de criação de *Eles não usam black-tie*, discussões sobre “o realismo crítico, o problema do descrever e narrar, a contribuição de um cinema nacional e popular”, (CHIJONA, 1982, p. 157) precisamente os assuntos aos quais os roteiristas fazem menção nas conversas ao se referirem a estes autores.

influências”. (2006, p. 44) Da forte interferência do contexto na fábula em construção nos *Argumentos*, trataremos em detalhes mais adiante.

Podemos assinalar, ademais, que os *Argumentos* são fruto de um momento inicial da criação, denominado por Eisenstein “momento protoplasmático”, (apud SALLES, 1998, p. 54) que se caracteriza por ser extremamente dinâmico. Neste, o *definido* dá lugar ao *em definição*, e as “descrições são sempre envoltas por um alto grau de vagueza, pertencendo a uma zona obscura. Momento em que a obra é uma possibilidade”. (SALLES, 1998, p. 54)

Acompanhamos, assim, ideias sendo suscitadas, discutidas, retomadas, alteradas e recuperadas, num processo de permanente experimentação, em que diferentes possibilidades ocupam o mesmo espaço e tempo.

Mais uma característica marcante dos *Argumentos* é a elaboração de um estudo bastante profundo de aspectos que, de modo geral, em uma narrativa finalizada permanecem implícitos. Esta prática é referida por Hemingway: “Um conto é como um *iceberg* que deve ser sustentado, na parte que não se vê, pelo estudo e reflexão sobre o material reunido e não utilizado diretamente na obra”. (apud SALLES, 1998, p. 126) A alusão a um “*iceberg*” também é feita por Chion ao discutir a construção de personagens no cinema:

Será preciso dar à personagem, como fazem alguns, uma biografia imaginária, *iceberg* de que só uma parte imergirá no filme? Jean-Loup Dabadie relata que procede assim, enquanto Gérard Brach, na mesma obra, mostra-se cético quanto à utilidade dessa prática bastante difundida. (CHION, 1989, p. 113)

No caso dos *Argumentos*, este *iceberg* se refere, sobretudo, às personagens, mas não se limita a estas. Há a preocupação de construir todo um universo ficcional coerente em si e independente da abordagem que a narrativa fílmica optaria por lhe dar. Neste sentido, podemos citar a fala de Hirszman, durante as *gravações*: “Precisamos inter-relacionar isso em processo real. Não o do filme, entende? Porque o filme pode optar por aprofundar um determinado aspecto, o outro ser acessório, ou até sumir, surgir, se revelar com o tempo”.⁴²

Transparece deste comentário, que o próprio diretor estabelece nos *Argumentos* uma distinção clara entre fábula e trama, conceitos que, como observamos na introdução, se referem à história e ao modo de contá-la. Hirszman opta por elaborar “os fatos como são na realidade”, ou seja, por se concentrar na fábula, na “sequência dos acontecimentos representados tal como eles teriam se desenrolado na vida”, (AUMONT; MARIE, 2006, p. 115) ou, segundo Xavier: “a certa história contada, a certas personagens, a uma sequência de

⁴² Transcrição de depoimento oral.

acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (ou lugares) num intervalo de tempo”, (2003, p. 65) deixando a estruturação da trama para depois. Em alguns momentos pontuais, questões relacionadas à narrativa cinematográfica são mencionadas. No entanto, esta não é a regra geral.

Além de ser característico de uma opção pela criação “em etapas”, o desejo de Hirszman de estruturar a fábula independentemente da trama pode estar relacionada com a tendência já anteriormente observada de *ancoragem* da fábula no contexto sociopolítico. Parece que, para ele, antes de tudo importava dar coerência à história em relação às experiências concretas por ele observadas e vividas. A abordagem fílmica sobre o tema constituiria um segundo momento do percurso criativo.

É interessante observar, ainda, o modo como os elementos da fábula desenvolvem-se nas *gravações*. O centro da discussão são, inicialmente, as personagens, sendo a partir da elaboração destas que a maior parte dos demais constituintes da história vai sendo pensada, e as relações contextuais estabelecidas. Deste modo, as características estáticas das figuras dramáticas (sua personalidade, história de vida etc.) são elaboradas em conjunto com algumas dinâmicas (onde moram, como se encontram e se conhecem, como se comportam diante de certa situação etc.). Só no final das *gravações* os roteiristas se concentram exclusivamente nos acontecimentos e sua sequência, contudo, quando o registro das discussões termina, estes aspectos não se encontram tão bem delimitados quantos as personagens.

A peça se integra às discussões não apenas no que concerne ao seu conteúdo, como discutiremos mais adiante, mas também enquanto presença material: há um momento, nas *gravações*, em que Guarnieri pega o texto teatral (que imaginamos ser o livro publicado), e cita um trecho deste.

Num outro viés, podemos interpretar o fato de os roteiristas gravarem as conversas para posteriormente ouvi-las também como indicador de uma particularidade do seu processo criativo. Como já vimos, Hirszman tinha mais facilidade em falar do que em escrever. A complexidade do processo criativo dialógico possivelmente levou os autores a optar por um meio de reter, de certo modo “na íntegra”, as ideias, opiniões e questionamentos que surgiriam durante as conversas. Não obstante suas especificidades, se entendida como instrumento que serve à memória, a gravação pode ser comparada com o ato de tomar notas.

As *gravações*, contudo, representam um primeiro registro, que serve como subsídio, como observamos, para um segundo - o *resumo das fitas*, no qual já é operada uma “edição” em relação ao primeiro. Esta outra particularidade do processo criativo de Hirszman e

Guarnieri nos permite, mais uma vez, fazer uma analogia com o ato de escrever. Enquanto momento retroativo que conduz à reflexão, o ato de ouvir as *gravações* é comparável ao ato de reler algo anteriormente escrito, o qual é referido por Salles:

As escolhas, aparentemente não conscientes, têm marcas de uma especialização do olhar e ganham certa clareza de seus caminhos nas releituras, por parte dos próprios artistas, de anotações ou diários, por exemplo - nos momentos de retroatividade do processo. Os registros trazem essas seleções perceptivas que vão, ao longo do processo, passar por novos olhares e escolhas que as obras, muitas vezes, nos mostram. (2006, p. 76)

Deste modo, podemos compreender que a retenção de ideias e posterior reflexão sobre estas que no plano da criação individual se dá em operações de escrita e leitura, no plano de criação dialógica entre Hirszman e Guarnieri acontece na forma de gravações e escutas, só então seguidas de um processo de escritura.

Assim, a retomada de um momento anterior do processo pelo próprio artista é visto como uma oportunidade de seleção e adequação. É exatamente este tipo de ação que caracteriza a relação entre as *gravações* e o *resumo das fitas*. Vai-se além da transcrição para organizar as informações, o que nos revela a seletividade dos autores sobre o enunciado anteriormente produzido. Nesta direção, como vimos, Salles observa que “a gênese de um texto constitui, certamente, um caso de interação entre essas duas posições enunciativas, nas quais um mesmo sujeito é, sucessiva e simultaneamente, escritor e leitor”. (2008, p. 110).

A despeito de todos os documentos que compõem os *Argumentos* terem natureza verbal, não podemos ignorar as diferenças entre o discurso oral e o discurso escrito, principalmente no que esta distinção revela acerca de singularidades do processo criativo de Hirszman e Guarnieri. Nesta perspectiva, podemos observar recorrências na relação entre o que se passa no plano oral e o que é transferido para o plano textual, entre elas, a supressão dos sujeitos e das discussões, bem como o destaque de questões diluídas nos diálogos. Trataremos de cada um destes casos, demarcando algumas de suas generalidades, a seguir.

Enquanto nas *gravações* temos acesso ao sujeito de cada afirmação, ou seja, sabemos quem disse o quê, no *resumo das fitas* esta informação é velada (há apenas uma exceção, como veremos). Desta maneira, a informação do *resumo das fitas* é impessoal, não obstante ser fruto do diálogo entre dois indivíduos. Isto indica que na transposição do oral para o escrito, houve apenas preocupação em reproduzir o conteúdo das discussões, sem demarcar as particularidades do modo como cada um dos roteiristas se expressa nas conversas.

De modo análogo ao que ocorre com a dinâmica dos autores, as informações que constam no *resumo das fitas* se apresentam sem traços evidentes do processo de debate que

lhes deu origem - e que é claramente percebido ao se ouvir as *gravações*: entre o discurso oral e o textual dúvidas, hesitações e debates são suprimidos, restando o “resultado”, embora hipotético, deste processo. Neste âmbito, é difícil identificar generalidades, contudo, a relação entre debate-produto muito revela sobre o desenvolvimento de cada elemento da fábula em construção em sua especificidade.

Por outro lado, há discussões que são desenvolvidas nas *gravações* das quais sequer o resultado, quando este existe, consta no *resumo das fitas*, e neste âmbito, foi possível identificar algumas recorrências, que apontam para um movimento de “concentração”: enquanto os diálogos são mais espontâneos e seu assunto mais diversificado, o *resumo das fitas* centra-se no conteúdo da fábula em elaboração.

As discussões dos roteiristas durante as *gravações* - ou seu produto - acerca de atores que possivelmente podem interpretar determinadas personagens não são transpostas, de modo geral, para o *resumo das fitas*. O mesmo acontece com auto-comandos, por exemplo, comentários de que precisam falar com determinada pessoa ou pesquisar determinado assunto. Por outro lado, encontramos indicações destes dois casos nas *anotações manuscritas*. Já no que concerne às referências à tradição (menção a determinados autores) que aparecem nas *gravações*, não há registro em nenhum dos documentos textuais.

Ainda no âmbito da relação conversas-texto, discutimos até aqui que, se observarmos apenas o *resumo das fitas*, deixamos de ter acesso a informações que só se encontram nas conversas gravadas. Contudo, o movimento inverso também acontece. No *resumo das fitas* muitas vezes encontram-se em evidência determinados tópicos que nas conversas estão dissolvidos nos diálogos. Em outras palavras, no documento textual os roteiristas *destacam* do contexto das conversas algumas questões que consideram importantes.

De um modo geral, as questões destacadas dizem respeito a situações tomadas do contexto sociopolítico. Muitas vezes, durante a discussão sobre um personagem, por exemplo, surgia um determinado fato, como a anistia. Nas *gravações*, frequentemente os dois assuntos se entrecruzavam, mas há casos em que se abre um parêntese na discussão que estava em curso (ex. personagem), para tratar deste fato (ex. anistia), para, em seguida, a discussão voltar ao eixo no qual se encontrava (ex. personagem). Na transposição para o *resumo das fitas*, nestes casos, é feita uma distinção, que normalmente também implica uma inversão da ordem na qual os assuntos foram tratados. Deste modo, o fato (ex. anistia) que surgiu no meio da discussão de outro assunto (ex. personagem) no plano oral, é tratado, no texto,

separadamente, sendo geralmente posicionado após o término das considerações àquele respeito, quase sempre em destaque (com setas e, principalmente, sublinhados). (Figura 2)⁴³

Figura 2 - Comentários sobre excerto do *resumo das fitas - Argumentos* (p. 2).

<p>4º Personagem: CHIQUINHO</p> <ul style="list-style-type: none"> - organizador de secundaristas em 1978 - ansiedade para compreender o mundo - mantém ligação estreita com a igreja - participa do movimento pelos mortos e desaparecidos - espiritualista- pai está bem "no outro mundo" pois foi um homem bom quando vivo - pensa que as coisas devem mudar conforme o seu desejo <p>----> Relação do antiautoritarismo</p> <p>----> Desaparecido : Figura luminosa</p> <p>----> Luta pela ascensão social</p> <p>- <u>Família Italiana</u>: Tradições, Casamento, Ascensão</p>	<p>Caracterização da personagem</p> <p>Fatos/questões contextuais</p>
--	---

Do mesmo modo que a distinção entre fábula e trama que permeia a dinâmica dos roteiristas, o destaque atribuído por Hirszman e Guarnieri à discussão de questões sociais e políticas nos *Argumentos* contribui para reforçar a tendência de *ancoragem* da obra no contexto. Transparece, assim, na interação entre os roteiristas, que os elementos da fábula estão sendo elaborados de modo a representar aspectos específicos da *sociedade* paulista dos anos 70-80, muitos dos quais foram observados / vivenciados por Hirszman durante a realização de *ABC da greve*.

2.6 A RECONSTRUÇÃO DA FÁBULA PELO VIÉS DO TEMA

Tendo nos dedicado à dinâmica dos diálogos entre Hirszman e Guarnieri, bem como às articulações entre esta e o conteúdo dos *Argumentos*, num plano geral, podemos agora nos deter nas especificidades destes documentos, tendo em vista as observações até aqui feitas a respeito das relações entre forma de concepção e conteúdo nestes documentos.

⁴³ Transcrição da Figura 2: 4º Personagem: CHIQUINHO. - organizador de secundaristas em 1978; - ansiedade para compreender o mundo; - mantém ligação estreita com a igreja; - participa do movimento pelos mortos e desaparecidos; - espiritualista: pai está "no outro mundo", pois foi um homem bom quando vivo; - pensa que as coisas devem mudar conforme seu desejo; → Relação do antiautoritarismo; → Desaparecido: Figura Luminosa; → Luta pela ascensão social; - Família italiana: tradições, casamento, ascensão.

Ao longo deste capítulo, tivemos a oportunidade de nos familiarizar com o ponto de partida do processo de criação de *Eles não usam black-tie*, o texto teatral, e com cada uma das bases materiais que registram os primeiros movimentos deste processo. Discutimos a relação entre o documentário *ABC da greve* e o percurso construtivo do filme de ficção, e nos aproximamos da dinâmica dialógica por meio da qual este se materializa. Compete, assim, avançar na compreensão do desenvolvimento de *Eles não usam black-tie* enquanto obra, em correlação ao texto teatral do qual parte.

Como vimos no item anterior, os *Argumentos* constituem-se de ideias em elaboração, dinâmica que em nada se parece com uma narrativa estruturada como o texto teatral. Enquanto na peça a fábula se apresenta para nós em forma de trama, nos *Argumentos* dispomos apenas da fábula em seu estado embrionário, desprovido de formas narrativas. Para ler comparativamente estes dois momentos do processo criativo é preciso, portanto, “deduzir a fábula” (XAVIER, 2003, p. 66) do texto teatral e limitar a análise aos seus componentes, a saber, os acontecimentos, personagens, espaço e tempo.

Entretanto, a fábula em elaboração nos *Argumentos* é distinta daquela que se pode deduzir do texto teatral. Enquanto a peça narra a história das repercussões da greve numa família operária carioca nos anos 50, nos *Argumentos* está em discussão o drama de grupo de teatro amador que monta a peça *Eles não usam black-tie* em São Paulo nos final dos anos 70.

Deste modo, a leitura comparativa dos constituintes da fábula em processo nos *Argumentos* e da trama finalizada do texto teatral consiste numa tarefa complexa que, para ser empreendida, demanda a abertura de caminhos interpretativos que dêem conta das conexões existentes a despeito das amplas diferenças formais.

Nesta perspectiva, por meio da observação de recorrências e do estabelecimento de nexos, identificamos o **tema** como principal ponto de contato entre o texto teatral e os *Argumentos* de *Eles não usam black-tie*. Na definição de Marie e Aumont, o tema, apesar de ter, a princípio, um sentido impreciso,

É o assunto, a ideia ou a proposição desenvolvida em um ensaio ou uma obra. Corresponde ao resumo da ação, a sua ideia central ou ao seu princípio organizador. Em todas essas acepções, o tema é a coluna vertebral, ideológica ou factual, da obra; ele assegura sua coerência. É uma constante em torno da qual gravitam as interpretações da obra. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 286)

O tema é, assim, o eixo pelo qual se percebe, interpreta, seleciona e organiza todos os elementos de uma fábula. Apesar de desenvolver um núcleo dramático distinto do da peça, a discussão de Hirszman e Guarnieri registrada nos *Argumentos* se baliza pelo mesmo tema do

texto teatral, **a luta e a consciência de classe**.⁴⁴ Deste modo, todos os componentes elegidos pelos roteiristas na estruturação da nova fábula, sejam estes tomados ou não do texto teatral, encontram-se circunscritos a um tema comum.

Em razão da abrangência deste tema e da diversidade de fenômenos que comporta, tendo em vista aqueles que norteiam o debate nos *Argumentos*, optamos por subdividir, em nossa análise, este grande tema em quatro **eixos temáticos**: a) *Classe e consciência de classe*; b) *Marginalidade social*; c) *Violência, repressão e medo*; d) *Cotidiano proletário*.

Começaremos por sintetizar o núcleo dramático dos *Argumentos* para, em seguida, colocar em perspectiva seu desenvolvimento sob os eixos dramáticos, e então tratar das particularidades da construção das personagens, do tempo e do espaço da fábula. Nosso esforço se concentra em relacionar os constituintes originais do texto teatral e os elementos elegidos para o desenvolvimento e ampliação dos eixos temáticos, buscando elencar as referências ao contexto sociopolítico, em especial aquelas que têm raízes em *ABC da greve*.

2.6.1 O novo núcleo dramático

Esta tentativa de sintetizar a história em desenvolvimento nos *Argumentos* não abarca a dinâmica criativa, as hesitações, idas e vindas, questionamentos que, como já destacamos, são parte integrante do seu percurso construtivo. Contudo, é importante para abrir os caminhos para o desenvolvimento das reflexões. Como muitas questões importantes permanecem sendo apenas possibilidades, as indicamos entre parênteses.

Um grupo de teatro amador, formado a partir de uma associação de bairro (por iniciativa de Alípio), decide montar uma peça de teatro em São Paulo, no ano de 1978 (a fábula pode começar com a festa de virada do ano de 77 para 78 - Cf. Anexo A). Em certo ponto escolhem encenar *Eles não usam black-tie* (talvez pelo seu cunho político, talvez por ter

⁴⁴ Entendemos aqui “classe” no sentido marxista de “classe social”, que está relacionada com “a posse ou não posse dos meios de produção” no contexto da sociedade capitalista - distinguem-se, assim, a classe dos oprimidos, o proletariado, e a classe dos opressores, a burguesia. Da divisão da sociedade em classes deriva a ideia da história como “luta de classes”, sendo esta o motor da revolução que conduz a uma sociedade igualitária. A “consciência de classe” diz respeito à necessidade e capacidade de organização dos membros da classe proletária para lutar contra a classe opressora. (MORA, 2000, p. 479-481) (KIELHORN, s/d. p. 42) Está relacionado ainda ao conceito de alienação, assim sintetizado por Sanchez Vazquez: “Já Marx há mais de um século apontou nos *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844* em que condições históricas, econômicas e sociais - as próprias da sociedade capitalista - se dá a alienação do operário ao converter seu trabalho, de atividade criadora que é a essência do homem, em trabalho alienado, ou seja, em uma atividade em curso na qual o homem, longe de se afirmar, nega a si mesmo, já que não se reconhece nem nos produtos de sua atividade, nem na sua própria atividade, nem nas suas relações com os demais homens”. (2005, p. 240)

a ver com o que estão vivenciando no momento). O grupo enfrenta dificuldades para se estruturar e ensaiar a peça, e chama alguém que supostamente entende de teatro para ajudar: Sebastião/Tião (que, na peça representada na fábula, pode interpretar o mesmo Tião). Ele entra no grupo com a pretensão de chegar a diretor da federação de teatro amador, e quem sabe ser ator de televisão, enquanto os demais participantes encaram o teatro como meio de se mobilizarem para tomar alguma atitude conjunta diante da conjuntura em que vivem.

A prática do teatro servirá como oportunidade de despertar os participantes de sua alienação. O clima naquela atualidade é de muito medo: de se expressar, de reivindicar seus direitos, da opressão da polícia. Uma criança (que pode ser do bairro) morre de subnutrição (este fato pode ter servido como motivação para a união do grupo). Um rapaz que voltou do exílio (Betinho), irmão de um dos participantes (Alípio - que interpreta Juvêncio), é preso. Uma integrante do grupo, que procura pelo marido desaparecido há quatro anos (Teodora - que interpreta Romana), recebe a notícia de que ele pode estar morto (ela é mãe de Chiquinho, que não participa do grupo de teatro). Uma greve estoura na fábrica na qual alguns dos atores trabalham, e um deles é assassinado (J. da Silva - que interpreta Bráulio). Participa do grupo, ainda, Maria (que interpreta personagem homônima) namorada de Alípio (que já pode ter namorado Tião). (A peça pode terminar com a greve. Ela pode ser uma forma de passagem da representação para a realidade).

2.6.2 Os eixos temáticos e a nova fábula

2.6.2.1 Classe e consciência de classe

Um primeiro aspecto relacionado a este eixo temático diz respeito à composição da classe social. No texto teatral, as classes sociais se dividem, basicamente, entre os operários e os donos da fábrica metalúrgica, os quais constituem, na concepção marxista de luta de classes, a “burguesia” e o “proletariado”, que se diferenciam pela “condição econômica de possuir ou não os chamados instrumentos de produção, que são tudo aquilo (terra, ferramentas, máquinas etc.) que serve para produzir bens e riqueza”. (MONTENEGRO, 1982, p. 144)

Além dos operários que trabalham na fábrica, no texto teatral outros possíveis componentes da classe proletária são as mulheres, que lavam roupa “para fora” ou são costureiras, e o jovem que é atendente no armazém. Por outro lado, o dono do botequim do bairro é caracterizado como opositor à classe trabalhadora - componente da pequena

burguesia. É exemplo desta oposição a descrição da briga entre ele e Otávio: “Seu Antônio disse que greve é coisa de vagabundo. Aí, seu Otavio disse que vagabundo era quem ganhava dinheiro com a barriga encostada na caixa”. (GUARNIERI, 2008, p. 56-57)

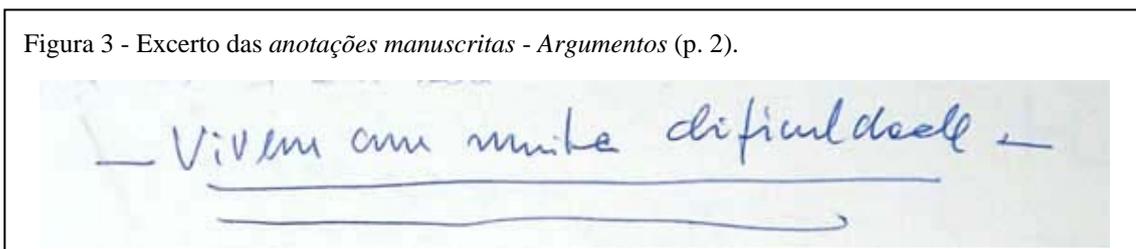
Nos *Argumentos*, passam a pertencer à classe proletária trabalhadores de outros segmentos que não a fábrica, principalmente aqueles que possuem ocupações informais, como as de motoristas, vigias e pedreiros. Dentre estes, muitos trabalhadores são migrantes e imigrantes. A discussão transborda, ainda, para a classe média, que também se vê sufocada pela inflação, baixos salários etc. e que, nesta situação, pode até partir para a marginalidade.

Além de se encarregar dos serviços domésticos e de pequenas funções, como no texto teatral, nos *Argumentos* a mulher passa a trabalhar na fábrica como os homens - é o caso principalmente de Maria, mas também de uma nova personagem, sua amiga Silene. Disto decorre uma importante mudança de perfil das personagens femininas que, com a independência financeira, tornam-se livres para tomar suas próprias decisões e não se submeterem ao machismo.

Além da composição da classe proletária, também integram este eixo temático as condições na qual ela vive. São patentes, na peça, as más condições de vida do trabalhador, que se revelam no dia-a-dia da família operária, sem condições de morar ou se alimentar de forma digna. Isto transparece no texto teatral, por exemplo, no fato de a comida e bebida da festa de noivado de Tião e Maria “num dá pra nada”, e de a família só ter o que comer “se a greve der certo”. (GUARNIERI, 2008, p. 29-31; 83) A situação dos conhecidos e dos vizinhos é a mesma. Diante disso, a greve, luta coletiva dos trabalhadores, é o principal meio de enfrentar a situação de pobreza e exploração que atinge a todos.

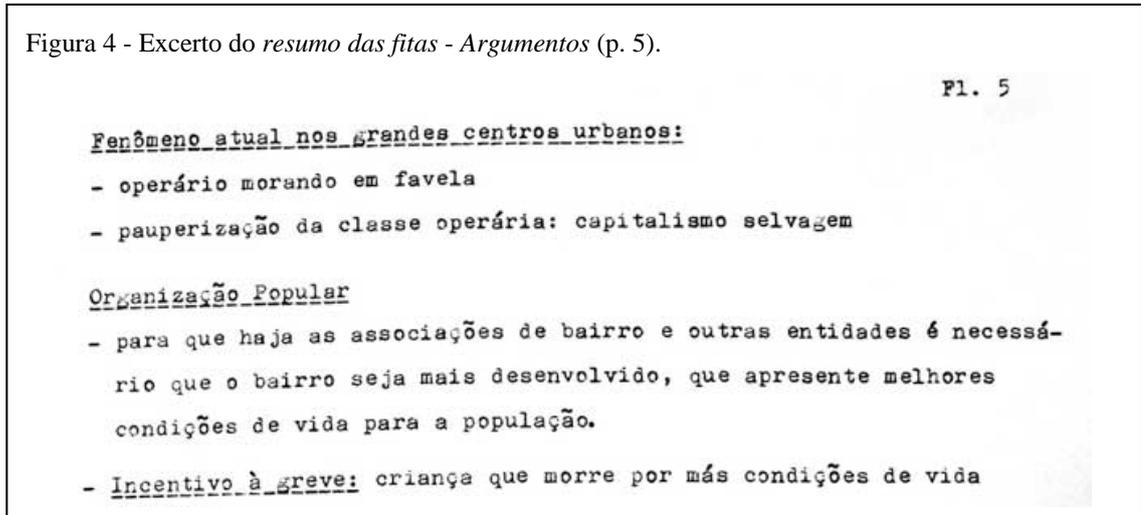
Nos *Argumentos*, as condições de vida da maior parte dos personagens também são péssimas. Hirszman utiliza, nas *gravações*, a palavra “brutalização” para descrever a opressão da sociedade capitalista sobre os indivíduos, que não têm acesso sequer às condições mínimas para sua sobrevivência e dignidade. Um exemplo que cabe ressaltar é o duplo sublinhado sobre a frase “vivem com muita dificuldade” nas *anotações manuscritas*. (Figura 3)

Figura 3 - Excerto das *anotações manuscritas* - *Argumentos* (p. 2).



Estas dificuldades, no entanto, não se revelam apenas na dureza do cotidiano, como no texto teatral, mas culminam num acontecimento dramático: a morte de uma criança por subnutrição, (Figura 4)⁴⁵ a qual tem destaque na dinâmica criativa dos roteiristas e será retomada mais adiante.

Figura 4 - Excerto do *resumo das fitas - Argumentos* (p. 5).



É muito interessante observar que praticamente todos os novos elementos invocados para ampliar a composição da classe social retratada e representar suas condições de vida encontram-se representados em *ABC da greve*, reforçando a hipótese de que a *ancoragem* no contexto direcionou a elaboração da nova fábula nos *Argumentos*.

A representação das más condições de vida por meio da morte da criança, as profissões informais e a migração podem estar relacionadas especialmente à visita de Hirszman às favelas onde moram os trabalhadores. As imagens do documentário mostram muitas crianças na rua, sem acesso à água encanada ou sistema de esgoto. Uma mulher, em entrevista, conta ao diretor que mora num barraco com o marido e oito filhos, e que depois que vieram do nordeste, as crianças ficaram doentes em razão da falta de saneamento básico, mas que a família não pode voltar à terra natal, pois não tem dinheiro para as passagens.⁴⁶

⁴⁵ Transcrição da figura 4: “Fenômeno atual nos grandes centros urbanos: - operário morando em favela; - pauperização da classe operária: capitalismo selvagem. Organização popular: - para que haja as associações de bairro e outras entidades é necessário que o bairro seja mais desenvolvido, que apresente melhores condições de vida para a população. Incentivo à greve: criança que morre por más condições de vida.”

⁴⁶ O fenômeno da migração é característico na São Paulo dos anos 70-80. Eder Sader procura compreender como os padrões de adaptação dos migrantes afetam a classe trabalhadora e a vida social da metrópole. (1988, p. 96)

Comenta, ademais, que ela trabalha como arrumadeira num motel e que o marido é vigia noturno (exatamente as mesmas profissões que se encontram nos *Argumentos*).⁴⁷

Há ainda a inserção da classe média na discussão e esta pode estar relacionada ao direcionamento de Hirszman para o grande público, uma vez que era em grande parte a classe média - e não a classe operária - que frequentava o cinema na época.

O espaço concedido à mulher, por sua vez, é nitidamente inspirado no contexto dos anos 70, no qual esta passa a fazer parte da classe operária e dos movimentos reivindicatórios.⁴⁸ Este fenômeno é presenciado pelo diretor e transparece nas imagens de *ABC da greve*: as mulheres não só trabalham, mas lutam por seus direitos. A respeito desta ampliação do papel social e político da mulher Hirszman comentou:

Meus personagens não representam pessoas reais tanto quanto representam o processo de conscientização e de participação política. No Brasil e em todo o mundo, as mulheres estão se tornando mais reivindicantes de seus direitos e poderes, e o personagem de Maria celebra essa transformação. (HIRSZMAN, 1995, p. 56)

A questão da mulher também pode ser pensada no contexto da obra de Hirszman, na qual merecem destaque personagens femininas como Zulmira, a protagonista de *A falecida*, Márcia, a *Garota de Ipanema* e Madalena, em *São Bernardo*. A personalidade forte de Maria pode ser considerada uma continuidade na trajetória do diretor, que afirmou, a respeito desta personagem: “quis mostrar um lado da mulher que fosse vida, que não fosse morte. Isso é fruto do meu amadurecimento”. (HIRSZMAN, 1995, p. 58)

Além da significativa expansão na discussão da composição e das condições de vida da classe proletária, a espinha dorsal da fábula, tanto no texto teatral quanto nos *Argumentos*, diz respeito à forma pela qual a classe proletária, consciente de sua condição, reage contra a opressão da burguesia - no sentido marxista, a própria luta de classes.

No texto teatral a greve é a forma pela qual a classe oprimida reage contra os patrões na tentativa de melhorar suas péssimas condições de vida. Nos *Argumentos* a greve passa a ser apenas um dos meios de reagir à pobreza e à exploração, enquanto a associação de bairro e o grupo de teatro constituem outros importantes apoios para a luta. O deslocamento da greve para o teatro amador e a associação de bairro é a principal característica do novo núcleo

⁴⁷ Sobre esta questão, Cf. SADER, 1988. O autor trata, entre outros tópicos, de novas relações de trabalho importantes no contexto dos anos 70, como a construção civil, que remunerava mal e oferecia vínculo empregatício precário, atraindo principalmente trabalhadores pouco qualificados. (p. 80-86)

⁴⁸ Sobre esta questão, Cf. SADER, 1988. Entre outras questões, o autor discute a crescente participação da mulher nas atividades remuneradas e registradas, no contexto dos anos 70-80, o que começou a alterar a forma como ela era vista pela sociedade. (p. 80-86)

dramático dos *Argumentos*, a qual afeta diretamente outros elementos da fábula, como veremos mais adiante.

É interessante observar que desde o início das conversas já está pressuposto que o núcleo dramático girará em torno deste grupo e da montagem da peça. No entanto, percebe-se que não havia uma ideia previamente formada sobre as dinâmicas de formação do grupo e de sua ligação com o restante da história - mesmo sua vocação para a reação às más condições de vida e à desalienação dos personagens-, e boa parte das discussões registradas nos *Argumentos* se desenvolvem na tentativa de integrar “os cinco rios” à formação do grupo de teatro.

Este deslocamento do principal instrumento de organização e reação de classe social, da greve para o teatro amador, pode estar relacionado ao contexto de modo mais geral, bem como às próprias posturas políticas de Hirszman e Guarnieri. Naqueles anos, a formação de grupos operários de teatro amador sofreu um *boom*,⁴⁹ que está conectado, do mesmo modo que as greves, ao plano mais amplo do surgimento de uma nova sociedade civil. Esta se caracteriza por uma transformação nos movimentos sociais, nos quais as associações de bairro (muitas com apoio da igreja católica) passam a ter papel fundamental na luta da população pelo atendimento de seus apelos e necessidades.⁵⁰ A ressaltar que, com o deslocamento medular da fábula da greve para o teatro, a discussão da função social e política da arte enquanto instrumento de reação social, inexistente no texto teatral, passa a ocupar um lugar central na fábula, deixando o movimento grevista operário como questão secundária.

No texto teatral, Tião quer “subir na vida” a qualquer custo. Tem medo de ser pobre e ter que morar na favela o resto da vida com sua esposa e futura família. Não vê na greve uma saída (está decidido a furá-la), mas sim no seu esforço individual: fazer um curso, sair da fábrica e trabalhar em escritório. Deste modo, além do conflito entre classes (operários x patrões) se demarca na peça o conflito dentro da própria classe: entre o que toma a luta

⁴⁹ Para aprofundamento na questão dos grupos de teatro operários dos anos 70-80, Cf. PARANHOS, 2008.

⁵⁰ Roberto Abdala Junior, tendo como base os estudos de Sader (1988), discutiu a questão dos movimentos sociais em sua tese de doutorado e destaca a novidade e a importância do surgimento de uma “outra” sociedade civil no cenário social brasileiro daqueles anos, apontando para o fato de que “a nova realidade assentava-se, diferentemente de outrora, em práticas sociais cotidianas, nascidas das lutas enfrentadas pelos segmentos populares da sociedade brasileira, em busca de seus direitos”. (2009 p. 165) Esse encontro entre cotidiano e política, segundo o autor, era inédito no país. “Uma nova cultura política nascia das lutas cotidianas empreendidas pelos segmentos mais populares da sociedade brasileira e [...] foram esses movimentos sociais que fundaram, com ou sem apoio de membros e/ou das organizações de esquerda, uma nova forma de fazer política”. (2009, p. 165) Para aprofundamento nesta questão, Cf. SADER, 1988 e ABDALA JR., 2009.

coletiva como solução e o que, alienado, acredita na saída individual - conflito encarnado na oposição entre pai e filho, e, assim, enraizado na família. (GUARNIERI, p. 21; 41; 66; 74)

Nos *Argumentos*, a personagem de Sebastião-Tião continua sendo a representação do desejo de ascensão social. Contudo, Tião não é mais operário, e sua ambição está vinculada à televisão, que é o meio por ele vislumbrado para obter dinheiro e poder. Cria-se, assim, uma oposição entre duas manifestações da cultura (popular *versus* de massa), uma ligada à reação e luta da classe (o grupo de teatro amador) e outra (a televisão) vinculada à alienação da personagem. Seu individualismo torna-se ainda mais evidente nos *Argumentos*, já que sua atitude não está relacionada à necessidade de sustentar uma família, como no texto teatral. Esta é a personagem sobre a qual os roteiristas mais refletem: fala-se de Tião e volta-se a ele diversas vezes, para discutir sua personalidade, sua história de vida, seus medos, ações etc.

A relação entre alienação e televisão, discutida pelos roteiristas, (Cf. Figura 5) e encarnada na personagem de Tião - que “está do lado das multinacionais” e sonha trabalhar na TV, está intimamente relacionada ao contexto sociopolítico da época. Era patente, naqueles anos, a subordinação dos canais de televisão ao Governo, que se posiciona a favor das multinacionais.⁵¹ Esta questão aparece em *ABC da greve* de modo peculiar. Para expressar esta ligação entre a ideologia dominante e a televisão, Hirszman optou por mostrar, no documentário, todas as declarações dos representantes das empresas e do Governo por meio de imagens de televisão.

O antagonismo intraclasse do texto teatral, encarnado em pai e filho, foi, assim, suprimido. No entanto, nos *Argumentos* encontra-se em demarcação uma possível oposição análoga, que seria entre aquele que vê no grupo de teatro uma ferramenta de transformação da realidade (Alípio-Juvêncio), e aquele que o encara apenas como um meio de ascensão individual (Tião). É inclusive estudada a possibilidade de estas duas personagens disputarem o afeto de Maria.

Assim, como a principal ferramenta de luta da classe foi deslocada da greve para o teatro, o conflito principal entre os personagens se desloca de líder operário (pai) *versus* fura-greve (filho) para artista engajado (que se vale do teatro para defender os interesses da classe

⁵¹ Durante a ditadura militar, o Governo incentivou a produção e difusão dos bens culturais que atendessem a seus interesses. Além da criação de inúmeras entidades para organizar as atividades culturais, como o INC, a EMBRAFILME, a FUNARTE, o Estado investiu maciçamente na ampliação das redes de comunicação, em especial, a da televisão. Nesse sentido, houve uma influência desses investimentos sobre a relação entre as redes de televisão e o Estado. Não é por acaso que a Rede Globo, cuja máxima hegemonia sobre as demais redes de televisão se deu justamente nesse período, ficou conhecida por ser sustentáculo da ideologia da Ditadura Militar, restringindo sua programação aos conteúdos que eram de interesse do regime. (Ortiz, 1994, p 118)

proletária) *versus* artista burguês (que almeja chegar à televisão, objeto-paradigma da classe dominante).

Neste sentido, vale destacar algumas características da personagem de Alípio. Nos *Argumentos* ele interpreta Juvêncio, personagem que não entra em cena na peça. Ele é músico, jovem filho da pequena burguesia - o pai é dono de um bar no bairro - e trabalha com o pai às vezes para ganhar dinheiro. É ele quem articula o grupo de teatro, quem tem maior interesse na atividade enquanto organização política e artística. Poderia ter optado pela saída burguesa (cuidar do bar do pai, por ex.), mas escolhe participar de grupos combativos, se posicionar criticamente. Alípio é bastante discutido, e tem um processo crescente: vai do nada a quase protagonista, ganhando características cada vez mais positivas (é o cara que tem consciência social e política, que leva o grupo de teatro a sério, que não aceita o autoritarismo de Tião e que conquista Maria).

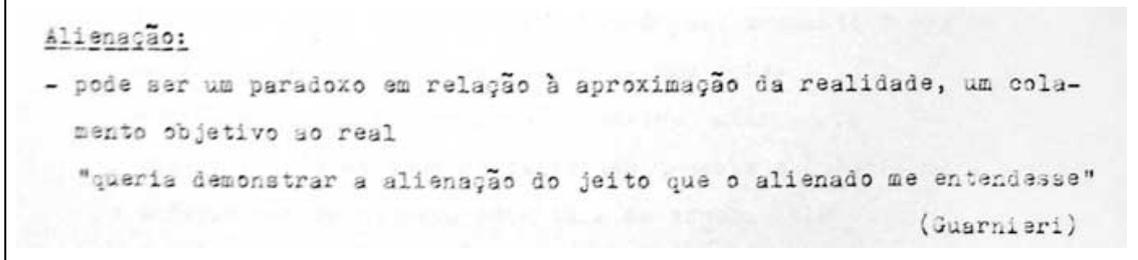
A construção da personagem de Alípio pode estar relacionada à postura do intelectual do CPC, que, conforme apontamos anteriormente, apesar de sua origem burguesa “opta por ser povo”. As características que lhe vão sendo atribuídas ao longo dos *Argumentos* cada vez mais reforçam este vínculo, e alteram a concepção do grupo de teatro amador. Inicialmente, eram os próprios moradores do bairro, componentes da classe proletária, que organizavam o grupo de teatro. Com as mudanças na personagem de Alípio, passa a haver um esboço de um intelectual de classe média, que de algum modo “direciona” os demais.

Neste sentido, a oposição entre Alípio e Tião, tomada como oposição entre artista engajado e artista burguês, pode também estar relacionada com o *Manifesto do CPC*, no qual, segundo Chauí, opõe-se “o bom e o mau artista, a verdadeira e a falsa arte, a alienação servil e a vontade consciente e livre. O critério destas distinções é um só: a identificação do artista e do intelectual com o povo ou com as minorias dominantes”. (1984, p. 86)

Nesta direção vai uma notável discussão entre os autores no que diz respeito à alienação, inclusive a do espectador (mais uma vez, está indicada a presença do futuro receptor da obra no processo de criação). Hirszman e Guarnieri falam muito sobre seu desejo de demonstrar a alienação ao público do filme, para que perceba que está ele próprio alienado. Neste sentido, quem sabe, colocam os roteiristas, o espectador também pudesse passar por um processo de desalienação como as personagens passam. O dramaturgo expressa a dificuldade em fazer isto, tarefa à qual já muito se dedicou e, nesta altura do debate, invoca Brecht.

É interessante assinalar que a esta discussão, bastante fervorosa nas *gravações*, apenas recebe algumas linhas no *resumo das fitas*. Este é o único caso, inclusive, no qual se faz referência ao sujeito da enunciação neste documento. (Figura 5)⁵²

Figura 5 - Excerto dos *resumos das fitas - Argumentos* (p. 7).



A observação do dramaturgo a respeito da alienação pode ser pensada também no contexto do nacional-popular, no sentido em que se aproxima muito do discurso paternalista do intelectual do CPC que tem como função despertar o povo da alienação por meio da sua obra. Contudo, da leitura conduzida até aqui, depreende-se que a posição de Hirszman é distinta desta. O fato de que unicamente neste caso a frase tenha sido atribuída a Guarnieri reforça a provável diferença ideológica entre os roteiristas.

Esta possível oposição pode explicar as diferentes representações do intelectual que se delineiam nos *Argumentos*. Por um lado, há uma valorização do movimento orgânico, ou seja, a organização do grupo de teatro pelos próprios moradores do bairro. Por outro, há um retorno à postura do intelectual de classe média (Alípio) que precisa desalienar o povo. Pelo que transparece na própria dinâmica dos *Argumentos* parece ser possível afirmar que se demarcam aí dois pensamentos distintos, o de Hirszman e o de Guarnieri.

2.6.2.2 Marginalidade social

A marginalidade integra o texto teatral apenas em alguns comentários pontuais sobre a “turma” de Tuca, que rouba Chiquinho, e Carmelo, moleque que é dedo-duro da polícia. Não há personagens desempregados, mas o maior medo de Tião é precisamente o de perder o emprego. (GUARNIERI, 2008 p. 43; 83)

Nos *Argumentos*, se dá mais destaque à marginalidade: fala-se em tráfico e roubo - questão pontuada principalmente por Guarnieri. Ele achava que deveria haver um elemento

⁵² Transcrição da figura VI: “Alienação: - pode ser um paradoxo em relação à aproximação da realidade, um colamento objetivo ao real. ‘Querida demonstrar a alienação do jeito que o alienado me entendesse’ (Guarnieri).”

marginal-criminoso, e assim os roteiristas decidem que estes integrariam o “grupinho” de Alípio-Juvêncio. Admite-se que mesmo a classe média poderia agir na marginalidade.

A marginalidade também está relacionada, nos *Argumentos*, com os migrantes e imigrantes. Integra a discussão o sentimento de exterioridade que permeia a vida dos nordestinos e italianos que vivem em São Paulo, que têm dificuldades de se integrar à sociedade. Os nordestinos, em especial, vivem na miséria e não podem voltar para sua terra natal por falta de recursos. A questão da migração, como situação de marginalidade, está pressuposta desde o princípio das discussões, e permeia a construção de praticamente todos os elementos da fábula (personagens, situações, espaço etc.).

O desempregado também é considerado uma figura marginal nos *Argumentos*. Passa a haver uma personagem desempregada na trama (Dalva), que surge do comentário de Hirszman de que “tem que ter um desempregado na história”.

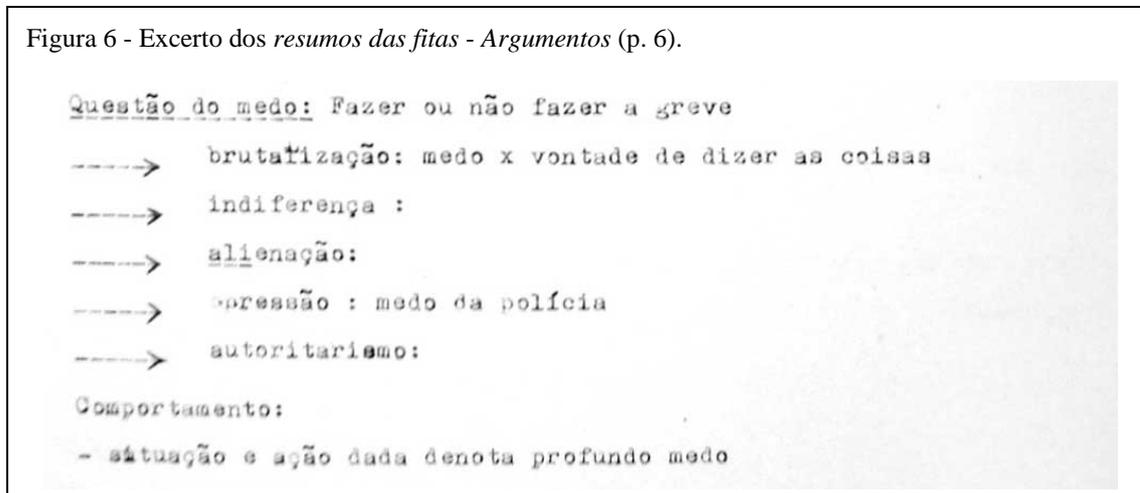
O desenvolvimento deste eixo temático está diretamente vinculado ao contexto da metrópole que nos anos 70 cresce exponencialmente, e junto desta os índices de marginalidade e desemprego. Em *ABC da greve* estas questões têm destaque num longo *travelling* que acompanha a fila interminável de pessoas desempregadas à porta de uma fábrica para pleitear uma vaga, e aparece também nas entrevistas, por ex., aquela em que uma mulher, migrante nordestina, conta não ter condições de voltar à sua terra natal com sua família e mostra ao diretor as condições paupérrimas nas quais vive.

2.6.2.3 Violência, repressão e medo

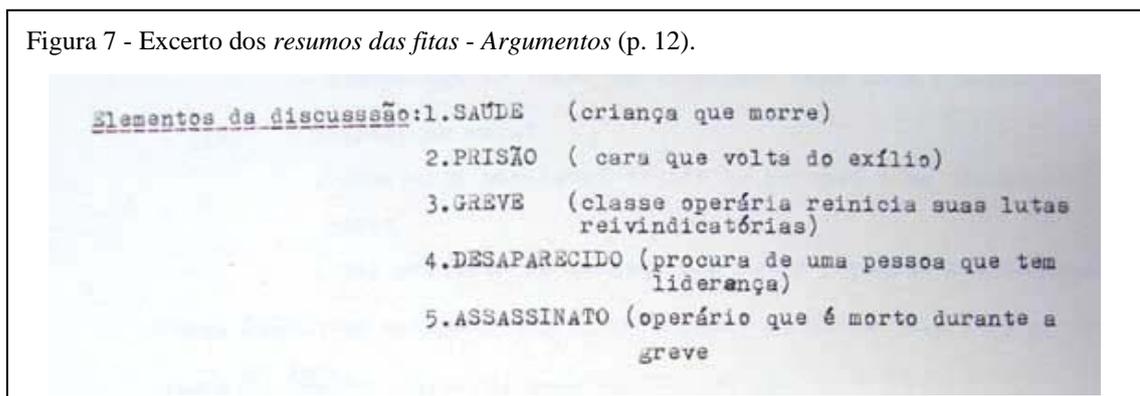
Na peça, a repressão era representada pela polícia. Pouco antes de a greve acontecer, trabalhadores envolvidos na organização são presos ou procurados. Durante a manifestação, Otávio é preso por fazer piquetes, e é levado para o DOPS - Departamento de Ordem Política e Social. (GUARNIERI, p. 71; 82; 97)

Nos *Argumentos*, a polícia, e também o exército, continua a ser braço da repressão, defensora dos interesses da classe patronal; no entanto, o tema se projeta para o plano mais amplo da Ditadura Militar e assume um papel central na fábula. Três dentre os cinco “rios” que sustentam a história estão relacionados a este eixo temático: o assassinato de um líder grevista; a prisão de um exilado não anistiado e o desaparecimento de um cidadão. Ademais, este se manifesta não apenas nos acontecimentos ou ações, mas principalmente, nas reações: o medo passa a ser uma questão muito presente e amplamente discutida pelos roteiristas.

(Figura 6)⁵³ Por estas razões consideramos que este eixo temático é o que mais se desenvolve nos *Argumentos*, no sentido em que ocupa grande parte das situações principais e torna as situações mais graves e dramáticas.



Logo de início Hirszman coloca que deseja que o filme contemple “três presenças da morte”: uma criança subnutrida, um operário assassinado, e um desaparecido.⁵⁴ É a partir deste embrião que os eixos dramáticos da fábula desenvolvem-se. A greve - acontecimento que desde o princípio estava pressuposto, e a prisão de um exilado quando volta ao país - que surgiu durante as discussões, juntam-se às três mortes e formam o que Hirszman chama, nas *gravações*, de “cinco rios paralelos” da fábula. (Figura 7)⁵⁵



⁵³ Transcrição da figura 6: “Questão do medo: Fazer ou não fazer a greve; - Brutalização: medo x vontade de dizer as coisas; - Indiferença; - Alienação; - Repressão: medo da polícia; - Autoritarismo; Comportamento: - situação dada denota profundo medo”.

⁵⁴ O diretor comenta que esta ideia teria surgido durante uma viagem de carro, situação apontada por Salles como típica do ato criador. (2006, p. 57)

⁵⁵ Transcrição da figura 7: “Elementos da discussão: “1. Saúde (criança que morre); 2. Prisão (cara que volta do exílio); 3. Greve (classe operária reinicia suas lutas reivindicatórias); 4. Desaparecido (procura de uma pessoa que tem liderança); 5. Assassinato (operário que é morto durante a greve)”.

O desaparecimento de um homem é o primeiro dos “cinco rios” a ser discutido pelos roteiristas (Marido de Teodora-Romana), e a situação do exilado é a última (Betinho). Enquanto aquele é bastante comentado e se desenvolve ao longo das conversas, gerando debates e questionamentos sobre a anistia política (por exemplo, quando este movimento começou, como a personagem que procura o marido se envolve naquele etc.), este é pouco retomado - mas dá forma a uma das únicas personagens que está nos *Argumentos* e não no texto teatral. Já a morte do operário (J. da Silva-Bráulio) é também bastante discutida, mas não se chega a uma definição de quem o teria assassinado. Possivelmente o “braço da repressão”, mas o ocorrido poderia ser registrado como um assalto, uma vez que a dúvida é pior que a certeza, segundo os dois autores.

A questão da repressão está diretamente relacionada ao contexto do Estado Ditatorial, que respondia com ações opressivas às tentativas de expressão e reivindicação do povo.⁵⁶ Torna-se comum o desaparecimento de pessoas - neste sentido, a “dúvida” a que se referem os roteiristas, é corrente. Muitos intelectuais partem para o exílio, somente retornando ao país depois que o movimento pela anistia política começa a desenvolver-se no final dos anos 70.⁵⁷

Em *ABC da greve*, a figura da repressão contra a classe proletária está extremamente presente. Imagens da polícia contendo o movimento dos trabalhadores (com cavalos, bombas, e até tanques, perseguindo os operários e realizando prisões), ocupam grande parte das sequências, revelando a forte impressão que a repressão em São Paulo causou em Hirszman. A questão da anistia, por outro lado, aparece, mas de modo mais discreto, apenas durante o discurso de um dos sindicalistas. Uma sequência em especial é mencionada por Hirszman, durante as conversas, com entusiasmo. Ele conta o quanto ficou comovido com o depoimento de uma mulher que, mesmo “morrendo de medo”, não havia deixado de se expressar.

2.6.2.4 Cotidiano proletário

Na peça, o cotidiano operário limitava-se, basicamente, à convivência da família em sua casa nos dias de descanso (lembrando que a peça se passa no fim de semana, sendo que o

⁵⁶ A repressão política exercida durante os Governos ditatoriais, em especial após 1968 com o AI-5, impossibilitou, de diversas maneiras, a contestação da ordem social vigente. A proibição das greves e a limitação da autonomia sindical são apenas alguns dos inúmeros exemplos. Para Abdala, essa “tutela” que marcava as diversas formas de expressão na esfera pública impedia, pela ação opressiva do Estado, o diálogo dos segmentos populares com o poder. (2009, p. 165) Para uma análise aprofundada desta conjuntura, Cf. ABDALA JR., 2009.

⁵⁷ Neste sentido, podemos pensar a personagem Betinho, o exilado que é preso ao voltar ao país, como uma menção dos roteiristas à Herbert José de Souza (o Betinho), sociólogo, irmão do cartunista Henrique de Souza Filho (Henfil), que parte para o exílio em 1971 e só retorna em 1979.

único dia de trabalho encenado é o dia em que ocorre a greve). Neste sentido, a festa de noivado é um acontecimento importante. As ações que se dão nos espaços exteriores, de trabalho e de lazer (a fábrica, o sindicato, o bar, o parque, o cinema, a igreja, o terreiro etc.), ficam sendo conhecidos pela narração sumária das personagens.

Nos *Argumentos* a família perde espaço, e a casa já não é o principal local de encontro das personagens, e passa a integrar a discussão a aproximação dos indivíduos por meio de outros espaços sociais, como o do bar, do futebol e da música. A festa de noivado (restrita à família e vizinhos) é, de certo modo, substituída pela festa de virada do ano (que envolve todo o bairro). Fala-se da associação do bairro, do forró, do teatro (visto também como forma de lazer com os amigos), e, principalmente, da igreja.

A crença religiosa aparecia no texto teatral no fato de Romana acreditar em “simpatias” e colocar “cartas”, bem como nas discussões de Tezinha e Chiquinho sobre o que é melhor: a igreja ou o terreiro. (GUARNIERI, 2008 p. 44; 60; 82)

Nos *Argumentos* a religião está presente num plano mais amplo, que abre espaço à igreja católica e coloca em discussão a igreja pentecostal. A religiosidade está ligada principalmente ao personagem de Bráulio - que vai à missa e tem “comportamento cristão”. Cogita-se a possibilidade do grupo ensaiar numa associação ligada à igreja, mas a ideia não tem sequência para “não dar muito destaque à igreja”. Os autores também discutem a relação entre religião-misticismo e materialismo.

O espaço que a igreja católica, em particular, ganha nos *Argumentos*, também deve estar relacionada ao contexto, possivelmente ao fato de esta haver apoiado os movimentos da sociedade civil como as greves, no contexto já referido.

Em *ABC da greve*, merece destaque o amplo espaço que as missas e as manifestações de apoio por parte da igreja ocupam no movimento sindical, em íntima relação com os seus líderes.

2.6.3 As personagens e a dupla representação

Conforme já antecipamos, as personagens são a base das discussões dos *Argumentos*: é a partir da personalidade e história de vida das personagens - o referido “iceberg” - que as situações, incidentes e ações vão se articulando: o que existe de mais próximo de um “roteiro”, e que direciona o andamento das conversas dos roteiristas, é a criação das personagens. A construção destas constitui um eixo de ligação intenso entre o texto teatral e

os *Argumentos* - e talvez seja neste âmbito que as relações mais diretas possam ser estabelecidas, já que todas as personagens do texto teatral permanecem nos *Argumentos*.

Neste sentido, é sintomático que mesmo nos *Argumentos* já estivessem sendo cogitados atores que participaram da encenação da peça, como Lélia Abramo, Milton Gonçalves e o próprio Guarnieri. Sobre isso, Hirszman afirmou que “havia uma intenção de reunir o pessoal do antigo Teatro de Arena, era um desejo meu”. (*A CLASSE...*, 1981, p. 3)

Contudo, com a representação teatral integrando a fábula, cada personagem, nos *Argumentos*, se desdobra em duas: é, ao mesmo tempo, personagem do filme e personagem da peça que interpreta na diegese.⁵⁸ Deste modo, um complexo jogo de correspondências se estabelece - uma dialética entre semelhança e diferença, como no caso dos temas. Algumas das principais personagens têm parte de suas características mais marcantes preservadas - como já foi possível observar nas características de Alípio-Juvêncio, Sebastião-Tião e J. da Silva-Bráulio mencionadas até aqui.

A maioria das personagens tem um nome no filme diferente da personagem que interpreta na peça. Nas *gravações sonoras*, no entanto, na maior parte do tempo os roteiristas se referem às personagens não pelo seu nome no filme (ex. Teodora), mas pelo seu nome na peça (Romana) - revelando que as personagens estavam sendo criadas sem perder de vista, nem por um momento, sua origem no texto teatral. Neste sentido, Guarnieri fala da dificuldade em criar um personagem que não existia na peça (se refere a Juvêncio - que não aparecia em cena no texto teatral); e, nas *anotações manuscritas*, encontramos “tipos” de personagens a serem criados, tendo como base a fábula da peça. (Figura 8)⁵⁹

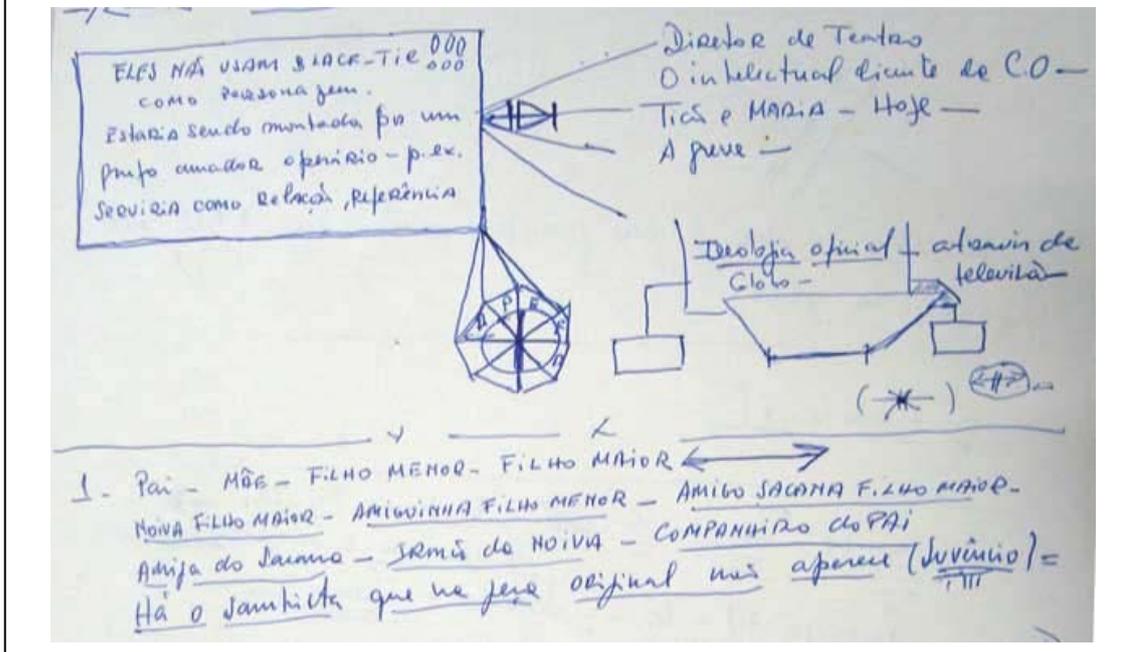
Neste sentido, cabe apontar que Hirszman demonstra, nas *fitas gravadas*, preocupação com a “representação da representação” aí implicada, a qual poderia gerar confusão para o espectador. (Figura 9)⁶⁰ Trata-se de outro momento de referência direta à “futura presença do receptor”, e com a compreensão por parte de quem assistirá ao filme. (SALLES, 1998, p.47)

⁵⁸ “O termo diegese, próximo, mas não sinônimo de história (pois de um alcance mais amplo), designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou pós-supõe)”. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 40)

⁵⁹ Transcrição da figura 8: “*Eles não usam black-tie!!!* Como personagem. Estaria sendo montada por um grupo amador operário - p. ex. serviria como relação, referência. - Diretor de teatro; - O intelectual diante da C.O.; - Tião e Maria - hoje; - A greve; - Ideologia oficial da globo através da televisão. -x- Pai, mãe, filho menor, filho maior; noiva filho maior, amiguinha filho menor, amigo sacana filho maior; amiga do sacana, irmão da noiva, companheiro do pai; há o sambista que na peça original não aparece (Juvêncio).

⁶⁰ Transcrição da figura 9: “O início do filme deve ser com os personagens do filme e com a história de cada um. Por exemplo, o rapaz que encontra o irmão que está clandestino no país. Porque se puser de cara a representação da representação, confunde um pouco”.

Figura 8 - Excerto das anotações manuscritas - Argumentos (p. 6)



Para ilustrar a dialética que se estabelece no âmbito das características dos personagens, podemos citar o caso de Brandão, que interpreta Otávio. Como o personagem que interpreta na peça, ele foi líder operário e continua envolvido com o sindicato, onde se encontra com seus ex-companheiros. Entretanto, ele é aposentado, tem família, é “uma espécie de cônsul dos nordestinos” e não é um personagem muito importante ou muito discutido nos *Argumentos*.

Figura 9 - Excerto do resumo das fitas - Argumentos (p. 14)

- O início do filme deve ser com os personagens do filme e com a história de cada um. Por exemplo, o rapaz que encontra o irmão que está clandestino no país. Porque se puser de cara a representação da representação, confunde um pouco.

Outro exemplo é Maria, que (que tem um nome composto como M. Alice ou M. Lúcia) interpreta Maria na peça. É uma personagem bastante debatida - sua personalidade e sua história de vida -, mas que parece estar bem clara na cabeça de Hirszman, sob determinados aspectos. Ela trabalha em uma fábrica de televisores, não se submete ao machismo, é alegre e extrovertida, e pode ser namorada de Juvêncio (talvez depois de haver deixado Tião).

Podemos citar, ainda, Teodora, imigrante italiana que interpreta Romana na peça. A personagem também é mãe de família e tem personalidade forte. Vai junto com o marido quando ele é preso, empenha-se em procurá-lo sem descanso quando ele desaparece e participa do movimento pela anistia.

Outros personagens como Chiquinho, Tezinha, Jesuíno, Dalva e João continuam, nos *Argumentos*, como personagens secundários, e, em alguns casos, como vimos, servem para preencher alguns “tipos” que os roteiristas queriam na fábula (João, o fura-greve; Dalva, a desempregada; Jesuíno, o marginal). Chiquinho recebe algum destaque, no início das discussões, possivelmente pelo fato de que Guarnieri já imaginava que esta personagem poderia ser interpretada por seu filho, Flávio Guarnieri, (WERNECK, 1979) mas este continua sem ter muito destaque na fábula.

2.6.4 Espaço, tempo e atualização

O espaço e o tempo da ação cumprem, de certo modo, a mesma função no texto teatral e nos *Argumentos*: nos dois casos, a fábula é contemporânea à escritura (não se trata, por exemplo, de uma história que se passa no passado ou no futuro), e as referências ao contexto sociopolítico são muito pronunciadas. No que tange ao espaço, nos dois casos, o lugar onde a ação se passa tem importante relação com o modo de vida das personagens e com a maneira como se encontram e se relacionam. Nos *Argumentos*, percebe-se claramente que a escolha do local e do tempo da ação está relacionada aos temas que se desejava discutir na obra, como as greves operárias, a migração e imigração, o fato de operários morarem em favelas, suas más condições de vida etc.

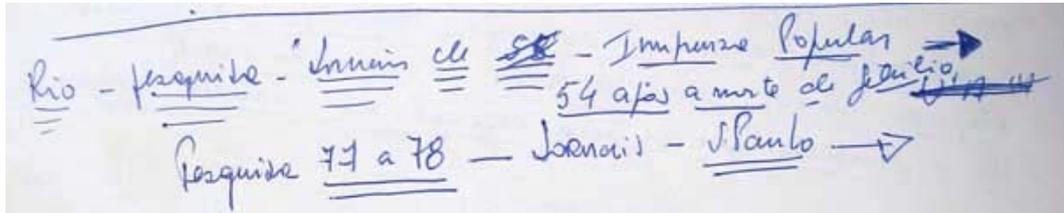
O texto teatral, conforme observamos, fornece indicativos a respeito da fábula se passar na década de 1950. A narrativa começa com a notícia da gravidez e termina com Tião sendo expulso de casa e abandonado por Maria, depois de furar a greve.⁶¹ No caso dos *Argumentos*, o tempo da ação é claramente referido pelos roteiristas como sendo 1978 (Cf. Anexo B) - no entanto, não temos acesso à tomada desta decisão, já que este ano aparece logo pressuposto nas conversas. É discutida a possibilidade de se começar com a formação de um grupo de teatro (numa festa de virada do ano), e se terminar com a greve. O assassinato de

⁶¹ Referência à “histórica e vitoriosa” greve de 1953, (SEGALL, 1982, p. 22) conhecida como “greve dos 300 mil”, que eclodiu em São Paulo em março daquele ano, reunindo trabalhadores dos cinco maiores sindicatos da capital paulista (têxteis, metalúrgicos, vidraceiros, gráficos e marceneiros). A greve acabaria apenas um mês depois com a obtenção de um reajuste de 32% nos salários, além da recomposição da inflação.

Bráulio aparece como uma possibilidade de desfecho. Calcula-se que a história se desenrolaria ao longo de três meses.

Chama atenção em relação ao tempo no qual a fábula é localizada que há uma evidente preocupação dos roteiristas em buscar informações sobre acontecimentos da época com a qual estão trabalhando, para ver se aquilo que estão colocando no plano da ficção é verossímil, por ex., se naquele ano a peça *Eles não usam black-tie* já havia sido liberada pela censura, se a anistia política já estava em vigor etc., o que contribui com a mencionada tendência de ancoragem do processo criativo no contexto. Como exemplo, podemos citar, nas *anotações manuscritas*, as indicações de “Pesquisa 77 a 78 - Jornais - São Paulo”. (Figura 10)

Figura 10 - Excerto das *anotações manuscritas* - Argumentos (p. 5).



Em relação ao espaço, no texto teatral este está intimamente ligado ao sentimento de união entre as pessoas e, neste sentido, é estabelecida forte oposição entre o morro e a cidade.⁶²

Durante as *gravações*, o local da ação é uma das questões mais discutidas, mas pouco aparece no *resumo das fitas*. São cogitados bairros operários, periféricos ou centrais, fala-se do Brás, de Osasco, de Santo Amaro e de favelas, mas não se chega a uma definição nem em relação aos bairros precisamente, nem no que se refere a todos os personagens morarem no mesmo lugar ou não.

Cabe destacar as posições divergentes dos roteiristas demarcadas nesta discussão. Hirszman acreditava que a ação deveria se passar em uma favela, para que houvesse condições para a morte de uma criança. Guarnieri, por outro lado, achava que deveria ser em um bairro mais estruturado, para que houvesse condições de existir uma associação a partir da qual o grupo de teatro pudesse nascer. (Cf. Figura 4) Está a se pensar, como se vê, em um

⁶² É válido lembrar que esta intenção, de alterar o local onde se passaria a fábula, já constava nos orçamentos de produção enviados à Embrafilme. Cabe ressaltar, além disso, que o lugar da ação tem tanta importância para Hirszman, que ele se muda para São Paulo para trabalhar no projeto do filme.

local (favela ou associação) e em situações (morte ou peça teatral) que propiciem a união dos indivíduos, como ocorria no texto teatral.

2.7 ENTRE EXPERIÊNCIAS, DIÁLOGOS E RECONSTRUÇÃO: A TENDÊNCIA

Ao longo deste capítulo, nos dedicamos à aproximação à fase embrionária do processo de criação de *Eles não usam black-tie*, passando por um momento de preparação e pesquisa, representado em *ABC da greve*, e outro de experimentação em torno da fábula do filme, cujo principal exemplar constitui os *Argumentos*. Neste percurso, procuramos estabelecer relações que conduzissem à compreensão do pensamento em processo dos roteiristas, apontando para princípios direcionadores, ou seja, as tendências no percurso criativo.

Como vimos, nos *Argumentos*, a partir do deslocamento do eixo do núcleo dramático da greve para o grupo de teatro, outros elementos são invocados para desenvolver o mesmo tema da peça, *Luta e Consciência de classe*.

Sob eixos temáticos comuns, as reflexões se dilatam e enriquecem a obra em construção. A classe operária, brutalizada, amplia-se para além da fábrica e integra os trabalhadores informais. As mulheres passam a fazer parte do operariado e a não aceitar a dominação masculina. A televisão, que representa os interesses da burguesia e do governo, torna-se o objeto-paradigma da alienação. A marginalidade ganha outros significados ao integrar desempregados, migrantes e imigrantes. O medo, a repressão e a violência passam a permear praticamente todas as situações da fábula. A carga dramática torna-se maior do que no texto teatral com desaparecimentos, prisões e assassinatos.

Uma das características mais marcantes deste processo é que praticamente todos os novos elementos eleitos para estruturar a fábula têm origens no contexto socioeconômico, o qual ocupa espaço privilegiado nas discussões dos roteiristas. Esta particularidade do percurso criativo está relacionada à proposta de atualização do texto teatral para os anos 78-79, sendo extremamente significativos os modos pelos quais Hirszman concretiza tal proposta, fazendo questão de vivenciar e aprender com a dinâmica contemporânea do movimento operário, por meio da realização de *ABC da greve*.

Daí decorre a hipótese, levantada no início do capítulo e confirmada ao longo de seu desenvolvimento, de que uma das tendências do processo de criação de *Eles não usam black-tie* é a *ancoragem* no contexto sociopolítico. Neste sentido, cabe destacar o depoimento concedido por Hirszman na época do desenvolvimento dos *Argumentos*, no qual o diretor diz

estar trabalhando em “um filme sobre a atualidade de São Paulo, mostrando o que pensam, o que fazem, o que sentem as pessoas que não usam *black-tie*”. (WERNECK, 1979)

Esta opção, conforme visto, está relacionada, no contexto da arte nacional-popular, a um novo posicionamento do artista-intelectual pós-64/68 em relação ao povo e/ou à realidade que pretende discutir em sua obra. A discussão da função social da arte, bem como dos artistas-intelectuais, transborda para o desenvolvimento da fábula a partir do momento em que a “espinha dorsal” desta passa a ser a montagem de uma peça teatral e não a greve. Nesta discussão, ao mesmo tempo em que o grupo de teatro é uma forma de organização que parte do povo, típica do processo de abertura política, se esboça a presença do intelectual de classe média característico dos anos que antecedem o Golpe, o que demonstra diferentes posturas por parte dos próprios roteiristas: enquanto Hirszman parece haver superado o idealismo de sua juventude, Guarnieri parece manter-se na mentalidade pré-64/68.

Independentemente deste antagonismo, o que parece ser fundamental reter é que o deslocamento do núcleo dramático (encetado particularmente por Guarnieri) representa uma tentativa de discutir, no novo *Eles não usam black-tie*, **o papel da esquerda política perante o movimento operário e não o movimento operário em si**. Esta opção afeta profundamente o desenvolvimento da fábula e pode ser considerada um desdobramento decisivo da tentativa dos roteiristas de *ancorar* a fábula no contexto: o contexto do teatro (popular, operário, inclusive) na vida de Guarnieri; o contexto de ação política do diretor Hirszman que quer retratar no seu filme a experiência, naquele momento, do operariado paulista, como Guarnieri havia feito, nos anos 50, com sua peça. Com isso, o movimento operário e a família, eixos centrais do texto teatral, ficam em segundo plano nos *Argumentos*, como queria Guarnieri.

Projetando-nos para o futuro do processo, podemos destacar que o núcleo dramático em desenvolvimento nos *Argumentos* não é diferente apenas do texto teatral, mas é também distinto dos roteiros e do filme. A proposta de contar a história de um grupo de teatro amador que monta *Eles não usam black-tie* foi abandonada entre os *Argumentos* e o *Roteiro I*, que já apresenta o núcleo dramático encontrado no filme: a atualização da história narrada pela peça para o final da década de 70, conforme havia sido previsto no *Orçamento III*. Ou seja, pode-se afirmar que a vontade de Hirszman acabará por prevalecer.

Contudo, muitos dos elementos discutidos enquanto possibilidades nos *Argumentos* serão recuperados com outras roupagens no desenvolvimento dos roteiros, integrando a narrativa. Deste modo, será de fundamental importância ter em mente as considerações, desenvolvidas neste capítulo, ao longo de todo este trabalho, para que seja possível identificar

seus ecos nos momentos subsequentes do percurso criativo de *Eles não usam black-tie*: ecos que muito revelam a respeito da implantação do pensamento hirszmaniano no processo.

FICHA TÉCNICA⁶³**1981 - Eles não usam black-tie**

Ficção, 134 min, 35mm, cor, Rio de Janeiro/RJ

Cia. produtora: Hirszman Produções

Cia. coprodutora: Embrafilme

Distribuição: Embrafilme

Produção: Leon Hirszman

Produção executiva, Direção de produção: Carlos Alberto Diniz

Assistência de produção: Daniel Sola Santiago, Roberto Bianchi Reis, Luís Alberto Laurindo, Roberto Paduí, Guilherme Menzi, Álvaro Magaldi

Auxiliar de produção: Norio Tsujikawa

Secretárias de produção: Alda Maria Magalhães, Nancy Bianchi

Desenhos de produção: Francisco Osório

Direção: Leon Hirszman

Assistência de direção: Tânia Savietto, Maria Inês Villares, Mário Masetti, Fernando Peixoto, Alain Fresnot, Flávio Porto

Argumento: Gianfrancesco Guarnieri, Leon Hirszman, baseado na peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri

Roteiro: Gianfrancesco Guarnieri, Leon Hirszman

Direção de fotografia e Câmera: Lauro Escorel Filho

Assistência de câmera: José Tadeu Vasconcelos, Zetas Malzoni

Montagem: Eduardo Escorel

Edição de som: Dominique Paris

Assistência de montagem: Dominique Paris, Maria Elisa Freire

Som direto: Juarez Dagoberto

Operadora de microfone: Marian Van de Ven

Ruídos de sala: Antônio Cesar, Manuel Guilherme

Cenografia: Marcos Weinstock, Jefferson de Albuquerque

Figurinos: Yurika Yamasaki

Direção Musical: Radamés Gnatalli

⁶³ Ficha técnica extraída de HIRSZMAN, 1995.

Música tema: “Nóis não usa blequetais”, de Adoniran Barbosa e Gianfrancesco Guarnieri

Canções: Chico Buarque de Hollanda

Locações: Lapa, Vila Brasilândia (SP)

Laboratório de imagem: Líder (SP)

Estúdio de som e Mixagem: Nel-Som (RJ)

Técnico de mixagem: Onélio Motta

Guarda-roupa: Mariko Kawamura, Teresinha de Jesus

Maquilagem: Antônio Pacheco

Letreiros e Cartaz: A3, Ana Luísa Escorel

Filmagem dos letreiros: Ilimitada (SP)

Continuidade: Maria Sílvia Moreira

Eletricista chefe: Wanderley Bicesto

Maquinista: Moacir Estevão da Cunha

Motoristas: Cícero Vieira da Almeida, Robson Gomes de Azevedo

Estagiário: Alexandre da Costa

Elenco: Fernanda Montenegro, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Alberto Riccelli, Bete Mendes, Anselmo Vasconcelos, Cristina Rodrigues, Fernando Peixoto, Fernando Bezerra, Francisco Milani, Francisca da Conceição, Fernando Ramos da Silva, Flávio Guarnieri, Gilberto Moura, Gésio Amadeu, Jalusa Barcelos, José Araújo, Lélia Abramo, Lizete Negreiros, Mercedes Dias, Milton Gonçalves, Paulo José, Renato Consorte, Rafael de Carvalho, Tony Wilson, Wilson Silva, Antônio de Pieri, Amaury Pinto, Genezio de Barros, Maurício Amalfi, Nelson Xavier, Oduvaldo Brito, Antônio Joaquim da Silva, Walter da Cruz, Aldo Bueno, Almir Ribeiro, Antônio Leite, Antônio Petrin, Eduardo da Conceição, João Acaiabe, Luís Carlos Borges, Ricardo Dias, Cilas Gregório, Israel Pinheiro, João França, Luís Tedax, Leide Câmara, Maria Julia Gomes, Lene Nunes, Maria Letícia Nascimento, Carlos Costa, Dirce Marques, Rosiete Cavalcanti, Teresa Maldonado, Cachimbo.

Prêmios: Leão de Ouro - prêmio especial do júri no Festival de Veneza, 1981; Prêmio Fipresci (Federação Internacional de Crítica Cinematográfica); Prêmio Ocic (Office Catholique International du Cinéma); Prêmio Agis (Banca Nazionale del Lavoro); Prêmio Fice (Federação Italiana dos Cinemas de Arte); Grande Prêmio do Festival dos Três Continentes, Nantes, França, 1981; Grande Prêmio Coral no 3º Festival Internacional do Novo Cinema Latinoamericano, Havana, Cuba, 1981; Prêmio Espiga de Ouro no Festival Internacional de Valladolid, Espanha, 1981; Melhor filme no 1º Festival Internacional de Cinema de Montreuil - Confederação Geral do Trabalho - Ville de Montreuil, França, 1982; Melhor filme ibero-americano no Festival de Cartagena, Colômbia - prêmio concedido pela crítica colombiana, 1983; Margarida de Prata (CNBB) - melhor longa-metragem de 1981; Prêmios Air France de Cinema de 1981 (melhor filme, melhor diretor, melhor atriz: Fernanda Montenegro, prêmio especial para Gianfrancesco Guarnieri); Prêmio Curumim - cineclube de Marília, São Paulo, 1982.

REFERÊNCIAS

- A CLASSE operária invade o cinema. **Luz & Ação**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, set. 1981, p. 2-4.
- ABC DA GREVE** (1979/90). Direção de Leon Hirszman. Caixa de DVDs Leon Hirszman 01-02, Disco 02. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2007. 1 DVD (89 min), cor.
- ABDALA JUNIOR, Roberto. **Memórias da ditadura civil-militar e os “rebeldes” anos 80**. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- ALVES, Paula. **O cinema político-social de Leon Hirszman**. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social - Cinema) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2000.
- ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso: Génesis de una pintura*. Versión castellana de Esteve Riambau i Saurí. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.
- AUMONT, Jacques. et al. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Heloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- AUTRAN, Arthur. Leon Hirszman: O nacional popular em *Eles não usam black-tie*. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 15, p.157-169, jan.-fev.1999.
- AVELLAR, José Carlos. A gente como gente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 set. 1981.
- BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil**: Experiências e Influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail M. **Questões de Literatura e Estética**. Tradução de A. F. Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1993.
- _____. *The Dialogic Imagination*. Tradução de Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BERNARDET, Jean-Claude. A casa do operário. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 46, p. 60-61, 1986.
- _____. **Cineastas e imagens do povo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. O processo como obra. **Folha de SP, Mais!**, São Paulo, 13 jul. 2003.
- _____. Portão de Fábrica. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 46, p. 55-57, 1986.
- BERNARDET, Jean-Claude; AVELLAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald F. **Anos 70: Cinema**. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda., 1979-1980.
- BIASI, Pierre-Marc de. O horizonte genético. In: ZULAR, Roberto. (org.). **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: FAPESP; CAPES; Iluminuras, 2002. p. 219-252.
- BOZICANIN, José Eduardo. **O processo transcriativo de São Bernardo de Leon Hirszman**. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011.

- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; SANTAELLA, Lucia. **Semiótica da literatura**. Cadernos PUC, n. 28. São Paulo: Educ, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CARDENUTO, Reinaldo. *ABC da greve*, de Leon Hirszman: a escrita da história em confronto. **Revista Rumores**, São Paulo, ed. 9, v. 1, jan.-jun. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/rumores/article/viewFile/7655/7075>> Acesso em: 27 jun. 2011.
- CARELLI, Wagner. O ofício de emocionar. **Isto é**, Rio de Janeiro, 23 nov. 1981.
- CASTRO FILHO, Albino. *Eles não usam black-tie* recebe aplausos e elogios no 49º Festival de Veneza. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 8 set. 1981.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: Seminários. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHIJONA, Gerardo. *La respuesta es sí*. **Cine Cubano**, La Habana, n. 102, p.154-160, 1982.
- CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- COSTA, Antonio. **Compreender o Cinema**. Tradução de Nilson Moulin Louzada. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Tradução de Gilson C. C. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ELES NÃO USAM BLACK-TIE** (1981). Direção de Leon Hirszman. Caixa de DVDs Leon Hirszman 01-02, Disco 01. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2007. 1 DVD (134 min), cor.
- ESCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de água**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CIÊNCIA E CULTURA**. Especial Crítica Genética. São Paulo, v.59, n.1, jan.-mar. 2007.
- FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos**: Um olhar neo-realista? São Paulo: Edusp, 1994.
- FERRER, Daniel; BOURGET Jean-Loup. Texto de apresentação do grupo de pesquisa *Génétique des arts visuels - Cinéma - Photographie*. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=13881>> Acesso em: 15 jan. 2012
- FRANCO, Renato. **Itinerário político da produção cultural**: Indústria da cultura e práticas e resistência após 1964. Tese (Livre Docência) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2003.
- FRENCH, John D. *They don't wear black-tie: intellectuals and workers in São Paulo, Brazil, 1958-1981*. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 161-178, jan.-jun. 2010. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/11313/7062>> Acesso em: 27 jun. 2011.
- GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **O nacional e o popular na cultura brasileira - Cinema**: Repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1983.

- GALVÃO, Walnice Nogueira. As falas, os silêncios (Literatura e imediações: 1964-1988). In: SOSNOWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge (Orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994. p. 186-195.
- GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada: A experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Müller, Ciro I. Marcondes e Rita J. Faleiros. Brasília: UNB, 2009.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- GREENHALGH, Laura. Leon Hirszman: É preciso mostrar o Brasil através de uma visão pluralista. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 26 set. 1981.
- GENESIS: Revue internationale de critique génétique. Cinema. Paris, n. 28, 2007.
- GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos**. Supervisão da Tradução de Patrícia C. R. Reuillard. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- _____. *Eles não usam black-tie*. São Paulo: Brasiliense, 1966.
- _____. Entrevista a Fernando Peixoto. **Encontros com a Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 93-112, jul. 1987.
- HIRSZMAN, Leon. *Cine e imaginación política*. In: *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latino-americano*. México: Fundación Mexicana de Cineastas, 1986.
- _____. *Cine nacional y popular*. In: *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latino-americano*. México: Fundación Mexicana de Cineastas, 1986.
- _____. **É bom falar: Montagem de entrevistas de Arnaldo Lorençato e Carlos Augusto Calil**. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995.
- _____. **Leon Hirszman: ABC da Greve** documentário inédito. Catálogo de mostra organizada pela Cinemateca Brasileira. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1991.
- HIRSZMAN, Leon. et al. Manifesto Luz & Ação: de 1963... a 1973. **Arte em Revista**, v. 1, n. 1, p. 5-9, jan.-mar. 1979.
- HIRSZMAN, Leon. et al. *Rencontre avec Joaquim Pedro, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Glauber Rocha e Paulo Cesar Saraceni*. **Cahiers du Cinéma**, n. 176, p. 46-55, mar. 1966.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- JOHNSON, Randal; STAM, Robert. *Recovering popular emotion: an interview with Leon Hirszman*. **Cineaste**, Nova York, v. 13, n. 2, p. 20-23, 58, 1984.
- KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film: Tracking identifications in Contemporary Hollywood film music*. New York/London: Routledge, 2001.
- KIELHORN, Ana E. **Dicionário de termos políticos**. São Paulo: Iris, s/d.
- LABAKI, Amir. *Eles não usam black-tie*. In: _____ (org.). **O cinema brasileiro: de O Pagador de promessas a Central do Brasil**. São Paulo: Publifolha, 1998. p. 134-137.

LOVISI, Daniel Menezes. Radamés Gnattali e a trilha musical no cinema brasileiro. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1., 2010, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...**, Rio de Janeiro: Unirio, p. 441 a 449. Disponível em: <<http://www.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-DanielLovisi.pdf>> Acesso em: 22 mai. 2012.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARTINS, Maria Helena Pires. **Gianfrancesco Guarnieri: Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MERTEN, Luiz Carlos. Leon Hirszman: cabeça fria, cabeça pensante, cabeça política. **A Revista**, São Paulo, n. 9, p. 2-21. 2003. Ed. Especial Cinema e Política.

MONZANI, Josette M. A. S. **Deus e o diabo na terra do sol: uma arqueologia das imagens**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1998.

_____. **Gênese de Deus e o diabo na terra do sol**. 1. ed. São Paulo: Annablume; Fapesp, com a chancela do CEB da UFBA e da Fundação Gregório de Mattos Guerra, 2005.

_____. Uma visada sobre Deus e o Diabo na terra do sol: O processo de criação do jovem Glauber. In: BORGES, G. (Org.). **Nas margens: Ensaio sobre teatro, cinema e meios digitais**. Lisboa, 2010. p. 129-144.

MORA, J. Ferrater, **Dicionário de Filosofia**. Volume I. São Paulo, Edições Loyola, 2000.

MONTENEGRO, Walter. **Introducción a las doctrinas político-económicas**. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

MUGNAINI JR., Ayrton. **Adoniran: dá licença de contar**. São Paulo: Editora 34, 2002.

NOVAS **filmagens do cinema de São Paulo**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 31 out. 1959.

OLIVEIRA, Mateus Perdigão De; MARTINS, Mônica Dias. Os arranjos brasileiros de Radamés Gnattali. **Tensões Mundiais**, Fortaleza, v. 2, n. 3 p. 181-206, jul.-dez. 2006.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed., 11. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Ils ne portent pas de smoking: Leon Hirszman*. **Positif**, Paris, n. 264, p. 9-15, fev. 1983.

PARANHOS, Kátia R. Militância, arte e política: o teatro engajado no Brasil pós-1964. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA *BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION*, 9., 2008, New Orleans. **Anais eletrônicos...** New Orleans: Brasa, 2008. v. 1. p. 1-34. Disponível em <www.brasa.org/_sitemason/files/.../Paranhos%20Katia%20Rodrigues.doc> Acesso em: 16 ago. 2011.

PEREIRA, Edmar. Convencional, mas direto ao coração do público. **Jornal da tarde**, São Paulo, 12 set. 1981.

_____. Painel sombrio e muita emoção. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 set. 1981.

_____. Um Leão de Ouro para o Brasil. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 set. 1981.

- PINO, Claudia Amigo (org.). **Criação em debate**. São Paulo: Humanitas, 2007.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- POSADA, Francisco. **Luckács, Brecht e a situação atual do realismo socialista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- PRADO, Décio de Almeida. **Peças, pessoas e personagens**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais (anos 50/60/70)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- ROCHA, Francisco. **Adoniran Barbosa Poeta da Cidade: a trajetória e obra do radioator e cancionista - os anos 1950**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri: Um grito solto no ar**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2004.
- SADER, Eder. **Quando novos personagens entram em cena: Experiências dos trabalhadores da grande São Paulo 1970-1980**. 2. ed. 3. reimp. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SALEM, Helena. **Leon Hirszman: O navegador de estrelas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SALLES, Cecilia Almeida. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2010.
- _____. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. In: ZULAR, Roberto. (org.). **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: FAPESP; CAPES; Iluminuras, 2002. p. 177-202.
- _____. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3. ed. revista. São Paulo: Educ, 2008.
- _____. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 1. ed. São Paulo: Annablume; FAPESP, 1998.
- _____. **Redes da criação**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo. **Las ideas estéticas de Marx**. México: Siglo XXI Editores, 2005.
- SCHILD, Susana. *Eles não usam black-tie*, uma emoção atual, 20 anos depois. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 set. 1981.
- _____. O cinema popular de Leon Hirszman. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 set. 1981.
- SEGALL, Maurício. *Black-tie*: mistificando como antigamente. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, vol. I, n. 2, p. 18-26, abr. 1982.
- SILVA, Marcia Regina Carvalho da. **A canção popular na história do cinema brasileiro**. Tese (Doutorado em Cinema) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SILVA, Maria Carolina Granato da. **O cinema na greve e a greve no cinema**: memórias dos metalúrgicos do ABC. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

STAM, Robert. *They don't wear black-tie*: Review. **Cineaste**, Nova Iorque, v. 13, n. 2, p. 34-35, 1984.

TÁPIA, Marcelo. Haroldo de Campos: A tradução como prática isomórfica. **Revista Olhar**, CECH/UFSCar, São Carlos, n. 16, p. 9-15, jan/jul. 2007.

TEATRO DE ARENA. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>> Acesso em: 4 nov. 2010.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

VIANY, Alex. **O processo do cinema novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELEGRINI, Tânia et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo; Editora Senac SP; Itaú Cultural, 2003, p. 62-89.

_____. **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **O discurso cinematográfico**: Opacidade e transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

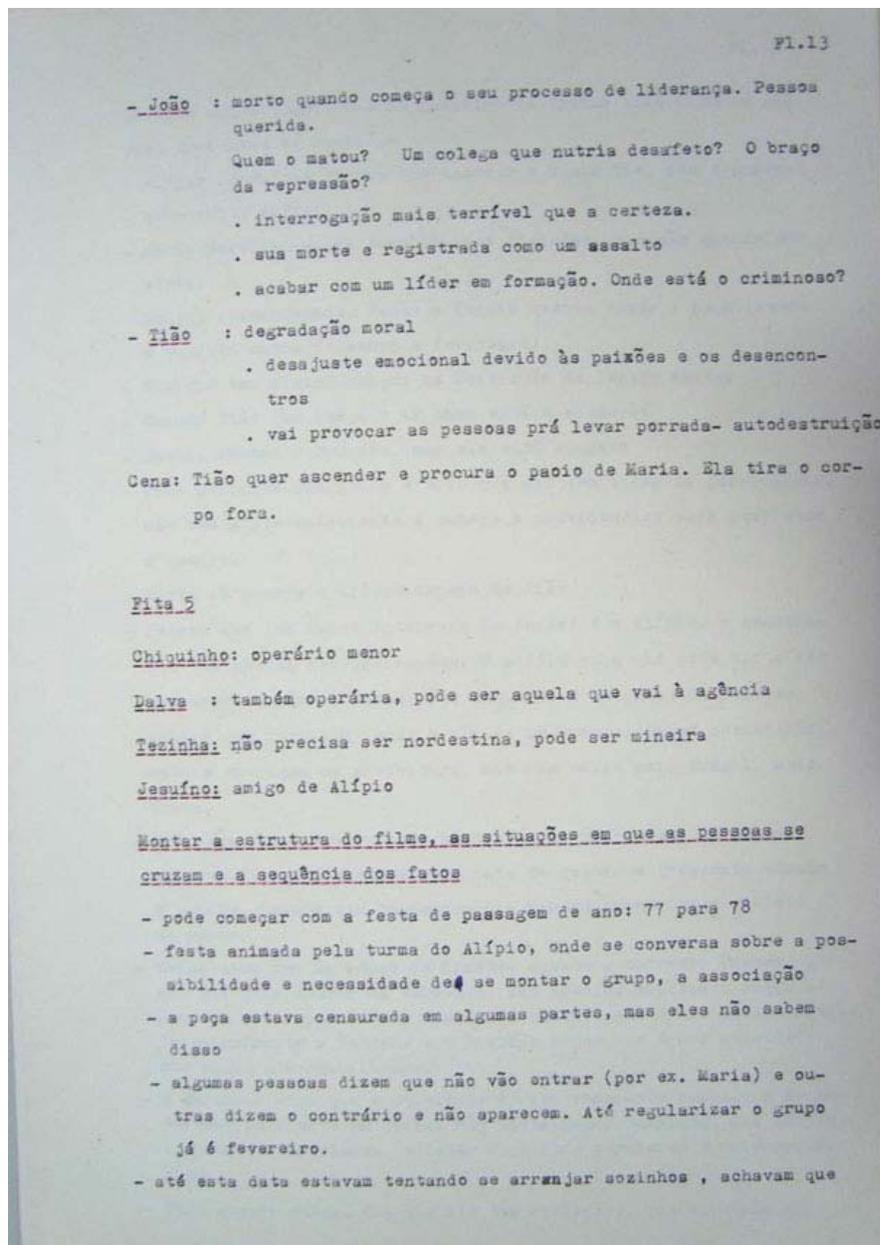
_____. **O olhar e a cena**: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, FFLCH/USP, n. 2, p. 126-138, 1997.

WERNECK, Humberto. Os personagens deste filme não usam black-tie. **Jornal da República**, São Paulo, 01 set. 1979.

ZULAR, Roberto. (org.). **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: FAPESP; CAPES; Iluminuras, 2002.

ANEXOS

ANEXO A - Excerto dos *Argumentos* manuscritos de *Eles não usam black-tie* - Resumos das fitas - p. 13⁶⁴

⁶⁴ Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth. Transcrição do Anexo A: Fl. 13. - João: morto quando começa o seu processo de liderança. Pessoa querida. / Quem o matou? Um colega que nutria desafeto? O braço da repressão? / Sua morte é registrada como um assalto. / Acabar com um líder em formação. Onde está o criminoso? / - Tião: degradação moral. / desajuste emocional devido às paixões e desencontros. / Vai provocar as pessoas prá levar porrada - autodestruição. / Cena: Tião quer ascender e procura o apoio de Maria. Ela tira o corpo fora. / Fita 5 / Chiquinho: operário menor. / Dalva: também operária, pode ser aquela que vai à agência. / Tezinha: não precisa ser nordestina, pode ser mineira. / Jesuino: amigo de Alípio. / Montar a estrutura do filme, as situações em que as pessoas se cruzam e a sequência dos fatos. / - Pode começar com a festa de passagem de ano: 77 para 78. / - Festa animada pela turma do Alípio, onde se conversa sobre a possibilidade e a necessidade de se montar o grupo, a associação. / - Peça estava censurada em algumas partes, mas eles não sabem disso. / - Algumas pessoas dizem que não vão entrar (por ex. Maria) e outras dizem o contrário e não aparecem. Até regularizar o grupo já é fevereiro. / Até esta data estavam tentando se arranjar sozinhos, achavam que

ANEXO C - Filmografia de Leon Hirszman⁶⁶**1958 - Juventude sem amanhã**

Ficção, longa-metragem, 35mm, P&B, Rio de Janeiro/RJ

Cia. produtora: Kratex

Produtor: Aécio de Andrade

Direção: Elzevir Pereira da Silva e João César Galvão

Assistência de direção e continuidade: Leon Hirszman

Fotografia: Alberto Cruz

Elenco: Charles Florentino, Iracema Vitória, César Callen, Celme Silva, Ester Mellinger, Milton Villar, Leonides Bayer

1959/1960 - A mais-valia vai acabar, seu Edgar

Peça de: Oduvaldo Viana Filho

Direção: Francisco de Assis

Representada na arena da Faculdade de Arquitetura da então Universidade do Brasil (UFRJ) em janeiro de 1960. Rio de Janeiro/RJ.

Colagem de filmes exibidos na peça: Leon Hirszman

1962 - Pedreira de São Diogo

Episódio do longa-metragem Cinco Vezes Favela

Ficção, curta-metragem, +. 490m, 18 min, 35mm, P&B, Rio de Janeiro/RJ

Cia. produtora: Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes

Distribuição: Tabajara Filmes, Paris Filmes, Seleção de Filmes, Embrafilme

Direção de produção: Leon Hirszman e Marcos Farias

Gerência de produção: Eduardo Coutinho, Fernando Drummond e Ivan de Souza

Assistência de produção: Ezequiel do Nascimento e Lídio Francisco da Costa

Direção: Leon Hirszman

Assistência de direção: Flávio Migliaccio e Celso Luiz Amorim

Roteiro: Leon Hirszman e Flávio Migliaccio

Fotografia: Ozen Sermet

⁶⁶ Filmografia extraída de HIRSZMAN, 1995.

Assistência de fotografia: Fernando Duarte

Montagem: Nelson Pereira dos Santos

Música: Hélcio Milito

Intérprete: Bebeto (flauta)

Continuidade: Luiz Paulo Pretti

Laboratório de imagem: Líder (RJ)

Estúdio de Som: Estúdios Cinesom (RJ)

Regravação: Gravasom (SP)

Agradecimentos: Moradores das favelas Cantagalo, Borel, Cabuçu, Morro da Favela

Elenco: Francisco de Assis, Glauce Rocha, Sadi Cabral, Joel Barcelos, José Zózimo, Andrey Salvador, Haroldo de Oliveira, Cecil Thiré, Jair Bernardo

1964 - Maioria Absoluta

Não-ficção, curta-metragem, 16 min, 35mm, P&B, Rio de Janeiro/RJ

Cia. produtora: Leon Hirszman Produções

Produção executiva: Arnaldo Jabor

Coordenação de Produção: David E. Neves

Direção e Roteiro: Leon Hirszman

Co-roteiristas: Aron Abend, Luiz Carlos Saldanha e Arnaldo Jabor

Fotografia e Câmera: Luiz Carlos Saldanha

Montagem: Nelson Pereira dos Santos

Assistência de montagem: Lygia Pape

Som direto: Arnaldo Jabor

Narração: Ferreira Gullar

Letreiros: Lygia Pape

Sincronização: Luiz Carlos Saldanha

Laboratório de imagem: Líder (RJ)

Estúdio de som: Atlântida Cinematográfica (RJ)

Prêmios: Viña del Mar, Chile, 1965 (melhor documentário); Oberhausen, Alemanha, 1966 (prêmio Joris Ivens); Sestri Levante, Itália, 1966.

Minoria Absoluta (interrompido)

(outro título: 13 de março de 1964)

Não-ficção, curta-metragem, 16mm, P&B, Rio de Janeiro/RJ

Cia. produtora: Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes

Direção: Leon Hirszman

Fotografia: Luiz Carlos Saldanha

Som direto: Eduardo Escorel

1965 - A Falecida

Ficção, longa-metragem, 85 min, 35mm, P&B, Rio de Janeiro/RJ

Cia. produtora: Produções Cinematográficas Meta Ltda.

Distribuição: Produções Cinematográficas Meta Ltda., Produções Cinematográficas Herbert Richers S/A, Embrafilme

Produção: Joffre Rodrigues, Aluisio Leite Garcia

Produção executiva: J. P. Carvalho

Direção de produção: Wilmar Menezes

Assistência de produção: Reginaldo K. Doria

Direção: Leon Hirszman

Assistência de direção: Francisco de Assis Pereira

Argumento: baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues

Roteiro e adaptação: Leon Hirszman e Eduardo Coutinho

Fotografia: José Medeiros

Câmera: Dib Lufti

Edição: Nello Melli

Assistência de edição: João Ramiro Mello

Montagem de negativo: Paula Cracel

Cenografia: Régis Monteiro

Engenheiro de som: Carlos de La Riva

Música: Radamés Gnattali, sobre tema da música Luz Negra de Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardozo

Gravadora: R.C.A. Victor

Maquiador: Ronaldo Abreu

Maquilagem: Germaine Monteuil

Contra-regras: Orlando Bandeira, Ademar Pires

Continuidade: José Antônio Ventura

Chefe-eletricista: Ulisses A. Moura

Maquinista: Ademar Silva

Laboratório de imagem: Líder (RJ)

Estúdio de som: RivaTon (RJ)

Elenco: Fernanda Montenegro, Ivan Candido, Paulo Gracindo, Nelson Xavier, Dinorah Brillante, Joel Barcelos, Hugo Carvana, Zé Kéti, Vanda Lacerda, Virginia Valli, Waldir Onofre, José Medeiros, Gloria Ladany, Wilmar Menezes, Lucy Costa, Joffre Rodrigues, Billy Davis, Lurdes Freitas, Oswaldo Ferreira, Otolindo Lopes

Prêmios: Gaivota de Prata no I Festival Internacional do Filme, RJ, 1965

1967 - Garota de Ipanema

Ficção, longa-metragem, 90 min, 35mm, cor, Rio de Janeiro/RJ

Cia. produtoras: Saga Filmes, CPS Produções Cinematográficas

Distribuição: Difilm Dist. Prod. De Filmes Brasileiros Ltda., Embrafilme

Produção: Leon Hirszman, Vinicius de Moraes, Luís Carlos Pires Fernandes

Produção executiva: Marcos Farias

Gerência de produção: Luiz Fernando Goulart

Supervisão de produção: Riva Farias

Direção de produção: David Havt

Secretária de produção: Liana Maria Aureliano

Direção: Leon Hirszman

Diretor-assistente: J.P. de Carvalho

Assistente de direção: Luís Carlos Pires Fernandes

Argumento: Vinicius de Moraes, Leon Hirszman, Eduardo Coutinho, Glauber Rocha

Roteiro: Leon Hirszman, Eduardo Coutinho

Direção de fotografia e Câmera: Ricardo Aronovich

Assistência de câmera: Hugo Kusnetzoff

2ª assistência de câmera: Newton Azevedo

Montagem: Nello Melli

Assistência de montagem: Manoel Oliveira

Cenografia e Figurino: Marcos Flaksman

Técnicos de som: Riva Amadeo, Sidney Paiva Lopes

Sonoplastia: Geraldo José, Walter Goulart

Música: Antonio Carlos Jobim

Coordenação musical: Vinicius de Moraes

Arranjos: Eumir Deodato

Direção musical: Luizinho Eça

Canções: “Garota de Ipanema”, “Lamento do morro”, “Ela é carioca”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes; “Poema dos olhos da amada”, de Vinicius de Moraes e Paulo Soledade; “Por você”, de Vinicius de Moraes e Francisco Enoé; “Ária para se morrer de amor”, de Vinicius de Moraes; “Rancho dos namorados”, de Ary Barroso e Vinicius de Moraes; “Surf Board”, “A queda”, de Tom Jobim; “Chorinho”, “Noite dos mascarados”, de Chico Buarque de Hollanda

Vestuário de Márcia Rodrigues: Vera Figueiredo

Maquilagem: Ronaldo Abreu

Contra-regra: Ademar Pires

Apresentação, Letreiros, Arte gráfica: Glauco Rodrigues

Fotos para letreiros: David Drew Zingg

Fotografias de cena: Sandra Fanzeres

Continuidade: Rubem Azevedo

Eletricista: Vitalino Muratori

Eletricista ajudante: Haroldo Silva

Maquinista: Claudio Portioli

Laboratório de atores: Luiz Carlos Maciel

Laboratório de imagem: Rex Filme (SP)

Estúdio de som: RivaTom (RJ)

Elenco: Márcia Rodrigues, Arduíno Colassanti, Adriano Reis, José Carlos Marques, Irene Stefania, Ruy Solberg, Rosita Tomaz Lopes, João Saldanha, Iracema de Alencar, Rubem Braga, Fernando Sabino, Ana Beatriz, Marisa Urban, Joel Barcellos, Ziraldo, David Drew Zingg, Arnaldo Jabor, Vinicius de Moraes, Nelita Moraes, Suzana de Moraes, Nara Leão, Chico Buarque de Hollanda, Baden Powell, MPB-4, Dori Caymmi, Luizinho Eça, Pixinguinha, Ronnie Von, Tamba Quarteto, Quarteto em Cy, Elis Regina, Luís Lopes Coelho, Luísa Maranhão, Regina Rosenburgo, Noelza Guimarães, Betina, Dilmen Mariani, Ana Maria Magalhães, Zózimo Bulbul, Caio Mourão, Zaída e Antônio Carlos Araújo, Célia Biar, Teresinha e Aloísio Muniz Freire, Scarlet Maia de Castro, Hélio Fernandes, João de Barro, Isabel Ribeiro, Carlos Leonam, Luiz Carlos Maciel, Eduardo Coutinho, Cláudio Portioli, Galdino Filho, Bené Nunes

Sexta-feira da paixão, sábado de Aleluia

Episódio do longa-metragem América do Sexo

Ficção, curta-metragem, 28 min, 16mm ampliado para 35mm, P&B, Rio de Janeiro,

Produção: Antônio Polo Galante

Direção: Leon Hirszman

Fotografia: Lauro Escorel Filho

Montagem: Mair Tavares

Som direto: Gilberto Santeiro

Elenco: Ítala Nandi, Luiz Carlos Saldanha

1969 - Nelson Cavaquinho

Não-ficção, curta-metragem, 18 min, 35mm, P&B, Rio de Janeiro/RJ

Cia. produtora: Saga Filmes

Direção e Produção: Leon Hirszman

Fotografia: Mário Carneiro

Assistência de fotografia: Paulo Jefferson da Silva

Montagem: Eduardo Escorel

Assistência de montagem: Norma Pereira Rego

Som: Gilberto Macedo

Pós-sincronização: Luiz Carlos Saldanha

Laboratório de imagem: Líder (RJ)

Mixagem: Somil (RJ)

1970 - A Vingança dos 12

Ficção, longa-metragem, 35mm, cor, Rio de Janeiro/RJ

Produção: Saga Filmes, Ipanema Filmes

Produção executiva: Leon Hirszman

Direção: Marcos Farias

Roteiro: Armando Costa, Marcos Farias

Fotografia: José Medeiros, José Antônio Ventura

Montagem: Rafael Justo Valverde

Cenografia: Luís Carlos Ripper

Música: Baden Powell

Elenco: Maurício do Valle, Jorge Gomes, Rejane Medeiros, Samuca, Walter Mendes, Cleyton Feitosa

1972 - São Bernardo

Ficção, 111 min, 35mm, cor, Rio de Janeiro/RJ

Cia. produtora: Saga Filmes

Cia. produtoras associadas: Mapa Filmes, L.C. Barreto

Distribuição: Embrafilme

Produção executiva: Marcos Farias

Produtores associados: Márcio Noronha, Henrique Coutinho, Luna Mochcovith

Direção de produção: Liana Aureliano, Rubens Azevedo, Rui Polanah

Gerência de produção: Antônio Cristiano

Secretária de produção: Shirley Hirszman

Direção: Leon Hirszman

Assistência de direção: Lúcio Lombardi

Argumento: baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos

Roteiro: Leon Hirszman

Fotografia: Lauro Escorel Filho

Câmera: Cláudio Portioli

Assistência de câmera: Renato Laclette

Montagem: Eduardo Escorel

Assistência de montagem: Gilberto Santeiro

Cenografia e Figurino: Luiz Carlos Ripper, Túlio Costa

Assistência de cenografia: Artur Silveira

Som direto: Walter Goulart

Microfonista: Jorge Rueda

Música: Caetano Veloso

Maquilagem: Ronaldo Abreu, M. Henrique

Cartaz e Letreiros: Rogério Guimarães Duarte

Maquinista: José Pinheiro

Eletricista: Roque Pereira

Laboratório de imagem: Líder (RJ)

Estúdio de som: Tecnisom (RJ)

Mixagem: Somil (RJ)

Técnico de mixagem: José Tavares

Elenco: Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Vanda Lacerda, Nildo Parente, Mário Lago, Josef Guerreiro, Rodolfo Arena, Jofre Soares, José Labanca, José Policena, Andrey Salvador

Prêmios: Embrafilme (Melhor Adaptação Literária); Margarida de Prata da CNBB (Melhor Filme); Air France (Melhor Filme). Participou da Quinzena de Realizadores do Festival de Cannes, do FilmForum de Berlim e do Festival de Pesaro na Itália.

Filmado em Viçosa, Alagoas.

1974 - Megalópolis

Não-ficção, curta-metragem, 12 min, 35mm, cor, Rio de Janeiro/RJ

Cia. produtora delegada: Terra Filmes

Produção: Departamento do Filme Educativo (DFE), Instituto Nacional do Cinema (INC),
Ministério da Educação e Cultura (MEC)

Direção de produção: Max Lopes Chaves

Direção: Leon Hirszman

Roteiro: Bertha Becker

Fotografia: Luiz Carlos Saldanha

Edição: Nello Melli

Narração: Paulo César Pereio

Arte: Régis Monteiro

Ecologia

Não-ficção, 13 min, 35mm, cor, Rio de Janeiro/RJ

Cia. produtora delegada: Terra Filmes

Produção: Departamento do Filme Educativo (DFE), Instituto Nacional do Cinema (INC),
Ministério da Educação e Cultura (MEC)

Direção de produção: Max Lopes Chaves

Direção: Leon Hirszman

Roteiro: Mauro Fernandes Argento, Jorge Soares Marques

Supervisão científica: Jorge Xavier da Silva, Maria Luísa F. Pereira

Fotografia: Luiz Carlos Saldanha

Edição: Nello Melli

Narração: Paulo César Pereio

Arte: Régis Monteiro

1975 - Cantos do Trabalho: Mutirão

Não-ficção, curta-metragem, 12 min, 35mm, cor, Rio de Janeiro/RJ

Produção: Departamento de Assuntos Culturais (Plano de Ação Cultural - MEC)

Produção executiva e Direção: Leon Hirszman

Assessoria e Texto: Vicente Salles

Fotografia e Câmera: José Antônio Ventura

Assistente de câmera: Francisco Balbino

Montagem: Raul Soares

Som: Francisco Balbino

Locação: Chã Preta, Alagoas

Laboratório de imagem: Revela (SP)

Estúdio de som: Tecnisom (RJ)

Trucagens: Movedoll (SP)

1975/1995 - Cinema Brasileiro: Mercado Ocupado

Não-ficção, 23 min, audiovisual editado em vídeo

Roteiro e direção: Leon Hirszman

Pesquisa: Michel do Espírito Santo

Narração: Ferreira Gullar

Edição: Luiz Carlos Saldanha

Recuperado para integrar a mostra “Leon de Ouro”

1976 - Cantos do Trabalho: Cacao

Não-ficção, curta-metragem, 11 min, 16mm ampliado para 35mm, cor, Rio de Janeiro/RJ

Cia. produtora: Leon Hirszman Produções

Direção: Leon Hirszman

Fotografia: José Antônio Ventura

Montagem: Sérgio Sanz

Som direto: Francisco Balbino

Narração: Ferreira Gullar

Coordenação final: Marcos Farias

Laboratório de imagem: Líder (RJ)

Estúdio de som: Tecnisom (RJ)

Cantos do Trabalho: Cana-de-açúcar

Não-ficção, curta-metragem, 10 min, 16mm ampliado para 35mm, cor, Rio de Janeiro/RJ

Cia. produtora: Leon Hirszman Produções

Produção: Marcos Farias

Roteiro e Direção: Leon Hirszman

Fotografia: José Antônio Ventura

Montagem: Sérgio Sanz

1976/1982 - Partido Alto

Não-ficção, curta-metragem, 22 min, 16mm, cor, Rio de Janeiro/RJ

Cia. produtora: Embrafilme

Direção de produção: Leon Hirszman

Roteiro e Direção: Leon Hirszman

Assessoria: Paulinho da Viola

Direção de fotografia: Lúcio Kodato

Assistência de fotografia: Zeca Borges

Montagem: Alain Fresnot, Luiz Carlos Saldanha

Narração: Paulinho da Viola

Técnico de som: Ubirajara Castro

Assistência de som: Manuel Guilherme

Letreiros: Luciano Figueiredo

Laboratórios de imagem: Revela (SP), Líder (SP)

Estúdio de som: Nel-Som (RJ)

Trucagens: Movedoll (SP)

Patrocínio: Secretaria da Cultura - MEC

Participações: Candeia, Manacéia, Wilson Moreira, Joãozinho da Pecadora, Lincoln, Francisco Santana, Argemiro, Casquinha, Alberto Lonato, Tantino, Paulinho da Viola, Djanira e Pastoras da Gran Quilombo, Osmar do Cavaco, Seu Armando Músicas: “Na paz do Senhor” (Candeia), “Quem mandou dúvidas” (Padeirinho e Zagaia), “Eu vou chorar, meu bem” (Candeia e Aniceto), “Limoeiro limão” (anônimo), “Muito embora abandonado”(Micinha)

Agradecimentos: Amigos da Velha Guarda da Portela, Ritmistas da Gran Quilombo, Sérgio Cabral

1977 - Que país é este?

Da série Inchiesta sulla cultura latino-americana

(título alternativo: Brasil, da nação do povo)

Não-ficção, dois programas de TV, 2 x 65 min, 16mm, P&B

Cia. produtora: RAI (Rádio Televisão Italiana)

Direção: Leon Hirszman

Roteiro: Zuenir Ventura e Leon Hirszman

Narração: Fernando Novaes, Sérgio Buarque de Hollanda, Maria da Conceição Tavares, Alfredo Bosi, Fernando Henrique Cardoso

Entrevistas com: Magalhães Pinto, Petrônio Portela, Dom Paulo Evaristo Arns, Alceu Amoroso Lima, Prudente de Moraes Neto

1978 - Rio, Carnaval da Vida

Não-ficção, curta-metragem, 14 min, 35mm, cor, Rio de Janeiro/RJ

Cia. produtora: Produções Cinematográficas R.F. Farias

Produção executiva: Rogério Faria

Direção de produção: Túlio Marcos

Direção: Leon Hirszman

Argumento e Roteiro: Sérgio Cabral e Leon Hirszman

Texto e Narração: Sérgio Cabral

Pesquisa: Alba Zaluar

Fotografia e Câmera: João Carlos Horta

Assistência de fotografia: Maeve Moser

Eletricista: Baiano

Montagem: Luiz Carlos Saldanha

Assistência de montagem: Hercília Cardillo

Som direto: Jorge Saldanha

Laboratório de imagem: Líder (RJ)

Estúdios de som: R.F. Farias (RJ), Nel-Som (RJ)

Mixagem: Estúdios Barrozo Netto (RJ)

Trucagens: P.P.P. (SP)

Finalização: Jorge Saldanha, Hercília Cardillo, René Bittencourt

1979/1990 - ABC da Greve

Não-ficção, longa-metragem, 16mm, cor/P&B

Produtores associados: Irma, Maria e João Pedro Hirszman (espólio Leon Hirszman), Taba Filmes, Adrian Cooper, Cláudio Kahns, Ivan Novais, Francisco Mou e Uli Bruhn

Direção de produção: Cláudio Kahns e Ivan Novais

Assistência de produção: João Pedro

Produtor executivo da finalização: Carlos Augusto Calil
Direção: Leon Hirszman
Fotografia: Adrian Cooper
Fotografia adicional: Cláudio Kahns, Lúcio Kodato, Uli Bruhn, Zetas Malzoni
Assistência de câmera: Francisco Mou, Uli Bruhn
Montagem: Adrian Cooper
Edição de som: Walter Rogério
Assistência de montagem: Eduardo Cestari, Sarah Yakhni
Montagem de negativo: Benê de Oliveira
Som direto: Francisco Mou, Uli Bruhn
Som adicional: Alain Fresnot, Cláudio Kahns, Ivan Novais
Texto e Narração: Ferreira Gullar
Música: “Pode guardar as panelas”, de Paulinho da Viola
Fotos: Delfim Martins, Jesus Carlos, Juca Martins, Luiz Bittar, Ricardo Malta, Rosa Gauditano, Wagner Avancini
Animação: Macelo Tassara
Leteiros (concepção): Adrian Cooper, Carlos Augusto Calil
Leteiros (composição): PW Editores (SP)
Cartaz: A3, Ana Luisa Escorel
Consultoria econômica: Paulo Balthar
Consultoria de restauração: João Sócrates
Laboratórios de imagem: Líder (SP), Curt-Alex (SP)
Estúdios de som: Álamo (SP), Tecnisom (RJ), Stopsom (SP)
Mixagem: Álamo (SP)
Técnico de mixagem: Pedro Luís Siaretta
Apoio: Embrafilme, Ministério da Cultura
Recuperação e Finalização: Cinemateca Brasileira (SP)
Coordenação da finalização: Adrian Cooper
Agradecimentos: Celso Amorim, Eduardo Escorel, Henfil, Liana Aureliano, Maria Luisa Librandi, Mary Ventura, Maurício Segall, Renato Tapajós, Severo Gomes, Thomaz Farkas, Rádio e TV Bandeirantes, TV Cultura

1981 - Eles não usam black-tie

Ficção, 134 min, 35mm, cor, Rio de Janeiro/RJ

Cia. produtora: Leon Hirszman Produções

Cia. co-produtora: Embrafilme

Distribuição: Embrafilme

Produção: Leon Hirszman

Produção executiva, Direção de produção: Carlos Alberto Diniz

Assistência de produção: Daniel Sola Santiago, Roberto Bianchi Reis, Luís Alberto Laurindo, Roberto Paduí, Guilherme Menzi, Álvaro Magaldi

Auxiliar de produção: Norio Tsujikawa

Secretárias de produção: Alda Maria Magalhães, Nancy Bianchi

Desenhos de produção: Francisco Osório

Direção: Leon Hirszman

Assistência de direção: Tânia Savietto, Maria Inês Villares, Mário Masetti, Fernando Peixoto, Alain Fresnot, Flávio Porto

Argumento: Gianfrancesco Guarnieri, Leon Hirszman, baseado na peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri

Roteiro: Gianfrancesco Guarnieri, Leon Hirszman

Direção de fotografia e Câmera: Lauro Escorel Filho

Assistência de câmera: José Tadeu Vasconcelos, Zetas Malzoni

Montagem: Eduardo Escorel

Edição de som: Dominique Paris

Assistência de montagem: Dominique Paris, Maria Elisa Freire

Som direto: Juarez Dagoberto

Operadora de microfone: Marian Van de Ven

Ruídos de sala: Antônio Cesar, Manuel Guilherme

Cenografia: Marcos Weinstock, Jefferson de Albuquerque

Figurinos: Yurika Yamasaki

Direção Musical: Radamés Gnatalli

Música tema: “Nóis não usa blequetais”, de Adoniran Barbosa e Gianfrancesco Guarnieri

Canções: Chico Buarque de Hollanda

Locações: Lapa, Vila Brasilândia (SP)

Laboratório de imagem: Líder (SP)

Estúdio de som e Mixagem: Nel-Som (RJ)

Técnico de mixagem: Onélio Motta

Guarda-roupa: Mariko Kawamura, Teresinha de Jesus

Maquilagem: Antônio Pacheco

Letreiros e Cartaz: A3, Ana Luísa Escorel

Filmagem dos letreiros: Ilimitada (SP)

Continuidade: Maria Sílvia Moreira

Eletricista chefe: Wanderley Bicesto

Maquinista: Moacir Estevão da Cunha

Motoristas: Cícero Vieira da Almeida, Robson Gomes de Azevedo

Estagiário: Alexandre da Costa

Elenco: Fernanda Montenegro, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Alberto Riccelli, Bete Mendes, Anselmo Vasconcelos, Cristina Rodrigues, Fernando Peixoto, Fernando Bezerra, Francisco Milani, Francisca da Conceição, Fernando Ramos da Silva, Flávio Guarnieri, Gilberto Moura, Gésio Amadeu, Jalusa Barcelos, José Araújo, Lélia Abramo, Lizete Negreiros, Mercedes Dias, Milton Gonçalves, Paulo José, Renato Consorte, Rafael de Carvalho, Tony Wilson, Wilson Silva, Antônio de Pieri, Amaury Pinto, Genezio de Barros, Maurício Amalfi, Nelson Xavier, Oduvaldo Brito, Antônio Joaquim da Silva, Walter da Cruz, Aldo Bueno, Almir Ribeiro, Antônio Leite, Antônio Petrin, Eduardo da Conceição, João Acaiabe, Luís Carlos Borges, Ricardo Dias, Cilas Gregório, Israel Pinheiro, João França, Luís Tedax, Leide Câmara, Maria Julia Gomes, Lene Nunes, Maria Letícia Nascimento, Carlos Costa, Dirce Marques, Rosiete Cavalcanti, Teresa Maldonado, Cachimbo.

Prêmios: Leão de Ouro - prêmio especial do júri no Festival de Veneza, 1981; prêmio Fipresci (Federação Internacional de Crítica Cinematográfica); prêmio Ocic (Office Catholique International du Cinéma); prêmio Agis (Banca Nazionale del Lavoro); prêmio Fice (Federação Italiana dos Cinemas de Arte); Grande Prêmio do Festival dos Três Continentes, Nantes, França, 1981; Grande Prêmio Coral no 3º Festival Internacional do Novo Cinema Latinoamericano, Havana, Cuba, 1981; prêmio Espiga de Ouro no Festival Internacional de Valladolid, Espanha, 1981; melhor filme no 1º Festival Internacional de Cinema de Montreuil - Confederação Geral do Trabalho - Ville de Montreuil, França, 1982; melhor filme ibero-americano no Festival de Cartagena, Colômbia - prêmio concedido pela crítica colombiana, 1983; Margarida de Prata (CNBB) - melhor longa-metragem de 1981; prêmios Air France de Cinema de 1981 (melhor filme, melhor diretor, melhor atriz: Fernanda Montenegro, prêmio especial para Gianfrancesco Guarnieri); prêmio Curumim - cineclube de Marília, São Paulo, 1982.

1983/1986 - Imagens do Inconsciente

Não-ficção, série de três filmes, 16mm, cor, Rio de Janeiro/RJ

1º episódio (80 min) - Em busca do espaço cotidiano (Fernando Diniz)

2º episódio (55 min) - No reino das mães (Adelina Gomes)

3º episódio (70 min) - A barca do sol (Carlos Pertuis)

Cia. produtora: Leon Hirszman Produções

Cia. co-produtora: Embrafilme

Distribuição: Embrafilme

Direção de produção: Jessel Buss, Luís Fernando Guimarães

Roteiro e Direção: Leon Hirszman

Texto: Nise da Silveira

Consultoria de roteiro: Luis C. Mello

Pesquisa: Luciana Ramos, Cristina Macedo, Oedilma Neves

Narração: Vanda Lacerda, Ferreira Gullar

Fotografia e Câmera: Luiz Carlos Saldanha

Assistência de câmera: Sérgio B. Resende

Montagem: Luiz Carlos Saldanha

Edição de som: Dominique Paris

Assistência de montagem: Mário Murakami, Regina Neves

Cenografia: Régis Monteiro

Música: Edu Lobo

Intérpretes: Antônio Adolfo (piano), Mauro Senise (sax e flauta), Zeca Assumpção (contrabaixo), Chico Batera (percussão)

Consultoria musical: Jards Macalé

Som direto: William Fogtman, Joaquim Santana

Mixagem: Roberto Leite

Participação especial: Joel Barcelos e Vanda Lacerda (em “A barca do sol”)

As obras reproduzidas pertencem ao Museu de Imagens do Inconsciente

Autores: Fernando Diniz, Emigdio de Barros, Carlos Pertuis, Octavio Ignacio, Erivaldo de Almeida, João Borges, Adelina Gomes, Raphael Domingues, Isaac Liberato, Lúcio Noeman, Heitor Rico

Colaboração: Luiz Barbosa, Luiz C. Bahiense, Glades Schincariol, Eurípedes Junior, Mariana Kitayama, Maria do Carmo Oliveira, Maria Abdo, Clóvis Gierkens, Dalva de Araujo, Luís C. Wanderley, Osman Plaisant, Vicente de Paula, Vacilda Duque, Idia Macedo, Jurema Rocha, Agenor Conceição, Haroldo Silva, Dionéia Lopes, Nazareth Rocha, Albertina Rocha, Mauro

Coelho, Paulo Romanguera, do Museu de Imagens do Inconsciente

Imagens de época: “Cidade do Rio de Janeiro”, de Humberto Mauro

Continuidade: Regina Neves

Fotografia de cena: Liscia Nara

Serviços fotográficos: José A. Mauro

Letreiros e Cartaz: A3, Ana Luisa Escorel

Filmagem dos letreiros: Movedoll (SP)

Laboratórios de imagem: Líder (RJ), DuArt (NY)

Estúdios de som: Nel-Som (RJ), Transamérica (RJ), Álamo (SP), Rob Estúdio (RJ)

1984 - Bahia de Todos Sambas (interrompido)

Não-ficção, multimaterial, 16mm, cor

Produção executiva: Gianni Amico

Direção: Leon Hirszman

Co-direção: Paulo Cezar Saraceni

Filmado em Roma, Itália

1986 - A Emoção do Lidar (interrompido)

(título alternativo: O egresso)

Não-ficção, 16mm, cor

Direção: Leon Hirszman

Iconografia

Casamento de Leon Hirszman com Liana Aureliano

16mm, P&B, silencioso (Chile, 1965)

Entrevista com Leon Hirszman

Super-8mm, 9 min

A Leoa vai à Caça

U-Matic, 37 min

Entrevista de Leon Hirszman a Ítala Nandi

Participação de Luiz Carlos Saldanha