

BLACK-TIE



Mistificando como antigamente

MAURÍCIO SEGALL

Só mesmo uma razoável dose de irritação me levaria a perturbar um evento cultural nosso, sobretudo em cinema e teatro, cujas vicissitudes são do conhecimento público. Mas, como a fita *Eles Não Usam Black-Tie* já deu na bilheteria o que tinha que dar, e como não tenho a pretensão de "fazer a cabeça" das pessoas e, finalmente, porque discordo radicalmente de algumas colocações da fita, aceitei o convite para escrever este artigo, pressupondo que o leitor já tenha assistido a ela.

Não se trata de uma crítica, para o que seria incompetente, mas sim uma espécie de denúncia do que eu considero ser uma manipulação e/ou mistificação política.

O fato é que se a peça *Black-Tie*, escrita em 1955 e estreada em 1958, representou um marco da dramaturgia nacional, a fita *Black-Tie* não é um marco da nossa cinematografia. E se é certo que Gianfrancesco Guarnieri cresceu a partir desta sua primeira peça escrita aos 21 anos de idade e nos deu, entre outras, a madura *A Semente*, Leon Hirszman nem de longe, a meu ver, consegue atingir o nível de suas fitas anteriores, como por exemplo *São Bernardo*, baseado na obra de Graciliano Ramos.

Por outro lado, no entanto, a fita tem

obtido um razoável sucesso de público. No caso, creio que a explicação não é complicada. Entre outras razões, me parece, em primeiro lugar, que ela é correta e seu artesanato e carpintaria estão à altura do talento e experiência do seu diretor e, portanto, "funciona".

Além disso, responde ao clima de descontentamento generalizado contra os donos do poder e do dinheiro. Três: o alto nível de algumas interpretações. Quatro: a fita "maneja" de forma competente os seus componentes fáceis, inclusive as cenas de sexo e nudez. Maria, peladinha da silva, pergunta a Tião — "gosta?". Não sei se ele gostou, mas eu, certamente, sim.

Em quinto lugar, como se sabe, a maniqueização sempre fatura, pois simplifica de forma esquemática aquilo que nem sempre é facilmente compreensível. Em sexto, a obrigatória repercussão dos numerosos prêmios que recebeu, não obstante estes freqüentemente serem fruto de uma "política" indevida.

DA PEÇA À FITA

ou "uma adaptação ou uma avacalhação?"

A comparação da peça e da fita é neces-

sária para apontar as modificações (e não simplesmente adaptações) que resultaram objetivamente numa evidente manipulação política.

Para início de conversa, a fita conseguiu enfraquecer a peça. Isto decorre, a meu ver, principalmente do agravamento qualitativo da desumanização (e/ou maniqueização e/ou moralização e/ou dogmatização) que alguns dos personagens da peça já apresentavam em grau incipiente e da introdução na fita de novos personagens totalmente esquemáticos.

A exceção à regra vai por conta do personagem Romana que mantém, em boa parte, a dosagem humana que a peça lhe conferia. O Otávio da peça era um operário sem qualificação, habitante de barraco no morro, cuja energia de luta e consciência política se situavam ao nível espontâneo. Como tal, era um personagem muito mais contraditório (humano, portanto) do que o Otávio da fita, que SABE TUDO, sobretudo o que quer e precisa a classe operária.

Na fita, ele é um operário com casa própria na periferia de São Paulo e é retratado como uma espécie de "irmão" mais velho encarregado de zelar pelos "irmãos" menores — bem intencionados, impulsivos, "porras-loucas".

A cena da fita na qual Otávio, voltando da prisão, recomenda a Bráulio — "não sai de perto do italiano (Santini), não deixa ele fazer besteira", ilustra bem este paternalismo.

O mesmo pode-se dizer de Bráulio, que, na fita, é um *alter ego* de Otávio. Sem falar que, para os fins colimados pela fita, como veremos adiante, Bráulio é assassinado no piquete, o que não acontecia na peça.

O personagem Tião é completamente adulterado. Importante salientar que, na fita, Tião vê o pai ser preso e pouco se incomoda, havendo uma tendência clara de colocar o personagem nas fronteiras do mau-caratismo, o que não acontecia nem de longe na peça.

Através do personagem Tião, tanto a peça como a fita abordam o problema "fura-greve". Na fita, porém, este é tratado com acentuado maniqueísmo e moralismo, o que já ocorria na peça, mas de forma muito mais matizada. A fita chega a associar fura-greve com delator, o que a peça nem insinuava.

Ao introduzir o "dedo-duro" na fita (que não existia na peça, pois ali Jesuíno era muito mais tímido que o próprio Tião

e em nenhum momento falava em delatar), ela o faz de forma caricata. O homem é mau, inclusive nas caretas.

Na peça, a greve, ou pelo menos sua mobilização, foi vitoriosa (só dezoito operários, entre os quais Tião, a furaram), enquanto na fita a greve aborta, pois praticamente todos entram para trabalhar, a despeito do esforço dos minguados piquetes.

No entanto, a fita escolhe apenas Tião para fura-greve. Só porque é filho de Otávio, apesar de ficar claro, tanto na peça como na fita, não ser ele politizado nem conscientizado (ressalvando que isto se deu por ter sido educado fora de casa e longe do "pai-herói", portanto).

Na verdade, a fita agrava o moralismo que a peça já dedicava ao fura-greve. Fura-greve é um filho-da-puta e ponto final. Como se não existissem alguns direitos como ao medo, o direito à insegurança, o direito a um certo egoísmo, em contraponto aos deveres evidentes de solidariedade e de companheirismo. Isto não só é uma simplificação, como também é uma moralização do tipo "realismo socialista" deturpado.

Na personagem Marta, a maniqueização é evidente. Na peça, ela era cheia de cinzas — os cinzas peculiares aos seres humanos —, mas na fita inicialmente é branco (apaixonada e inconsciente) e depois é preto (heroína operária, consciente e sem mácula, mas cheia de ódio).

O fato é que, na peça, Maria rompia com Tião não porque ele traiu, mas sobretudo porque as raízes dela estavam no morro e ela era apegada a sua gente. Além disto, ela abria a perspectiva da volta de Tião.

Aliás, todos o faziam, inclusive João, o irmão de Maria. Já na fita ela só falta cuspir bala em Tião quando brada — "Tião, você ficou sendo merda viva". A fita, aliás, altera de forma sutil a expulsão de Tião de casa. No fim da peça Otávio dizia a Romana — "Enxergando melhor a vida, ele volta" —, dando conteúdo humano ao problema, enquanto a fita confere caráter irrevogável e moralista à expulsão.

Sem falar da criação na fita do personagem Santini (o Italiano), que personifica o "porra-louca" e cuja importância na sua manipulação é tão grande que tratarei dele adiante. Poderia apontar ainda outros exemplos, como a substituição de João (irmão de Maria e personagem moderador na peça) pelo pai de Maria, com resultados moralistas dentro da ótica burguesa — "o trabalho dignifica o homem".

Há ainda a introdução de cenas policia-lescas na fita, evidentemente para demonstrar a insegurança da vida na periferia, mas sobretudo para torná-la mais "cinematográfica". Cabe perguntar por que então não introduzir também seqüências, tão ou mais cinematográficas e certamente mais afins como a temática da fita, sobre o trabalho de organização da classe trabalhadora, da qual a fita tanto fala, de cenas de assembléias no sindicato e, *last but not least*, cenas apresentando a figura maquiavélica do "pelego".

Finalmente, a fita, de forma meio subliminar mas inequivocamente, desestimula a greve como principal instrumento de luta dos trabalhadores, ao contrário do que se fazia na peça. Creio que estas e outras "alterações", e não "adaptações", são significativas e intencionais. Mas por que estas modificações apareceram desta forma? Por acaso? Creio que não. É o que procuro demonstrar a seguir.

UM POUCO DE HISTÓRIA

*ou "diga-me com quem andas
e direi quem és"*

Após a primeira era getuliana (a partir de 1945), o movimento operário organizado entre nós pode ser dividido *grosso modo* em dois grandes grupos: o dos pelegos de um lado (líderes amarelos, ou seja, testas-de-ferro do Governo e dos patrões), e de outro, o das forças progressistas.

Até 1963, estas últimas se aglutinavam sob a hegemonia do Partido Comunista, sendo pouco expressivas algumas outras correntes, entre as quais as trotskistas. No período 1945-1963, as forças progressistas conquistam a direção da maioria dos sindicatos importantes, encastelando-se os pelegos sobretudo nas federações e confederações.

Em 1964, todas estas lideranças progressistas são substituídas *manu militari* por pelegos, salientando-se a designação do pelego-mor, o Joaquinção, inicialmente como interventor no Sindicato dos Metalúrgicos de Guarulhos e, logo após, em 1965, sua "eleição" para a presidência do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, cargo no qual permanece até hoje.

Inicia-se então um longo período de estagnação, sobretudo entre 1968 e 1975, no movimento operário, dada a violenta

repressão exercida pela ditadura militar. Em seguida, e por razões que transcendem os limites deste artigo, inicia-se um lento período de desafogo. Começam a aflorar diversas tendências novas, algumas provin- das da clandestinidade e outras de cunho espontâneo e sem base doutrinária.

Estas últimas surgem no bojo da estrutura sindical vigente, mas ultrapassam os limites da outorga oficial e começam a defender efetivamente os interesses das suas categorias, assumindo posturas independentes e corajosas. São as assim denomina- das lideranças autênticas, e das quais Lula e seus companheiros de São Bernardo são os mais conhecidos exemplos.

As inúmeras tendências progressistas or- ganizadas, oriundas dos rachas e sub- rachas pós-1963, começam a ocupar espa- ços no movimento operário. Pode-se afir- mar que, a partir de 1974, de um lado es- tavam sobretudo o PCB e os adeptos da *Hora do Povo* e, de outro, um bloco, nem sempre unido, freqüentemente com diver- gências sérias, onde, ao lado das lideranças autênticas de cunho não doutrinário, apresentava-se um arco-íris de tendências (trotskistas, marxista-leninistas ortodoxos

BLACK-TIE

Em defesa

LUIZ IZRAEL FEBROT

Como Gianfrancesco Guarnieri vê o operariado e a sociedade 25 anos depois? A perspectiva e a intenção do autor conti- nuam as mesmas — as da classe operária através de sua facção mais avançada, e as dos homens socialmente mais generosos. Neste quarto de século o Brasil modificou- se muito e o perfil do operário idem. Guar- nieri, agora entrosado com o diretor de ci- nema Leon Hirszman, acompanhou estas transformações, que se refletem no filme recentemente premiado em Veneza, se comparado com a peça. Seus autores per- maneceram, no essencial, com o mesmo ponto de vista — mas como e quanto enri-

ou não, cristãos, independentes etc.), reunidas nas chamadas oposições sindicais.

Pode-se afirmar também, que, *grosso modo*, o PCB e, posteriormente, os adeptos da *Voz da Unidade* (após o racha não oficializado dos prestistas e seus próximos) continuaram desenvolvendo a política já tradicional do conchavo com o peleguismo, com o fito de ocupar posições na cúpula sindical, dentro da orientação adotada pela assim chamada "Unidade Sindical".

O esforço tático do PCB parece ser assim o de chegar ao controle da classe operária, com a justificativa doutrinária discutível de representar sua vanguarda, procurando sempre impedir sua autonomia e sobretudo frear aquelas lutas que perturbem a conciliação e o conchavo.

Já as oposições sindicais e as lideranças autênticas, não obstante suas divergências, se colocavam num quadro francamente antipelego e antiestrutura sindical vigente (os autênticos, num segundo momento, como resultado de um rápido processo de conscientização política), chegando em alguns casos a admitir a hipótese do plurissindicalismo.

Ao contrário da "Unidade Sindical", para quem a defesa intransigente dos sindicatos que aí estão é questão fechada, o que dá certa coesão àquele bloco é sua convicção de que o fundamental é conscientizar e organizar a classe trabalhadora em torno de suas lutas concretas (não aventuras irresponsáveis) e não através da conciliação, e, sobretudo, a preocupação de assegurar sua autonomia e independência.

As diversas tendências abrigadas pelas oposições sindicais de São Paulo nem sempre caminharam unidas. Em 1975, houve unidade. Em 1979, durante a greve, houve sérias divergências quando, por exemplo, o mártir operário Santo Dias chegou a prever seu fracasso, mas nem por isso deixou de acatar a maioria da assembléia que a prolongou.

A partir de 1981 houve nova unidade tática quando, após a retirada, no segundo escrutínio, da chapa 3 em favor da chapa 2, a Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo por pouco não derrota o pelego Joaquim nas eleições do sindicato, tendo este se salvado apenas pelo voto dos aposentados e devido ao apoio dos adeptos da "Unidade Sindical".

queceram e aprofundaram sua visão! O filme é melhor do que a peça? Certamente mais maduro, provavelmente menos significativo, em termos históricos.

Eles Não Usam Black-Tie peça foi, em 1958, um impacto para o teatro, e para a cultura brasileira em geral. Nunca, até então, a realidade se fizera tão presente na cena brasileira, e através do operariado, e precisamente no curso de uma greve. O comedido e o mais penetrante crítico teatral brasileiro, Décio de Almeida Prado, considerou-o "um jovem fenômeno de nosso jovem teatro". *Black-Tie* filme, quando surge, já encontra cinematografia e público brasileiros familiarizados com a realidade do país e com o operário enquanto personagem. *Black-Tie* é o filme da abertura política, no sentido de provar que, se as gavetas estão vazias, as cabeças estavam repletas de idéias.

Em *Black-Tie* peça Guarnieri adverte operários de que a solução pessoal dos problemas conflui com a solução coletiva da categoria profissional ou da classe, que a tentativa individual pode ser isoladamente

eficaz mas jamais alcançará os trabalhadores enquanto categoria ou classe.

Vinte e cinco anos depois, Guarnieri-Hirszman reproduzem o apelo digamos visível e a mensagem íntima da peça; o adversário histórico é o mesmo e a conjuntura semelhante. Houve novo ciclo desenvolvimentista, início 1968/9, que, embora apenas modernizador, permitiu a ascensão de significativas camadas sociais, e beneficiou, igual e desproporcionalmente, franja determinada do operariado industrial, alargando e incorporando novos itens e hábitos de consumo. Ainda assim, o filme acrescenta algo de novo à peça, além das novidades propriamente situacionais do tempo.

A novidade mais significativa do filme é acrescentar à contradição classe operária *versus* patronato, da peça, a divisão dentro do próprio operariado: a ultra-esquerda; se na peça havia diferenças entre o núcleo consciente e ativo e grupos indecisos (Tião não é uma coisa nem outra, é conscientemente antioperário), esse quadro continua no filme, porém mais enriquecido com a

O PANO DE FUNDO DA FITA

ou "*de como a cor da lente altera a paisagem*"

Guarnieri, desde menino vivendo o clima das lutas progressistas do país, escreveu sua primeira peça — *Black-Tie* — em 1955, sob o impacto das numerosas greves de 1952 em todo o país, que envolveram perto de 1 milhão de grevistas. Sob o impacto da histórica e vitoriosa greve geral de 1953, sob o impacto das repercussões do suicídio de Getúlio Vargas e de sua carta-testamento em 1954, e durante a campanha presidencial desenvolvimentista de JK em 1955.

Por outro lado, a peça foi escrita ainda em plena era "stalinista", apenas um ano antes das denúncias de Krushev no XX Congresso do PCUS, Saliente-se que a greve geral de 1953, liderada pelo PC, pela sua fantástica mobilização, pela conquista de certas melhorias, e pelo cunho espontâneo de base que por vezes assumiu, pode ser considerada como vitoriosa.

Em 1980 Hirszman roda a fita *Black-Tie*, numa adaptação escrita em 1979 e 1980 por ele e pelo próprio Guarnieri. Ela é portanto concebida após os incríveis movimentos operários de 1978 iniciados no ABC, que culminaram com a greve dos 300.000 metalúrgicos de São Paulo.

O roteiro da fita, evidentemente, sofre o efeito do refluxo conjuntural de 1979. Mas, por outro lado, sua filmagem se dá ainda sob pleno impacto oposto das movimentadas greves de 1980 do ABC. Com uma mobilização contínua de fazer inveja a qualquer movimento operário do mundo inteiro, culminando com a passeata dos 100.000 no 1º de maio e a tomada efetiva da praça pública pela massa, não obstante o aparato de repressão.

A fita foi rodada ainda antecedendo de um ano a quase tomada do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, conforme já apontamos acima, ou seja, foi escrita quando existiam as condições objetivas para esta quase vitória, quando ficou claro que a maioria dos operários das fábricas (não aposentados) era favorável às oposições contra o pelego.

Em decorrência, pode-se afirmar que,

Em defesa

introdução de Santini, que simboliza a extrema esquerda, O tema central é ainda o conflito Otávio *versus* Tião, mas a introdução da temática ultra-esquerda e a denúncia dos seus inconvenientes enriqueceram o filme esteticamente.

Diferenças entre a peça e o filme

Se mais amplo é o ângulo de enfoque e mais profunda a mirada, eles atingiram em cheio o personagem Otávio e o próprio fato grevista. Otávio, na peça, só aparece enquanto operário organizado politicamente e líder sindicalista. As falas políticas ortodoxas da peça são omitidas e, principalmente, nova é a sua posição em face do fato grevista. Na peça, Otávio, mais do que grevista, é greveiro contumaz e algo festivo ("o maior greveiro carioca", no dizer de Romana). No filme, Otávio é um sindicalista cauteloso, medindo forças e esforçando-se em evitar confrontos em situação adversa. A greve no filme fracassa. Na peça, ao contrário, é vitoriosa e os operários ganham devido ao piquete, e o pi-

quete é resultado da bravura e organização de Otávio! Esta greve vitoriosa é a marca do tempo; é a expressão mais decantada do subjetivismo, que transforma, unilateral e mecanicamente, a realidade à ótica mental do agente social, e do voluntarismo, que, pelo mesmo processo, transforma o que era em poder. No filme a greve reflete a realidade social; se não for bem organizada, ou a motivação não é suficientemente compreendida, ou a conjuntura é de crise, a greve naturalmente fracassará. Mas, para que dois artistas progressistas pudessem representar uma greve operária fracassada, foi preciso que vigorasse uma nova estrutura mental dentro das esquerdas.

O enfoque da classe média é no filme apresentado de modo inteiramente contrário ao da peça, o que não significa nem melhor nem mais objetivamente. No filme, Guarnieri-Hirszman iluminam a situação sob luz mais favorável, enquanto na peça a condenação é total. Na peça, ela é representada, se assim se pode dizer, na figura de Antônio que sequer aparece no palco. O

assim como a partir de 1946 o movimento operário brasileiro, estagnado nos anos do Estado Novo, entrou em lenta ascensão, também em 1974, após os dez anos de estagnação durante o período mais ferrenho da ditadura militar, iniciou uma lenta e gradual ascensão, chegando no final da década de 70 a momentos de verdadeira euforia.

Creio não ser inverídico afirmar que se assiste também, desde então, a um lento mas efetivo processo de erosão das lideranças pelegas e da própria estrutura sindical, pois multiplicam-se os movimentos operários mais ou menos ao arrepio da lei e em desafio à hierarquia sindical.

Só no segundo semestre de 1981, quando a fita já estava rodada, assistimos a um arrefecimento sensível da mobilização operária nas fábricas, sobretudo devido ao espectro do desemprego.

Não obstante, alguns acontecimentos — o "não" à Volkswagen, algumas paralisações de solidariedade aos líderes condenados do ABC, as ocupações de terra em todo país, as eleições no Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo etc. — indicam claramente que restou forte saldo or-

ganizativo e de conscientização dos movimentos anteriores, podendo-se presumir que a resultante do ascenso continua positiva.

É neste quadro, esquematicamente apresentado, que as intenções da fita têm de ser avaliadas.

O TEOR POLÍTICO DA FITA

*ou "quem não manipula
se estrumbica"*

A fita focaliza a ação numa greve real e derrotada. A greve dos metalúrgicos de São Paulo em 1979 foi decretada numa assembléia com boa participação de massa, mas, por diversos motivos, entra rapidamente em descenso e é aí artificialmente prolongada pela ação coordenada de uma reduzida massa de piqueteiros. Estes, em certos momentos, chegam a verdadeiros confrontos com as lideranças das oposições sindicais, cuja hesitação, na prática, deixou o movimento acéfalo.

Com isto, a derrota foi hipertrofiada, sem falar na trágica morte de Santo Dias. Tudo isto ocorrendo com a conivência

personagem e situação são meramente referenciados. E não se pode imputar esta ausência somente a razões técnicas de dramaturgia, pois na peça há pelo menos um personagem totalmente desnecessário — João, irmão de Maria, excluído do filme, em cujo lugar aparece o pai, atendendo pelo mesmo nome de João. Guarnieri só resalta a mentalidade pequeno-burguesa do vendeiro Antônio e sua atividade parasitária. No filme, o dono do botequim, Alípio/ Renato Consorte, é personagem simpático, amigo dos vizinhos, protege-os enquanto e como pode da arbitrariedade ou da violência policial, compartilha das festas e dores da vizinhança.

A força de um povo no cenário social

Maria, no filme, é inteiramente diferente de Maria da peça; ela não evoluiu como Otávio — ela se transformou radicalmente, psicológica e socialmente. Para isso contribuiu não só o tempo, mas principalmente o amadurecimento artístico dos roteiristas. Maria, embora grávida de Tião,

o abandona, "lhe dando o desprezo", e no morro permanecerá junto ao seus, para que Otavinho, que vai nascer, seja educado num ambiente proletário e coletivo, de modo a imunizá-lo do mesmo mal que provocou em Tião sua mentalidade individualista, egoísta ("mas geralmente o sujeito melhora de casa e muda de idéia", na peça; e no filme "a casa é que faz a cabeça", diz Otávio, tentando explicar — muito simplificada e mecanicamente — o comportamento do filho). Mas a moça, que na peça ousou tanto, não tem lastro nem antecedentes para essa iniciativa. Ela é apenas "diplomada em corte e costura" e luta contra o capital, combatendo Madame, dona da oficina . . . Sua decisão contra Tião na peça é forçada por Guarnieri. No filme, ao contrário, Maria é operária metalúrgica, filha de operário, participa da greve, quando é brutalmente agredida — elementos que sustentam sua decisão, mormente sua invectiva contra Tião (quando machucada, descansando na cama), uma das mais belas e contundentes seqüências do filme.

passiva do pelego e seus apoiadores, a fim de tirar proveito da derrota inevitável da greve. Mas a fita transcende este fato isolado, e já que, num momento de mobilização, não abre nenhuma perspectiva, acaba por generalizar e fomentar, na prática, o pessimismo e o derrotismo.

Para chegar a isto, a fita não "adaptou" a peça. "Atualizou-a" com a pretensão indiscutível de dar uma "aula" política e moral a certos setores do movimento operário. Acaba assim, nem que seja por coincidência, propagandeando, justificando e defendendo "subliminarmente" a linha política daquelas forças conciliatórias aliadas aos pelegos e que se aglutinam na "Unidade Sindical". Sobretudo no que se refere ao "fortalecimento" da estrutura sindical que aí está.

Não estou sugerindo que a "Unidade Sindical" tenha teleguiado a fita. Pouco sei do que pensam hoje Guarnieri e Hirszman da conjuntura político-sindical do país e qual seu relacionamento político-partidário. Afirmando apenas que há muitas semelhanças entre a "pregação" da fita e a pregação da "Unidade Sindical".

A fita "usa" a greve de 1979. Desde já,

cabe indagar por que escolheu esta derrota e não, por exemplo, as vitórias mobilizadas de 1978. Afinal de contas, a peça contava a história de uma vitória, refletindo as mobilizações de 1953. Nada mais lógico que se "adaptasse" a peça localizando sua ação nas estimulantes mobilizações de 1978, ou, melhor ainda, nas grandes mobilizações de 1980 no ABC.

Na fita, a greve é deflagrada, segundo Otávio e Bráulio, por um golpe desta nova categoria "científica" do movimento operário brasileiro, os "porras-loucas" — sinônimo de extremistas de esquerda, conforme o diretor Hirszman. A fita parece querer dizer que existem apenas três categorias no nosso mundo operário: os "fura-greves" (identificados como delatores e retratados por Tião), os "porras-loucas" (retratados por Santini) e os "bons" (retratados por Otávio e Bráulio).

Esquece assim, de um lado, os pelegos e os "porras-loucas" de direita, e, de outro, a principal categoria — a massa e suas lideranças representativas.

Fala-se muito da massa operária na fita, mas em nenhum momento ela efetivamente aparece, a não ser, paradoxalmente, para

Em defesa

Elementos igualmente significativos do filme, embora curtas as seqüências, mas em virtude de sua expressiva potencialidade social e política, são a ampliação do elemento negro — Calino e o fundo de grevistas —, pois na peça era somente Bráulio; a realização de uma passeata operária unitária e finalmente a participação de figuras e alas do clero.

Os novos tempos, gerando situações e hábitos novos, contribuíram para a atualização dos autores e a atualidade do filme também em questões secundárias. O local da ação dramática não é o morro — aliás, impróprio — e sim o subúrbio. As mulheres ingressam no filme com toda a força de um novo personagem no cenário social. Chiquinho, que na peça era auxiliar de armazém de secos e molhados, é, no filme, *office-boy*.

O desemprego é outro elemento novo introduzido no filme, que é representado por João, pai de Maria, operário da construção civil, penalizado por ser homem de meia-idade e que envenena seu humor, o impele ao alcoolismo e o atrita com a

família. A violência policial e o banditismo, já indicados em embrião na peça, adquirem no filme presença física. Os operários na peça falavam num coloquial de sintaxe e vocábulos errados, mas no filme se expressam em linguagem corrente. A modificação demonstra que o conjunto da população está mais familiarizado com o operariado do que há 25 anos, de modo que o operário não precisa ser exteriormente diferente para ser uma categoria social diversa. O rádio e a vitrola são substituídos pela televisão. Há duas curtas e inteligentes críticas a programas de televisão.

Afirmar que nestes 25 anos o Brasil se modificou, e com o país também os artistas Guarnieri-Hirszman, é mero truísmo. O significativo, comparando-se peça e filme, é que seus autores mantêm os mesmos princípios morais humanitários, e tendem, na solução dos problemas brasileiros, na mesma direção.

Artigo publicado em *O Estado de São Paulo*, 22/2/82

Novos ESTUDOS Cebrap
SP, v.1.2, p.20-24. abr.82

NOVOS ESTUDOS Nº 2

furar a greve. A peça, mesmo escrita ainda em pleno período "stalinista", não delineava tão mecanicamente a essência do movimento operário entre nós como o faz na fita.

Ao contrário, na peça, os personagens eram massa, por diferenciados que fossem. Na fita, são paradigmas, verdadeiros símbolos das categorias caras aos dogmáticos.

Já na categoria dos extremistas de esquerda, a fita engloba todas as facções do movimento operário (inclusive, por tabela, a Igreja progressista) que não afinam com a *Voz da Unidade* ou com a *Hora do Povo*, sugerindo mesmo que são todas "anti-sindicato". Expõe ainda os tradicionais chavões tais como "a massa não está preparada", pois Otávio e Bráulio vivem repetindo que é preciso antes "organizar a massa", como se tratasse de cozinhar fuzili, mas em nenhum momento esboçam uma receita.

O líder Otávio chega ao cúmulo de ser flagrado em plenas reminiscências romântico-sexuais com Romana (num entrevero humano muito mais próximo do Otávio da peça, mas longe do herói infalível na fita), enquanto se desenrola a assembléia fatal que decreta a greve. Resta-lhe apenas bradar, após receber a notícia — "um golpe!".

Como agravante, retratam-se as demais forças do movimento operário como irmãos menores que, pela sua imaturidade, irresponsabilidade, incompetência, devem ser orientados, aturados, paternalmente compreendidos. E, quando fazem besteira, apoiados, nem que disto resulte a morte e prisão.

São os "homens de ferro", os heróis positivos, cuidando dos irmãos impúberes, sejam estes Lula e seus companheiros, sejam eles Santo Dias e seus companheiros das oposições sindicais brasileiras.

A fita, falando dos metalúrgicos de São Paulo hoje, tem ainda o despudor de ignorar o pelego que domina o sindicato desde 1965 e que tão acintosamente boicotou e "usou" para seus próprios interesses a greve de 1979. Só o menciona uma vez, e assim mesmo de forma atenuada. Diz Bráulio ao se referir à assembléia que decretou a greve — "o presidente lavou as mãos e foi embora". "Pelego", parece indagar a fita, "que é isto? Nunca ouvi falar."

A manipulação revoltante que se faz é, porém, a cooptação da morte de Santo

Dias, ligado ao trabalho de base da Igreja católica progressista, cuja importância no apoio à organização do movimento operário, tanto em São Paulo como em outros lugares, não deve ser subestimada.

A fita ignora este importante papel, sobretudo organizativo, dos setores progressistas da Igreja. Como quem dá uma colherzinha de chá, dedica apenas uma seqüência com o ator Paulo José numa figuração sem fala do padre no cortejo fúnebre de Bráulio.

Este líder da oposição sindical, Santo Dias, adversário dos Otávios e dos Bráulios da vida real, na fita passa a ser Bráulio. Isto chama-se "vale tudo". Quando se vê na fita Santo Dias — tragicamente assassinado no piquete da greve de 1979 — retratado por Bráulio, cujo equivalente na vida real apoiou o pelego no boicote do movimento paredista, a coisa passa dos limites.

Por tudo isto, quem acaba sendo envolvido pelo clima da fita só pode concluir que nada resta fazer. A não ser, claro, aguardar que, algum dia, por milagre ou por um passe de mágica, a classe trabalhadora se organize.

Como se o fantástico processo, freqüentemente espontâneo, que permeou as bases trabalhadoras deste país na segunda metade da década de 70, com suas greves frustradas ou não, com suas mobilizações populares de todo tipo, mais ou menos politizadas, mais ou menos organizadas, com suas vitórias e derrotas, não evidenciasse que é justamente este o verdadeiro processo (e que está em curso) para a sua organização e conscientização.

Como se a lição de 1964 não deixasse bem claro que a briga por posições de cúpula na estrutura sindical fascista é ineficiente e oportunista, quando não existe para escorá-la uma base solidamente conscientizada e organizada.

A fita é derrotista numa fase histórica onde a resultante, não obstante os refluxos conjunturais, é de ascensão e esperança. Uma fase que vê modificações qualitativas na mobilização e conscientização popular e nas lutas e organização operárias.

Uma fase que vê o surgimento do Partido dos Trabalhadores, inovação de caráter mundial na expressão política dos explorados. Do qual possivelmente Santo Dias, se ainda vivesse, estaria participando, ao contrário dos Otávios e Bráulios da vida real, com seu engajamento

nesta ampla frente de conciliação de classes, sem contornos definidos, que é o PMDB.

Existem ainda outros "deslizes" na fita. Por exemplo, quando ela adota a versão próxima da versão oficial da morte de Santo Dias, ou seja, de que este foi morto por um tiro provindo da multidão, quando todo mundo sabe que o autor do disparo foi um PM uniformizado do aparelho de repressão à greve. Além disso, separa mecanicamente o ABC do resto do país.

Assim como o pelego e a Igreja, o ABC também só merece uma seqüência — "você pensa que isto aqui é São Bernardo?", pergunta Otávio, como se o ABC fosse no Japão e não logo ali na via Anchieta.

Vendo o Otávio e o Bráulio da fita rodada em 1980, me vi desagradavelmente transposto à literatura da era "stalinista" de antes de 1956 com seu "realismo socialista" deturpado, pleno de "heróis positivos" paternalistas. O que não me aconteceu com a releitura da peça escrita naquela mesma era.

CONCLUSÃO

ou "arte divina arte"

A fita *Eles Não Usam Black-Tie* joga sobretudo com ambigüidades. Apresenta-se como ficção. E certamente o é — ficção "científica". No entanto coopta, à sua maneira, posições, atitudes e fatos ocorridos em São Paulo em 1979 com feições de documentário, mas o que ela não é.

Se o fosse, desse fielmente nome aos bois, e sendo exibida em cima dos acontecimentos pouco haveria o que discutir. A greve de 1979 fracassou por tudo que já foi dito, e morreu um líder das oposições sindicais cujo nome era Santo Dias.

Seria apenas um documento de um fato real isolado na história operária nacional, onde uma tendência exporia, como é do seu direito, seu ponto de vista a respeito. Mas não. A fita extrapola e, sempre insinuando estar no nível de cinema documental, generaliza para o contexto em geral. Deturpa os fatos e sugere que o que não deu certo em São Paulo em 1979 não daria certo em outras circunstâncias, digamos, em 1981. Veja-se a entrevista de Hirszman à revista *Veja*, onde afirma que a fita pretende retratar a vida de uma família durante uma greve qualquer, NÃO a greve de 1979.

Neste quadro, ela parece sugerir que "nun diante fazê nada". Só resta atrelar-se aos pelegos, ao Governo, aos patrões, pois algum dia... algum dia "as coisa muda".

É nisto que vai a principal manipulação e mistificação da fita. Sugere implicitamente ainda a versão absurda de que todos os que não estão de acordo com os Otávios e Bráulios da vida real são contra a organização da classe trabalhadora, contra o sindicato como tal e a favor do "oba-oba".

Sugere que a solução está nas amplas frentes, onde é possível marchar junto até com o pior inimigo. Desumaniza seus personagens e é uma mensagem de derrota e negativismo, não abrindo rigorosamente perspectiva alguma.

Acho até que, mesmo não o querendo, como tenho certeza que não quis, acaba fazendo objetivamente o jogo do sistema e dos patrões.

E se resta na fita alguma emoção, algum romantismo ingênuo, alguma generosidade a nível humano, apesar da simplificação moralizante que daí advém, gostaria de poder acreditar que isto foi por conta do genuíno, generoso e felizmente incurável romantismo do meu velho amigo e companheiro Gianfrancesco Guarnieri.

Mas ele assina a fita e é, pelo menos, conivente com suas posições. Por outro lado, a entrevista do diretor Leon Hirszman a *Veja*, em que reafirma explicitamente o conceito de "porra-louca", leva a crer que a "Realpolitik" foi por conta dele, não obstante ter afirmado que sua posição política é a mais ampla possível (aqui é preciso ver o que ele entende por "ampla").

Aliás, ainda estamos aguardando o rico documentário que o mesmo diretor rodou em São Bernardo em 1980, não obstante já estar em fase de acabamento há um ano. Ali veríamos que a maioria dos líderes que então despontaram, e que não são personagens de ficção, não pertence à "Unidade Sindical", mas sim ao Partido dos Trabalhadores. E onde constataríamos, sobretudo, que nem sempre "a massa está des-preparada".

Pode-se concluir, em síntese, que *Eles Não Usam Black-Tie*, a despeito da onda, a despeito dos prêmios, a despeito de um certo sucesso popular e a despeito de sua qualidade cinematográfica acima da média, não é, para dizer o mínimo, um momento feliz do nosso cinema.