

O Proletariado em *Eles Não Usam Black-Tie* (1981), de Leon Hirszman

Quézia Maria Lopes Gomes da Silva Ribeiro¹

Resumo: O principal objetivo deste trabalho é analisar a representação da classe operária no filme *Eles Não Usam Black-tie* (1981), de Leon Hirszman, no contexto do cinema da abertura política. Para compreender com mais profundidade essa representação, serão levadas em consideração as concepções políticas do movimento cinemanovista, do qual participou Leon Hirszman; bem como as influências do neorealismo italiano e do cinema revolucionário soviético (construtivismo russo), e a concepção marxista segundo a qual a obra de arte, enquanto práxis criadora, é entendida, em caráter indissolúvel, como expressão da realidade e criadora de realidade (KOSIK, 1976).

Palavras chaves: Proletariado; Cinema Novo; *Eles Não Usam Black-tie*; Leon Hirszman; Lutas de Classes.

The Proletariat in *Eles Não Usam Black-Tie* (1981), by Leon Hirszman

Abstract: The main objective of this paper is to analyze the representation of the working class in the film “*Eles Não Usam Black-tie*” (1981), directed by Leon Hirszman, given the political opening cinema background. To deeply understand this representation, it will be taken in account the political conceptions of the “cinemanovista” movement, which Leon Hirszman was part of. As well as the influences of international movements such as the Italian neorealism, the revolutionary Soviet cinema (Russian constructivism) and the Marxist conceptions in which the work of art, while a creative praxis is understood, with indissoluble character, as an expression of reality and with a potential to construct reality (KOSIK, 1976).

Keywords: Proletariat; Cinema Novo; *Eles Não Usam Black-tie*; Leon Hirszman; Class struggles.

Introdução

(...) A estrutura de significação do texto filmico não é dada apenas por seus componentes internos, já que os filmes estão intimamente vinculados ao universo cultural em que são vistos e produzidos.

(...) é preciso, então, cruzar os diferentes sistemas de significação dos filmes com os elementos de significação que estão presentes nas culturas em que eles são vistos e produzidos, ou seja, procura-se identificar e descrever o(s) significado(s) de narrativas filmicas no contexto social de que elas participam. (DUARTE, 2002: 99)

¹ Bacharela em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF), bacharela em Comunicação Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), licencianda em Cinema e Audiovisual (UFF) e bolsista da Rede Proprietas.

Qualquer produção artística e cultural, portanto, não pode ser analisada de forma isolada de seu contexto social, político e cultural, na medida em que entendemos que há uma relação dialética entre sociedade, cultura e seus produtos artísticos e culturais, e entendemos a arte como uma totalidade subordinada à totalidade da realidade social ("unidade do diverso" para Marx). Considerando a "realidade social como unidade dialética de base e de supraestrutura, e o homem como sujeito objetivo, histórico-social" (KOSIK, 1976: 44), entende-se que a totalidade é a "realidade como um todo estruturado, dialético, no qual ou do qual um fato *qualquer* (classes de fatos, conjuntos de fatos) pode vir a ser racionalmente compreendido" (KOSIK, 1975: 35, os grifos são do autor).

O cinema, segundo Pasquale Iaccio, possui uma capacidade proeminente de "criar mitos, positivos e negativos, formar ou reforçar estereótipos, funda por influenciar a realidade" (S.n.t.). Desse modo, não é apenas o contexto histórico-político-social que influencia e intervém sobre a arte enquanto atividade humana de significação e interpretação do mundo, mas também a arte que, dialeticamente, "funda por influenciar a realidade". "O caráter dialético da *práxis* imprime uma marca indelével em todas as criações humanas. Logo também sobre a arte. (...) Toda obra de arte apresenta um duplo caráter em indissolúvel unidade: é expressão da realidade, mas ao mesmo tempo cria a realidade" (KOSIK, 1976: 115, os grifos são do autor).

Partindo dessa reflexão, o principal objetivo deste trabalho é analisar a representação da classe operária no filme *Eles Não Usam Black-tie* (1981), de Leon Hirszman, no contexto do cinema da abertura política. Para compreender com mais profundidade essa representação, serão levadas em consideração as concepções políticas do movimento cinemanovista, do qual Leon Hirszman fazia parte; bem como as influências do neorrealismo italiano e do cinema revolucionário soviético (construtivismo russo), e a concepção marxista segundo a qual a obra de arte, enquanto *práxis* criadora, é entendida, em caráter indissolúvel, como expressão da realidade e criadora de realidade (KOSIK, 1976).

Assim, considerou-se o contexto político-social da época e sua influência sobre o cinema, em especial na obra analisada, e alguns valores políticos-culturais do Cinema Novo, enquanto movimento cinematográfico e político, e do diretor. Preocupou-se também em analisar a representação e suas relações com o cinema como, primeiramente, um ato político – na perspectiva do diretor –, uma vez que, enquanto cinemanovista, Leon Hirszman preocupava-se em intervir sobre a realidade, utilizando o cinema como forma de expressão – por isso também sua referência ao neorrealismo italiano e ao cinema soviético e a Eisenstein.

Buscou-se também identificar, no filme, a representação e caracterização dos personagens, principalmente na contradição operário sindicalista e operário fura-greves.

O método de pesquisa empregado foi o bibliográfico e documental, e os procedimentos de análise, bibliográfico, documental e do discurso. Como o viés é político, a abordagem teórica que fundamentou a análise foi a teoria marxista e, no que diz respeito à discussão sobre o cinema brasileiro e à temática proletária no âmbito do cinema da abertura política, os estudos do teórico e crítico Ismail Xavier.

O trabalho compõe-se por quatro subcapítulos. O primeiro volta-se para a teoria política e os conceitos de proletariado e luta de classes. O segundo aborda o contexto do cinema da abertura política, compreendido em pouco mais de uma década, entre 1974 e 1985. O terceiro apresenta uma breve caracterização do cinema de Leon Hirszman e sua formação cinemanovista. Por fim, o quarto subcapítulo ocupa-se propriamente da análise da representação do proletariado no filme *Eles Não Usam black-tie*.

O Proletariado

O proletariado é aquela classe da sociedade que tira o seu sustento única e somente da venda do seu trabalho e não do lucro de qualquer capital; [aquela classe] cujo bem e cujo sofrimento, cuja vida e cuja morte, cuja total existência dependem da procura do trabalho e, portanto, da alternância dos bons e dos maus tempos para o negócio, das flutuações de uma concorrência desenfreada. (ENGELS, 1847, s.p.)

Engels explica que sempre houve pobres e trabalhadores, isto é, as classes trabalhadoras, que geralmente eram pobres, mas nem sempre existiram os operários vivendo nas condições assinaladas acima, como nem sempre houve concorrência livre e desenfreada.

O proletariado surgiu com a Revolução Industrial – ocasionada pelo advento da máquina a vapor, de fiar, do tear mecânico e de uma série de outros aparelhos mecânicos –, na Inglaterra, na segunda metade do século XVIII, e, a partir de então, em todos os países ditos civilizados do mundo. Todo o modo de produção anterior foi modificado pelos grandes capitalistas, únicos a dispor de capital necessário para adquirir as novas máquinas. Assim, os operários (da manufatura e do artesanato) foram suplantados pelas máquinas, capazes de baratear a mercadoria e melhorar sua qualidade. A produção (industrial), portanto, passou a concentrar-se inteiramente nas mãos dos capitalistas, e os operários passaram a dispor apenas de sua força de trabalho, pois suas rodas de fiar e teares imperfeitos foram substituídos por outros mecânicos ou a vapor, perdendo, com isso, o valor que antes possuíam.

O sistema fabril, da confecção de tecidos, estendeu-se a todos os ramos da indústria e o trabalho foi cada vez mais dividido entre cada um dos operários, para otimizar o tempo, baratear as mercadorias e maximizar os lucros. O artesanato e a manufatura foram suplantados pela grande indústria e a situação da antiga classe média e dos operários foi inteiramente transformada, fazendo surgir duas classes: a dos grandes capitalistas, proprietários “de todos os meios de existência e das matérias-primas e dos instrumentos (máquinas, fábricas) necessários para a produção dos meios de existência” (ENGELS, 1847, s.p.), a burguesia; e o proletariado, que nada possui, sendo obrigado “a vender o seu trabalho aos burgueses a fim de obter em troca os meios de existência necessários ao seu sustento” (*Ibidem*).

São, portanto, duas classes antagônicas, que, por seu caráter inconciliável, em razão das contradições de classe, têm como produto o Estado, que é justamente a manifestação desse caráter. O Estado é, portanto, a prova de que essas contradições são inconciliáveis. “Para Marx, o Estado é um órgão de dominação de classe, um órgão de submissão de uma classe por outra; é a criação de uma ‘ordem’ que legalize e consolide essa submissão, amortecendo a colisão das classes” (LÊNIN, 2007: 25, os grifos são do autor).

O proletariado é a classe produzida pelo desenvolvimento das forças produtivas, forçada a uma posição de antagonismo em relação às outras classes e que sustenta e suporta os fardos da sociedade sem gozar das vantagens que produz, sendo expulsa desta mesma sociedade, embora seja maioria (MARX e ENGELS, 2009: 56). É desta classe que “deriva a consciência sobre a necessidade de uma revolução radical, a consciência comunista” (*Ibidem*).

Portanto, a revolução não é só necessária porque a classe *dominante* de nenhum outro modo pode ser derrubada, mas também porque a classe *que a derruba* só numa revolução consegue sacudir dos ombros toda a velha porcaria e tornar-se capaz de uma nova fundação da sociedade. (*Op. cit.*: 57, os grifos são dos autores)

Uma Década de Cinema: o Cinema da Abertura (1974 – 1985)

Em 1974, inicia-se o processo de abertura política, no governo do general Ernesto Geisel – estendendo-se ao de Figueiredo –, com vistas à redemocratização do país, em razão da crise econômica e do descontentamento popular cada vez mais crescente.

A produção do cinema nesse período caracteriza-se, essencialmente, por duas temáticas: a experiência política dos anos da ditadura e representação naturalista relacionada ao corpo – envolvendo sexo ou violência, como o filme policial-político. As questões sociais são abordadas sob diversos aspectos: a questão da mulher; do negro; os movimentos sociais –

à medida que vão ganhando força com a reorganização da sociedade civil –, abordados na forma de documentário; a biografia de figuras políticas, no documentário de arquivo; os direitos humanos; a lei de anistia; a crítica ao sistema carcerário; a política habitacional; a discriminação das minorias; as lutas sindicais; a questão do operário; os temas da industrialização; a luta de classes no Brasil urbano (cf. XAVIER, 2001).

Dentre os filmes políticos que começam a surgir em meados da década de 1970, destacam-se *Crônica de um Industrial* (Luis Rozemberg, 1978), *A Queda* (Ruy Guerra e Nelson Xavier, 1978), *O Homem que Virou Suco* (Batista de Andrade, 1980) – estes três metalinguísticos, trazendo a reflexão do cineasta diante de seu objeto e em sua relação com o público – e *Tudo bem* (Arnaldo Jabor, 1978). Os filmes seguintes aproximam ainda mais o cinema político da militância sindical, configurando o que ficou conhecido como cinema militante. Alguns filmes são, inclusive, co-produzidos por entidades sindicais – particularmente em São Paulo –, abordando principalmente as greves trabalhistas, em sua maioria, documentários, produzidos no final da década de 1970 e início de 1980 como: *Acidentes de Trabalho* (1978); *Que Ninguém nunca Mais Ouse Duvidar da Capacidade de Luta do Trabalhador* (1979) e *Linha de Montagem* (1982), todos de Renato Tapajós; *Trabalhadoras Metalúrgicas* (Olga Futemma, 1978); *Greve* (1979) e *Trabalhadores, Presente* (1979), ambos de João Batista de Andrade; *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (Sérgio Toledo e Roberto Gervitz, 1979); *Santo e Jesus, Metalúrgicos* (Cláudio Kahns, 1983). Entre eles, destacou-se o filme de ficção *Eles Não Usam Black-tie*.

O cinema militante e político do período da abertura é, majoritariamente, documental, preocupado, principalmente, com as questões ligadas ao movimento sindical e à classe operária. Com a abertura política e flexibilização da censura, o grito contido começa a ganhar voz por meio do cinema.

Nesses filmes, como questões secundárias, ligadas aos efeitos do avanço do capitalismo, aparecem também a urbanização, modernização – muitas vezes padronizada pela televisão, como em *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979) –, a metáfora da construção civil – em *Tudo Bem* –, a transformação da cultura em mercadoria, o consumo, etc., justamente no momento histórico das grandes construções – como a dos metrô e as obras de reestruturação do espaço urbano – e do endividamento do país com o capital estrangeiro – e consequente aumento da inflação e da dívida interna. É nesse período que Glauber realiza seu último filme, *A Idade da Terra* (1980), que também aborda as consequências do avanço capitalista. Como outro aspecto desse avanço, são abordadas também algumas mudanças na condição social da

mulher, como em *Iracema* (Bodansky e Senna, 1974), *Perdida* (Prates, 1976) e *A Opção ou as Rosas da Estrada* (Candeias, 1981).

Ismail Xavier afirma que o cinema moderno brasileiro tem como marco final o drama biográfico de Nelson Pereira dos Santos, *Memórias do Cárcere* (1984), que, ao narrar o período em que Graciliano Ramos esteve preso no Brasil sob as ordens do Estado Novo, metaforiza a prisão do período “linha dura” da ditadura militar e sua posterior abertura política. É no cinema da abertura, portanto, que chega ao fim mais um ciclo do cinema brasileiro, ao mesmo tempo em que chega ao fim mais um ciclo de transição política do país, da ditadura militar para a democracia.

O Cinema de Leon Hirszman

Na década de 1950, Leon Hirszman ligou-se ao grupo do Teatro de Arena, em São Paulo, formado por Augusto Boal, Gianfrancesco Garnieri e Oduvaldo Viana Filho, que exerceu grande influência em sua formação. No final da década (1958-59), participou dos encontros que viriam a fundar o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, em 1961, que produziu seu primeiro filme, *Pedreira de São Diogo* (1962).

A produção cinematográfica de Leon Hirszman, até então apenas um cineclubista, emerge juntamente com uma produção mais consistente do Cinema Novo, a partir de 1962. *Pedreira de São Diogo*, marcadamente influenciado pelas teorias eisensteinianas, foi um capítulo dos cinco episódios do único longa-metragem produzido pela UNE, *Cinco vezes favela* (1962). O drama aborda a luta de operários de uma pedreira carioca para impedir uma explosão mais forte que pode por em risco a vida da população residente nos barrancos à beira do alto do morro. Hirszman insere-se, portanto, na produção do Cinema Novo no momento (a partir de 1962-63) em que este

adquire sua feição definitiva, não só ao nível de sua constituição enquanto grupo, mas também como portador de um discurso ideológico próprio. Abandona progressivamente o radicalismo em torno dos vários significados atribuídos então ao termo “alienação” e avança em direção a uma forte autocrítica, que o coloca como elemento integrante do condenável universo burguês. (RAMOS, 1987: 346)

O Cinema Novo, de *Arraial do Cabo* (Mario Carneiro e Paulo César Saraceni, 1959) a *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959), foi marcado por uma produção de documentários. “A maior parte de seus diretores iniciou-se no curta-metragem realizando este gênero de filmes” (RAMOS, 1987: 362), influenciados pelas ideias em torno do “cinema-verdade” – inspirado

pelo Kino-Pravda de Vertov –, em voga na Europa no final da década de 1950. Esta influência foi sentida em filmes posteriores, entre 1962 e 1968, entre eles, o média metragem *Maioria Absoluta* (1964), segundo filme de Hirszman – interrompido pelo golpe militar de 1964.

Com a associação do Cinema Novo à política cultural estatal, a partir da Política Nacional de Cultura (PNC), lançada em 1975, Hirszman e os cinemanovistas passam a defender a colaboração entre Estado e cultura em torno da identidade nacional, do desenvolvimento da cultura – e do cinema – nacional-popular. Hirszman defende a substituição do nacional pelo popular, marcando sua diferenciação. Em um debate no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, em 1975, ele aponta para a “necessidade de uma ‘efetiva abertura democrática’ para o desenvolvimento da cultura” (ORTIZ, 1983: 126). Ortiz identifica como objetivo central dessa reivindicação “a necessidade de continuar mantendo, mesmo diante da diversidade gritante de produção e da crise do projeto nacionalista, uma ‘frente ampla’ no interior do cinema brasileiro” (*Ibidem*). Com vistas à “independência nacional”, Hirszman se propõe, inclusive, a apoiar a possibilidade de uma ação econômica estatal que servisse a ela, sem questionar, contudo, a especificidade do Estado ditatorial, profundamente comprometido com o grande capital nacional e internacional, que reduzia suas propostas de independência ao campo cultural.

Os filmes realizados pelo cineasta envolvem, geralmente, uma temática social, política, e seus personagens estão sempre em luta contra o ambiente social hostil – além de uma produção diversa destas características (sem, no entanto, excluir o popular), a dos documentários sobre música brasileira, como *Nelson Cavaquinho* (1969), *Caetano/Gil/Gal* (1969), *Partido Alto* (1976-82), *Rio, carnaval da vida* (1978) e *Bahia de todos os sambas* (1984/96). Realizou vinte e um filmes, entre longas e curtas-metragens de ficção e não-ficção – alguns interrompidos.

Dentre seus filmes com temática em torno do trabalho e da classe operária estão: *Pedreira de São Diogo* (1962), *Maioria absoluta* (1964), *Cantos de trabalho no campo: mutirão* (1975), *Cantos de trabalho no campo: cacau* (1976) e *Cantos de trabalho no campo: cana-de-açúcar* (1976) – trilogia sobre cantos de trabalhadores rurais –, *ABC da greve* (1979/90) e *Eles Não Usam Black-tie* (1981). De modo geral, sua obra caracteriza-se por um realismo, com influências do neorrealismo italiano e dos filmes e teorias de Eisenstein. Segundo Lauro Scorel, diretor de fotografia e operador de câmera de *Black-tie* e *São Bernardo*, para Hirszman, “valia mais encontrar uma forma de atuar como um cineasta militante e participar daquilo que estava nascendo” (*apud* SALEM, 1997: 250)

Seu longa-metragem *Garota de Ipanema* (1967), com argumento de Glauber Rocha, gerou polêmica na época de lançamento, isto porque, se tratando de um filme do Cinema Novo, apresentava uma mudança de universo que excluía completamente a imagem do popular, evidenciando a emergente preocupação do Cinema Novo em encontrar fórmulas para atingir o grande público. Glauber Rocha atribuiu este fato ao ressentimento de Hirszman pelo fracasso de crítica de *A falecida* (1965) – que deu a Fernanda Montenegro seu primeiro papel no cinema. Em uma entrevista de Hirszman a Arnaldo Lorencato e Carlos Augusto Calil, o cineasta esclarece:

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: 65)

A “abertura” iniciada pelo diretor com *Garota de Ipanema* não é seguida por todo o Cinema Novo, mas este acaba elaborando uma estratégia intermediária para conquistar o grande público por meio de cenários grandiosos. Este aspecto caracteriza a produção do Cinema Novo no final da década de 1960, que, dessa forma, consegue conciliar o interesse do grande público e alguns traços mais agressivos de sua linguagem experimental.

Análise Fílmica de *Eles Não Usam Black-Tie* (1981), de Leon Hirszman

Eles Não Usam Black-tie, com roteiro de Gianfrancesco Guarnieri e Leon Hirszman, foi adaptado da peça homônima de Gianfrancesco Garnieri, escrita para o Teatro de Arena, em 1958. O filme, realizado 23 anos depois – produzido e distribuído pela Embrafilme –, foca-se também no movimento operário e grevista, mas do período que lhe é contemporâneo, durante a ditadura militar – enquanto que o contexto político da peça, na década de 50, é o modelo industrializante do Estado brasileiro, no governo de Juscelino Kubitschek.

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: 303)

Assim, a adaptação sofre outras alterações, como a inserção das cenas de repressão dos grevistas e o assassinato do líder sindical Bráulio (Milton Gonçalves), como reflexo do momento político atravessado pelo país.

A oposição entre operário e burguês, assim como entre operário consciente/militante e fura-greves, não recebem apenas um enfoque político, marxista, mas também moral, maniqueísta. O tema central, do movimento operário grevista, entra em conflito com a questão familiar patriarcal, ao passo em que o filho Tião (Carlos Alberto Ricelli), em detrimento da luta grevista dos operários da fábrica em que o pai Otávio (Gianfrancesco Guarnieri) e ele trabalham, volta-se para preocupações individualistas.

No filme, o trabalho é abordado sob um discurso de exaltação, retratado como enobecedor do indivíduo e de suas habilidades. Otávio orgulha-se de ser um operário capaz, que executa bem seu trabalho. Da mesma forma, o pai de Maria (Bete Mendes), Jurandir (Rafael de Carvalho), diz sentir-se um homem útil ao conseguir emprego em uma construção. Sobre a relação homem e trabalho, Marx e Engels afirmam que, com a indústria, o trabalho assume um caráter monótono, enfadonho e retira toda autonomia do operário.

O crescente emprego de máquinas e a divisão do trabalho, despojando o trabalho do operário de seu caráter autônomo, tiram-lhe todo atrativo. O produtor passa a um simples apêndice da máquina e só se requer dele a operação mais simples, mais monótona, mais fácil de aprender. Desse modo, o custo do operário se reduz, quase exclusivamente, aos meios de manutenção que lhe são necessários para viver e perpetuar sua existência. Ora, o preço do trabalho, como de toda mercadoria, é igual ao custo de sua produção. Portanto, à medida que aumenta o caráter enfadonho do trabalho, decrescem os salários. (1951, s.p.)²

O indivíduo, na medida em que não é proprietário de nenhum meio de produção, não tem nenhuma escolha a fazer a não ser dispor sua força de trabalho – física ou intelectual – à venda, não tem escolha a fazer, a não ser ter extraída de sua capacidade produtiva a mais valia. O modo de produção capitalista, que sustenta-se gerando exclusão, marginalizando, priva uma grande massa de homens do trabalho e cria um exército industrial de reserva de mais valia – os desempregados. O trabalhador assalariado, por outro lado, é alienado do

² Interessante ressaltar que Engels, em sua obra *A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra* (1844/45), foi o grande pioneiro na elaboração dessas ideias ao afirmar que “a revolução industrial apenas levou tudo isso às suas consequências extremas, completando a transformação dos trabalhadores em puras e simples máquinas e arrancando-lhes das mãos os últimos restos de atividade autônoma” (2010: 47).

próprio produto que produz, sendo obrigado “a vender o seu trabalho aos burgueses a fim de obter em troca os meios de existência necessários ao seu sustento” (ENGELS, 1847, s.p.). Portanto, o trabalho, que o proletariado precisa vender aos burgueses, “é uma mercadoria como qualquer outra, e daí que o seu preço seja determinado precisamente pelas mesmas leis que o de qualquer outra mercadoria” (*Ibidem*).

O trabalho faz parte da condição humana de transformação da natureza. Em todas as sociedades que se caracterizam pela divisão de classes sociais, o trabalho estava submetido a uma força alheia - como à necessidade de escravidão nas sociedades escravocatas; à escravidão e ao sistema de pilhagem, na romana e espartana; à servidão, no feudalismo; ao capital, na sociedade capitalista. Somente em uma sociedade sem classes, o trabalho de fato pode ser livre, sem estar submetido a nenhuma força estranha.

Na sociedade burguesa, portanto, o trabalhador está condenado ao trabalho forçado e alienado:

Se a atividade produtiva livre é o máximo prazer que conhecemos, o trabalho forçado é o tormento mais cruel e degradante. Nada é mais terrível que fazer todos os dias, de manhã até a noite, um trabalho de que não se gosta. (...) o operário, tanto mais odeia seu trabalho, porque sente os constrangimentos que implica e sua inutilidade para si mesmo. Afinal, por que trabalha? Pelo prazer de criar? Por um instinto natural? Nada disso: trabalha apenas por dinheiro, por uma coisa que nada tem a ver com o trabalho mesmo; trabalha porque é forçado a trabalhar, um trabalho exaustivo, em longas jornadas, um trabalho ininterruptamente monótono que, só por isso, (...) desde as primeiras semanas se torna uma tortura. E, ademais, a divisão do trabalho multiplicou os efeitos embrutecedores do trabalho forçado. (ENGELS, 2010: 157-8)

Ainda que a concepção enobrecedora do trabalho, apresentada pelos personagens, nada tenha a ver com a concepção marxista sobre a relação homem e trabalho na sociedade capitalista, ela é utilizada, no filme, no sentido de reforçar o sentimento coletivo de pertencimento a uma classe que de fato produz as riquezas da humanidade e é oprimida.

A crítica à exploração de uma classe sobre a outra aparece, principalmente, no discurso dos grevistas. Há dois diálogos consideravelmente importantes para exemplificar isso. O primeiro é proferido por Otávio, que quando vê seu filho Tião furar a greve, entrando na fábrica e estimulando outros operários a entrar também, grita ao alto-falante: “Companheiros, a greve é nossa arma de luta. É de nossas mãos que ‘sai’ as riquezas desses poucos que ‘tão’ aí, e nós que produzimos isso aí, nós vivemos na miséria, porra! Greve é um direito! ”. Assim, o filme toca a questão de que, apesar de produzidas socialmente, as riquezas e bens concentram-se nas mãos de uma minoria. O trabalhador não desfruta da própria

riqueza, produto ou bem que produz, tendo extraída a mais valia para servir ao lucro, ao capital e aos interesses dos proprietários dos meios de produção. O proletariado, a classe produzida pelo desenvolvimento das forças produtivas e forçada a uma posição de antagonismo em relação às outras classes, é quem sustenta e suporta os fardos da sociedade sem gozar das vantagens que produz, é expulso dessa mesma sociedade, marginalizado, embora seja maioria. É, por isso, desta classe que "deriva a consciência sobre a necessidade de uma revolução radical, a consciência comunista, a qual, evidentemente, também se pode formar no seio de outras classes por meio da observação da posição desta classe" (MARX e ENGELS, 2009: 56).

O segundo diálogo aparece quando alguns grevistas batem em Tião por ter furado a greve e Bráulio intervém, advertindo-os: “ele não é nosso inimigo, nosso inimigo é quem explora a gente, nosso inimigo é a repressão que arrebenta com a gente”. Assim, a greve é caracterizada não apenas como um direito, mas, frequentemente – principalmente na conjuntura histórico-social do filme –, como a única forma de diálogo com o capitalista, explorador da força de trabalho. Isto se verifica em uma fala de Santini (Francisco Milani): “diálogo com patrão é máquina parada, produção parada”. Sade elucida que, no contexto político-social das greves trabalhistas desse período, “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**” (1988: 306, os grifos são meus).

A crítica ao fura-greves é também, antes mesmo de política, uma crítica moral. Tião não desenvolve uma consciência de classe – representa a geração dos “filhos do AI-5”, traumatizados pela prisão dos pais em razão das lutas políticas e sindicais; seu pai Otávio ficou preso por três anos e o filho teve que viver com os padrinhos – e, pressionado pela gravidez da namorada e pelo casamento precoce, é “seduzido” pela ideologia burguesa e seus valores individualistas. Em vez de seu pai e Maria (Bete Mendes), sua namorada, lhe dirigirem uma crítica política e conduzi-lo a um processo de construção de consciência política e de classe, a crítica que lhe é feita é exclusivamente moral, maniqueísta. Assim, o problema político estende-se aos problemas familiares, à relação entre pai e filho, noivo e noiva.

Da mesma forma, sua namorada lhe atribui um julgamento moral, acusando-o de covarde e não humano:

Eu não queria que tu “fosse” herói, queria que tu “fosse” gente. Qual é teu ideal na vida? É uma mulherzinha fazendo comidinha gostosa? É um filho estudando num “coleginho” legal e limpo? Eu também quero limpo e gostoso, também quero uma vida descente, mas não a esse preço. Eles “tão” “fudendo” a gente e “tu” ajudando a “fuder”. Que vergonha, Tião, que vergonha!

Maria desiste do noivado e nega a paternidade de Tião, afirmando que a criança será apenas neta de Otávio. O pai o expulsa de casa, afirmando que sua casa não é, nunca foi, nem será a casa de um fura-greve, e pede-lhe que o deixe se sentir responsável pelo comportamento do filho para não pensar que ele é “um safado de nascença”. Assim, o fura-greve, alienado de sua condição de trabalhador, do conflito entre classes e do sentimento de pertencimento a uma classe, em vez de ser conscientizado politicamente, é moralmente expulso do grupo – enfrentando não apenas o desprezo da categoria, mas da família também. Da mesma forma, lutar pelos interesses da classe trabalhadora torna-se, antes de tudo, uma escolha moral e não política; e a crítica à classe burguesa e à luta de classes também acaba se tornando uma questão moral.

Na maioria de seus diálogos, Tião é caracterizado dessa forma, o que pode ser exemplificado em dois diálogos em especial, que apresentam sua justificativa para não participar da greve: “greve é defesa de um direito. Se você não quer usar esse direito, ninguém tem nada a ver com isso”. Ele encara, portanto, o movimento grevista não como algo coletivo, mas como uma escolha individual, opcional. Os posicionamentos de Tião não são particulares, ou seja, não se trata de uma opinião pessoal, trata-se da reprodução da ideologia dominante. Em uma sociedade de classes, a produção e difusão ideológica são inerentes à esfera política e luta de classes. As ideias dominantes serão sempre as ideias da classe dominante, na medida em que, ao deter os meios de produção material, deterá também os meios de produção e difusão ideológica e simbólica, estabelecendo-se como ideologia dominante: “dominam como classe e determinam todo o conteúdo de uma época histórica” (MARX e ENGELS, 2009: 67).

As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força *material* dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força *espiritual* dominante. A classe que tem à sua disposição os meios da produção material dispõe também dos meios da produção espiritual, de modo que a ela estão submetidos aproximadamente ao mesmo tempo os pensamentos daqueles aos quais faltam os meios de produção espiritual. As ideias dominantes não são nada mais do que a expressão ideal [ideológica] das relações materiais dominantes, são as relações materiais dominantes apreendidas como ideias; portanto, são a expressão das relações

que fazem de uma classe a classe dominante, são as ideias de sua dominação. Os indivíduos que compõe a classe dominante possuem, entre outras coisas, também consciência e, por isso, pensam; na medida em que dominam como classe e determinam todo o âmbito de uma época histórica, é evidente que eles o fazem em toda a sua extensão, portanto, entre outras coisas, que eles dominam também como pensadores, como produtores de ideias, que regulam a produção e a distribuição das ideias de seu tempo; e, por conseguinte, que suas ideias são as ideias dominantes da época. (MARX e ENGELS, 2007: 47, os grifos são dos autores)

O segundo diálogo aparece nas sequências finais do filme, quando Tião discute com Maria: “quem leva vantagem é quem vê a merda que é isso aí e sabe se virar”. Portanto, a caracterização do personagem muda à medida que o filme avança: de bom rapaz, bom filho, Tião transforma-se em alguém profundamente individualista e egoísta, de conduta moral reprovável, capaz de ver o próprio pai ser preso e não fazer nada – essa mudança no caráter do personagem contribui para conduzir o espectador a um julgamento maniqueísta e de repulsa (antipatia) e reprovação do comportamento de Tião, legitimando, assim, a punição que ele recebe, sem direito à redenção, uma vez que não se arrepende.

A fala de Maria também remete à ideologia burguesa e pequeno-burguesa com sua preocupação individualista, hedonista, de ascensão e promoção pessoal e com as questões do indivíduo (assim consideradas pela moral burguesa), como formação de família, provimento do próprio sustento, busca individual por prazer, bem-estar, uma vida confortável e realização pessoal. Sua pergunta dirige-se também ao espectador: “qual é seu ideal na vida? ”. Isto é, você, espectador, deixou-se seduzir pela ideologia burguesa e pequeno-burguesa, pelos valores da sociedade capitalista? O que faz pelos interesses da classe? A qual Tião responde com uma escolha hedonista: “quem leva vantagem, é quem vê a merda que é isso aí e sabe se virar”.

A moral burguesa tem como princípio fundamental uma rigorosa individualização, deslocou princípios, que nas sociedades anteriores eram sociais, para “os estreitos limites da pequena família burguesa” (KOLLONTAI, 1979: 43), ou seja, para a esfera do privado, que, justamente por essa razão, não estaria passível de discussão ou questionamento pela sociedade, pela coletividade, cabendo apenas ao indivíduo. A moralidade burguesa dividiu estrategicamente os assuntos da vida em público e privado, empurrando para a esfera privada o que não lhe interessa que seja discutido, mas permaneça tal como está, sem grandes mudanças. Assuntos como a configuração da família, do matrimônio, do amor, do código e da moral sexual, das relações familiares e entre os sexos, são relegados, “hipocritamente, ao **arquivo das questões puramente privadas**” (*Ibidem*, os grifos são da autora). “Por que

negamos a este problema o auxílio da energia e da atenção da coletividade?” (*Op. cit.*: 45). Entretanto, estas não são questões particulares, não são assuntos privados, restritos ao ambiente individual e familiar, como pretende fazer crer a ideologia dominante; ao contrário, são fatores sociais e psíquicos, cujos princípios estão relacionados aos interesses da coletividade. “O ideal burguês de amor [e a moral burguesa] não corresponde às necessidades da classe social mais numerosa, não atende às necessidades da classe operária. Tão pouco atende às aspirações da vida dos intelectuais” (*Op. cit.*: 117).

A personagem de Maria e suas colegas operárias remetem à presença feminina no movimento operário, a partir da crescente presença da mulher no mercado de trabalho, bem como em outros movimentos sociais e políticos de mulheres, como o feminismo:

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: 56)

Há uma discussão entre Otávio e Tião, na mesa de jantar, na qual Tião acusa o pai de estar iludido, desprovido de uma percepção e crítica racional, fazendo uma escolha utópica. O pai, em contrapartida, enxerga que o filho não sabe fazer nada além de olhar para a ponta do pé, acusando-o de, mesmo tão jovem, ter tanto medo que acaba não se engajando em nada. Configura-se, assim, não apenas uma dissidência no seio da classe operária, em razão da falta de consciência de alguns – como Tião –, enquanto classe, mas um conflito de gerações, a dos pais, envolvida no movimento sindical e lutando pelos direitos trabalhistas da classe, e a dos filhos, desengajada dessa luta. No filme, a questão “confunde-se” entre o público e o privado, a coletividade e o indivíduo e a família.

Tião e Otávio metaforizam duas gerações: a geração engajada politicamente do pós-1968 e a geração dos “filhos do AI-5” – isto é, dos filhos dos militantes desse período, traumatizados pela privação, durante a infância, da presença dos pais, presos, torturados ou “desaparecidos” / mortos – e, em outra medida, também a geração que se formou a partir da abertura política, menos engajada e preocupada com uma militância.

Retomando o discurso de Bráulio para conter os desentendimentos entre grevistas e fura-greves, percebe-se, nele e no filme, a ausência de uma crítica direta ao Estado. Bráulio aponta a burguesia e a repressão como inimigas da classe operária, mas não o Estado diretamente. O Estado é um aparelho, um poder que existe porque as contradições de classes são inconciliáveis – contudo, o Estado não resolve essas contradições, apenas amortece o

conflito. Existe para assegurar os interesses da classe dominante, para legalizar sua opressão sobre a classe trabalhadora e garantir uma relação de subordinação entre as classes. O Estado, portanto, é “uma força especial de repressão”, como define Engels:

O Estado não é pois, de modo algum, um poder que se impôs à sociedade de fora para dentro; tampouco é “a realidade da ideia moral”, nem “a imagem e a realidade da razão”, como afirma Hegel. É antes um produto da sociedade, quando esta chega a um determinado grau de desenvolvimento; é a confissão de que essa sociedade se enredou numa interminável contradição com ela própria e está dividida por antagonismos irreconciliáveis que não consegue conjurar. Mas para que esses antagonismos, essas classes com interesses econômicos colidentes não se devorem e não consumam a sociedade numa luta estéril, faz-se necessário um poder colocado aparentemente por acima da sociedade, chamado a amortecer o choque e a mantê-lo dentro dos limites da “ordem”. Este poder, nascido da sociedade, mas posto acima dela se distanciando cada vez mais, é o Estado. (1974: 191)

Enquanto Otávio é preso por liderar o movimento grevista, ele denuncia: “olha, gente, é assim que é tratado o proletário brasileiro”. O alerta transcende a tela e volta-se, primeiramente, para o espectador, principal plateia de Otávio. Há, no filme, uma crítica à polícia, chamada para reprimir o movimento grevista, mas, sem uma crítica direta ao Estado. A polícia parece servir apenas aos interesses do proprietário da indústria, sem caracterizar-se como um aparelho de repressão do Estado – contudo, enquanto a polícia reprime, a serviço do Estado, este, por sua vez, coloca-se a serviço da burguesia. Não se trata de uma escolha governamental, política (como produz e reproduz a ideologia dominante de que o governante poderia escolher entre “fazer um governo para o povo” ou “fazer um governo para a burguesia”), servir aos interesses da classe dominante é a natureza do Estado.

O segundo traço característico [do Estado] é a instituição de uma *força pública*, que já não mais se identifica com o povo em armas. A necessidade dessa força pública especial deriva da divisão da sociedade em classes, que impossibilita qualquer organização armada espontânea da população. (...) Esta força pública existe em todo Estado; é formada não só por homens armados como, ainda, de acessórios materiais, os cárceres e as instituições coercitivas de todo gênero... (ENGELS, 1974: 192, os grifos são do autor)

Essa força pública especial se traduz na polícia e no exército, e também nas prisões e qualquer outra instituição coercitiva, como o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), por exemplo, no período da ditadura militar. Há, em *Black-tie*, de modo um pouco tímido, uma referência ao DOPS, criado durante o Estado Novo para controlar e reprimir movimentos políticos e sociais contrários ao regime no poder, permanecendo durante o governo militar até início de 1983. A referência acontece quando uma das operárias diz a

Romana (Fernanda Torres) que Otávio foi preso e está no DOPS. Romana diz: “mas no DOPS? (...) Vai ver que já estão até mortos de tanto apanhar”. Contudo, essa visão sobre o DOPS é desconstruída logo em seguida, quando Otávio volta para casa sem marcas de espancamento ou surra. Romana pergunta se ele apanhou, primeiro afirma que não, depois diz: “se apanhei, nem senti”. Assim, o assunto não é bem esclarecido e a imagem de repressão rígida e linha dura do DOPS é, de certa forma, desconstruída, abrandada. Há de se levar em consideração, entretanto, que, apesar do filme ter sido realizado durante o período de abertura política, ainda tratava-se da ditadura. O AI-5 havia sido revogado três anos antes, em 1978, a ditadura enfraquecia e iniciava-se um lento processo de redemocratização³.

Em outra cena de violência policial, esta não relacionada ao movimento grevista, um menor foge armado, e é perseguido e morto pela polícia. Os personagens escutam os tiros e deduzem o homicídio, mas não fazem nenhum julgamento, aparentando certo conformismo – talvez pela banalização da situação –, como se nada houvesse que pudessem ser feito ou dito. Uma vez que o menor assassinado é um criminoso armado, talvez, aos olhos do espectador, a cena não chegue a se caracterizar como um excesso policial – só ouvimos os disparos, a ação é deslocada para o espaço fora-da-tela. Dessa forma, a cena está mais relacionada à violência urbana de modo geral do que aos excessos da polícia, guardando, portanto, relações com a sequência em que o pai de Maria é morto por um assaltante. Esses dois assassinatos, por outro lado, corroboram com a caracterização fílmica das condições de vida do proletário moderno brasileiro: vivem em favelas, em condições de moradia e de acesso a serviços básicos precarizadas, em meio à violência urbana e policial (assaltos, fuga e perseguição policial, latrocínio, assassinato e execução pela polícia), além de outras mazelas como o alcoolismo e desemprego (vivenciados pelo pai de Maria) e a violência doméstica (relação entre Maria e o pai).

Em *A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra* (2010), escrito entre 1844 e 1845, de modo semelhante, Engels também apresenta e descreve essas mazelas da “questão social” que acometem a classe trabalhadora: a criminalidade, o alcoolismo, os vícios, o pauperismo, a precarização das condições de moradia e trabalho, as relações de trabalho, a vulnerabilidade da condição social da mulher, a segregação espacial, o desemprego.

³ No período de 1968 a 1978, mais de 600 filmes, 500 peças teatrais, diversas músicas, livros e assuntos escolares foram proibidos pela censura no Brasil. Fonte: PALMAR, Aluizio. Documentos da censura. Glauber Rocha, Ruth Escobar, Carlos Puebla e outros. *Documentos Revelados*, 11 de junho de 2015. Disponível em: <http://www.documentosrevelados.com.br/repressao/policia-federal/documentos-da-censura-glauber-rocha-ruth-escobar-carlos-puebla-dia-da-graca-e-outros/>.

No filme, a legislação também não é questionada, apenas os padrões são criticados. Depois de voltar de uma das reuniões do sindicato, Otávio diz: “eu acho graça nesses caras, eles contrariam a lei numa porção de coisas, depois, na hora de pagar o aumento, querem se apoiar na lei”. Portanto, a legislação, mecanismo do Estado burguês, subordinada aos interesses da burguesia – como garantir o direito à propriedade privada –, não é questionada enquanto parte da ideologia dominante, opressora do trabalhador com sua injeção de “ordem”.

A representação do proletário no filme remete a um arquétipo cultural-social dominante: o operário pobre da linha de montagem, muitas vezes submetido a subempregos, com subsalários e poucos direitos trabalhistas, desempenhando funções ligadas ao esforço físico. Não é a pobreza, porém, que define a classe operária e sim o tipo de propriedade que possui – exclusivamente sua força de trabalho, seja física ou intelectual, de acordo com a função que executa. “O proletariado é aquela classe da sociedade que tira o seu sustento única e somente da venda do seu trabalho e não do lucro de qualquer capital” (ENGELS, 1847, s.p.), não importando se ele pertence à aristocracia operária ou as camadas mais baixas da classe.

Eles Não Usam Black-tie apresenta influências do neorealismo italiano – uma vez que Leon Hirszman é um cinemanovista: utiliza locações reais; personagens do povo, como o operário e morador de favela (dialogando também com o projeto cinemanovista nacional-popular para a cultura, que, entre outras questões, defendia o protagonismo popular nas telas); a câmera geralmente em movimento, apresentando a realidade social e acompanhando os personagens (diversos *traveling's* laterais); e, principalmente, muitas sequências de câmera na mão e planos ponto de vista (PPV). Percebe-se também a preocupação em dar um tom realista à narrativa, com vários planos e sequências que registram o cotidiano – como as cenas domésticas, principalmente, quando ao final, desolados, Romana e Otávio catam feijão em silêncio –, e diálogos num tom que, em muitos aspectos, lembra a improvisação, com uma linguagem bastante coloquial e popular, e jargões próprios da militância operária.

O cotidiano proletário é caracterizado pela fábrica (trabalho), trabalho na construção civil em uma das sequências do filme, reuniões na associação de bairro (como desdobramento da organização de classe), vida doméstica (família), bares (bebidas, música popular e jogos como sinuca; fuga da realidade e lazer), cinema aos finais de semana (lazer), transporte coletivo, igreja (religiosidade), passeios e lanche no parque (outro lazer operário) e as relações sexuais do casal Tião e Maria aos finais de semana no apartamento vazio, cedido pela amiga

(provavelmente enquanto esta visita a família no interior, por isso, talvez, a certeza de que o apartamento estaria livre na ocasião), remetendo, assim, aos jovens trabalhadores que migravam/migram sozinhos do interior para os centros urbanos em busca de novas oportunidades de trabalho (oportunidade de mobilidade social). A primeira sequência do filme nos apresenta o casal Tião e Maria voltando do cinema para casa, da cidade/centro urbano para a periferia/favela, evidenciando as contradições socio-econômicas e a marginalização do trabalhador, empurrados para as regiões periféricas e de difícil acesso - nessa sequência, os personagens se deslocam a pé pelas ruas da cidade, depois tomam um ônibus e, em seguida, percorrem mais um trecho de caminhada sob a chuva. Durante o percurso pelas ruas da cidade até o ponto de ônibus, Maria come uma espiga de milho e o casal admira as vitrines de lojas repletas de produtos, imersos em uma realidade caracterizada pelo baixo poder aquisitivo.

Uma vez que o critério da pureza é a aptidão de participar do jogo consumista, os deixados fora como um “problema”, como a “sujeira” que precisa ser removida, são *consumidores falhos* - pessoas incapazes de responder aos atrativos do mercado consumidor porque lhes faltam os recursos requeridos, pessoas incapazes de ser “indivíduos livres” conforme o senso de “liberdade” definido em função do poder de escolha do consumidor. São eles os novos “impuros”, que não se ajustam ao novo esquema de pureza. Encarados a partir da nova perspectiva do mercado consumidor, eles são redundantes - verdadeiramente “objetos fora do lugar”. (BAUMAN, 1998: 24, os grifos são do autor)

Novamente, deparamo-nos com questões presentes em *A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra*: as contradições sociais na coexistência entre abundância e miséria, bens de consumo e pauperismo, o individualismo, a insegurança, as incertezas, a religiosidade, a frequência aos bares e o consumo de álcool como fuga ou abrandamento da realidade, como fonte de lazer e entretenimento, as greves e manifestações.

Pouco depois de receber o prêmio FIPRESCI e o Grande Prêmio Especial do Júri, no Festival de Veneza, ainda em 1981, Hirszman declarou:

Claro que o Neo-realismo está presente em *Eles não usam black-tie*. Para todos nós do Cinema Novo, o Neorealismo italiano, o cinema social norte-americano e alguns cineastas franceses foram de grande importância. (...) O Neorealismo está presente em *Black-tie* como está em *A falecida* ou em *São Bernardo*, mas não é um Neo-realismo descritivo. Na verdade, utilizei no filme tudo a que tinha direito, de acordo com a disposição que se tem na hora de criar; a tal disposição não se nega nada, não se está preocupado se é desta ou daquela escola. (S.n.t.)

Os cinemanovistas estavam preocupados em discutir a realidade, e esta síntese entre fazer cinema e discutir a realidade foi encontrada no modelo do neorealismo italiano – que, como Hirszman aponta, está presente em outras de suas obras cinematográficas. Quando, em sua declaração, fala em utilizar no filme tudo o que tinha direito, refere-se também à inspiração na teoria e no cinema eisensteiniano e soviético, como pode-se verificar em alguns planos da sequência de concentração dos grevistas na porta da fábrica, quando Bráulio é morto – justamente por suas semelhanças com planos da sequência da escadaria de Odessa e o drama no tombadilho de *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein.

Hirszman (1981) continua:

Claro que o Neo-realismo italiano está presente em *Black-tie*, mas Eisenstein abarca tudo; ele nos marcou com sua força criativa e genialidade. Meu primeiro filme, *Pedreira de São Digo*, é uma homenagem à teoria de Eisenstein. É um exercício eisensteiniano sobre a composição e o ritmo, por meio da composição de planos. (S.n.t.)

A peça de Gianfrancesco Garnieri, de 1958, quando o Cinema Novo começava a formar suas bases, também buscou influência no neorealismo italiano. Em sua apresentação, não utilizou cenários, apenas elementos de cena indispensáveis, um cenário minimalista; e tem operários e moradores de favela como personagens centrais da narrativa.

Considerações Finais

A relevância do filme reside, sobretudo, na preocupação em construir um cinema que não se limitasse ao entretenimento, mas que se preocupasse com as questões sociais e políticas. Enquanto cinemanovista, Hirszman acreditava na possibilidade de um cinema engajado, que buscava representar o popular, “personagem” e temática fundamental em sua obra. Para ele, portanto, o cinema era um ato cultural e político, capaz de intervir sobre a realidade, de criar uma forma própria de expressão em torno do popular, da cultura nacional, sem limitar-se à construção de um cinema burguês de entretenimento, mas que, ao contrário, buscasse o experimentalismo sem repetir exclusivamente fórmulas prontas. Um “fazer” cinematográfico alinhado à concepção de cinema dos revolucionários soviéticos e dos construtivistas russos: "Para vocês, o cinema é um espetáculo. Para mim, é quase um meio de compreender o mundo" (MAIAKOVSKI, 1922, s.n.t.), de transformá-lo.

Eles Não Usam Black-tie, produzido já em fins do ciclo do Cinema Novo e do período da ditadura militar, é produto de um período de abertura política e, nesse contexto, de um cinema preocupado com as questões sociais e políticas. É, portanto, a manifestação, na

cultura, da abertura democrática, do esgotamento do período “linha dura” e da censura ditatorial. Caracteriza-se pela tendência, dominante no período, de desenvolver um cinema político e militante – composto por obras de ficção e não-ficção –, que contou, inclusive, com a associação de muitas entidades sindicais. Segundo Marc Ferro, o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História" (1992).

Dessa forma, uma citação de Casetti é bastante conveniente para definir esse caráter sintomático do filme e do cinema no que diz respeito à cultura:

O cinema possui uma tal proximidade com o mundo que pode converter-se em sua réplica e em sua extensão (...) Em definitivo, entre o cinema e a realidade há uma relação existencial, uma continuidade profunda, pois ambos são parentes ontologicamente. (2005: 42-3)

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

CASETTI, Francesco. **Teorías del cine**. Madrid: Catedra, 2005 [1994].

CINEMATECA Brasileira. **Eles não usam Black-tie** (Ficha Técnica). Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=004027&format=detailed.pft>>. Acesso em: 31 de julho de 2013, às 18h05min.

DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ELES não usam black-tie. Direção: Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman Produções e Embrafilme. Intérpretes: Gianfrancesco Garnieri; Fernanda Montenegro; Francisco Milani; Milton Gonçalves; Bete Mendes; Carlos Alberto Riccelli e outros. Roteiro: Gianfrancesco Garnieri e Leon Hirszman. BRA: Embrafilme, 1981. DVD (124 min.), son., color.

ENGELS, Friedrich. **A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. **A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. **Princípios Básicos do Comunismo**, 1847. Disponível em: <<http://www.marxists.org/portugues/marx/1847/11/principios.htm>>. Acesso em: 31 de julho de 2013, às 18h33min.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

HIRSZMAN, Leon. **É bom falar**: Montagem de entrevistas de Arnaldo Lorençato e Carlos Augusto Calil. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995.

- KOSIK, Karel. **Dialética do Concreto**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- KOLLONTAI, Alexandra. **A Nova Mulher e a Moral Sexual**. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1979.
- LÊNIN, V. I. **O Estado e a Revolução**: o que ensina o marxismo sobre o Estado e o papel do proletariado na revolução. 1ª Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2007.
- MARX, Karl. **As Lutas de Classes**. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1986.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- _____. **O Manifesto do Partido Comunista**. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- _____. **O Manifesto do Partido Comunista**. Publicado de acordo com o texto da edição soviética em espanhol de 1951, traduzida da edição alemã de 1848. S.n.t. Disponível em: <<http://www.psb40.org.br/bib/b30.pdf>>. Acesso em: 06 de março de 2017, às 21h39min.
- ORTIZ, José Mário. **Cinema Estado e lutas culturais**. Anos 50/60/70. São Paulo: Paz e Terra, 1983.
- PALMAR, Aluizio. Documentos da censura. Glauber Rocha, Ruth Escobar, Carlos Puebla e outros. **Documentos Revelados**, 11 de junho de 2015. Disponível em: <<http://www.documentosrevelados.com.br/repressao/policia-federal/documentos-da-censura-glauber-rocha-ruth-escobar-carlos-puebla-dia-da-graca-e-outros/>>. Acesso em: 31 de julho de 2013, às 21h16min.
- RAMOS, Fernão. Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987, pp. 301-93.
- SADER, Eder. **Quando novos personagens entram em cena**: Experiências dos trabalhadores da grande São Paulo 1970-1980. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: O navegador de estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.