

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE

MESTRADO EM LETRAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

*ELES NÃO USAM BLACK-TIE: A REPRESENTAÇÃO DAS LUTAS DE CLASSES NO
TEATRO (1955) E NA CINEMATOGRAFIA (1981)*

JOSEMAR SIMBALISTA

CURITIBA

2016

JOSEMAR SIMBALISTA

*ELES NÃO USAM BLACK-TIE: A REPRESENTAÇÃO DAS LUTAS DE CLASSES NO
TEATRO (1955) E NA CINEMATOGRAFIA (1981)*

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do Título de Mestre em Literatura submetido ao Programa de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – Uniandrade.

Orientador: Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck

CURITIBA

2016

TERMO DE APROVAÇÃO

JOSEMAR SIMBALISTA

ELES NÃO USAM BLACK-TIE: A REPRESENTAÇÃO DAS LUTAS DE CLASSES NO TEATRO (1955) E NA CINEMATOGRAFIA (1981)

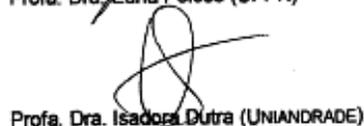
Dissertação aprovada em qualificação como requisito para obtenção do Título de Mestre em Literatura submetido ao Programa de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – Uniandrade, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (Orientador – UNIANDRADE)



Profa. Dra. Edna Polese (UFPR)



Profa. Dra. Isadora Dutra (UNIANDRADE)

Curitiba, 02 de setembro de 2016.

Aos meus queridos pais
Henrique Simbalista e Izabel Buar Cordeiro Simbalista (*in memoriam*), sempre
presentes no universo das lembranças.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Dr. Otto Leopoldo Winck, pelo apoio e inspiração na escolha do tema e auxílio na superação dos obstáculos que a leitura nos força a romper. Da mesma forma não há como deixar de expressar a gratidão pelo convívio em sala de aula com as “inoxidáveis” professoras Dr^a Sigrid Renaux e Dr^a Mail Marques de Azevedo, ambas com paciência e metodologia irretocáveis conseguiram despertar o gosto e o prazer de viajar pela literatura.

Aos colegas do Mestrado Darci Claudio Jasper, Maria Jasper e Cereli Selig que estiveram ao meu lado nos momentos em que permaneci náufrago neste oceano chamado dissertação!

As professoras Dr^a Edna da Silva Polese e Dr^a Isadora Dutra pela gentileza do aceite do convite para a composição da banca examinadora e pelas suas valiosas considerações que contribuíram para a solidez teórica do presente trabalho.

Por fim, às amigas Flávia Valente e Marlene Valente que por meio do amor, me possibilitaram o reencontro com a autoestima produtiva o que foi de fundamental relevância para que eu conseguisse encontrar a rota certa e assim chegar à Terra.

TRILHA MUSICAL DA PEÇA:

Nóis não usa os bleque tais

O nosso amor é mais gostoso
Nossa saudade dura mais
O nosso abraço mais apertado
Nóis não usa as bleque tais

Minhas juras são mais juras
Meus carinho mais carinhoso
Suas mão são mãos mais puras
Seu jeito é mais jeitoso
Nóis se gosta muito mais
Nóis não usa as bleque tais

O nosso amor é mais gostoso
Nossa saudade dura mais
O nosso abraço mais apertado
Nóis não usa as bleque tais

Minhas juras são mais juras
Meus carinho mais carinhoso
Suas mão são mãos mais puras
Seu jeito é mais jeitoso
Nóis se gosta muito mais
Nóis não usa as bleque tais
Nóis não usa as bleque tais

(Autoria de Adoniran Barbosa)

Opressores e oprimidos sempre estiveram em constante oposição uns aos outros, envolvidos numa luta ininterrupta, ora disfarçada, ora aberta, que terminou sempre ou com uma transformação revolucionária de toda a sociedade, ou com o declínio comum das classes em luta. [...]

Proletários de todos os povos, uni-vos!

(Karl Marx e Friedrich Engels, 2002)

SUMÁRIO

RESUMO	IX
ABSTRACT	X
INTRODUÇÃO	11
1. O TEXTO TEATRAL E SUA ANÁLISE NA PEÇA ELES NÃO USAM BLACK-TIE	17
1.1 O AUTOR DO TEXTO TEATRAL.....	17
1.2 CARACTERÍSTICAS E ELEMENTOS DO TEXTO TEATRAL.....	18
1.3 OS FATOS E O CONTEXTO POLÍTICO.....	19
1.4 O ESPAÇO.....	22
1.5 ATOS E QUADROS.....	24
1.6 PERSONAGENS.....	24
1.7 TEMPO.....	26
1.8 ILUMINAÇÃO.....	28
2 GÊNEROS LITERÁRIOS: A PASSAGEM DO DRAMA AO ÉPICO	31
2.1 O TEATRO DE BRECHT E SUAS TEORIAS.....	34
2.2 O TEATRO DO OPRIMIDO.....	40
3 DA OBRA CINEMATOGRAFICA	43
3.1 DO PRODUTOR DO FILME ELES NÃO USAM BLACK-TIE.....	43
3.2 CARACTERÍSTICAS E ELEMENTOS DA OBRA CINEMATOGRAFICA.....	45
3.3 A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA.....	54
3.4 PLANOS CINEMATROGRÁFICOS.....	56
3.5 A DESCRIÇÃO DOS TAMANHOS DE PLANOS.....	60
4 A LUTA DE CLASSES NA LINGUAGEM DO TEXTO TEATRAL E SUA ADAPTAÇÃO CINEMATROGRÁFICA	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	82

RESUMO

O presente trabalho visa a análise referente as lutas de classe na peça teatral "*Eles não usam black-tie*" escrita por Gianfrancesco Guarnieri (1955) e sua adaptação fílmica, de mesmo nome, sob a direção de Leon Hirszman (1981). O objetivo geral é abordar os conflitos e as contradições sociais entre as classes de operários e proprietários nas décadas de 50 e 80 através da ação das personagens no texto teatral e na obra cinematográfica. O objetivo específico, por sua vez é analisar a adaptação do texto teatral para a obra cinematográfica comparando as linguagens utilizadas para este fim. A metodologia adotada neste trabalho foi a pesquisa qualitativa. O estudo foi baseado num corpo teórico que se ocupa de representações artísticas como o texto teatral e o cinema. Com o efeito deste estudo conclui-se que existe uma certa flexibilidade dos autores em adaptar a obra a uma outra linguagem, não sendo necessário mensurar se há perdas ou ganhos na adaptação. As obras em questão apresentam aspectos da realidade brasileira proporcionando material crítico-reflexivo que nos leva a compreender o contexto político-ideológico em que estamos inseridos.

Palavras chave: Teatro. Cinema. Adaptação. Luta de Classes.

ABSTRACT

This dissertation intends to study the theatrical play “Eles não usam black-tie”, written by Gianfrancesco Guarnieri (1958) and its movie adaptation, homonymous, directed by Leon Hirszman (1981). The general objective is to approach the conflicts and social contradictions between the classes of workers and owners in the 50 and 80 through the action of the characters in the theatrical text and cinematographic work. As specific objective it intends to analyze the adaptation of the theatrical text to the cinematographic work comparing the languages used for this purpose. The methodology adopted in this work was the qualitative research. The study was based in a theorist basis that occupies itself of artistic representations such as theatre and cinema. It is possible to conclude, indeed, that there is certain flexibility of the authors to adapt the work to a different language. Based on that, it is not necessary to measure if there are gains or lost in the adaptation. The works presents a lot of aspects of Brazilian reality providing critic and reflexive materials, which leads us to comprehend the politic and ideological context in which we are insert in.

Key words: Theatre. Cinema. Adaptation. Class Struggle.

INTRODUÇÃO

O cenário internacional e brasileiro foi significativamente alterado após a Segunda Guerra Mundial¹ que resultou na divisão do mundo em dois blocos políticos-militares, liderado de um lado, pelos Estados Unidos da América e, de outro, pela União Soviética. A cultura norte-americana, na década de 50, foi ganhando espaço tanto na Europa como nos países latino-americanos, em especial no Brasil, por conta da sua influência político-econômica modificando as formas de consumo e o comportamento da sociedade que se encontrava em processo de modernização, sustentada por uma política desenvolvimentista que estimulava a produção industrial e a vida urbana.

Convém notar que com as mudanças surge um entusiasmo em transformar a própria realidade e de construir uma nova sociedade impulsionou maneiras diversas de pensar e manifestar as expressões artísticas e culturais com a crença nas possibilidades de desenvolvimento do país. Nesse conjunto de mudanças sociais e de manifestações artísticas e culturais está inserida a obra *Eles não usam Black-Tie*.

Desse modo, este trabalho tem como intenção abordar os conflitos e as contradições sociais entre as classes de operários e proprietários nas décadas de 50 e 80 através da ação das personagens nas obras teatral e cinematográfica. Além disso, pretende analisar a adaptação do texto teatral para a obra cinematográfica comparando as linguagens utilizadas para este fim.

As obras em questão traçam um paralelo entre duas classes sociais. Um deles formado pela população pobre e carente decorrente da contraprodução dos governos em fornecer a infraestrutura necessária nos campos da saúde, segurança,

¹ A segunda Guerra Mundial ocorreu no período de 1939 a 1945, inúmeros fatores contribuíram para o surgimento desse conflito que teve como destaque governos totalitário com fortes objetivos militaristas e expansionistas, como exemplo, desse movimento a invasão da Polônia pela Alemanha.

educação, entre outros. Tal realidade será vivenciada pelas comunidades que povoam os subúrbios do nosso país. Outro universo social é constituído por uma minoria populacional que vive nos grandes centros urbanos e que acumula fortunas, poder e um excesso de direitos e garantias que provocam um abismo social e cultural entre estes dois universos.

De forma pulsante e contundente a peça *Eles não usam Black-tie*, escrita por Gianfrancesco Guarnieri, em 1955 nos permite um contato com a problemática humana e social dissonantes dos valores éticos e morais que separam as gerações dentro da sociedade e nas formações familiares, vividos pelas personagens trazidas por Guarnieri, representados principalmente por Otávio (pai), Romana (mãe), Tião (filho) e Maria (namorada de Tião), permite uma tentativa bem sucedida da dramaturgia brasileira, de trazer ao palco o distanciamento que existe entre as classes sociais que separam ricos de pobres, tal como a busca de melhores salários e condições de trabalho no nosso país. As personagens estão inseridas no cenário de uma favela que mostra a forma simples de vida dos moradores desta comunidade.

A peça escrita por Guarnieri e encenada no teatro de Arena (1958), fundado no ano de 1953, em São Paulo, torna-se palco ativo da dramaturgia e da cultura brasileira de vanguarda que buscava expressar a liberdade por meio da arte, seja em cena, música, literatura, etc.

A primeira peça encenada no teatro de Arena ocorreu no dia 11 de abril de 1953, intitulada “*Esta Noite é Nossa*” de *Stafford Dickens* com direção de José Renato e tendo como elenco os atores: Henrique Becker, John Hebert, Monah Delacy, Renata Blaustein e Sergio Britto.

Convém notar que anterior a fundação do teatro de Arena a encenação no formato de “arena” já havia sido utilizada na Escola de Arte Dramática de São Paulo – (EAD), em 1951, com a peça “*O Demorado Adeus*”, de *Tennessee Williams*, dirigida por José Renato.

O teatro em forma de arena não necessitava de um grande investimento financeiro, além disso, o espaço permitia a montagem do espetáculo em qualquer local e a apresentação possibilitava que os atores ficassem bem próximos do espectador, viabilizando que o público tivesse uma percepção geral do que estava ocorrendo no palco, não ficando restrita apenas a atuação dos atores.

O Teatro de Arena buscava alcançar as classes populares, permitindo que o povo (espectador) visualiza-se a sua realidade no palco. Este, por sua vez, funcionou como uma “locomotiva” criativa que lutava pela liberdade e democracia que foram tão negligenciadas durante os períodos de repressão e ditadura militar que tanto amordaçaram e engessaram o país na expansão da nossa cultura.

Guarnieri, tal como os demais idealizadores do teatro de Arena, em São Paulo, utilizou este palco como um oráculo que possibilitou a previsão de como seria o futuro do Brasil, caso continuássemos sendo limitados pela repressão e “vigilados” como nos anos de ditadura.

A peça procurou demonstrar a disparidade entre as classes sociais no que tange à desigualdade de direitos e garantias que são dadas a governantes e governados, levando os menos favorecidos a desenvolver uma série de elementos, convenções e estratégias de sobrevivência em uma sociedade, na qual o acesso à cultura era limitado ao poder econômico e social. Sendo assim, a peça, quando encenada em 1958 no teatro de Arena, permitiu que as personagens fossem reconhecidas como reais pelo espectador que vivia de forma precária nos subúrbios

e em contrapartida chocava a minoria da sociedade que representava o poder econômico que queria permanecer isolada do contato com esta realidade.

Pode-se dizer que a peça escrita por Guarnieri, encontra-se pautada no drama, as personagens se encontram imersas em um universo onde estão sujeitas e aceitam vivenciar as dores e alegrias de viver em uma sociedade que não permite aos menos favorecidos a mesma igualdade de direitos.

[...] *Black-tie* parte sem dúvida de uma visão romântica do mundo. Pressupõe uma série de valores básicos, imutáveis, através dos quais os problemas surgem, estourando os conflitos, os homens se debatem, mas tudo chegara a bom termo graças a uma providencial ordem natural das coisas, atingindo-se no tempo a harmonia geral esperada, em virtude de uma tomada de 'consciência'. *Black-tie*, no fundo, é uma peça idealista. (GUARNIERI, 2014, p. 7).

A peça em questão respeita as perspectivas de representação do teatro e a realidade que as circunscrevem, bem como angústias, conquistas e desencontros das personagens são contados em três atos e seis quadros. O primeiro ato apresenta a família simples, os conflitos da vida em sociedade, a gravidez de Maria, finalizando, com a festa do noivado de Tião e Maria e a possibilidade de continuidade da vida e de mudanças com o nascimento dos gêmeos na casa da Cândida, uma vizinha da favela. Já o segundo ato prioriza a atuação do pai, Otávio como representante sindical e operário, e o início da organização sindical em busca de melhorias sociais. Por fim, o terceiro ato relata o início da greve, tal como a desagregação familiar.

Percebe-se que os diálogos da peça, conforme a divisão em atos e quadros ganha destaque com as referências de linguagem tal como os elementos do teatro: o palco, espaço cênico, cenário, figurino, tempo cênico, iluminação e, por fim, a

sonoplastia; o conjunto dos elementos contribui para a representação do texto e a interação entre personagens e plateia.

Na sequência dos capítulos deste trabalho, têm-se as modalidades de linguagem teatral que são pertinentes para justificar que a adaptação de uma obra dramática para uma obra fílmica não necessita respeitar o contexto original, pois a obra é aberta, a qual permite que as personagens percorram por cenários, épocas e momentos distintos da história.

Convém notar, que na adaptação do texto original para a obra fílmica, o auxílio dos recursos de filmagem, como por exemplo, a câmera funciona como um elemento fundamental para construção de sentido, isto porque ela “[...] torna-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou do herói do filme. A partir de então, a filmadora é uma criatura móvel, ativa, uma personagem do drama. [...]”. (MARTIN, 2003, p. 31).

O cinema, quando utilizado na adaptação de uma obra literária, não necessita ter fidelidade à obra original e assim possui estilo próprio para atingir a percepção do espectador, assim o cinema torna-se o meio de preservação destes sistemas de significações.

A peça *Eles não usam Black-Tie* foi escrita em 1955 e adaptada ao cinema em 1981. Os dois períodos históricos traziam realidades distintas quanto aos personagens, contudo, a essência do texto original foi mantida no que se refere às “lutas de classes”, sobretudo, a obra cinematográfica utilizou-se de uma linguagem que contribuiu para que o espectador se posicione em uma realidade pós-ditadura, realidade esta que não se cogitava em 1955, quando a obra foi criada.

Em contrapartida não tem como deixar de mencionar a relevância da releitura de temas como a desigualdade de direitos entre as classes: dominante e dominada,

tal como a desagregação da estrutura familiar em decorrência do conflito de posicionamentos éticos e morais antagônicos defendidos pelas personagens Otávio e Tião.

1 O TEXTO TEATRAL E SUA ANÁLISE NA PEÇA *Eles Não Usam Black-tie*

1.1 O AUTOR DO TEXTO TEATRAL

Filho de músicos antifascistas, Gianfrancesco Sigfrido Benedetto Martinenghi de Guarnieri foi um importante dramaturgo. Em 1956, Guarnieri escreveu a peça *Eles Não Usam Black-tie* em 1955 e que foi encenada no Teatro de Arena em 1958. O texto retrata a luta operária, a divisão de classes e os conflitos sociais, bem como a participação da mulher no contexto familiar e no ambiente de trabalho, inserida numa comunidade que busca manter a sua identidade em hábitos, costumes, etc.

Guarnieri utiliza no texto de uma linguagem popular, pois permite que o autor explore, através de uma série de eventos que compõem a ação de uma obra ficcional à realidade, não cabendo aqui investigar se há influências ou até mesmo semelhanças no seu processo literário (GUARNIERI, 2014). Tal afirmativa está de acordo com (SOUZA, 2002, p.18).

No final da década de 50 e início da década de 60, não havia uma tradição de teatro nacional e fundamentalmente popular consolidada, na qual os dramaturgos pudessem se espelhar ou mesmo refutar, como fizeram os cineastas em relação às chanchadas, por exemplo.

O autor escreveu ainda peças como: *Gimba* (1959), *A semente* (1961), *O Filho do Cão* (1964), *Arena conta Zumbi* (1965), *Arena conta Tiradentes*, estas duas últimas obras foram montadas com o diretor e dramaturgo Augusto Boal. Embora o autor tenha escrito outras peças além das citadas, a que recebeu maior destaque foi *Eles não usam Black-Tie*.

Em 2006, em virtude de complicações renais crônicas, veio a falecer, deixando cinco filhos e sete netos.

1.2 CARACTERÍSTICAS E ELEMENTOS DO TEXTO TEATRAL

Para pensar o tema observa-se que o texto teatral escrito serve para a representação da peça, o qual em certa medida dispensa o narrador. Para tanto, integram elementos básicos da narrativa, como por exemplo, fatos e o contexto histórico político vividos pelas personagens, tempo e lugar apresentados em discurso direto que dão sustentação para a construção do texto e desenvolvimento das ações. Por vezes, identifica o nome das personagens anterior a sua fala, trazendo através das rubricas detalhes de interpretação e de movimentos das personagens. O uso da linguagem deve ser adequado à personagem e ao contexto que está inserido. Pode ser ainda dividida em atos e quadros.

De acordo com Moisés (2000, p. 204):

[...] Por isso, a análise que temos em mira concentra-se no texto como literatura. Sucede, porém, que o leitor não pode, em momento algum esquecer que se trata de um texto literário diverso de um conto, de uma novela, de um poema. E diverso não somente na aparência formal, como também em sua estrutura, estrutura essa que lhe advém precisamente do seu caráter teatral, ou seja, de texto consagrado a representação. Ora bem: a análise também se deterá em tais pormenores estruturais (atos, cenas e quadros etc.), sempre no encaixe da compreensão dos seus elementos fundamentais. Note-se que esses elementos serão considerados ao nível de texto, não do espetáculo em que deveriam resultar.

No que refere-se as características do texto teatral verifica-se, que não há como desencadear uma encenação sem anteriormente pensar e elencar quais serão as modalidades de recursos utilizados para dar vida aos diálogos entre as personagens, realidade aos cenários e principalmente proporcionar movimentos sincrônicos nas ações praticadas pelas personagens, fazendo com que o texto teatral e as personagens ganhem proporção e projeção cênica.

1.3 OS FATOS E O CONTEXTO POLÍTICO

Importante destacar que Guarnieri, na produção de sua obra literária *Eles não usam Black-Tie*, procurou trazer em suas personagens características próprias da sociedade brasileira na época levando em consideração principalmente o conturbado período político da época, pois o Brasil vivia um momento de transição.

Relevante destacar que na década de 50, o contexto político esteve ligado a dois momentos importantes o primeiro pelo retorno de Getulio Vargas, ao poder eleito como presidente através de voto popular e finalizado antes do término do mandato em razão do suicídio cometido em 24 de agosto de 1954.

A era Vargas destacou-se por inúmeras conquistas da classe operária, sua gestão ficou caracterizada pelo populismo, pois proporcionou uma verdade revolução no que se refere as melhorias para a classe trabalhadora como a criação Consolidação das Leis do Trabalho – CLT, a democratização da carteira de trabalho, salário mínimo nacional e por fim a Justiça do Trabalho, órgão competente para dirimir conflitos de ordem trabalhista.

Ainda permitiu a inclusão da mulher no mercado de trabalho tal como a regulamentação do trabalho do menor a partir de 14 anos de idade nas atividades de aprendiz, tal como estabeleceu a jornada de 8 horas diárias, e dentro outros inúmeros direitos e leis que criou, autorizou a criação dos sindicatos, contudo em razão da forma de governo instituída como Estado Novo os sindicatos não representavam autonomia e assim permaneceram sob o controle indireto do estado, através do governo federal.

Em um segundo momento o país teve um grande “salto” na industrialização com a eleição de Juscelino Kubitschek em 1955, e pelo pouco tempo que esteve

atuando como presidente vislumbrou e permitiu a possibilidade do crescimento econômico do Brasil e assim autorizou a abertura do capital externo para investimento o que contribuiu para a criação de Brasília e ainda na implementação de estradas, aeroportos e infra estrutura em moradias, saúde etc.

Para a pesquisadora Angela de Castro Gomes

[...] uma série de reflexões de políticos e intelectuais começa a identificar as causas da pobreza e suas maléficas conseqüências para a “sociedade brasileira” em problemas econômicos e culturais de natureza estrutural. A pobreza passava a ser considerada um obstáculo para o desenvolvimento da nação e deixava de ser considerada inevitável, já que a ignorância desta “questão social” e o imobilismo do Estado começam a ser apontados como as razões de sua permanência. As avaliações tinham assim um ponto de chegada interessante, pois a forma de vencer tão contundente problema residia na maior intervenção do poder público. (GOMES, 1999. p.54).

Desta forma verifica-se que a década de 50, proporcionou novas conquistas aos trabalhadores brasileiros nos dois governos tanto de Getúlio como Juscelino e assim verifica se que as transformações econômicas foram acompanhadas, também pelas sociais. Pois com a evolução dos direitos trabalhistas e a industrialização, possibilitaram uma grande procura pela população por viver no meio urbano e assim verificamos a ocorrência de desigualdades sociais em razão do acúmulo de pessoas que vivem nas cidades, acarretando desta forma problemas sociais como falta de moradia, péssimas condições nos serviços de saúde, educação, transporte coletivo e desigualdades salariais, assim o estado durante a década em questão assume uma nova função a de intervir e garantir direitos e é neste universo que Guarnieri insere suas personagens.

A peça narra o cotidiano de uma família e de alguns amigos que pertencem à mesma comunidade inserida numa favela do Rio de Janeiro.

A obra toda se passa num barraco e permite a discussão de temas como a participação da mulher na sociedade como é percebida por Maria e Romana tal como a desigualdade de direitos que ganha destaque com a instauração da greve e o conflito entre pai Otávio e o filho Tião, quanto à escolha de aderir ou não as reivindicações do movimento grevista.

O texto teatral, de Guarnieri estar inserido no gênero drama e se desdobra em dois momentos: um romântico, com personagens honestos, trabalhadores, patriotas e humanos, inseridos no cotidiano da favela; e outro realista, com críticas à sociedade e ao sistema capitalista brasileiro. A temática urbana, o conflito de classes, a atuação política do pai Otávio, o problema fundamental do filho Tião contribuem positivamente para o desenvolvimento da nova dramaturgia brasileira.

A obra escrita, embora não tenha um cunho exclusivamente político, lança mão do movimento dos trabalhadores brasileiros da década de 50 para retratar as difíceis condições de vida destes. Para tanto, traça um panorama da realidade das favelas localizadas nos grandes centros urbanos e aponta o abismo social que separa os ricos dos pobres.

O texto permite ao leitor reflexões, como o conflito ideológico entre pai-filho e a divergência a respeito de aspectos morais. De um lado, Tião, individualista; e, de outro, Otávio, coletivo. Sob o mesmo ponto de vista, aponta o quanto a leitura pode mobilizar o indivíduo, retratado na figura do pai leitor que se tornou um líder revolucionário, influenciando seu outro filho, Chiquinho, que sempre conviveu entre eles.

Ainda o autor coloca todas as mulheres como generosas e sinceras. Apresenta-as inicialmente como submissas, em especial Terezinha, mas no decorrer da obra as mostra fortes e independentes. Romana, além dos cuidados com a casa

e seus familiares, também agia além de seu círculo, solucionando confusões na vizinhança.

Condiz notar que a forma como Guarnieri refere-se às culturas: religiosa e musical, exemplificadas no diálogo entre Chiquinho e Terezinha sobre religião. Na ocasião, Terezinha, seguidora da Igreja Católica, demonstra seu encantamento pela religião em razão da indumentária que adorna os ícones como nos panos brancos e o uso de acessórios dourados. Enquanto, Chiquinho esboça a sua preferência pelo terreiro por conta da dança, fantasia, alegria e por ter muitos santos. No que se refere à cultura musical, o samba “Nós não usa Black-Tie” de Juvêncio, um dos moradores da favela, é várias vezes citado e ouvido pelas personagens.

1.4 O ESPAÇO

A peça escrita tem como cenário uma favela carioca, dos anos 50. Com o uso de linguagem oral e informal retrata as personagens simples, humildes, moradores do morro, ou seja, a linguagem do povo, tendo como trilha musical da peça a composição de Adoniran Barbosa, denominada: “Nóis não usa os bleque tais”.

“A questão da linguagem, como forma de expressão desse “nacional-popular” pretendida pelo *Arena*, trouxe para o palco a chamada “linguagem do povo”; o que para eles significava tentar colocar nos diálogos a maneira “real” das chamadas “classes populares”, como se expressavam, desrespeitando todas as regras gramaticais e recheando os diálogos de gírias e maneirismos como forma de alcançar esse objetivo.” (PASCOAL, 1998, p. 63).

Compreende-se por *espaço cênico* o “espaço real do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço da área cênica, quer evoluam no meio do público”. (PAVIS, 2011, p. 132).

Na peça *Eles não usam Black-tie*, verifica-se a disposição das personagens que estão em cena ocorre num barraco reside Otávio, Romana, Tião e Chiquinho.

Este espaço traz características elementares que proporcionam a movimentação das personagens, dentro de uma favela, respeitando todas as características que evidenciam as desigualdades sociais, pois é neste espaço cênico que ocorre os diálogos das personagens.

ATO I

(Barraco de Romana. Mesa ao centro. Um pequeno fogareiro, cômoda, caixotes servem de bancos. Há apenas uma cadeira. Dois colchões onde dormem Chiquinho e Tião). (GUARNIERI, 2014, p. 19).

No mesmo cenário, as personagens Maria e Romana conversam sobre a possibilidade de Tião trair suas origens e romper com os contornos éticos e morais pregados pelo pai Otávio, o que não é aceito por Romana.

MARIA — Tião demora?

ROMANA — Daqui a pouco tá aqui! Mas fala com ele, viu... Fala mesmo... Se tu tá com cisma, o melho é franqueza...

MARIA — Mas a senhora não achou que ele tava esquisito?

ROMANA — Preocupado... Noivado, casamento, greve... bebedeira! Isso passa.

MARIA — Eu chego até a pensá que ele é capaz de furá a greve!

ROMANA — Tião? Deixa disso... Tião é filho de Otávio, o maior greveiro carioca... Mas por quê?

MARIA — Fala em greve, Tião emburra... Ontem ele tava meio tonto, disse uma porção de coisa, que isso não é vida... Que fazê greve todo o ano não dá futuro pra ninguém... Que a gente nunca ia tê sossego!... Ele tá com medo que a greve não dê certo e que seu Otávio, ele e o resto da turma perca o emprego...

ROMANA — Bobagem!... E depois, as greve que Otávio se meteu sempre deu certo... Tião tá é bêbado... Mas fala com ele... melho é franqueza... Se ele tivê com vontade de fazê bobagem tu pode até aconselhá... (GUARNIERI, 2014, p.61).

A definição de espaço cênico pelo pesquisador Pavis (2011, p. 133):

ESPAÇO CÊNICO 1: Termo de uso contemporâneo para palco ou área de atuação. Considerando se a exploração das formas cenográficas e a experimentação sobre

novas relações palco-platéia, espaço cênico vem a ser um termo cômodo porque neutro para descrever os dispositivos polimorfos da área de atuação.

Ainda na perspectiva do pesquisador:

ESPAÇO CÊNICO 2: É o espaço concretamente perceptível pelo público na ou nas cenas, ou ainda os fragmentos de cenas de todas as cenografias imagináveis. É quase aquilo que entendemos por “cena” de teatro. O espaço cênico nos é dado aqui e agora pelo espetáculo, graças aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço cênico (PAVIS, 2011 p.133).

É possível assim identificar que o espaço cênico é o espaço real e funciona como um elemento de ligação com o espectador, possibilitando que o mesmo identifique a evolução psicológica das personagens tal como o local onde ocorre a cena.

1.5 ATOS E QUADROS

A peça em questão é dividida em três atos e seis quadros. O primeiro ato apresenta uma família simples, os conflitos, a gravidez de Maria, finalizando com o noivado de Tião e o nascimento dos gêmeos na casa de Cândida:

ROMANA – *(que começa a gritar de fora irrompe aos berros)* – Eu falei! Nasceu, nasceu! Gêmeos. A Cândida teve gêmeos... Minha simpatia não falha! Pessoal a festa muda por 36, a Cândida teve gêmeos. (GUARNIERI, 2014, p. 56).

O segundo ato prioriza a atuação do pai, Otávio, e o início da organização sindical em busca de melhorias sociais. O terceiro ato relata o início da greve, assim como a desagregação familiar.

1.6 PERSONAGENS

Otávio é, um homem que acredita na bondade do ser humano e seus compatriotas, operário de carreira, idealista, sonhador, leitor de autores socialistas,

possui uma mente revolucionária. Representa a liderança do movimento grevista em razão das suas convicções e lutas por condições melhores de trabalho que lhe renderam inclusive algumas prisões - uma visão totalmente contrária a de seu filho, Tião.

Tião, filho de Otávio e Romana, foi criado pelos seus padrinhos na cidade. Depois de adulto voltou à favela. Apesar de não gostar de morar no morro, lá está por conta da namorada/noiva Maria, que está grávida. Temia a vida, o patrão, a perda de emprego, a pobreza.

Maria, moça alegre, recusava-se a deixar o morro por ter uma ligação muito forte com o seu povo, sua comunidade, sua favela.

João, irmão de Maria, era um homem prudente e maduro, foi o único a apoiar Tião durante a greve.

Romana, mulher de Otávio, mãe de Tião e Chiquinho é dona de casa, apresenta uma personalidade forte e uma visão realista da vida, preocupada com todos os membros de sua família, conformava-se em aceitar a vida como ela é.

Chiquinho, irmão mais novo de Tião, é um jovem brincalhão, apesar de ser honesto, é medroso e omissivo. Vive de namoro com uma moça alegre, divertida e sonhadora, Terezinha.

Há também alguns amigos da família como Bráulio, companheiro de trabalho de Otávio e braço direito dele na greve. Foi procurar Tião para tirar satisfações por ele não ter aderido ao movimento grevista. Para Tião, lutar não adianta nada, sob o argumento de que ao aumentar os salários, em seguida, os preços dos produtos também aumentariam, fazendo tudo continuar na mesma situação. Alega ainda que muitos recebem mais por fazer menos. Enquanto isso, o pai de Tião, Otávio, que

passou toda a sua vida no morro transformou-se num grande líder dos metalúrgicos, identificado como um dos “cabeças” da greve.

1.7 TEMPO

O uso do tempo em “*Eles não usam black-tie*” estabelece uma noção cronológica por, exemplo o período de dez dias para que ocorra o noivado de Tião e Maria, após a informação da gravidez desta. Da mesma forma que há uma previsão de estourar a greve no prazo de duas semanas.

Tião – E vai vive! Festa de noivado daqui dez dias, tá?

Maria – (*rindo feliz*) – Tá...

Tião – Dá um beijo! (*beijam-se.*)

Maria – A chuva já parou, vamo indo...

Otávio – [...] Na hora de pagá o aumento querem se apoiá na lei. Vai se preparando, Tião. Num dou duas semanas e vais estourá uma bruta greve que eles vão vê se paga ou não. (GUARNIERI, 2014, p. 23-26).

A ligação cronológica do tempo da cena pode ocorrer em dois tipos de tempo: cênico e extra cênico. Segundo Pavis (2011, p. 400) o tempo cênico é:

[...] o tempo vivido pelo espectador confrontado ao acontecimento teatral, tempo eventual, ligado a enunciação [...], ao desenrolar do espetáculo este tempo se desenrola num presente contínuo, pois a representação ocorre no presente; o que se passa diante de nós passa-se aí em nossa temporalidade de espectador, do início ao fim da representação.

Ao passo que na perspectiva desse autor o tempo extra cênico ou dramático consiste em:

[...] tempo da ficção do qual fala o espetáculo, a fábula, e que não está ligado à enunciação [...], mas a ilusão de que algo se passa ou se passou ou se passará num mundo possível, aquele da ficção. (PAVIS, 2011, p. 400)

O autor ao retomar a distinção anteriormente realizada acerca de espaço cênico e dramático chamou o tempo, “de tempo dramático e definir o tempo teatral como a relação do tempo cênico e do tempo extra cênico”. (PAVIS, 2011, p. 400).

TIÃO — O jeito, nega, é casá logo...

MARIA — Se tu quisé, eu fico feliz!

TIÃO — Ora, se quero. Marco o casamento amanhã mesmo!

MARIA — Precisa ficá noivo antes.

TIÃO — Não dá... Depois começa a aparecer, vai dá bolo na tua casa. (GUARNIERI, 2014, p. 22).

A questão ligada ao tempo é fundamental para o desencadeamento de algumas cenas. No embate a respeito da greve, no diálogo travado entre Otávio e Tião, há demonstração que a greve ocorrerá caso não seja concedido até às oito horas da noite o aumento de salários dos funcionários da fábrica.

O acordo não foi cumprido e no dia seguinte formou-se a greve; contudo, haverá o embate entre Bráulio e Tião que chegam a brigar em razão de Tião ter furado a greve.

TIÃO — Tem uma nota sobre a greve na primeira página!...

OTÁVIO — Se até às oito horas da noite não derem o aumento, greve geral na metalúrgica!

TIÃO — Ninguém tem peito, pai!

OTÁVIO — Como não tem peito? Tá esquecido do ano passado?

TIÃO — Eu não tava lá. (GUARNIERI, 2014, p. 39)

[...]

BRÁULIO (*entra arfando como no primeiro ato*) — D. Romana... Uff!... Éta, subidinha!...(*Estanca ao ver Tião*) Ah! Você já tá aqui!

ROMANA — Nem esperou pelo pai!

BRÁULIO — E nem podia esperá. Preferiu se escondê logo junto da mamãe e da noivinha!

TIÃO — Não te mete nisso Bráulio!

BRÁULIO — Não te mete, não te mete! Assim é fácil! Me desculpe D. Romana, mas não sei porquê seu filho veste calças! (GUARNIERI, 2014, p. 92).

Ainda no contexto do tempo cênico Pavis (2011, p. 400-401) aponta que:

Tempo cênico é ao mesmo tempo aquele da representação que está se desenrolando e aquele do espectador que o está assistindo. Consiste num presente contínuo, que não para de desvanecer-se, renovando-se sem cessar. Esta temporalidade é ao mesmo tempo cronologicamente mensurável – de 20h31 a 23h15, por exemplo – e psicologicamente ligada ao sentido subjetivo da duração do espectador. No interior de um quadro objetivo e mensurável, o espectador organiza sua percepção do espetáculo de acordo com uma impressão de duração – de tédio ou de entusiasmo – que só pertence a ele. Um mesmo segmento de tempo varia em duração conforme a peça, seu lugar de curva dramática e a recepção do espectador.

Tanto é fácil – porém sem interesse – segmentar numericamente a continuidade desse tempo cênico, quanto é difícil – porém apaixonante – organizá-lo em unidades pertinentes a partir de sua percepção. A cena é uma sequência de acontecimentos, constituindo-se o presente de uma série de processos.

Desta forma, percebe-se que a representação do tempo, em presente, passado e futuro, ou seja, sua duração tem a finalidade de delimitar e organizar a perspectiva do espectador.

1.8 ILUMINAÇÃO

A iluminação é um recurso de destaque na cena teatral, pois no momento em que a peça é escrita deve o autor ter esta percepção, principalmente na peça de Guarnieri que encontra-se dividida em atos e quadros e um cenário minimalista assim as personagens necessitam do recurso da iluminação que possibilita a ligação entre o espectador e o sentimento da personagem. O uso correto da incidência do fecho de luz na cena permite o alcance das sensações e sentimentos das personagens.

ATO II

(Mesmo cenário. Domingo de manhã. Romana ocupa-se com a casa. Chiquinho zanzando pelo barraco. Tião na porta do barraco absorto em seus pensamentos)

QUADRO 1

[...]

Beijam-se... Maria entra. Tião fica iluminado pelo refletor que se apaga em resistência [...]

FIM DO SEGUNDO ATO. (GUARNIERI, 2014, p. 73).

ROMANA — Ora se devia! A mãe devia cuidá dos filhos desde a hora deles enxergá o mundo, até a hora deles dizê adeus. Nas horas de aperto todo mundo berra: “mamãe!” — na hora de morrê quase nunca ela tá perto. Eu tive perto de Jandira; ela morreu sorrindo; era noite de São João...

OTÁVIO (abraçando a velha) — E hoje é o noivado do garoto... Nada de cara triste... Cadê ele, hein?

ROMANA — Tomando banho na casa do Eduardo!...

[...]

OTÁVIO — Sabe, eu acho que ele vai se dá bem com Maria!

ROMANA — Ela é muito boazinha... Tu sabia que ela é diplomada?

OTÁVIO — Não.

ROMANA — Sim senhor! Diplomada em corte e costura. Ganhou até prêmio!

OTÁVIO — Já é uma profissão. (Belisca mais um sanduíche)

[...]

OTÁVIO — Eu às vezes fico pensando na situação do Tião. Ele não se sente bem com a gente, não!...

ROMANA — Por quê?

OTÁVIO — Ele viveu bem com os padrinho... A mudança foi dura pra ele...

ROMANA — Tião não ia ficá servindo de pajem toda vida, ia?

OTÁVIO — Mas a mudança foi dura... Tião ainda hoje é o tipo do rapaz de cidade, feito pra morá em apartamento...

ROMANA — É melhó do que morá em barraco... (GUARNIERI, 2014, p. 34).

A cena do diálogo entre Romana e Otávio ganha emoção com a utilização da luz, é possível verificar um refletor que ilumina as personagens, permitido que a plateia de forma sinestésica sinta a dor de Romana, na possibilidade de abandono do filho Tião após o casamento.

O uso deste elemento no teatro também é destacado por Pavis (2011, p. 202):

A luz intervém no espetáculo; ela não é simplesmente decorativa, mas participa da produção de sentido do espetáculo. Suas funções dramáticas ou semiológicas são infinitas: iluminar ou comentar uma ação, isolar um ator ou um elemento em cena, criar uma atmosfera, dar ritmo a apresentação, fazer com que a encenação seja lida, principalmente a evolução dos argumentos e dos sentidos etc. situada na articulação do espaço e do tempo, a luz é um dos principais enunciadores da encenação, pois comenta toda a representação e até mesmo a constitui marcando o seu percurso. Material milagroso de inigualáveis, fluidez e flexibilidade, a luz dá tom a cena, modaliza a ação cênica controla o ritmo do espetáculo, assegura a transição de diferentes momentos, coordena os outros ritmos cênicos colocando-os em relação ou isolando-os.

Verifica-se que o uso da iluminação é fundamental na ligação palco e plateia, pois no desenrolar da cena os fechos de luz poderão ser incididos respeitando a cor, forma, intensidade e posição onde vai ser colocada. Assim, é utilizada conforme a necessidade de proporcionar destaque em uma expressão de sentimento da personagem ou ainda de objetos.

2 GÊNEROS LITERÁRIOS: A PASSAGEM DO DRAMA AO ÉPICO

Após termos apresentado os elementos fundamentais e os componentes estruturais da linguagem teatral, faz-se necessário definir os gêneros utilizados na obra em questão, isto porque, cada gênero corresponde a uma esfera da vida. Os teóricos que se ocupam com os estudos literários como Hegel (2004), Lukács (1914) e Benjamim (2012), compartilham da visão de Aristóteles quanto ao contexto lírico e épico.

A saber: o lírico está relacionado às questões subjetivas. (Pavis *apud* Szondi, 1975 a et. al., p. 109):

O drama lírico contém uma ação limitada em extensão, a intriga não possui outra função senão a de proporcionar momentos de estases líricas. A aproximação e do dramático provoca uma desestruturação da forma ou dramática. A música não é mais uma componente exterior acrescentado ao texto: é o próprio texto que “musicaliza” numa série de motivos, falas e poemas que tem valor em si e não em função de uma estrutura dramática claramente desenhada.

Já, o épico está diretamente ligado às questões de cunho coletivo, ou seja, divergências políticas, conflitos sociais, contradições, entre outros. Nessa mesma tessitura, o pesquisador Pavis (2011, p. 110):

[...] o épico também tem seu lugar na prática e na teoria do teatro, já que não se limita a um gênero (romance, novela, poema épico), e desempenha um papel fundamental em algumas formas teatrais. Mesmo no interior do teatro dramático pode desempenhar um papel, principalmente pela inserção de relatos, de descrição, de personagens-narrador.

O drama neste contexto está atrelado a esfera privada, isto é, às relações familiares, amorosas e afins.

o drama é o conflito entre atitudes representadas por pessoas, no qual a personagem dramática é tomada por um *páthos* fundamentado objetivamente, isto é, tenta de modo arrebatado e arriscado validar e conquistar posições éticas. (HEGEL citado em LEHMANN, 2007, p. 55).

No que se refere à contextualização do drama, convém notar que:

A consideração da forma dramática como não vinculada à história significa, ao mesmo tempo, que o drama é possível em qualquer tempo e pode ser invocado na poética de qualquer época.

Esse nexo entre a poética supra-histórica e a concepção não-dialética de forma e conteúdo nos remete ao vértice do pensamento dialético e histórico: à obra de Hegel. (SZONDI, 2001, p. 24):

O drama não necessita estar fielmente correlacionado com o contexto histórico, pois é possível que o drama ultrapasse a história, podendo ser narrado ou encenado em qualquer época assim permitindo a sua evolução no tempo.

Ainda, Szondi (2001, p. 24) citando Hegel:

Hegel a nomeia "relação absoluta do conteúdo e da forma [...], a conversão de uma na outra, de sorte que o conteúdo não é nada mais que a conversão da forma em conteúdo, e a forma não é nada mais que a conversão do conteúdo em forma". A identificação de forma e conteúdo aniquila igualmente a oposição de atemporal e histórico, contida na antiga relação, e tem por consequência a historicização do conceito de forma e, em última instância, a historicização da própria poética dos gêneros.

Szondi, ao citar Hegel busca interrelacionar o drama ao conteúdo e a forma onde estes se convertem naturalmente, assim possibilitando que o presente de cada época tenha a sua própria identidade.

Quanto às contradições relativas ao drama e aos problemas do presente, Szondi, (2001, p. 26) declara que:

[...] As contradições entre a forma dramática e os problemas do presente não devem ser expostas in abstracto, mas apreendidas no interior da obra como contradições técnicas, isto é, como "dificuldades". Seria natural querer determinar, com base em um sistema de gêneros poéticos, as mudanças na dramaturgia moderna que derivam das problematizações da forma dramática.

Mas é preciso renunciar à poética sistemática, isto é, normativa, não certamente para escapar a uma avaliação forçosamente negativa das tendências épicas, mas porque a concepção histórica e dialética de forma e conteúdo retira os fundamentos da poética sistemática enquanto tal.

Ainda na premissa desse autor

Como a evolução da dramaturgia moderna se afasta do próprio drama, o seu exame não pode passar sem um conceito contrário. É como tal que aparece o termo "épico": ele designa um traço estrutural comum da epopéia, do conto, do romance e de outros gêneros, ou seja, a presença do que se tem denominado o "sujeito da forma épica" ou o "eu-épico" (SZONDI, 2001, p. 27).

Para Zanotti (2008, p. 9):

[...] o "fechamento" do drama em si mesmo leva-o a um confronto com a pureza dialógica do seu modelo. O drama mostra sua crise formal através da contradição crescente com os novos conteúdos – frutos de novos tempos – que busca assumir, com a impossibilidade da utilização do diálogo e com a necessidade crescente da utilização do elemento épico.

Por fim, no tocante as diferenciações de entendimento na dramaturgia quanto às formas do drama Szondi (2001, p. 36-37) aponta que:

A relação estabelecida a seguir não é, portanto, de origem normativa; ela deve tratar conceitualmente a relação histórica e objetiva. Sem dúvida, essa relação com forma clássica do drama é diferente em cada um dos cinco dramaturgos. Em Ibsen ela não é de caráter crítico: Ibsen conquistou sua fama sobretudo por sua maestria dramaturgica. Mas essa perfeição externa oculta uma crise interna do drama. Tchekhov adota igualmente a forma tradicional. Porém já não tem mais a firme vontade de criar a *piece bien faite* (em que se alienava o drama clássico). Ao erigir sobre o terreno tradicional uma obra poética encantadora que, todavia, não possui um estilo independente nem garante uma unidade formal, mas antes deixa transparecer reiteradamente sua base, ele manifesta a discrepância entre a forma recebida e a forma exigida pela temática.

E, se Strindberg e Maeterlinck chegam a novas formas, esse resultado é precedido por um debate com a tradição; às vezes este conflito se mostra, de maneira ainda não resolvida, no interior das obras - como que um indicador de caminho para as formas dos dramaturgos posteriores. Finalmente Antes do nascer do sol [Vor Sonnenaufgang] e Os tecelões [Die Weber J, de Hauptmann], permitem reconhecer o problema criado para o drama pela temática social.

Desta forma o drama se reinventa no processo de evolução da dramaturgia ganhado contornos de “épico” seja no conto, romance ou no caso em tela o teatro.

2.1 O TEATRO DE BRECHT E SUAS TEORIAS

Bertolt Brecht, escritor e dramaturgo, nasceu em Augsburg, Baviera, em 10 de fevereiro de 1898 e morreu em Berlim, em 14 de agosto de 1956. Proporcionou uma evolução no teatro tanto na criação teatral como nas inovações teóricas e práticas, sobretudo pela sua posição política da vida em sociedade.

O teatro de Brecht permite que as personagens dirijam-se à plateia, possibilitando que o espectador identifique a personagem como próxima da sua realidade, pois a narrativa da cena corresponde ao cotidiano de vida do espectador. O autor “com sua teoria, que propunha uma representação épica, Brecht pretendeu opor-se ao ‘teatro dramático’, que conduziria o espectador a uma ilusão da realidade, reduzindo-lhe a percepção crítica” (NUNES, 2010, p. 52). Pois, na perspectiva deste autor “o ‘efeito de distanciamento’ tinha como objetivo estimular o senso crítico do espectador, tornando claros os artifícios da representação cênica e destacando conseqüentemente os valores ideológicos do texto”. (CARVALHO, 2006, p. 59).

A obra teatral de Brecht atravessou diversas fases², que se distribuem segundo os locais de permanência do autor e os traços estilísticos próprios. Sendo o primeiro período quando ele ainda se encontrava na Baviera, são: “*Baal e Tambores na noite (1922)*”, “*Vida de Eduardo II da Inglaterra (1923)*”, “*Na selva das cidades (1924)*”, esta última peça corresponde adaptação de uma peça de Christopher Marlowe. Todas focalizam os conflitos do indivíduo em relação ao meio social.

O segundo corresponde à primeira época berlinense. Duas peças se destacam como transição do expressionismo para um nihilismo iconoclasta: “*Um homem é um homem (1927)*” e “*A ópera dos três vinténs (1928)*”. Eles comédias satíricas, em parte musicadas, nas quais a crítica à sociedade burguesa é mais anárquica do que na fase anterior.

Em 1930 Brecht escreve a peça “*Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*”, também com música de Weill, que marcou a definitiva conversão do autor para o teatro político. Nesse mesmo ano Brecht escreve “*A medida*”, na ocasião o autor já estava engajado nas teorias marxistas e também a peça “*A santa Joana dos matadouros*”, cujo cenário são os grandes frigoríficos de Chicago. Esse período compreende ainda breves peças didáticas, como *Aquele que diz sim e aquele que diz não (1930)*, adaptação de *um nô japonês*, e *A mãe (1933)*, adaptação do romance homônimo de Gorki.

O terceiro período brechtiano é o do exílio e caracteriza-se por produções de obras mais elaboradas e conhecidas do autor. São também as que melhor representam suas teorias do “teatro épico” e do “efeito do distanciamento” na representação. As peças mais conhecidas são: “*Terror e miséria do Terceiro Reich*

² Utilizou-se para fins deste estudo informações a respeito da biografia, primeiras peças e obras do exílio escritas por Bertolt Brecht, contidas no site Jornal dos Amigos, cuja fonte original destas está na enciclopédia Britânica. Disponível em: <http://www.jornaldosamigos.com.br/bertolt_brecht.htm> Acesso em:<25.08.2016>.

(1935-1938)”, sequência de cenas realistas sobre a violência do nazismo; “*Os fuzis da Sra. Carrar (1937)*”, sobre a guerra civil espanhola; *Vida de Galileu (1937-1939)*, em que Galileu é apresentado como uma espécie de anti-herói, numa parábola satírica da relação entre o indivíduo e a ordem social; “*Mãe Coragem e seus filhos (1914)*”, parábola do papel da pequena-burguesia no meio de tempestades políticas, julgada por alguns a obra-prima de Brecht.

Ainda merece destacar, nesse período de 1938-1941 as peças: “*A boa alma de Se-tsuán (1943)*”, parábola das máscaras sociais do indivíduo; “*O Sr. Puntila e seu criado Matti (1948)*”, e “*A ascensão resistível de Arturo Ui (1941)*”, paródia contra o nazismo e a grande indústria, simbolizados pelos gangsters e pelos trustes de Chicago. Os períodos finais de Brecht, nos Estados Unidos e em Berlim, incluem somente uma grande peça, também uma parábola, “*O círculo do giz caucasiano (1948)*”, sobre a Rússia feudal, e várias adaptações, entre as quais “*A Antígona de Sófocles (1947-1948)*”, sobre o texto da tradução de Hölderlin.

Walter Benjamin (2010), ao buscar uma definição no que seria o teatro Épico, utilizando como referencial Brecht, parte do pressuposto que para chegar a uma resposta deve-se buscar o palco como referência e não o drama.

No que se refere ao teatro de Brecht e a utilização do texto identifica-se que o teatro não se funda exclusivamente na literatura, sendo o texto apenas um instrumento que possibilita modificações. Segundo Benjamin:

Existe um drama a tribuna, já que o palco se converteu em tribuna, ou como diz Brecht, “para institutos de publicação”? E se existe quais suas características? Um “teatro contemporâneo”(Zeittheater) sob a forma de peças tese, com o caráter político, parecia a única forma de fazer justiça a essa tribuna. Mas qualquer que tenha sido o funcionamento desse teatro político, do ponto de vista social ele se limitou a franquear às massas proletárias posições que o aparelho teatral havia criado para as burguesas. (BENJAMIN, 2012, p. 84).

A inovação trazida por Brecht proporcionou uma mudança quanto às maneiras de se trabalhar com o texto literário no campo teatral, através do gênero épico que possibilita uma evolução que se inserem em três momentos. Um deles: o espaço estabelecido entre palco e a plateia. Outro: o contexto literário e a sua representação. E, por fim, a convivência entre diretor e atores.

Com o intuito de estabelecer um referencial comparativo do gênero dramático e gênero épico, com o subsídio das teorias de Brecht no teatro³, apresentamos os quadros a seguir.

³ Quadro elaborado pela pesquisadora Marli Terezinha Furtado (1995, p.15), baseado nas ideias brechtiniano que compara e/ou distingue a forma dramática do teatro e a forma épica do teatro.

QUADRO 1 - "COMPARAÇÃO/DISTINÇÃO" ENTRE A FORMA DRAMÁTICA DO TEATRO E A FORMA ÉPICA DO TEATRO⁴

A CHAMADA FORMA "DRAMATURGICA" SEGUNDO BRECHT – POÉTICA IDEALISTA	A CHAMADA FORMA "ÉPICA" SEGUNDO BRECHT – POÉTICA MARXISTA
1. O pensamento determina o ser (o personagem – sujeito).	1. O ser social determina o pensamento (personagem objeto).
2. O homem é dado como fixo, imanente, inalterável, considerado como conhecido.	2. O homem é alterável, objeto de estudo, está "em processo"!
3. O conflito de vontades livres move a ação dramática; a estrutura da peça é uma estrutura de vontades em conflito.	3. Contradições de formas econômicas, sociais ou políticas, movem a ação dramática; a peça se baseia em uma estrutura dessas contradições.
4. Cria a "empatia", que consiste em um compromisso emocional do espectador que lhe retira a possibilidade de agir.	4. Historiciza a ação dramática, transformando o espectador em observador, despertando sua consciência crítica e capacidade de ação.
5. No final, a catarse purifica o espectador.	5. Através do conhecimento o espectador é estimulado à ação.
6. Emoção.	6. Razão.
7. No final, o conflito se resolve na criação de um novo esquema de vontades.	7. O conflito não se resolve e emerge com maior clareza a contradição fundamental.
8. A harmatia faz com que o personagem não se adapte a sociedade e é a causa principal da ação dramática.	9. As falhas que o personagem possa ter pessoalmente (harmatias) não são nunca a causa direta e fundamental da ação dramática.
10. A anagnorisis justifica a sociedade.	8. O conhecimento adquirido revela as falhas da sociedade;
11. A ação é presente.	9. É narração.
12. Vivência.	10. Visão do mundo.
13. Desperta sentimentos	11. Exige decisões.

Seguindo os estudos de Brecht, Benjamin (2010, p. 84) comenta:

⁴ Quadro elaborado pela pesquisadora Marli Terezinha Furtado (1995, p.15), baseado nas ideias brechtiniano que compara e/ou distingue a forma dramática do teatro e a forma épica do teatro.

Para seu público, o palco não se apresenta sob forma de “tábuas que significam o mundo” (ou seja, como um espaço mágico), e sim, como uma sala de exposição, convenientemente disposta. Para seu palco, o público não é mais uma massa de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoa interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim uma tabela, na qual se registram, sob forma de reformulações, os ganhos obtidos. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando à obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mimico que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo.

Nesse contexto, o teatro épico busca alterar uma estrutura teatral anteriormente consolidada pelo drama, pois nesta forma, “temos a configuração de um mundo inteiramente objetivo, sem intervenção de uma voz narrativa, que ligue os acontecimentos. Como consequência, o drama deve ter um rigoroso encadeamento causal”. (PONTES, 2010, p. 04). Ou seja, pertencerá ao gênero Dramático toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador. (ROSENFELD, 2006, p. 17).

Dessa forma, Brecht considera que o drama passa a exigir um “novo” palco que proporciona uma abertura na modificação do texto, e assim permite uma aproximação do espectador que não mais permanece estático no espaço cênico e passa a ser elemento necessário tal como o ator e diretor. Rosenfeld (2006, p. 34), ainda refere-se particularmente ao entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito.

Entretanto Rosenfeld observa:

Uma peça, como tal pertencente à Dramática, pode ter traços épicos tão salientes que a sua própria estrutura de drama é atingida, a ponto de a Dramática quase se

confundir com a Épica. Mas, ainda assim, tal peça pode ter grande eficácia teatral. Exemplos disso são o teatro medieval, oriental, o teatro de Claudel, Wilder ou Brecht. [...] É evidente que na constituição mais ou menos épica ou mais ou menos pura da Dramática influem peculiaridade do autor e da sua visão de mundo, a sua filiação a correntes históricas, tais como o classicismo ou romantismo, bem como a temática e o estilo geral da época ou do país. (ROSENFELD, 2006, p. 22).

Diante do exposto, percebe-se na obra brechtiana uma certa oposição ao teatro tradicional que pode ser revelada através de duas formas. Uma delas o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas (Rosenfeld, 1977, p. 148), que era a característica principal do drama clássico. A outra razão decorre dos métodos de narrativa “épica” e muitas de suas posteriores concepções teóricas vinculadas na “intenção de apresentar um palco capaz de esclarecer ao público sobre a sociedade e sobre a necessidade de transformá-la”. (Rosenfeld, 1977, p. 148).

2.2 O TEATRO DO OPRIMIDO

O teatro do oprimido teve a sua origem nas décadas de 60 e 70. “No início, o povo livre cantava ao ar livre, o carnaval, a festa” (BOAL, 1990, p. 68). Em seguida, as classes dominantes se apropriaram do teatro e como resultado construíram muros divisórios. Para pensar o tema, utilizaremos a obra denominada Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas de Augusto de Boal, escrita em 1991, a qual é uma referência nesse campo de estudos. “Para que se compreenda bem esta Poética do Oprimido deve-se ater no seu principal objetivo que é transformar o povo, “espectador”, [...] em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática” (BOAL, 1990, p. 126).

No entanto, cabe aqui acrescentar as diferenças da poética traçada por Aristóteles e Brecht. O primeiro propõe uma Poética em que os espectadores

delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar, ou seja, produz-se uma “catarse”.

Segundo Boal (1990, p. 168) na:

a poética de Aristóteles é a Poética da Opressão: o mundo é dado como conhecido, perfeito ou o caminho da perfeição, e todos os seus valores são impostos aos espectadores. Estes passivamente delegam poderes aos personagens para que atuem e pensem em seu lugar. Ao fazê-lo, os espectadores se purificam de sua falha trágica - isto é, de algo capaz de transformar a sociedade. Produz-se a catarse do ímpeto revolucionário! Ação dramática substitui a ação real.

Ao passo que o segundo sugere uma Poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar, despertando uma “conscientização”. Ainda na perspectiva de Boal Segundo Boal (1990, p. 169):

A poética de Brecht é a Poética da Conscientização: o mundo se revela transformável e a transformação começa no teatro mesmo, pois o espectador já não delega poderes ao personagem para que pense em seu lugar, embora continue delegando-lhe poderes para que atue em seu lugar. A experiência é reveladora ao nível da consciência, mas não globalmente ao nível da ação. A ação dramática esclarece a ação global. O espectador é uma preparação para a ação.

Em outras palavras o que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação. O espectador, nesse contexto, não delega poderes ao personagem para que este atue nem para que pense em seu lugar. Ao contrário, ele mesmo assume um papel de protagonista e transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores. Em suma: o espectador ensaia, preparando-se para a ação real.

Todas estas experiências de teatro popular perseguem o mesmo objetivo: a libertação do espectador, sobre quem o teatro se habilitou a impor visões acabadas do mundo. E considerando que quem faz teatro, em geral, são pessoas direta ou

indiretamente ligadas às classes que exercem o poder econômico e de certa forma detêm a possibilidade de “controle” do oprimido. Desta forma o espectador proletário não deve continuar sendo vítima deste controle que é exercido pela burguesia.

Nessa perspectiva entende-se que o teatro não é revolucionário na sua essência, porém é um elemento para a revolução. O espectador encontra-se livre para agir e ocupar o seu espaço.

Ainda nessa ótica Boal (1990, p.182)“aponta que todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo os meios de produção teatral, para que o próprio povo os utilize, à maneira e para os seus fins. O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la”.

Para tanto, o plano geral da conversão do espectador em ator pode ser sistematizado segundo Boal (1990, p.193) em três etapas:

A primeira nomeada de *Conhecimento do Corpo* relaciona-se à sequência de exercícios em que se começa a conhecer o próprio corpo, suas limitações e suas possibilidades, suas deformações sociais e suas possibilidades de recuperação;
Outra etapa denominada *Tornar o Corpo Expressivo* utilizando uma sequência de jogos em que cada pessoa começa a se expressar unicamente através do corpo, abandonando outras formas de expressão mais usuais e cotidianas;
A terceira remonta *O Teatro como Linguagem*, nessa etapa começa a praticar o teatro como linguagem viva e presente, e não como produto acabado que mostra imagens do passado.

Verifica-se que a poética do oprimido, de Boal tem por fundamento a crença de que a classe proletária deve buscar o seu espaço em forma de ação pois, ele é o elemento essencial da sociedade e deve buscar seu devido lugar como espectador da sua própria realidade.

3 DA OBRA CINEMATOGRAFICA

3.1 DO PRODUTOR DO FILME *ELES NÃO USAM BLACK-TIE*

Leon Hirszman produtor, diretor e cineasta nascido em 1937, na cidade do Rio de Janeiro. Influenciado pelo pai integrante do Partido Comunista Brasileiro, ingressou neste aos 14 anos. Formou-se em engenharia, porém não chegou a exercer a profissão. Durante a faculdade frequentava assiduamente os cineclubes cariocas. Em 1957, obteve a sua primeira experiência com o cinema, como ajudante de produção do filme intitulado “Rio, Zona Norte”, de autoria de Nelson Pereira dos Santos. Ainda, no mesmo ano, Hirszman foi assistente de direção e continuidade do filme “Juventude sem amanhã”, dos autores Elzevir Pereira da Silva e João César Galvão.

No fim da década de 50 passou então a frequentar o grupo de Teatro de Arena de São Paulo.

Em conjunto criaram o CPC – Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1961. Na ocasião, produziu a sua primeira obra cinematográfica denominada “Pedreira de São Diogo”, um curta metragem, lançado em 1962, consistindo num dos cinco episódios do filme “Cinco vezes favela”.

Além de suas produções Hirszman, participou do projeto de dramaturgia empreendido pelo Partido Comunista Brasileiro por Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho. E para este último companheiro de partido elaborou uma seleção de cinejornais que foram exibidos na peça dele “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”, encenada em 1960.

O autor ainda dirigiu a obra “A falecida” (1964), inspirada na peça homônima de Nelson Rodrigues e também o filme “Garota de Ipanema” (1967).

No final dos anos 60, fundou junto com Marcos Farias a produtora Saga Filmes. Dessa parceira resultou o filme “São Bernardo”, baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos, que estreou tão somente em 1972, por conta de a obra ter sido retida, durante sete meses, pela censura do regime militar. Nesse interim, os produtores enfrentaram o processo de falência da Saga Filmes (Simões, 1998, p. 32, 155-181).

Hirszman atuou intensamente no combate ao regime ditatorial quando representou a Associação Brasileira de Cineastas, no ano de 1975, no cargo de vice-presidente eleito, sendo responsável ainda por mobilizar os intelectuais da época que eram contra os procedimentos realizados pelos militares no que se refere às formas de expressão artísticas manifestadas.

Nos anos de 1976, 1978 e 1979, o autor dirigiu documentários como “Partido Alto”, “Cantos de Trabalho” e “ABC da Greve”, respectivamente. Sendo este último documentário filmado em 1979, e sua exibição ocorrida somente em 1990, postumamente. Em 1981, Leon chega à plena maturidade. Enquanto diretor adapta a peça teatral *Eles não usam black-tie* para um longa-metragem. Sua proposta de fazer um cinema popular brasileiro tem reconhecimento nacional e internacional. Na ocasião, o autor Guarnieri tornou-se ator.

O último projeto empreendido pelo autor foi intitulado “Imagens do Inconsciente”, constituído por três documentários conectados entre si, que retratam a questão da exclusão social de três artistas esquizofrênicos internados no Centro Psiquiátrico Pedro II, na cidade do Rio de Janeiro, tendo a renomada médica psiquiatra brasileira Nise da Silveira na direção deste. Este trabalho foi finalizado em 1986. Em 1987, faleceu em consequência da AIDS, deixando três filhos.

3.2 CARACTERÍSTICAS E PERSONAGENS DA OBRA CINEMATOGRAFICA⁵

A obra fílmica se passa em um período de greve, em São Paulo, mobilizado pelas lideranças sindicais em 1979, narrando um confronto político-ideológico entre o pai, Otávio, interpretado, na ocasião pelo autor original da peça (Gianfrancesco Guarnieri), militante sindical metalúrgico e o filho Tião (Carlos Alberto Riccelli) que coloca seus interesses particulares como forma de autopreservação egoísta, contrariando a opção moral do pai, que inseriu-se no coletivo político. Ao assumir a atitude de “fura greve”, Tião, também entra em conflito com a sua noiva Maria (Bete Mendes), por temer a perda do emprego, o que na perspectiva dele dificultaria o seu casamento com ela, que estava grávida.

Ganha espaço também com o filme, recursos como a fotografia utilizada em cenas comoventes como, por exemplo: quando as personagens Otávio e Romana estão sentados à mesa e esta vira uma lata com feijões e começa a escolhê-los. Em seguida, Otávio também começa a escolher os feijões. Na cena é marcante a expressão de Romana (Fernanda Montenegro) que comove o espectador a cada dedilhar dos feijões em sintonia e cumplicidade com Otávio e a cena é marcada pelos olhares das personagens.

[...] Romana e Otávio em casa, sentados a mesa. Ela abre uma lata de feijões, despeja-os na mesa e começa a separá-los, olhando fixamente para Otávio, que também a ajuda na separação. De repente surge o som dos feijões caindo em uma bacia de alumínio toda a cena ocorre sem nenhuma palavra. A comunicação é apenas estabelecida por gesto e olhares. (HIRSZMAN, 1981, cena 01:54:00).

⁵ Nesta seção o autor do presente estudo utilizou-se das falas das personagens para analisar as características e as personagens da obra cinematográfica “Eles não usam black-tie” dirigido por Leon Hirszman e produzido pela Globo Vídeo, em 1981, identificando cenas, bem como suas narrativas através dos trechos respeitando seus respectivos tempos cronológicos, tal como a escrita representa uma síntese da cena, escrita pelo mestrando com base nos diálogos das personagens.

Otávio é metalúrgico de profissão e militante político, casado com Romana e pai de Tião e Chiquinho (Flávio Guarnieri). Representa a figura do arrimo de família dos anos 80, pois trabalha e luta por melhores condições de vida para sua família, sendo generoso, amigo e companheiro dos filhos e de sua mulher, tal como admirado e reconhecido como um líder pelos demais colegas de trabalho e moradores da comunidade onde moram.

[...] Chega Otávio em casa e conversa com Tião e Maria a respeito da precariedade das condições de segurança, iluminação, água, esgoto, etc. questiona que os políticos, prometem melhorias e fica tudo em promessas. (HIRSZMAN, 1981, cena 00:11:28).

A admiração da comunidade por Otávio, como elemento de formação e conduta na defesa das garantias e melhorias para todos os moradores.

[...] Após ser preso pela participação na greve, Otávio chega a sua casa com Bráulio e Romana. Na ocasião é recebido como herói por todos que estão a sua espera. (HIRSZMAN, 1981, cena 01:39:44).

O Censo de justiça e de luta por melhores condições de trabalho e de salários para toda a classe de trabalhadores norteia Otávio, que atua como sindicalista e militante ativo e passa por todos os percalços advindos dessas atividades, sendo inclusive preso por três anos durante o período da ditadura.

Otávio como membro do movimento sindicalista travava uma divergência de posições grevistas com Santini (Francisco Milani) que inflava os demais companheiros a efetivarem uma paralização repentina.

[...] Discussão a respeito da organização da greve Bráulio e Otávio, os quais querem uma greve organizada, ao passo que Santini faz uma movimentação para que a greve se inicie o quanto antes, pois os trabalhadores mal podiam esperar. (HIRSZMAN, 1981, cenas 00:32:00-00:33:16.).

Esse trecho do filme enfatiza o conflito dos dois grupos do movimento grevista, um liderado por Otávio e o outro liderado por Santini.

[...] Otávio informa que para greve na segunda-feira, se não houver organização, vai “baixar a repressão”, pois não poderiam comparar a greve na fábrica com a mesma dimensão do que ocorria em São Bernardo. Santini, por sua vez, diz que Otávio tem que abandonar a turma do deixa disso. [...] Santini diz ainda que Tião é traidor e Otávio discute que isso é intriga de algumas pessoas da fábrica que “jogam uns contra os outros”. Bráulio na ocasião afasta os dois e alega que a discussão é política e não pessoal. (HIRSZMAN, 1981, cenas 01:08:00-01:12:01).

Mesmo com as divergências apresentadas Otávio acreditava que o movimento grevista iria seguir todo o processo de legitimidade e que seria analisado o melhor momento para o “estouro da greve”.

[...] Otávio argumenta com Tião e Maria, que há uma divergência entre lei e realidade, e estão organizando a greve em busca de aumento salarial e a previsão de que ocorra em duas semanas. (HIRSZMAN, 1981, cena 12:08:00).

Nessa linha de pensamento Otávio é um homem que representa espírito de luta e do povo brasileiro mesmo quando se confronta com oposições. Já Tião é o filho mais velho de Otávio, passou sua infância morando com os padrinhos na cidade de São Paulo e por não viver no morro alega que não se encaixa no estilo de vida dos moradores da comunidade em que nasceu, e onde ainda mora com seus pais, e trabalha na mesma fábrica que o pai como metalúrgico.

[...] Otávio convida Tião para conversar e no bar lamenta ter deixado o filho ir morar com os padrinhos, porém não tinha outra possibilidade, coube a Romana dar conta de sustentar a casa e mais os cuidados com Chiquinho. Nesse ínterim Otávio alega “quem muda de casa muda de ideia”. (HIRSZMAN, 1981, cena 00:37:16).

O filho também sofre com as influências de militância do pai, porém têm outras preocupações para o seu futuro, divergindo assim da ideologia deste, por conta de não possui uma posição formada a respeito do movimento grevista.

Tião acreditava que a greve era um ato incerto, que poderia acarretar prejuízo para todos, pois além das ações de represálias poderia haver ainda um prejuízo mais drástico como a perda do emprego. Com efeito, não acreditava na possibilidade de mudanças ao aderir à greve sendo constantemente instigado a “trair” os demais colegas em troca de vantagens.

[...] Tião informa a Jesuíno que vai ser pai, e questionado por Jesuíno a respeito da greve, Tião argumenta que “greve é defesa de um direito se você não quer usar esse direito ninguém tem nada a ver com isso”. [...] Tião ainda em conversa com Jesuíno demonstra “preocupar-se com a situação econômica e quer uma vida melhor para Maria e o seu filho” e que para proporcionar-lhes isso necessita de dinheiro. (HIRSZMAN, 1981, cenas 00:24:51-00:29:05).

No ambiente de trabalho, Jesuíno acompanha os passos de Tião:

[...] No refeitório, Jesuíno fala que viu Tião ser chamado no DP (Departamento Pessoal). Tião informa que foi pedir um dia de folga. Jesuíno aproveita o momento e pede para Tião “furar a greve” e entregar os colegas. Jesuíno diz ainda que já revelou o nome de alguns. Enfatiza que basta Tião indicar “bons” nomes, que vão perguntar para ele, como, por exemplo: Bráulio e Otávio. (HIRSZMAN, 1981, cena 00:46:36).

Após ter conhecimento que sua namorada Maria esta grávida, Tião acaba se vendo em um conflito de ideais, pois com a gravidez ocorrerá a necessidade de ter mais dinheiro para manutenção da família.

[...] Tião tem a confirmação de Maria que vai ser pai de um menino e a pede em casamento. Na ocasião combinam que o noivado irá ocorrer em 02 (duas) semanas. Salienta que quer casar com Maria e ir para um lugar melhor, longe da favela. (HIRSZMAN, 1981, cena 00:07:47).

Tião acredita que a sua oposição de apoio ao movimento grevista poderia lhe render maior reconhecimento e melhor remuneração, pois o fato de ser pai atribuía-lhe uma responsabilidade financeira maior e não queria que a mãe de seu

filho passasse por esta dificuldade. Esta atitude de Tião gera um conflito com seu pai, sua mãe Romana e até mesmo com Maria.

Maria, namorada de Tião trabalha na mesma fábrica com o namorado e o pai dele, Otávio. Vive no morro e tem uma família desestruturada. Passa por inúmeras dificuldades de convivência com o pai, Jurandir (Rafael de Carvalho), pois este, em razão do vício de bebida, age por vezes de forma irresponsável, repassando para Maria a responsabilidade da criação do irmão menor, Bié (Fernando Ramos da Silva).

[...] Maria chega em casa e pede para o irmão (Bié) abrir a janela e entra pelo quarto do irmão, pois o pai (Jurandir) esta na sala e ela fica com medo de entrar pela porta. Maria vê com o casamento a possibilidade de mudar de casa e sair daquela situação. (HIRSZMAN, 1981, cena 00:20:07).

Ainda em cena, no trecho do filme, ocorre a ofensa do pai a Maria:

[...] Maria retornando para o seu quarto, passa pelas costas do seu pai, que bêbado e sentado à mesa, aos sentir seus passos a humilha dizendo que ela estava fora de casa e isso não era hábito de mulher de família, pois estava “dando” para alguém. (HIRSZMAN, 1981, cena 00:20:44).

Para dificultar ainda mais a situação de Maria, ela acaba engravidando do seu namorado Tião, o que na época representava um grande tabu, uma afronta à moral da sociedade, o fato de uma mulher ficar grávida antes do casamento.

[...] Tião sugere a Maria que o filho se chame Durval, e Tião diz que está contente com a gravidez de Maria, mais se fosse em outra época talvez fosse mais fácil. Trecho do filme.[...] Maria informa que o melhor então é “tirar o bebê”, e Tião fala para ela não dizer mais a palavra abortar, pois quer o filho. (HIRSZMAN, 1981, cenas 01:02:05-01:03:33).

Nesse momento do filme ocorre a discussão em torno das ideias feministas, pois Maria mesmo morando no morro tinha consciência da luta pela igualdade de direitos civis da mulher. Além disso, põe-se em oposição à atitude de Tião quando

este resolve “furar a greve”, o que para ela era uma afronta aos valores do povo do morro e dos trabalhadores.

[...] Tião pede a Maria para não participar da greve e Maria alega que não admite ser mandada e faz o que é certo. [...] Tião diz “todo mundo está ficando louco”. Maria adverte: “Tião vê se não faz besteira amanhã”. (HIRSZMAN, 1981, cenas 01:14:42-01:15:09).

Jurandir é um personagem controvertido e apresenta um comportamento ambíguo. Sem o uso do álcool era um pai amável, e o oposto quando estava embriagado, pois tratava mal os filhos e a esposa, que era submissa as suas provocações.

[...] Maria chega em casa e conversa com o pai que está sem beber e o mesmo a elogia pelo casamento que pode significar uma mudança de vida. Da mesma forma Jurandir (pai) também diz estar em busca por melhorias de vida e de parar de beber. (HIRSZMAN, 1981, cenas 00:32:40-00:34:35).

No dia seguinte, Jurandir em conversa com a filha e o namorado:

[...] Jurandir, informa a Maria e Tião que conseguiu trabalho. [...] Jurandir trabalhou o dia todo na construção civil e no final do dia pede 200 (duzentos) cruzeiros de adiantamento e sai com o dinheiro. (HIRSZMAN, 1981, cenas 00:35:59 -00:36:38).

A violência ganha campo e revela as desigualdades sociais, onde o trabalhador está vulnerável em razão de não existir uma segurança efetiva que o proteja de assaltos, por exemplo.

[...] Jurandir ao voltar para casa bêbado é surpreendido por um assaltante na favela e é irônico com este dizendo que só tem a roupa do corpo e que gastou todo o dinheiro bebendo. Ao virar as costas é atingido por um tiro e morre. (HIRSZMAN, 1981, cena 00:48:09).

Com a morte de Jurandir, Tião procura confortar Maria, que em razão da ausência do pai sente-se responsável em manter a subsistência da família.

[...] Velório de Jurandir na própria casa da família – Maria fala para Tião que com a morte do pai não tem com deixar ela (mãe) e o irmão sozinhos e Tião diz “a gente casa e vem para cá e cuida deles”. (HIRSZMAN, 1981, cena 01:04:22).

Maria também possibilita uma reflexão quanto à fragilidade das relações humanas, pois no momento da morte do pai, viu a única forma de conseguir enxergar quem realmente era o pai, o qual tinha um comportamento instável determinado pela alternância entre lucidez e embriaguez.

[...] Otávio fala para Maria ir descansar e ela diz “que precisa ficar ali vendo o pai, pois nunca tinha o visto direito”. (HIRSZMAN, 1981, cena 01:05:33).

A respeito de Romana, casada com Otávio e mãe de Tião e Chiquinho, destaca-se pela força e sensibilidade, pois se preocupa com os filhos e o marido.

[...] Chega Romana e começa a esbravejar com todos, que ela se preocupa com a família: lava roupa, cozinha e cuida da casa. (HIRSZMAN, 1981, cena 00:12:57).

Romana encontra-se especialmente aflita com a movimentação operária pelo início da greve, conforme ouviu de Otávio.

[...] Romana entra em desespero sobre a possibilidade da greve e que ninguém se preocupa com ela e teme uma nova prisão de Otávio. [...] Romana orienta Tião quanto ao seu comportamento na greve e o aconselha levar o endereço de casa anotado em um papel caso aconteça alguma coisa. (HIRSZMAN, 1981, cenas 01:17:00).

Mulher determinada e que compartilha com os ideais revolucionários apoia sempre as ações do marido como sindicalista e acredita que a greve representa a luta pela efetivação de direitos, sendo companheira de Otávio, inclusive quando este vai preso. É devido a sua atuação uma personagem extremamente humana, forte, sensível e autêntica, reúne a família.

[...] Romana, Otávio, Tião, Chiquinho e Terezinha estão jantando e Romana fala para Otávio se cuidar com a possibilidade de greve. [...] Tião diz se ocorrer algo com o pai não terá condições de cuidar de duas famílias. [...] Otávio questiona o

filho alegando que Tião cresceu durante o período da ditadura, mais que os tempos hoje são outros e não é hora das pessoas pensarem se vão perder ou não o emprego e sim é hora de batalhar por melhorias. (HIRSZMAN, 1981, cenas 00:46:25-00:48:13).

Toda essa discussão ocorre enquanto todos estão dispostos à mesa. Romana com seus gestos e atitudes demonstra-se bastante aflita em razão do embate do pai e filho, que continuavam a discutir:

[...] Tião responde que Otávio vai ver o resultado de ser honesto e vai parar na prisão sem emprego, grita com pai e sai batendo a porta. [...] Romana de semblante sereno diz para Otávio que “precisa reforçar essa porta se não ela não aguenta”. (HIRSZMAN, 1981, cenas 00:50:31-00:50:32).

Como mãe está sempre disposta a cuidar da casa e é quem dá suporte emocional ao marido e aos filhos, ou seja, aos seus, e não admite a possibilidade de desconstituição da família. E mesmo discordando do comportamento de Tião, que trai o pai, busca o entendimento entre eles, funcionando como uma mediadora dos conflitos ocorridos durante a greve e gravidez de Maria.

[...] Romana deitada na cama com Otávio, revela sobre a gravidez de Maria e Otávio diz que já sabia. Romana fica brava com o fato de Otávio não ter falado nada para ela. (HIRSZMAN, 1981, cena 01:07:00).

Jesuíno, colega de Tião, e também metalúrgico está sempre presente nos momentos em que Tião encontra-se frágil moralmente na sua opção de aderir ou não as lutas do movimento grevista.

[...] Tião, jogando sinuca é surpreendido por Jesuíno que informa que viu Otávio e Bráulio distribuindo panfletos a respeito greve. (HIRSZMAN, 1981, cena 00:23:59).

É um personagem de caráter duvidoso, pois sempre está apto a agarrar as oportunidades que possibilitem a ele um ganho maior, mesmo que para isso tenha

que colocar a “cabeça” de seus colegas a prêmio, funcionando como um delator do movimento grevista.

[...] Jesuíno diz: “É preciso levar vantagem em tudo, um jeitinho aqui outro ali, e pronto você pode estar no escritório, na secretaria e ninguém vai te perguntar como você conseguiu. Você pode matar e roubar que ninguém vai te perguntar. E você ainda diz: “proveite a chance” alguns chegam até a ser presidente”. (HIRSZMAN, 1981, cenas 00:45:00).

Diferentemente de Jesuíno, Santini é companheiro de trabalho e de luta sindical de Otávio, e está mobilizando os demais colegas de classe para adiantar a formação da greve, pois entende que Otávio não está agindo na velocidade desejada. No seu ponto de vista, não há mais como esperar para o “estouro” da greve.

[...] Santini esbraveja dizendo que o sindicato estaria nas mãos de “pelego”. [...] movimentação na entrada da fábrica, em razão dos boatos de greve, ocorre discussão do grupo de (Otávio e Bráulio) e o grupo liderado por Santini. Bráulio informa que a fábrica está dispensando as lideranças e Santini diz que não dá mais para esperar e tem que estourar a greve. (HIRSZMAN, 1981, cenas 00:32:43-00:40:23:00).

O comportamento de Santini, por vezes, é impulsivo, não medindo as suas palavras, o que gerava um embate com os ideais de Jesuíno, que buscava constantemente alguma possibilidade de conseguir a dispensa do colega.

[...] Santini demonstra sua revolta no refeitório quanto os colegas que aceitam a situação e Jesuíno disseram a Tião que gostaria que o “italiano” fosse despedido. [...] Santini é mandado embora e conversa com Bráulio e Otávio sobre a necessidade do início da greve. (HIRSZMAN, 1981, cenas 00:40:25-00:53:33).

Bráulio (Milton Gonçalves), amigo e companheiro de trabalho de Otávio, da mesma forma atua como militante e acredita na possibilidade de melhores condições de trabalho. Porém, mais comedido que Otávio, busca acalmar os ânimos e evitar

desentendimentos e rupturas dentro do movimento, agindo sempre com calma e equilíbrio.

[...] Bráulio, chega à casa de Otávio e informa que vai ter greve na segunda- feira - “a turma do berro ganhou” segunda-feira greve geral. Otávio fica furioso, alegando não estarem preparados para a greve naquele momento. (HIRSZMAN, 1981, cena 01:09:00).

Assim como Romana, Bráulio posiciona-se como um conciliador nos momentos mais complexos.

[...] Santini diz que Tião é traidor e Otávio discute que isso é intriga da fábrica que “joga uns contra os outros”. Bráulio afasta os dois e alega que a discussão é política e não pessoal. (HIRSZMAN, 1981, cena 01:12:18).

3.3 A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

O cinema apresenta uma linguagem própria quanto às formas de expressão trazidas pelos atores tal como a receptividade pelos espectadores como diz Martin (2003, p. 22):

Tornado linguagem graças a uma escrita própria, que se encarna em cada realizador sob a forma de um estilo, o cinema transformou-se, por esse motivo, num meio de comunicação, de informação, de propaganda, o que não constitui, evidentemente, uma contradição da sua qualidade de arte.

Com fundamento nas definições a respeito do alcance da linguagem cinematográfica Christian Metz (1980, p. 59), justifica:

O cinema é inconcebível sem um pouco de montagem, a qual se insere por sua vez num conjunto mais amplo de fenômenos de linguagem. A analogia pura e a quase fusão do significante com o significado não definem todo o filme, mas tão-só uma de suas instâncias, o material fotográfico, que não é senão um ponto de partida. Um filme é composto por várias imagens que adquirem suas significações umas em contato com as outras, através de um jogo complexo de implicações recíprocas,

símbolos, elipses. Aqui o significante e o significado distanciam-se, mas, há de fato uma 'linguagem cinematográfica'.

Convém notar que o filme para ser considerada uma obra cinematográfica, necessita passar por um processo de "criação", devem ser respeitados regras e princípios no intuito de proporcionar a devida localização do espectador no tempo.

No que se refere, ao termo "criação" o objetivo é demonstrar que a obra cinematográfica permite a realização de adaptações.

O filme, com suas ricas potencialidades técnicas e sua abundante invenção criativa, permite estabelecer um contato internacional com as ideias contemporâneas. (EISENSTEIN, 2002 P.128).

Seguindo o contexto adaptativo da obra literária para a obra fílmica, Christian Metz, afirma:

Fica igualmente claro que o estudo do filme interessa, com todo o direito, à estética; o filme é uma 'obra de arte' e o é sempre, quer seja por sua qualidade e seu sucesso (os 'bons filmes'), ou simplesmente por sua natureza: o 'mau' filme só pode ser declarado como tal porque se supõe uma intenção estética e criativa do autor, mesmo se estivesse pouco consciente de si própria e mergulhada na fabricação artesanal ou na 'receita' comercial; além do mais, ele só pode aparecer como mau com relação a critérios estéticos mais ou menos claramente presentes no espírito daquele que o julga mau. A esse respeito, tudo o que se pode dizer das artes oficiais aplica-se também ao cinema. [...] O que se quer justamente indicar é que o filme, com relação à estética - e de qualquer modo que seja concebida -, encontra-se na mesma posição que o livro, a peça musical, o quadro. (METZ, 1980, p.14-15).

A obra cinematográfica na adaptação não tem necessidade de ser fiel ao livro, dito obra original, plenamente, até por que nem poderia ser, em face de diferença de mídia em que se expressa, bem como também não precisa ser. Não perde, não obstante, a isso, seu valor como obra de outro gênero de expressão de arte que é o cinema, pois "a originalidade completa não é possível nem desejável"

segundo Stam. E continua, “e se a “originalidade” na literatura é desvalorizada, a “ofensa” de “trair” essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação “infidel”, é muito menos grave” (STAM, 2006, p 23).

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa. O seu gene é, com efeito, marcada por uma ambivalência profunda; é o produto da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo esta atividade é dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador. A imagem assim obtida é um dado cuja existência se coloca simultaneamente em vários níveis da realidade, em virtude de certo número de caracteres fundamentais (MARTIN, 2003, p. 27).

Configura se dessa forma que a imagem é o elo fundamental para a consolidação de um produto fílmico, pois cria uma linguagem própria e diferente da literária, que se dá em razão da palavra escrita. Portanto, no cinema o significante será correlacionado à imagem, ao passo que o significado é a consciência do espectador do sentido da imagem, que estará associada a outros caracteres ou também definidos como elementos de linguagem.

3.4 PLANOS CINEMATOGRAFICOS

Para apresentar os planos cinematográficos básicos, cabe esclarecer que estes consistem na forma de descrever a posição, os ângulos ou planos da câmera em relação ao foco da cena, quer seja nos personagens, quer seja nos objetos, ou ainda em tudo que se entende ser necessário enquadrar para contar uma história através de filme (TEIXEIRA, 2006).

De acordo com Aumont e outros autores (2013, p. 38) a noção de “plano” ao ser abordado:

[...] a imagem fílmica em termos de “espaço” (superfície do quadro, profundidade fictícia do campo), consideramos essa imagem um pouco como um quadro ou uma fotografia, em todos os casos, como uma imagem

única, fixa, independente do tempo. Mas, não é assim que ela aparece para o espectador do filme, para quem ela é única: o fotograma sobre a película é sempre captado no meio de inúmeros outros fotogramas; ele não é independente do tempo: tal como percebida na tela, a imagem do filme, que é um encadeamento muito rápido de fotogramas sucessivamente projetados, define-se por uma certa duração – vinculada à velocidade de desfile da película no projetor, há muito normalizada. Finalmente, ela está em movimento: movimentos internos ao quadro, induzindo a apreensão de movimentos no campo (personagens, por exemplo), mas também movimentos do quadro com relação ao campo, ou, se considerarmos o momento da produção, movimentos da câmera.

Além disso, os planos cinematográficos foram instituídos para manter um diálogo coeso entre os integrantes inseridos no processo de criação do filme. Nessa direção o desenho das cenas, também chamado de *storybord*, pode ser utilizado de modo em que o ator não esteja ao lado do diretor ou roteirista.

No estágio de filmagem, utiliza-se como equivalente aproximativo de “quadro”, “campo”, “tomada”: designa, portanto, ao mesmo tempo, um certo ponto de vista sobre o evento (enquadramento) e uma certa duração.

Na fase de montagem, a definição do plano é mais precisa: torna-se então verdadeira unidade de montagem, o pedaço de película mínima que, juntada a outras, produzirá o filme.

Geralmente, é esse segundo sentido que governa de fato o primeiro. Na maioria das vezes, o plano define-se implicitamente (e de maneira quase tautológica) como “qualquer pedaço de filme compreendido entre duas mudanças de plano”; e é de certa forma por extensão que falaremos, na filmagem, de “plano” para designar qualquer pedaço de película que desfila de modo ininterrupto na câmera entre o acionamento do motor e sua parada.

Tal como figura no filme montado, o plano é, portanto, uma parte do plano impressionada na filmagem, na câmera; praticamente, uma das operações importantes da montagem consiste em eliminar dos planos filmados, por um lado, toda uma série de apêndices técnicos (claquete, etc.), por outro, todos os

elementos registados, mas considerados inúteis para montagem definitiva (AUMONT, et. al. 2013, p. 39).

Convém notar que o termo plano também é utilizado, em estética do cinema, pelo menos em três tipos de contextos. O primeiro define-se como diversos “tamanhos” de plano, ou seja, em geral com relação a vários enquadramentos possíveis (AUMONT, et. al. 2013, p. 40). Segundo o autor os termos admitidos para este fim são [...] plano geral, plano de conjunto, plano médio, plano americano, plano aproximado, primeiro plano e close-up. Porém, Aumont encerra essa questão de tamanho, trazendo duas problemáticas em questão:

Em primeiro lugar, uma questão de enquadramento, que não é essencialmente diferente dos outros problemas ligados ao quadro e, mais amplamente, depende da instituição de um *ponto de vista* da câmara sobre o evento representado; (*Grifos do autor*).

Por outro lado, um problema teórico-ideológico mais geral, justamente na medida em que esses tamanhos são determinados com relação ao modelo humano. Pode-se, ainda aí, uma repercussão das pesquisas do Renascimento sobre as proporções do corpo humano e as regras de sua representação. Mais concretamente, essa referência implícita do “tamanho” do plano ao modelo humano funciona mais ou menos sempre como redução de qualquer representação à de um personagem: isso é particularmente claro no caso do close-up, quase sempre utilizado (pelo menos no cinema clássico) para mostrar rostos, isto é, para apagar o que o ponto de vista “em close-up” pode ter de inabitual, de excessivo e até de perturbador (AUMONT, 2012, p. 40).

O segundo é o plano fixo, plano movimento. Este item composto relaciona-se ao “plano fixo” que consiste numa câmara imóvel durante todo um plano e aos vários tipos de “movimentos de aparelho”. Ainda sobre a perspectiva desse autor:

Observemos a esse respeito às interpretações dadas com frequência aos movimentos de câmara: a panorâmica seria o equivalente do olho que gira na órbita, o *travelling*, de um deslocamento do olhar; quanto ao *zoom*, dificilmente interpretável em termos de simples posição do suposto sujeito do olhar, às vezes

tentou-se lê-lo como “focalização” da atenção de um personagem. Às vezes exatas (no caso do que se chama “plano subjetivo”, principalmente – isto é, um plano visto “pelos olhos de um personagem”), essas interpretações não têm qualquer vaidade geral; no máximo, testemunham a propensão de qualquer reflexão sobre o cinema para assimilar a câmera a um olho (AUMONT, 2012, p. 43).

E, o último plano é intitulado de “unidade de duração”, cuja definição está relacionada ao plano como “unidade de montagem”. Em outras palavras consideram-se como planos fragmentos muitos breves – de ordem do segundo ou menos; e muito longos – vários minutos, tendo o termo duração como seu traço essencial (AUMONT, et. al., 2012). O que de acordo com o autor surgem os mais complexos problemas colocados por esse aspecto.

O mais frequente deles é a vinculação deste aspecto com o aparecimento e o uso do termo “plano-sequência”, pela qual se designa um plano longo o suficiente para conter o equivalente factual de uma sequência, isto é, “de um encadeamento, de uma série, de vários acontecimentos distintos” (AUMONT, et. al., 2012, p. 43).

Por outro lado, autores como Jean Mitry e Christian Metz demonstraram que o “plano-sequência” se equivale a uma soma de fragmentos mais curtos (ou mais ou menos facilmente delimitáveis).

Sobre tais aspectos:

[...] se formalmente é um plano (é delimitado, como qualquer plano, por duas “colagens”), nem por isso o plano-sequência será sequência. Naturalmente aqui, tudo depende do olhar que se tem sobre o filme: dependendo se procuramos simplesmente delimitar e enumerar os planos, analisar o desenrolar da narrativa ou ainda examinar a montagem, o plano-sequência será tratado de maneira diferente (AUMONT, 2012, p. 44).

Partindo das concepções acima, é possível perceber a necessidade de lançar mão de um olhar mais atento ao empregar a palavra – *plano* – quando está

relacionada à produção fílmica; ora pela ambiguidade no próprio sentido da palavra; ora pelas dificuldades teóricas em se dividir o roteiro de um filme em cenas, sequências e planos numerados, para facilitar gravação (decupagem). Esse percurso ainda nos permite localizar e compreender o conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens que pertence de pleno direito ao vocabulário técnico e que é muito comumente usada na prática da fabricação (e da simples visão) dos filmes (AUMONT, 2012, p. 39).

3.5 A DESCRIÇÃO DOS TAMANHOS DE PLANOS

Para fins desta pesquisa iremos nos ater inicialmente aos “tamanhos” de plano. Para tanto, utilizaremos os termos: *Plano Geral*, *Plano Médio*, *Plano Americano*, *Plano de Detalhe*, *Close* e *Big Close*, por entender que estes melhor descrevem “os ângulos de operação de câmera, seja ela real ou virtual” (TEIXEIRA, 2006, p. 01).

Além disso, ilustraremos cada elemento cinematográfico com trechos do filme de modo a elucidar o conceito destes e cabe lembrar que a descrição dos tamanhos de planos está relacionada ao posicionamento da câmera que durante muito tempo permaneceu fixa. No entanto, com o passar dos anos a tecnologia cinematográfica assumiu o seu papel “enquanto agente ativo de registro da realidade material e de criação da realidade fílmica”. (MARTIN, 2007, p. 30).

PLANO GERAL



Figura 1, cortejo funerário e protesto
Fonte HIRSZMAN, 1981, cena: 01:57:45

O *Plano Geral*, também chamado de câmera aberta, permite ter o personagem como foco central. Isto não quer dizer que este precisa estar no centro da cena, aparecendo de corpo inteiro. Permite-se ainda visualizar o cenário ao redor e até mesmo outros personagens envolvidos na cena.

Este recurso foi utilizado na cena do cortejo do filme *“Eles não usam black-tie”* que antecede ao enterro de Bráulio, a forma como a na qual traz a dor sentida pela viúva, tal como a comoção e solidariedade prestadas pelas pessoas que acompanham o cortejo, representadas pela sociedade grevista e também por dois padres da igreja católica.

A imagem da cena em questão pode ser comparada ao quadro *“Quarto Estado”* pintura a óleo sobre tela de autoria do pintor italiano Giuseppe Pellizza da Volpedo em 1901 e encontra-se exposta no Museu do Novecento em na cidade de Milão, Itália. A pintura revela um grupo de trabalhadores que estão marchando em uma praça, em um possível protesto que ocorre de forma pacífica e todos unidos

causam uma impressão de união e força de uma comunidade que esta apta a romper qualquer obstáculo, pois individualizados não teriam o mesmo desfecho.

Desta forma identifica-se eu o plano geral tem por intenção expressar pela imagem uma emoção sendo assim não se faz necessária a palavra e o dialogo, pois tem a intenção de apresentar o local onde ocorre a ação, é um é um plano descritivo e tem por intenção dentro de um curto espaço de tempo mostrar a posição das personagens que fazem parte da cena.

PLANO MÉDIO



Figura 2, discussão entre Maria e Tião
Fonte HIRSZMAN, 1981, cena: 01:39:03

No *Plano Médio*, a câmera fecha com a altura do personagem. Deixa poucos detalhes laterais a amostra. Com efeito, destaca-se a ação do personagem, como por exemplo, numa cena de dança ou luta, na qual se tem a necessidade de focar nos movimentos totais dele.

Como na cena do “embate” acirrado entre as personagens Maria e Tião. Durante a discussão Maria manifesta sua decepção quanto ao comportamento de “fura greve” de Tião, que ocasionou a prisão de Otávio e também derivou na agressão dos companheiros de luta grevista. Na ocasião, Maria também fora

agredida e como resultado desta discussão, Tião desferiu um tapa no rosto de Maria, quando está o chamou de covarde.

PLANO AMERICANO



Figura 3, Tião após o protesto em busca de Maria
Fonte HIRSZMAN, 1981, cena: 01:32:10

No *Plano Americano* é mostrado apenas do joelho para cima. Isto permite uma melhor percepção para os detalhes. A saber: posição de mãos, cabeça, algo que a personagem oculta. Ou algo que a personagem esteja realizando, mas que as pernas não fazem diferença na expressão, pois a intenção do recurso é destacar um acontecimento, que dependerá do espectador identificar, não necessita da expressão verbal, pois a imagem automaticamente possibilita identificar o ocorrido.

Tal recurso pode ser destacado na cena em que Tião descobre que Maria, durante a manifestação grevista, foi agredida fisicamente pelos policiais que combatiam as ações dos indivíduos que aderiram o movimento. Desesperado, Tião, ao chegar ao hospital é informado pela enfermeira que Maria tinha sofrido alguns ferimentos e já havia sido liberada, Tião está desesperado para encontrar Maria que

deve também estar ferida, levando em consideração o estado em que Tião encontra-se no hospital.

PLANO DE DETALHE



Figura 4, Romana em um momento de contabilização das perdas pela repressão durante a greve
Fonte HIRSZMAN, 1981, cena: 01:55:31

O *Plano de Detalhe* é facilmente confundido com o *Close*, no entanto, ele consiste em focar uma parte da personagem ou da cena, que consiste em um pequeno detalhe que funciona com elemento essencial para ressaltar determinada ação dentro do filme foca principalmente em alguma parte do corpo, como exemplo, as mãos

Este elemento pode ser demonstrado através da cena em que Romana e Otávio fazem um balanço dos acontecimentos que contribuíram para a desagregação familiar. As personagens não usam o diálogo para revelar seus sentimentos, utilizando-se tão somente da expressão corporal e cena em questão

consiste no dedilhar de Romana separando os feijões é possível mensurar o que foi o período de repressão militar no Brasil.

Romana, no gesto de catar os feijões representa uma cena emblemática do filme “*Eles não usam Black-tie*”, que foi possível em razão do uso da câmara e do uso do plano adequado que proporciona ao espectador reflexão .

CLOSE



Figura 5, velório de Bráulio
Fonte HIRSZMAN, 1981, cena: 01:52:32

O *Close* é utilizado para destacar uma ação ou expressão facial em diferentes circunstâncias. Uma delas: em momentos de emoção, que resultam em beijos, choros. Outra: diálogos mais acirrados e até mesmo confidenciais. Nestes casos, usa-se o *Close* no rosto da personagem para destacá-lo por inteiro.

A cena em *Close* ilustrada se passa no velório de Bráulio, que reúne os amigos da comunidade, da fábrica e dos familiares, tal como representantes ao movimento sindical.

Em geral é caracterizado pelo seu enquadramento fechado, que tem por intenção focar apenas uma parte do objeto ou assunto filmado - em geral o rosto de uma pessoa. Pode ser obtido por uma grande aproximação da câmara em relação a personagem, nesse caso Bráulio é identificado esse recurso pelo uso de uma lente objetiva com pequeno ângulo de abertura e com grande alcance.

BIG CLOSE



Figura 6, velório de Bráulio
Fonte HIRSZMAN, 1981, cena: 1:38:32

Ao contrário do *Close*, o *Big Close* é utilizado na cena como sendo o primeiro plano da imagem, no plano em questão o objetivo é obter a expressão facial da personagem, O cenário e outros elementos tornam-se irrelevantes, pois o que importa com o uso do respectivo recurso demonstrar as emoções de amor, desprezo, magoa, ressentimento pela face.

É um plano bastante utilizado como forma de demonstrar a reação da personagem, em um momento de embate.

Este plano pode ser facilmente percebido durante o embate entre Maria e Tião. Na ocasião a personagem desfere palavras duras e de ordem moral em razão do comportamento do seu noivo, Tião, que fura a greve e quebra a confiança não só de Maria mais também de sua família e da comunidade onde vivia.

Para finalizar esta seção, não menos importante que os demais elementos temos o *Argumento*, *Enquadramento*, *Sequência* e *Cena*. O *Argumento* incide no resumo de uma história para roteirização de um filme, quer seja do original ou adaptado de uma obra literária. O *Enquadramento* decorre dos limites laterais, superior e inferior da cena filmada. É a imagem que aparece no visor da câmara. A *Sequência* consiste numa série de cenas ligadas pela mesma continuidade. Quanto a *Cena*, convêm notar que todo o roteiro é dividido em cenas, unidades dramáticas de ação contínua. Sequência dramática com unidade de lugar e tempo, que pode ser “coberta” de vários ângulos no momento da filmagem.

4 A LUTA DE CLASSES NA LINGUAGEM DO TEXTO TEATRAL E SUA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

O presente capítulo baseia-se na análise da obra intitulada “*Eles Não Usam Black-Tie*: a forma como conteúdo histórico-ideológico”, elaborada por Berilo Luigi Deiró Nosella⁶ em 2010. O autor propõe uma análise da adaptação da peça “Eles não usam black-tie”, de Gianfrancesco Guarnieri (1958) e o filme de mesmo nome dirigido por Leon Hirszman (1981). Para tal procura demonstrar como, com mesmos conteúdos “*Eles não usam black-tie*”, as obras se diferenciam nas opções formais – na transposição da linguagem teatral para a linguagem cinematográfica, e pelas opções da adaptação em momentos diversos de nossa história política, no que se refere ao embate entre as classes dominante versus dominada.

É preciso, antes de qualquer análise ou comparação, entender que cada uma das obras apesar de estabelecer uma relação dialética com a outra, apresenta formas e conteúdos diferentes. Por vezes complementares, por vezes muito diversos, uma vez que o meio em que cada uma delas está vinculado exerce uma influência grande nessa relação. Sobre isso, Walter Benjamin afirma que:

Toda obra é um conteúdo que se apresenta numa forma, e que as relações de análise, e por que não dizer de julgamento, devem considerá-las em conjunto numa relação dialética em que a forma é também conteúdo. Uma obra de arte literária só existe enquanto forma e que essa forma só se manifesta a partir de um conteúdo (BENJAMIN, 1994 *apud* NOSELLA, 2010, p. 29).

Importante destacar que a luta de classes esta representada no texto de Guarnieri no momento de articulação do movimento grevista onde as personagens dentro de sua realidade participam de forma ativa como Tião, Otávio, Bráulio, etc, e

⁶ Berilo Luigi Deiró Nosella. Doutorando em História e Historiografia do Teatro pelo PPGT – UNIRIO. Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP. luigidn@terra.com.br.

ainda de forma passiva Romana, Chiquinho, entre outros. Sendo o foco a desigualdade social e as precárias condições de trabalho.

O trabalho, desvinculado da situação de pobreza, seria o ideal do homem na aquisição de riqueza e cidadania. A aprovação e a implementação de direitos sociais estariam, desta forma, no cerne de uma ampla política de revalorização do trabalho caracterizada como dimensão essencial de revalorização do homem. O trabalho passaria a ser um direito e um dever; uma tarefa moral e ao mesmo tempo um ato de realização; uma obrigação para com a sociedade e o Estado, mas também uma necessidade para o próprio indivíduo encarado como cidadão. A complexidade dessa autêntica transformação de mentalidade (GOMES, 1999. P. 50).

Os moradores do morro representam a desigualdade que assombra a sociedade brasileira e pela Literatura Guarnieri, consegue traduzir essa realidade, pelo conflito travado entre patrão na fábrica com a mentalidade da produção através da mecanização dos postos de trabalho onde a máquina passa a ser um elemento superior ao homem. Essa mentalidade foi responsável pelo materialismo avassalador da mecanização, que acabou por aniquilar o trabalhador em sua dimensão espiritual de pessoa humana. Nessa concepção estavam as raízes do desrespeito ao trabalhador e, portanto, do abismo que acabava por separar os homens em dois grupos hostis empenhados numa luta de classes. (GOMES, 1999. p. 58).

.OTÁVIO — Farra?... Farra vão vê eles lá na fábrica. Sai o aumento nem que seja a tiro!... Querendo podem aproveitá o guarda-chuva, tá furado mas serve... Eu acho graça desses caras, contrariam a lei numa porção de coisas. Na hora de pagá o aumento querem se apoiá na lei. Vai se preparando, Tião. Num dou duas semanas e vai estourá uma bruta greve que eles vão vê se paga ou não. (Vai até o móvel e pega uma garrafa de pinga) Pra combatê... Se não pagá, greve... Assim é que é...

TIÃO — O senhor parece que tem gosto em prepará greve, pai.

OTÁVIO — E tenho, tenho mesmo! Tu pensa o quê? Não tem outro jeito, não! É preciso mostrá pra eles que nós tamo organizado. Ou tu pensa que o negócio se resolve só com comissão. Com comissão eles não diminui o lucro deles nem de um tostão! Operário que se dane [...].

(Guarnieri, 2014: p. 26 “*idem*”)

A obra fílmica “Eles não usam Black-tie” proporciona a representação das diferenças entre as classes sociais e a legitimidade do direito dos trabalhadores em reivindicar melhorias de salários e condições de trabalho através da greve.

Mostra que os personagens trazem a consciência da realidade das suas condições de vida como indivíduos e como operários, tal como a visibilidade da existência de desigualdades sociais entre aqueles que sobrevivem no morro e aqueles que vivem na cidade, tal como a efetividade da força policial na manutenção dessas desigualdades, podendo ser observada a partir das cenas que seguem.

[...] Policiais chegam até o local onde Otávio e Bráulio estão panfletando. Os dois se escondem em uma igreja. (HIRSZMAN, 1981, cena 00:24:57).

[...] Durante a conversa de Tião e Otávio no bar um rapaz entra correndo armado pedindo proteção. Os policiais chegam até o local, preguem-no e “metralham”. [...] corpo do rapaz estirado no chão. (HIRSZMAN, 1981, cena 00:40:04-00:40:16).

Contudo o trabalho representa o meio para garantir condições mínimas de vida em uma sociedade em transição em razão da alternância de governos, Otávio, Romana, Tião, Maria e Bráulio nos revelam esse cenário de mudanças na década de 80, onde ocorreu uma forte repressão dos movimentos sociais que eram combatidos de forma violenta e truculenta representadas principalmente nas cenas de formação do movimento grevista e da instauração da greve.

[...] Policias começam a chegar à fábrica. [...] Grande número de policiais cercam a frente da fábrica. Vão chegando os trabalhadores, os “cabeças” do movimento

grevista (Otavio, Bráulio e Santini), começam a fazer o “corpo a corpo”, convocando os demais funcionários para aderirem a greve e requerendo que não entrem na fábrica. (HIRSZMAN, 1981, cena 01:18-1:23).

O movimento dos operários não se rende às represálias e as prisões e a greve continuam, porém o desenrolar da mesma acaba gerando a morte de Bráulio.

[...] retorno das atividades na fábrica e nova aglomeração dizendo que a “greve continua” com manifestação conduzida por Santini e Bráulio, sendo que Bráulio é atingido por um tiro, [...] Cortejo enterro de Bráulio, com gritos “a greve continua” e continuidade da música e a presença de dois padres que representam a proteção divina ao movimento. (HIRSZMAN, 1981, cena 01:48:22 e 01:58:47).

Embora o movimento retratado no filme seja legítimo para as categorias de trabalho ocorre divergência quanto à participação e Tião é um dos principais opositores desse direito, porém cabe a ele essa possibilidade, o que se discute é a forma como ele comporta-se para garantir a liberdade de escolha em aderir ou não o movimento.

[...] Tião é abordado pelo movimento e diz que não vai aderir a greve, em razão disso ser um direito dele, e começa a violência da greve, policiais tentando conter a mesma assim como a violência entre os dois movimentos em favor e contra a greve. [...] Tião é abordado por três grevistas e é salvo pela polícia que os separa. (HIRSZMAN, 1981, cena: 01:25:08 e 1:27:52).

Da mesma forma verifica-se que a greve não faz diferença de gênero e todos em conjunto, homens e mulheres, independentes de raça ou religião se organizam na busca da efetivação de melhorias.

[...] Maria também está na greve. [...] Maria é atingida com violência e começa a sangrar e fica temerosa com medo de perder a criança. [...] Tião é informado do que ocorreu com Maria e sai desesperado para encontrá-la e é surpreendido pelos grevistas que batem nele sendo salvo por Bráulio. (HIRSZMAN, 1981, cena 01:27:31- 01:28:32).

Uma cena que mostra a degradação dos personagens após a greve é a emblemática discussão de Maria e Tião.

[...] Tião chega em casa e vai falar com Maria que discute com ele dizendo como ele pode fazer aquilo ver a sua mulher e seu pai serem agredidos e Tião não fazer nada, o que ele queria da vida, pois sentia vergonha de Tião e que ela somente sangrou e que se segura a criança ele será só neto de Otávio e que não terá pai e manda Tião embora, não quer noivado e muito menos casamento. (HIRSZMAN, 1981, cena 01:36:05).

O cenário na obra fílmica, proporciona através das personagens uma ideia de conscientização provocada pelo processo de formação do movimento grevista que visa assegurar uma igualdade de direitos sociais em uma sociedade onde os poucos ricos se tornam cada vez mais ricos e os milhares de pobres cada vez mais pobres.

Com a greve também se inicia um processo de degradação familiar, Otávio não consegue enxergar a razão pelo comportamento do filho, que não “trai” apenas o movimento grevista, como também, abandona a esperança por um país mais justo e igualitário.

[...] (*Encontro de Otávio e Tião*) “escuta moço acho que temos pouco para conversar, de minha parte estou muito certo que me enganei, pois este não é nunca será a casa de um fura greve”, pois você não é um traidor por covardia e sim por convicção. (HIRSZMAN, 1981, cena 01:41:09).

O Pai Otávio não vê outra possibilidade a não ser à saída de Tião da comunidade e também traz para ele uma parcela de culpa pela atitude de Tião.

[...] Otávio diz que não pode colocar a culpa exclusivamente no filho e que ele também tinha responsabilidade pelo comportamento dele, caso contrário ele iria achar que o filho era um safado de nascença. E finaliza proferindo: “olha rapaz nós

não temos mais nada a dizer um para o outro, e minha casa não é mais a sua. Você escolheu isso, está no seu direito, boa sorte”. (HIRSZMAN, 1981, cena 01:42:55).

Tião, após a conversa com o pai não sente nenhum remorso e não se arrepende de nada, se despede do pai. Contudo, no momento da conversa com a mãe ele diz que vai voltar.

[...] Romana conversa com Tião e diz que o filho não é covarde e sim teimoso. Tião informa que vai morar com um amigo e que vai pegar o dinheiro do Fundo de Garantia e se arrumar na vida. Em seguida volta para buscar Maria e o seu filho. Romana diz: “você acha que valeu a pena”, emoções, olhares e silêncio, e os dois se despedem. (HIRSZMAN, 1981, cena 01:47:09).

O filme escancara a necessidade de mudança no país não se restringindo apenas às questões políticas e sociais, mas também passa uma mensagem a respeito do conflito de ideologias, convicções e principalmente de consciência.

Evidente que a disparidade de classes contribui para o surgimento de movimentos em busca da igualdade de direitos e garantias e esse embate no filme ocorre em razão da diferença de comportamentos que variam de personagem para personagem e com exceção de Tião e Jesuíno que traíram sua “classe” deixando prevalecer seus desejos individuais aos coletivos.

Os dois exemplos denunciam como a cultura do pobre, do negro, do favelado é roubada ou marginalizada pela cidade, e, então, inverte-se a cultura, como Karl Marx e Friedrich Engels (2000, p.207) destacam:

Opressores e oprimidos sempre estiveram em constante oposição uns aos outros, envolvidos numa luta ininterrupta, ora disfarçada, ora aberta, que terminou sempre ou com uma transformação revolucionária de toda a sociedade, ou com o declínio comum das classes em luta.

A obra cinematográfica deu enfoque às questões políticas, sociais e culturais, utilizando uma linguagem simples e informal que despertam emoções no leitor ou no espectador, ao mesmo tempo em que, o faz refletir sobre a fragilidade das relações humanas.

A partir disso é possível afirmar que a obra fílmica é baseada justamente no conteúdo que resulta da obra literária, considerando sempre as características peculiares de cada uma, desde a linguagem até o meio em que são propagadas.

Contudo, antes de qualquer análise mais específica de qualquer um desses fatores, é necessário considerar o espaço no qual a peça foi inicialmente encenada: o Teatro de Arena. Esse teatro buscava originalmente encenar obras genuinamente brasileiras seguindo passos do modernismo como a coloquialidade, que segundo Pascoal:

Um dos muitos aspectos da peça Eles não usam black-tie condizentes com as aspirações nacionais-populares do Arena, que não condiz aprofundarmos nesse trabalho mas me parece importante citar, é o uso da linguagem oral, coloquial nos diálogos da peça: “A questão da linguagem, como forma de expressão desse “nacional-popular” pretendida pelo Arena, trouxe para o palco a chamada “linguagem do povo”; o que para eles significava tentar colocar nos diálogos a maneira “real” das chamadas “classes populares”, como se expressavam, desrespeitando todas as regras gramaticais e recheando os diálogos de gírias e maneirismos como forma de alcançar esse objetivo” (PASCOAL, 1998, p. 63).

A partir de tal apontamento, fica claro qual era o objetivo do Teatro de Arena, que era o de aproximar a plateia do palco e fazer uso da linguagem oral, coloquial nos diálogos da peça. O que para a peça em questão, isso era o ideal, uma vez que na obra é possível notar personagens de diferentes classes que se comunicam de maneiras diferentes.

Para desenvolver uma análise das semelhanças e diferenças das linguagens entre as duas obras, a peça e o filme, é necessário fazer um comentário sobre a origem dessa teatralidade popular que remonta à poesia épica, como comenta Lehmann (2006 apud Zanotti, 2008):

O passo para o teatro pós-dramático só é dado quando os recursos teatrais se encontram para além da linguagem, com o mesmo peso do texto e podendo ser sistematicamente pensados também sem ele. Por isso, não se pode falar de uma “continuidade” do teatro do absurdo e do teatro épico, já que tanto o teatro do absurdo quanto o épico, por vias diferentes, se atêm ao primado da representação de um cosmos textual fictício, ao passo que o teatro pós-dramático não mais o faz. (2008, p. 88-89).

O autor considera que o teatro pós-dramático diferencia-se do teatro absurdo e do teatro épico, no que se refere a linguagem e sobretudo às características modernistas que também podem ser observadas na peça *Eles não usam black-tie*. Importante destacar que a nova política social do governo da época que a obra foi escrita preocupava-se, por conseguinte, em “promover modificações substanciais na capacidade produtiva dos trabalhadores atuais e futuros”, o que impunha a promoção de uma série de providências que, basicamente, podiam ser reunidas em dois grupos. (GOMES, 1999. P. 59).

TIÃO — Tem uma nota sobre a greve na primeira página!...

OTÁVIO — Se até as oito horas da noite não derem o aumento, greve geral na metalúrgica!

TIÃO — Ninguém tem peito, pai!

OTÁVIO — Como não tem peito? Tá esquecido do ano passado?

TIÃO — Eu não tava lá.

OTÁVIO — Mas eu estava! Deram o aumento ou não deram?

TIÃO — Deram parte do aumento, parte! E mesmo assim porque todas as categorias aderiram! Mas agüentá o tranco sozinho, ninguém.

OTÁVIO — Espera só a assembléia de hoje e vai ver se tem peito ou não! Eu tinha avisado, hein! O ano passado entramos em acordo com o patrão e foi o que se viu. Agora, aprenderam.

[...]

TIÃO — O senhor acha que a turma vai topá a greve?

OTÁVIO — A assembléia é hoje à noite. Bráulio tá lá, ele vem com as novidade... T'ái um que tem esse tal treco.. . Emprestou dinheiro pra nós... É capaz de vender as calças pra prestá um favor...

TIÃO — Tem poucos assim!

OTÁVIO — Engano.

TIÃO — Ninguém vale nada, pai!

OTÁVIO — Como você tem medo!

TIÃO (irritado) — Mas medo de que, bolas?

OTÁVIO (imperturbável) — De ser pobre... Da vida da gente!

TIÃO — Ah! Tou é nervoso... tou apaixonado, pai... Não liga, não!

(GUARNIERI, 2014, p. 39-42)

Importante destacar que a movimentação da classe operaria era organizada pelo movimento sindical e assim a peça proporciona a identificação da força dos sindicatos tal como o grande numero de trabalhadores sindicalizados, quanto pelo aumento da freqüência às sedes dos sindicatos. A questão do associativismo do trabalhador brasileiro estava, portanto, sendo pensada em conjunto com outras questões de imediato impacto material, como as da moradia e alimentação, reconhecidas como fundamentais e responsáveis pelas altas taxas de mortalidade e pela baixa produtividade da população brasileira. (GOMES, 1999. P. 62).

Identifica-se que a organização da classe proletária na peça, que é constituída em três atos, é possível observar os dilemas do pai Otávio e do filho Tião, que embora pertençam a mesma classe, vislumbram os problemas de diferentes perspectivas. Na peça, essa diferença de olhares para os mesmos dilemas se dá por conta da linguagem, em que o pai e o filho desenvolvem de

maneira mais truncada. No filme, para além dos diálogos, é notável essa caracterização através também das vestimentas.

Em ambas as obras, as posições das personagens sempre estão bem marcadas, seja sobre o casamento, seja sobre a greve. Os diálogos são curtos e em sua maioria expressam um posicionamento de ordem. E o que é interessante notar que acontece mais na peça do que no filme, justamente por que a peça traz somente a linguagem escrita, é que cada ação acontece e é narrada sempre sob o olhar da classe social de quem a executa ou profere.

Talvez o diretor do filme tenha perdido nesse aspecto porque no meio imagético, é mais difícil fazer com que as falas se sobressaiam. O que já é bastante plausível na peça.

Sobre a relação marcante pautada na linguagem na peça entre pai e filho, Prado comenta que:

É admirável, com efeito, a isenção com que a peça, jogando pai contra filho, equilibra os dois pratos da balança. Apenas no final intervém o autor, fazendo a noiva abandonar o operário que, traindo a greve, traíra os seus amigos e companheiros. Algumas espectadoras protestaram contra semelhante desfecho em nome da psicologia feminina. Mas não se trata, aqui, de psicologia e sim de moral: o autor necessitava externar de algum jeito o seu pensamento, dizer afinal de que lado estava, deixando a neutralidade do puro naturalismo para entrar no terreno em que desejava colocar-se, o da peça de ideias e mesmo de ideias políticas. É um direito seu, que só deixaríamos de lhe reconhecer se o texto escorregasse para a propaganda, coisa que ele tem sempre a dignidade artística de evitar (PRADO, 1964, p. 134).

Com essa citação é possível não apenas analisar as questões dos dilemas na peça, mas também as questões ideológicas. Questões essas que conseguiram ser transpostas ao filme, porque nesse sentido, o imagético é benéfico.

Sob esse aspecto é que se torna possível discutir as diferenças mais marcantes entre a peça e o filme e certamente, a cena que mais se difere entre um e outro é a greve. É nessa cena que o filme ganha em termos de construção. É onde se torna possível enxergar a visão coletiva. E isso mexe com o imaginário dos telespectadores. Essa cena é o que dá à obra um caráter épico, heroico que de certa forma não fica tão claro na peça, pelo menos não tão visível.

Importante destacar o autor, Hans Jauss, que expressa em *A história da literatura como provocação à teoria literária*, como “um processo de recepção e de produção estática que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (JAUSS, 1994, p.25)

Nesse processo de intermedialidade quando o autor promove a adaptação de uma para outra mídia, no caso em tela da peça teatral ao filme ocorre uma nova criação de obra nova com outra roupagem em outro manequim que desfilam aos olhos do leitor/espectador de forma diversa, não tendo que necessariamente ser fiel ao modelo original que foi fonte para a criação de nova obra, e como nova pode ser diferente, apenas a inspiração que fez surgir uma nova criação também original na sua forma de expressão.

O autor também diz que quando um cineasta adapta um romance, ele leva em consideração que a sua obra pertencerá a outro contexto. Um contexto pode alterar uma mensagem modificando seu sentido, sua função ou a sua informação. Quer dizer que a circunstância da criação da nova obra pode determinar ou ajudar o cineasta na seleção de certos significados dentro da gama de significados possíveis presentes no livro. Johnson escreve que “as obras de arte têm sido interpretadas diferentemente em épocas diferente devido não só a circunstancias de interpretação [...] mas também à idealização do interprete” (JOHNSON, 1982, p. 35).

Destaca-se que a peça *Eles não usam Black-Tie*, foi escrita em 1955 e adaptada ao cinema em 1981, os períodos traziam realidades distintas quanto a representação das personagens, no que se referem às “lutas de classes”, sobretudo, a obra cinematográfica utilizou-se de uma linguagem que contribuiu para que o espectador se posicione em uma realidade pós ditadura, realidade esta que não se cogitava em 1955, quando a obra foi criada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto permaneci no náufrago chamado dissertação estive mergulhado num corpo teórico que se ocupa de representações artísticas empreendidas tanto pela obra teatral *“Eles não usam Black-tie”* quanto pela obra filmica de mesmo nome. Nesse interim, a busca por situar como elas funcionam quanto meio de significação com relação a tantas outras linguagens e sistemas expressivos estiveram presentes em cada imagem captura do filme, a cada trecho destacado da peça teatral, ou ainda em cada narrativa selecionada para a análise.

Nesse percurso foi possível inteirar-se das histórias de vidas através dos personagens, cujas narrativas revelavam as tensões, os conflitos e as contradições impostas pelo capital. Com o efeito, pode-se afirmar que este estudo cumpriu os objetivos gerais que se propôs essa pesquisa.

Também com a realização deste estudo, cumpriu-se o objetivo específico da pesquisa que compreende em comparar a adaptação da linguagem teatral para a linguagem cinematográfica a partir do conjunto de elementos na composição destas obras que têm um papel criador para delinear as narrativas. A adaptação neste contexto descreveu e analisou “os processos de transposição das personagens, dos locais, das estruturas temporais, da época em que se situa a ação, da sequência dos acontecimentos narrados”, entre outros (Aumont; Marie, 2009, p.16).

Percebeu-se ainda que nos períodos de “criação” das obras em questão traziam realidades distintas quanto às personagens, contudo a essência do texto original foi mantida a respeito das “lutas de classes”, sobretudo, a obra cinematográfica encenada em 1981 utilizou-se de uma linguagem que contribuiu para que o espectador se posicionasse em uma realidade pós-ditadura, realidade esta que não se cogitava em 1955.

Verifica-se com o presente trabalho que é repassado aos autores uma, certa flexibilidade ao adaptar a obra original a uma outra linguagem, não sendo necessário mensurar se há perdas ou ganhos na transposição.

Ainda convém destacar que foi referendada no presente trabalho a discussão a respeito do contexto adaptativo da obra literária para a obra fílmica e a liberdade de dirigir e conduzir as personagens em novos cenários

Identifica-se que a peça *“Eles não usam Black-Tie”* de Guarnieri e adaptada por Leon, mantém o mesmo posicionamento quanto à existência das desigualdades sociais, o embate de classes e o direito de greve, no qual o cinema com a autonomia do uso de uma linguagem própria fala aquilo que já foi definido anteriormente na peça e assim mantido pela obra fílmica através dos diálogos das personagens representados a essência na forma e na expressão.

Dessa maneira é possível afirmar que o filme é o resultado da arte cinematográfica respeitando a forma e a expressão através da linguagem que aqui se dá através de imagens que ganham movimentos, sons e cor o que facilita a percepção do espectador, respeitando a essência da obra primária, porém trazendo um novo cenário.

Com este trabalho, conclui-se que além das questões anteriormente apresentadas acerca das representações artísticas, nos possibilita ainda entender muitos aspectos da realidade brasileira, proporcionando ao leitor e a leitora um material crítico-reflexivo para a compreensão do contexto político-ideológico em que estamos inseridos atualmente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques [et. al.]. **A estética do filme**. 9ª Ed. Campinas/SP: Papyrus, 2003 – 2012.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dictionnaire théorique et critique du cinema**. Tradução: Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. 1.ª edição, Janeiro de 2009.
- BENJAMIN, Walter. “**O autor como produtor**”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas**. Editora Civilização brasileira S/A, 1990.
- Eles não usam Black-tie** CARVALHO, Gilson Magalhães de. QUERELLE, DE GENET, DE FASSBINDER: **ADAPTAÇÃO E CIRCULAÇÃO** (2006). Dissertação (Mestre em Letras). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.
- DANCYGER, Ken. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo**, Rio de Janeiro, Campus, 2003.
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FONSECA, Pedro C. Dutra (org.), BASTOS, Pedro P. Zahluth (org.), **A era Vargas Desenvolvimento, economia e sociedade**, ed. UNESP. 2012.
- FURTADO, Marli Terezinha. **Bertold Brecht e o teatro épico**. In: Fragmentos. v.5. nº1, p. 9-10. Florianópolis : Santa Catarina, 1995.
- GOMES, Angela de Castro, **Repensando o Estado Novo**. Organizadora: Dulce Pandolfi. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999. 345 p.
- GUARNIERI, Gianfrancesco.. 27ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação** / Linda Hutcheon; tradução André Cechinel. 2ª ed. – Florianópolis: ed. da UFSC, 2013.
- JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sergei Tellarori. São Paulo: Ática, 1994.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MARX, Karl e Engels. F. *Manifesto do Partido Comunista*. SP: Martin Claret, 2002.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MOISÉS, Massaudi. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1969. 12ª ed., 2000.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. **Eles não usam black-tie: a forma como conteúdo histórico e ideológico**. Revista Cerrados. v. 19. n. 29. p. 27-44, 2010.

NUNES, Francisco Pereira. **Platéia ou Plateia? A Progressiva Perda do Assento nos Teatros de Brecht, Moreno e Boal** (2010). Dissertação (Mestre em Artes). Universidade de Brasília – UnB, Brasília, 2010.

PASCOAL, Eliane dos Santos. **Cenas da arena de um teatro: Guarnieri e Vianinha, 1958-1959**. Tese (Doutorado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1998.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro/Patrice Pavis**; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guisburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PONTE, Newton de Castro. **A romancização do drama e suas implicações na escrita dramática moderna** (2010). (Mestre em Literatura e Interculturalidade). Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SIMÕES, I. **Roteiro da intolerância**. São Paulo: Ed. Senac; Terceiro Nome, 1998.

SOUZA, Miliandre Garcia de. **“Do Arena ao CPC”: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)**. 2002. Universidade Federal do Paraná. Dissertação (Mestrado em História) Curitiba, 2002.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TEIXEIRA, Marcos. **Planos Cinematográficos Básicos**. Disponível em: <file:///C:/Users/JOSEMAR/Downloads/Planos+Cinematogr%C3%A1ficos.pdf>. Acesso em: 06.06.2016.

ZANOTTI, Luiz Roberto. **Thom Pain (Baseado em Nada) de Will Eno: O Existencialismo Stand-Up no Texto e na Encenação**. 2008. Centro Universitário Campo de Andrade. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) Curitiba, 2008.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

HIRSZMAN, Leon. **Eles não usam black-tie**. Direção:. Globo Vídeo, 1981.

REFERÊNCIA DE SITE

JORNAL DOS AMIGOS. **Amizades sem fronteiras**. Belo Horizonte, 2007.
Disponível em: <http://www.jornaldosamigos.com.br/bertolt_brecht.htm/> Acesso em:<25.08.2016>.