



# *Cinema e processos de criação*

Apontamentos acerca do percurso transcriativo de *Eles não usam black-tie*

Laila Rotter Schmidt / Universidade Federal de São Carlos

O PRESENTE TRABALHO apresenta alguns apontamentos a respeito do processo de criação do filme *Eles não usam black-tie* (1981), dirigido por Leon Hirszman, baseado na peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri (1955), valendo-se do referencial metodológico e teórico da Crítica Genética e de documentos de processo<sup>1</sup>, em especial dos argumentos (sonoros e escritos) e das diferentes versões do roteiro cinematográfico.

Partindo de singularidades observadas nos estudos de processos de criação no cinema e de caminhos indicados em pesquisas pioneiras neste campo, a proposta é apresentar alguns dos desafios e possibilidades

1. Optou-se por utilizar a denominação “documentos de processo” proposta por Cecília Salles para caracterizar os índices materiais do processo criativo. SALLES, C. A. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: Educ, 2008, p. 38.



encontradas na aproximação ao percurso transcriativo de *Eles não usam black-tie*<sup>2</sup>, que é objeto de pesquisa de mestrado em desenvolvimento. O objetivo deste trabalho é fornecer pistas e exemplos de como os estudos sobre processos de criação no cinema podem desenvolver-se.

Pouco mais de um século depois da primeira exibição dos irmãos Lumière na França, o cinema continua a oferecer aos pesquisadores um campo de estudo extremamente fecundo e diversificado. No entanto, a pesquisa neste âmbito valendo-se da Crítica Genética ainda é bastante incipiente, sendo poucos os pesquisadores que se dedicaram à aproximação do movimento construtivo de obras cinematográficas partindo de seus índices materiais. No Brasil, é pioneira a pesquisa de Josette Monzani acerca da gênese de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), do cineasta Glauber Rocha, que abriu caminho para outros pesquisadores como José Eduardo Bozicanin, que se dedicou em sua pesquisa de mestrado ao processo de criação do filme *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman.

Os estudos de cinema que utilizam o referencial metodológico e teórico da Crítica Genética, consolidado na literatura, lidam com características particulares dos processos de criação audiovisuais e inevitavelmente suscitam novos desafios aos pesquisadores. Para expor neste trabalho algumas destas singularidades, são

2. Utilizado no contexto deste trabalho para caracterizar a passagem do texto teatral para o filme, “transcrição” é um termo utilizado por Haroldo de Campos para tratar da tradução de textos artísticos. Cf. CAMPOS, H. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: OLIVEIRA, A. C.; SANTAELLA, L. *Semiótica da Literatura*. São Paulo: Educ, 1987.

*Incipit*

utilizadas menos reflexões teóricas (que nesse âmbito são escassas e ainda estão sendo mapeadas para a dissertação), e mais observações de ordem prática, provenientes das experiências vividas no desenvolvimento da pesquisa e das discussões com professores e colegas que também aplicam ao cinema, em diferentes medidas, o referencial da Crítica Genética<sup>3</sup>.

Pode-se dizer que o acesso aos documentos de processo de um filme é complicado pelo fato de que estes são geralmente concebidos sob uma perspectiva pragmática, como instrumentos que servem a determinada etapa de realização do filme, e, uma vez concluída a obra audiovisual, são descartados<sup>4</sup>. Quando preservados, os documentos que registram aquele percurso criativo tendem a ser esquecidos em arquivos pessoais, sem cuidados de conservação ou catalogação, fora do alcance dos pesquisadores.

O processo de criação cinematográfico é singular em sua complexidade, envolvendo muitas pessoas em diferentes etapas de trabalho, como roteirização, produção, filmagem e montagem (nas quais se distribuem tarefas como elaboração de roteiro e *storyboard*, escolha de atores e cenários, ensaios, iluminação, captação de imagens, corte e montagem das cenas filmadas,

3. Neste sentido, no programa de pós-graduação em Imagem & Som da UFSCar encontram-se atualmente em desenvolvimento as pesquisas “O processo de criação do documentário *Um Corpo Subterrâneo*: poesia audiovisual, memória e cultura”, de Patrícia VAZ, “Cinema como espaço da lembrança: representações da memória em *Sans Soleil*”, de Edson COSTA, e “O processo de criação de *O bravo guerreiro*, de Gustavo Dahl”, de Julio César BAZANINI.
4. MONZANI, J. M. Uma visada sobre Deus e o Diabo na terra do sol: O processo de criação do jovem Glauber. In: BORGES, G. (Org.). *Nas margens: Ensaios sobre teatro, cinema e meios digitais*. Lisboa, 2010, p. 129-144.

gravação da música e ruídos, mixagem, etc.). Dessa diversidade de processos, deriva enorme quantidade e variedade de documentos que pode servir à posterior aproximação ao percurso criativo de determinada obra cinematográfica.

No entanto, o documento que se encontra mais comumente preservado e sobre o qual se dedica atenção especial nos estudos genéticos é o roteiro. Este serve como guia para quase todos os esforços subsequentes de realização do filme e pode ser considerado um mediador entre o processo individual do roteirista e a coletividade da equipe que irá executar as indicações que contém<sup>5</sup>, sob a orientação do diretor. Ainda assim, o roteiro não contempla informações sobre o desenvolvimento efetivo das demais etapas de realização do filme (filmagem, montagem, etc.), e o conjunto deste com outros documentos sem dúvida enriquece o dossiê e aumenta as possibilidades de pesquisa.

Neste sentido, Pierre-Marc de Biasi comenta que a natureza diversificada da gênese de um filme faz deste um “objeto de estudo genético transdisciplinar de grande abrangência”, cujo processo criativo integram:

Os constituintes textuais literários ou didascálias (sinopse, redação do cenário, texto dos diálogos, *storyboard*, edição, roteiros); os constituintes dramáticos e cênicos (a montagem, o jogo de atores); elementos da concepção gráfica e plástica (esboços, esquemas, desenhos preparatórios, acessórios, cenários, vestuário); um dossiê documentário (anotações no local, pesquisas, reconstituintes históricas); componentes sonoros e musicais; aspectos técnicos e sintáticos

5. SALLES, C. A. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010, p. 173.

*Incipit*

(tomadas, enquadramento, luzes, cores, montagem); exigências financeiras, industriais, publicitárias e comerciais.<sup>6</sup>

Esta citação evidencia a potencial diversidade de linguagens e materialidades do dossiê genético de um filme. Os documentos de processo podem encontrar-se na mesma linguagem da obra audiovisual acabada, como é o caso de filmagens para *making of* e cenas cortadas, mas é mais comum se apresentarem por meio de outros códigos (podendo conter diálogos, anotações, desenhos, fotos, diagramas, etc.). Uma das especificidades nesse sentido são as relações entre diferentes linguagens que podem ser estabelecidas no âmbito interno de um documento, como é o caso do roteiro. Este, recorrendo apenas à linguagem escrita, contém instruções para ações que, quando executadas, pertencerão ao plano visual e sonoro (falas, movimentos de câmera, desempenho de intérpretes, entonação de voz, etc.)<sup>7</sup>.

A partir dessas considerações acerca de algumas singularidades dos estudos genéticos no cinema, é possível avançar em direção aos caminhos específicos que cada pesquisa pode trilhar, utilizando para isto os exemplos de Josette Monzani e de José Eduardo Bozicanin, que posteriormente serão comparados ao caso de *Eles não usam black-tie*.

Monzani, conforme já apontado, deu início aos estudos de processos de criação no cinema dedicando-se ao filme *Deus e o diabo da terra do sol* (1964), obra

6. BIASI, P. O horizonte genético. In: ZULAR, R. (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 231.

7. SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998, p. 121.

prima de Glauber Rocha. Sua dissertação, defendida em 1992 e publicada em 2006, lançou um novo olhar à máxima glauberiana “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”<sup>8</sup>. Bozicanin, orientado por Monzani, dedicou-se em sua dissertação, defendida recentemente, ao filme *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, baseado na obra homônima de Graciliano Ramos<sup>9</sup>.

No tocante ao dossiê genético do qual cada pesquisa se valeu, Monzani lidou com cinco versões diferentes de roteiros originais desenvolvidos por Glauber. Ela se voltou exclusivamente para os roteiros, não incorporando a esta pesquisa o filme em sua forma entregue ao público<sup>10</sup>. Este material não se encontrava organizado e arquivado em um determinado local, sendo necessária a consulta a diferentes instituições e acervos, além de obras já publicadas, para então, de posse de uma grande quantidade de documentos, poderem ser realizadas a identificação das diferentes versões de roteiros existentes e da cronologia entre elas, com base em uma observação minuciosa e cruzamento de informações<sup>11</sup>.

8. MONZANI, J. M. A. S. *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. São Paulo: FAPESP; Annablume, com a chancela do CEB da UFBA e da Fundação Gregório de Mattos Guerra, 2006.
9. BOZICANIN, J. E. *O processo transcriativo de São Bernardo de Leon Hirszman*. São Carlos, 2010. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). Universidade Federal de São Carlos.
10. As interrelações entre os roteiros e o filme foram desenvolvidas posteriormente em sua tese de doutorado. Cf. MONZANI, J. M. A. S. *Deus e o diabo na terra do sol: uma arqueologia das imagens*. São Paulo, 1998. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
11. Monzani chama a atenção para uma particularidade de sua pesquisa: “Imagine-se, leitor, realizando uma pesquisa dessa natureza sem poder recorrer ao computador para armazenar as informações levantadas, os fichamentos, os próprios roteiros, sem a fatura das máquinas de xerox que temos hoje, e, ainda, sem aparelhos de videocassete.” MONZANI, J. M. A. S. *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. Op. cit., p. 19.

*Incipit*

Bozicanin, por sua vez, trabalhou com apenas um roteiro, mas incorporou de forma significativa em sua pesquisa o filme e outros documentos, em especial, as folhas de continuidade das filmagens, sendo que todo este material se encontra depositado em um arquivo<sup>12</sup>. O roteiro estudado não era original: foi criado por Hirszman tendo como base o romance homônimo de Graciliano Ramos.

A distinta natureza, extensão e fonte dos documentos utilizados por cada pesquisador implicou desafios teóricos e metodológicos específicos. Monzani, diante da quantidade de material disponível, desenvolveu critérios próprios para comparar e analisar cada roteiro com os anteriores, sendo que cada capítulo de seu livro trata de um determinado roteiro. Foi preciso contemplar, em alguns capítulos, um estudo comparativo interno ao próprio roteiro, considerando as alterações manuscritas sobre o conteúdo datilografado.

Bozicanin, por sua vez, lidando com registros de três momentos distintos do processo criativo, a obra literária, o roteiro e o filme, também desenvolveu um sistema próprio para organização e análise comparativa destes documentos. Em um capítulo trata do roteiro em relação ao romance, e, em outro capítulo, do filme em relação ao roteiro. Parte dos critérios utilizados na comparação é semelhante àqueles utilizados por Monzani (por exemplo: personagens, som, etc.), no entanto, sua aplicação é específica. Bozicanin precisou, ainda, estabelecer uma maneira de representar os trechos do filme

12. Arquivo Edgard Leuenroth, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH / UNICAMP), Fundo Leon Hirszman.

em seu trabalho (tendo em mente que muitos aspectos das imagens em movimento – temporais, sonoros, dramáticos, etc. – não são reproduzidos nas impressões sobre papel).

No campo dos referenciais e instrumentais teóricos, Monzani, durante o tratamento do material que tinha em mãos, percebendo a forte influência que a literatura brasileira (em especial aquela que tratava do sertão e do cangaço) exerceu sobre o processo criativo de Glauber, precisou incorporar à sua pesquisa o mapeamento de tais referências, buscando visualizar a forma pela qual foram apropriadas e as marcas que deixaram no percurso construtivo.

Ao lidar com uma obra audiovisual transcrita a partir de uma obra literária, Bozicanin precisou buscar instrumentais teóricos que permitissem pensar a relação entre diferentes linguagens e discutir o processo de passagem entre elas. Voltou-se, para tanto, aos trabalhos de Roman Jakobson e Haroldo de Campos acerca da tradução poética.

Tendo em mente essas ilustrações, que permitem apontar para especificidades metodológicas, teóricas e temáticas das pesquisas de Monzani e Bozicanin e também fornecer pistas para a delimitação do campo de estudo, a proposta é adentrar ao caso de *Eles não usam black-tie*.

Realizado no início do processo de abertura do país, em meio à efervescência do movimento operário do ABC paulista, *Eles não usam black-tie*, dirigido por Leon Hirszman e lançado em 1981, aborda criticamente, nos moldes do nacional-popular, questões sociais e políticas que marcaram sua época. A aceitação pelo público

*Incipit*



e pela crítica, além dos importantes prêmios que conquistou<sup>13</sup>, indica que o filme alcançou o objetivo de promover a articulação entre “política, sociedade e arte” objetivado pelo diretor desde seu primeiro filme<sup>14</sup>, e que marca seu projeto poético<sup>15</sup>.

A peça homônima a partir da qual se realizou o filme foi escrita por Gianfrancesco Guarnieri, e montada inicialmente no Teatro de Arena de São Paulo, em 1956. Ao apresentar pela primeira vez a temática das greves operárias nos palcos brasileiros, a peça entrou para a história e abriu espaço para uma nova forma de pensar e fazer teatro no país. Tendo como cenário uma favela carioca, a trama é centrada na repercussão de uma greve em uma família operária, movimento diante do qual pai e filho nutrem posturas opostas<sup>16</sup>.

A peça impressionou Hirszman, que vinte anos depois de ter assistido à sua montagem no Rio de Janeiro reuniu vontade e condições para a realização do filme. O diretor se mudou para São Paulo para escrever o

13. Entre eles, o Leão de Ouro – Prêmio Especial do Júri, no Festival de Veneza de 1981.

14. HIRSZMAN, L. *É bom falar*. Montagem de entrevistas de LORENÇATO, A. e CALIL, C. A. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995, p. 73.

15. O termo “projeto poético” é utilizado aqui no sentido proposto por Cecília Salles. SALLES, C. A. *Redes da criação*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006, p. 37.

16. Em *Eles não usam black-tie*, Otávio e Romana vivem em um barraco com os filhos Tião e Chiquinho. Quando descobre que sua namorada, Maria, está grávida, Tião marca o noivado. Ao mesmo tempo em que o jovem anuncia sua decisão à família, seu pai discute a possibilidade de greve, que se consolida logo depois na fábrica em que trabalham. Enquanto Otávio, líder operário, participa da organização da greve, Tião, que não acredita na luta do pai, busca soluções individuais. Ao furar a greve, ele é expulso de casa e abandonado pela namorada. Compõem a trama, ainda, Romana, mãe de Tião, Jesuíno, seu amigo malandro, Teresinha, namorada de Chiquinho, e Bráulio, companheiro de Otávio nas lutas operárias.

roteiro com Guarnieri, trabalho que levou quase seis meses para ser concluído. “Passamos esse tempo todo trabalhando, principalmente, a atualização da peça, escrita em 1955, para o 1979 das greves e do surgimento das lideranças sindicais”<sup>17</sup>.

Com o núcleo dramático da peça atualizado para o contexto social e político dos anos 70-80, o filme passa a dialogar com o processo de abertura política, a nova realidade dos centros urbanos, a emergência de novos sujeitos coletivos, o surgimento do moderno sindicalismo e o movimento grevista dos metalúrgicos do ABC paulista.

Esse diálogo se enriqueceu com a realização do documentário *ABC da greve* (1979), que Hirszman decidiu filmar quando chegou a São Paulo e se deparou com a movimentação grevista de São Bernardo. Interrompendo o trabalho em *Eles não usam black-tie*, reuniu uma pequena equipe e passou a acompanhar piquetes, trabalhadores em greve e negociações por 90 dias, experiência que, para ele, serviu como um laboratório de direção, de sentimento e de proximidade com uma vivência operária<sup>18</sup>. No entanto, Hirszman não finalizou o documentário em vida, sendo este trabalho realizado por um membro da equipe original de produção, Adrian Cooper, em 1991, o que implicou mudanças no projeto original.

Esse novo contexto influenciou a migração da trama do filme da favela carioca para um bairro operário da capital paulista, assim como a inclusão de novas

17. HIRSZMAN, L. *É bom falar*. Op. cit., p. 53.

18. CHIJONA, G. La respuesta es sí. *Cine Cubano* (Havana), n. 102, 1982, p. 157. Tradução nossa.

*Incipit*

discussões, em especial de temas relacionados às condições de vida na metrópole, como a violência, a repressão policial, a marginalidade, o desemprego, a migração nordestina, a participação da mulher no trabalho e a difusão da televisão. Tendências políticas da época também se refletem na obra audiovisual, principalmente nas novas condições de desenvolvimento da greve, que diferente daquilo que acontece na peça, não são favoráveis.

Ainda que a peça e o filme compartilhem o mesmo núcleo dramático, o espaço e o tempo nos quais se desenvolvem são distintos e os acontecimentos se estruturam em diferentes dinâmicas. Para Hirszman, o filme não é uma adaptação, pois o roteiro foi completamente reescrito a partir da obra teatral, usada como “base emocional” para a versão cinematográfica, que foi realizada sob uma nova visão, apropriada a um novo momento<sup>19</sup>.

O complexo processo de transposição entre linguagens e de atualização temporal e temática que deu origem ao filme *Eles não usam black-tie* deixou muitos rastros que podem ser explorados na aproximação ao seu percurso criativo. Consultou-se grande variedade de documentos de processo no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL) e na Cinemateca Brasileira de São Paulo. Sabe-se da existência de documentos do mesmo gênero no acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Arquivo da FUNARTE, Rio de Janeiro.

19. JOHNSON, R.; STAM, R. Recovering popular emotion: an interview with Leon Hirszman. *Cineaste*, v. 13, n. 2, 1984, p. 21. Tradução nossa.

A principal fonte de consulta para a pesquisa de mestrado na qual se insere este trabalho é o Fundo Leon Hirszman do AEL, no qual se encontram depositados documentos relativos às produções cinematográficas do diretor no período de 1960 a 1989, doados por familiares no fim da década de 1980. São mais de 1.500 documentos fotográficos e cerca de trinta volumes de documentação textual, que somam milhares de páginas, além de fitas cassete, cartazes e partitura, referentes a toda a trajetória artística do diretor.

Da realização de *Eles não usam black-tie*, além de conversas gravadas entre Hirszman e Guarnieri quando estavam definindo os contornos do filme, encontram-se arquivados no Fundo Leon Hirszman do AEL, esboços, rascunhos, sinopses, roteiros, orçamentos, contratos, notas de pagamentos, autorizações e declarações, mapa e fotografias de pesquisa cenográfica, calendários de filmagens, boletins de câmera e de filmagem, cronogramas de montagem, registros de minutagem, banda sonora e sincronização, mapa de mixagem, além de materiais usados na divulgação do filme em seu lançamento e relançamento, como entrevistas, cartazes, fotografias e documentos relativos às premiações e participação em eventos<sup>20</sup>.

Em meio à diversidade de material disponível, os documentos que se pode considerar como centrais na pesquisa são os argumentos (escritos e sonoros) e os roteiros. No arquivo do AEL, encontram-se deposita-

20. Arquivo Edgard Leuenroth, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH / UNICAMP), Fundo Leon Hirszman. Grupo 2: Direções – Subgrupo 16: *Eles não usam black-tie* – LH DIR BT – Cx. 22 à Cx. 36.

*Incipit*

dos três documentos descritos como “Argumentos Manuscritos” e seis fitas cassete (com cópias em CD) descritas como “Argumentos Sonoros”. Estas contêm conversas de Hirszman e Guarnieri a respeito do filme, enquanto aqueles se constituem de transcrições dos registros sonoros, sem data, e anotações manuscritas referentes a estes, com data de 9 e 13 de setembro de 1979, além de uma sinopse.

Sob a descrição de “Roteiros”, encontram-se depositados 13 documentos. Em uma primeira análise verificou-se a existência de três versões diferentes de roteiro, sendo os demais documentos fotocópias destas, possivelmente pertencentes a diferentes membros da equipe de produção. Há, ainda, um roteiro em italiano incompleto, um documento que se acredita ser uma transcrição das falas dos personagens feita a partir do filme e um *storyboard* incompleto.

O primeiro tipo de roteiro possui 101 páginas datilografadas, não está encadernado, sem data, porém contempla, na capa, a indicação “Primeiro tratamento: sujeito a modificações”, e o título provisório “Nós se gosta muito mais” (trecho do samba-tema da peça). O documento não possui cópias e tem várias anotações manuscritas.

O segundo tipo de roteiro possui 122 páginas datilografadas, não está encadernado, datado de 27 de janeiro de 1980, não possui capa, porém já contempla o título definitivo, *Eles não usam black-tie*. Além deste documento, que não possui correções manuscritas, há três cópias deste. A primeira está encadernada e possui poucas anotações. A segunda também está encadernada, mas possui várias anotações manuscritas. A terceira

não está encadernada e também possui muitas anotações, que apesar de escritas em letra diferente, coincidem em sua quase totalidade com as correções feitas na segunda cópia. Esta difere das demais somente nas primeiras duas páginas, e possui um esboço manuscrito da capa que se encontra datilografada no terceiro tipo de roteiro.

O terceiro tipo de roteiro possui 121 páginas, está datilografado, não está encadernado, está datado de 27 de janeiro de 1980 e possui capa datilografada (com as mesmas informações esboçadas no tipo anterior) com o título definitivo: *Eles não usam black-tie*. Além do original, que não possui correções manuscritas, há quatro cópias deste. A primeira está encadernada e possui a indicação “1-Leon” em um adesivo na contracapa, e possui algumas anotações manuscritas. A segunda também está encadernada, tem anotado na primeira página “Tânia Savietto”<sup>21</sup> e registra muitas anotações manuscritas, algumas coincidentes com aquelas da primeira cópia. A terceira também está encadernada, porém, não possui indicação de nome e tem poucas anotações. A quarta não está encadernada, apenas colada lateralmente, também não possui indicação de nome e registra poucas anotações.

A ausência ou repetição de datas nos documentos dificulta sua organização cronológica. A sequência entre as diferentes versões de roteiro, todas identificadas com a mesma data, foi pré-estabelecida levando em conta, principalmente, a existência de correções ma-

21. Assistente de direção de *Eles não usam black-tie*, conforme consta na ficha técnica do filme. SALEM, H. *Leon Hirszman: O navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

*Incipit*

nuscritas em um determinado roteiro que se encontram datilografadas em outro, além da própria evolução técnica que se pode perceber entre as versões. Por exemplo, no primeiro roteiro, tem-se quase nenhuma indicação de enquadramento, movimento de câmera, etc., apenas descrições das ações e locais em que estas deveriam-se desenvolver. Nos roteiros seguintes, encontram-se orientações cada vez mais detalhadas neste sentido, além de haver, em alguns deles, marcações manuscritas de sequências que haviam sido filmadas.

Também se constituiu importante fonte de pesquisa para a dissertação de mestrado o Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, no qual se encontra depositado o *storyboard* completo de *Eles não usam black-tie*<sup>22</sup>, o qual integra o acervo do AEL apenas parcialmente. Na Cinemateca também se encontra um roteiro (que parece ser fotocópia de uma das versões consultadas no AEL), e uma coleção extensa de entrevistas, críticas e notícias publicadas em livros, revistas e jornais, a respeito do filme.

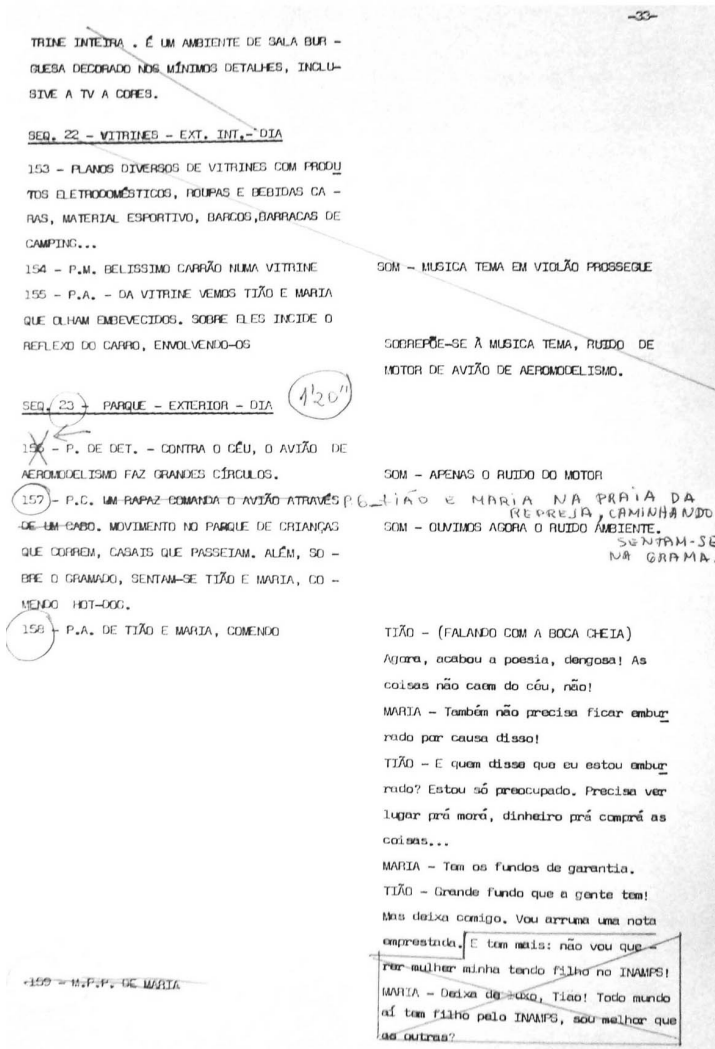
22. Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Localização do documento: [05258] Acesso: R. 614.



*Incipit*

Storyboard de *Eles não usam black-tie* (p. 132). Arquivo Edgard Leuenroth (IFCH – Unicamp).





Roteiro de *Eles não usam black-tie* (Versão III - p. 33). Arquivo Edgard Leuenroth (IFCH - Unicamp).

A composição desse dossiê genético resulta de um trabalho de pesquisa, consulta, leitura e organização de material ainda em andamento. No entanto, o contato com os principais documentos de processo de *Eles não usam black-tie* já permite vislumbrar alguns dos desafios, necessidades metodológico-teóricas e caminhos a

seguir na análise que busca aproximação ao percurso construtivo da obra.

Conforme exposto, cada uma das três versões de roteiro já identificadas possui diversas cópias com diferentes extensões de anotações manuscritas, registrando um movimento interno a cada versão, além daquele que pode ser estabelecido entre elas. No entanto, diferente do caso de Monzani (que também lidou com anotações manuscritas nos roteiros de Glauber), as anotações nos roteiros de *Eles não usam black-tie* não foram realizadas por uma única pessoa (o diretor-roteirista), mas por diferentes membros da equipe, em diferentes cópias de um mesmo documento.

Soma-se a isto a grande quantidade e diversidade de documentos disponíveis que se pode chamar de secundários (tais como *storyboard*, calendários de filmagens, boletins de câmera e filmagem, cronogramas de montagem, etc.) com os quais ainda não se teve contato. Este material, que contém majoritariamente registros técnicos, pode revelar dados importantes para completar lacunas deixadas na interpretação dos documentos mais centrais para a pesquisa (argumentos e roteiros), como aconteceu no trabalho de Bozicanin.

Tanto as anotações nos roteiros quanto os documentos secundários, devido ao volume e especificidade dos dados que registram, exigem a definição de critérios para a seleção do material que é importante para a pesquisa e a organização deste para análise.

Por outro lado, tal qual Bozicanin, a pesquisa que este trabalho integra lida com a criação de uma obra a partir de outra cujo código é distinto (teatro e cinema). Desse modo, além do movimento tradutório e trans-

*Incipit*

criativo que pode ser observado no âmbito da natureza dos documentos de processo (questão já tratada anteriormente), as relações entre diferentes linguagens caracteriza também, e principalmente, a passagem entre a peça e o filme. Para pensar essas questões, integrou-se aos instrumentais teóricos da pesquisa o conceito de “tradução intersemiótica”<sup>23</sup>, utilizado também por Bozicanin, sem descartar a possibilidade de recorrer a outros ao longo do desenvolvimento desta.

Outra particularidade é que o principal registro da peça ao qual se tem acesso é o texto teatral publicado, que indica, basicamente, as falas dos personagens. Tendo em vista que uma peça de teatro é formada por muitos outros elementos como cenário, figurino e dramatização, que podem ser, inclusive, distintos em cada montagem realizada, o texto teatral não pode ser tomado como representante integral da peça. Assim, é preciso considerar as limitações impostas pelo fato de o dossiê genético da pesquisa contemplar o texto teatral e não a peça.

Ademais, diante do diálogo que a obra estabelece com a realidade de seu tempo e o papel que o acaso exerceu em seu processo (em meio à realização do filme estouraram as greves do ABC, interferindo nos rumos do projeto), é necessário dedicar atenção especial às formas de apropriação deste contexto, bem como seus efeitos sobre o processo de criação de *Eles não usam black-tie*. Da mesma maneira que Monzani recorreu à literatura (referência importante para Glauber), esta

23. Cf. JAKOBSON, R. Aspectos Linguísticos da Tradução. In: *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro BLIKSTEIN e José Paulo PAES. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

pesquisa integra o estudo do contexto social e político dos anos 70-80, assim como a dinâmica dos movimentos operários<sup>24</sup>.

A compreensão do papel que *ABC da greve* desempenhou no processo de criação de *Eles não usam black-tie* exige um tratamento particular. Conforme já se destacou, a experiência de filmagem do documentário ofereceu contribuições importantes, segundo o próprio diretor, para a realização do filme de ficção. Em entrevista à época do lançamento do filme, Hirszman comentou:

*A vivência perto do povo foi uma experiência riquíssima para mim enquanto diretor de cinema. Passei a compreender uma série de coisas, que não há descrição literária ou análise política, que não há imaginação poética, que não há nada que enriqueça mais do que a vivência de uma greve real. Vale mais do que cem dias de pensamento concentrado em qualquer monastério do saber.*<sup>25</sup>

Considerando, ainda, que o documentário sequer foi finalizado por Hirszman em vida, e que em várias entrevistas o diretor deixa transparecer que o documentário não foi concebido para ser exibido, é possível afirmar que o propósito deste era ser um *meio* e não um *fim*. Em entrevistas e depoimentos, não apenas de

24. Alguns dos referenciais teóricos utilizados são: SADER, E. *Quando novos personagens entram em cena: Experiências dos trabalhadores da grande São Paulo 1970-1980*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988; ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006; SILVA, M. C. G. *O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, 2008.

25. HIRSZMAN, L. *ABC da Greve: documentário inédito*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1991, p. 14.

Incipit

Hirszman<sup>26</sup>, mas de Adrian Cooper<sup>27</sup>, um dos motivos apontados para a não concretização do filme foi a falta de recursos. No entanto, depois do sucesso de *Eles não usam black-tie* Hirszman se dedicou a outros projetos, deixando *ABC da greve* de lado, quando poderia tê-lo retomado.

Além disto, observa-se no filme de ficção e em seu percurso criativo a presença de claras referências ao documentário. Por exemplo, em *Eles não usam black-tie* a mulher ganhou um espaço na narrativa inexistente na peça, participando da vida operária a exemplo daquilo que Hirszman observou durante as filmagens do documentário. Nos argumentos do filme se encontram registradas reflexões sobre o novo perfil das mulheres, de modo especial em relação ao personagem Maria. No filme, na cena na qual Silene conversa com Otávio sobre a greve, por exemplo, é possível perceber uma semelhança entre o tom entusiasmado e carregado de insegurança da personagem e o tom das mulheres operárias que aparecem em *ABC da greve* contando suas experiências de participação no movimento grevista.

Se indicativos como esses permitirem considerar o documentário não como parte de um processo que culmina na sua própria finalização, mas como integrante de um percurso que permanece inacabado e que serve principalmente à realização de outra obra, no caso, *Eles não usam black-tie*, coloca-se, portanto, a possibilidade de considerar *ABC da greve*, no âmbito do processo de criação da obra de ficção, como um documento de

26. HIRSZMAN, L. *É bom falar*. Op. cit., p. 53.

27. HIRSZMAN, L. *ABC da Greve: documentário inédito*. Op. cit., p. 22.

processo, no sentido em que contém registros que auxiliam na materialização da obra, conforme propôs Salles:

Pode-se dizer que essa documentação, independentemente de sua materialidade, aponta sempre a necessidade de se fazerem registros. Há, por parte do artista, uma necessidade de reter alguns dados ou informações, que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares dessa materialização.<sup>28</sup>

No entanto, é preciso ter em mente as limitações impostas pelo fato de o documentário finalizado carregar traços da interferência de Adrian Cooper. Portanto, para seguir adiante com essa definição, caminhos que conduzam mais diretamente à experiência de realização do documentário ainda precisam ser abertos. Visando a incorporação de *ABC da greve* ao dossiê genético da pesquisa, pode ser necessária a busca por novos documentos, a elaboração de abordagens e o desenvolvimento de modos de leitura.

Por hora, considera-se como uma possibilidade para a pesquisa a inclusão de *ABC da greve* como um documento de processo de *Eles não usam black-tie*, sem desconsiderar, no entanto, o desenvolvimento metodológico e teórico do qual ainda depende para se efetivar.

Considerando este acréscimo no dossiê genético da pesquisa que integra o presente trabalho, pode-se articular seus principais componentes às influências que atuaram sobre o processo de realização da obra, dos

28. SALLES, C. A. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. Op. cit., p. 38.

*Incipit*



quais tratou-se até aqui, resultando no percurso construtivo de *Eles não usam black-tie* ilustrado esquematicamente<sup>29</sup> na Figura 1.



Figura 1: Esquema do percurso construtivo de *Eles não usam black-tie*.

Adentrando nesse percurso, o movimento construtivo da obra é revelado e relações podem começar a ser estabelecidas a partir dos dados registrados nos documentos de processo. Para demonstrar como essa aproximação permite diferentes leituras, alguns exemplos de análises serão dados, partindo de um plano mais geral até chegar a um sentido mais específico.

Os argumentos sonoros e escritos registram uma ideia inicial que se afasta tanto da forma como se desenvolve o texto teatral quanto o filme, no entanto, retomam elementos da peça e apontam para a apropriação das referências contextuais, que serão recuperadas com outra roupagem nos roteiros e no filme.

29. Vale lembrar que esta figura tem por objetivo facilitar a compreensão dos elementos dos quais parte-se no estudo em questão, sem ignorar a complexidade do processo criativo ou tentar reduzi-lo a uma sequência linear, composta por início e fim determinados. Conforme já destacou Salles, a estrutura de um percurso criativo se dá em forma de rede, estando aí implicada essencialmente a não linearidade. A autora também aponta para a impossibilidade de determinar-se o início exato do processo criativo, e a problemática de considerar uma obra como “final”, no sentido em que ela também é uma das formas possíveis exploradas pelo autor. SALLES, C. A. *Redes da criação*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006, p. 21, 23 e 26.



No registro das conversas de Guarnieri e Hirszman está indicada a intenção deles, naquele momento, de contar a história de um grupo de teatro amador que resolveu montar a peça *Eles não usam black-tie*. Em meio ao mergulho profundo no íntimo dos personagens e à discussão de temas sócio-políticos registrada nos argumentos, é possível identificar elementos que não estabelecem nenhum ou quase nenhum paralelo com os roteiros (por exemplo, o tema do desaparecimento de pessoas, a questão da anistia internacional, a morte de uma criança por más condições de vida, a imigração e modo de vida italianos), assim como elementos que, revestidos de diferentes estruturas dramáticas e incorporados a diferentes personagens, mantiveram-se nos roteiros. Entre os exemplos que podem ser citados neste caso estão o medo, o autoritarismo, a violência, a migração nordestina, a pobreza, a péssima condição de vida da classe trabalhadora, a exploração do trabalho na construção civil, a marginalidade, o assassinato, a impotência social e o desejo de ascensão socioeconômica (muitos destes temas estão também em *ABC da greve*).

A proposta de realizar um filme sobre um grupo de teatro que monta *Eles não usam black-tie* foi abandonada sem muitas explicações ou registros, deixando um salto entre os argumentos e o primeiro roteiro, no qual a proposta já está em consonância com o que se observa no filme<sup>30</sup>: a atualização da história narrada pela peça para o fim da década de 70.

30. *Eles não usam black-tie* (1981) de Leon Hirszman. Caixa de DVD, Leon Hirszman 1-2, Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2007, Disco 1.

*Incipit*



Fl. 3

Representação: vai além do teatro para a própria fábrica

Anistia Internacional : organização a que a Teodora recorre para encontrar o marido desaparecido

- 1978: ano da ativação do movimento pela anistia
- . as famílias começam a se movimentar à procura dos seus desaparecidos

Fita 2

6ª Personagem: TIÃO : Agência de Figurantes

(Grupo de música que se inicia nos bailinhos com a participação de Juvêncio se junta mais tarde ao Tião montar uma peça de teatro.)

Mobilização:

- Como é que se forma esse grupo?
- Quem era o amigo de Tião?
- Como se articula um grupo para montar uma peça? Por exemplo: Black-Tie
  - . O grupo pode ter se iniciado com teatro infantil montando uma peça de autor conhecido. Por ex.: M<sup>a</sup> Clara Machado
  - ▼ Agora o grupo já não quer mais fazer teatro infantil e sim uma peça com conteúdo político
  - . Resolvem montar Black-Tie, mas lhes faltam atores
  - Agência de atores
  - Técnico de Televisão
  - ▼ Tião prefere ser ator e ter um domínio sobre o grupo e no bairro
  - . Teodora e Brandão vem para o grupo por outras razões.

Domínio:

As pessoas do grupo não tem força para neutralizar o Tião  
- ele exerce um domínio, sua palavra se torna sempre uma verdade

Pretensão de um grupo de teatro amador:

- . Tião quer participar do festival de teatro amador; ser diretor do grupo

Argumentos manuscritos de *Eles não usam black-tie* (Resumo das fitas - fl. 3). Arquivo Edgard Leuenroth (IFCH - Unicamp).

Encontram-se naquele documento, no entanto, alguns registros que permitem levantar hipóteses. Acredita-se que a proposta inicial registrada nos argumentos deixa transparecer a tentativa de fazer com que o filme se mantivesse fiel à natureza teatral da obra *Eles não usam black-tie*, respeitando seu modo de representação. Tal hipótese é reforçada pelas inúmeras

descrições encontradas nos argumentos, remetendo ao interesse artístico, sempre engajado politicamente, por parte de diversos personagens. Pode ser possível afirmar, tendo como base a preocupação que transparece em anotações do diretor, que essa proposta foi deixada de lado em virtude da confusão que poderia gerar ao operar uma “representação da representação”.

Pode ser correto afirmar que a tentativa de representação do caráter teatral da obra, ainda que não tenha ido adiante da forma como foi inicialmente elaborada nos argumentos, integrando a trama, continua presente no filme como parte de sua construção estética, recurso que evidencia a tradução intersemiótica da linguagem verbal do texto teatral para a linguagem audiovisual do filme.

Sob este viés, pode-se considerar como parte desta estratégia a escolha para participação no filme de atores que passaram pelo teatro, especialmente pelo Teatro de Arena, tais como Lélia Abramo, Milton Gonçalves e o próprio Gianfrancesco Guarnieri. Esta também se revela no comportamento da câmera, que constrói uma experiência que lembra muito aquela de assistir uma peça de teatro. Os enquadramentos fechados parecem colocar o espectador próximo da ação, como se estivesse na primeira fileira de um teatro. A correção do enquadramento, muito mais frequente que o corte, cria movimentos em relação aos personagens como aqueles do olho constante e atento da plateia, que vai descobrindo e concentrando-se na ação mais importante dramatizada no palco.

Além dessa possibilidade de leitura sobre o processo transcriativo de *Eles não usam black-tie* tendo como

*Incipit*

baliza o texto teatral, os argumentos e o filme, outros tipos de observações podem ser tecidos a partir da incorporação dos roteiros na análise.

É interessante observar o modo pelo qual a questão da ascensão socioeconômica perseguida a todo custo pelo personagem de Tião, um dos temas presentes na peça e nos argumentos, desenvolve-se nos roteiros e no filme. O individualismo deste personagem se encontra muito bem representado já no texto teatral, estando intrincado à própria trama e desfecho comuns ao texto teatral e ao filme. No entanto, nas sutis diferenças entre a maneira como o tema é desenvolvido no texto teatral, nos argumentos, nos roteiros e no filme, efeitos específicos são criados.

Ao passo que no texto teatral a motivação de Tião é deixar a favela para morar em uma “casa de cômodos” na cidade<sup>31</sup>, nos argumentos, sua postura é de “gerenciar”, de colocar-se acima das demais pessoas, ficando na condição de “dar ordens”, conforme exaltado em anotação de Hirszman: “Tião: do lado das empresas – das multinacionais!”<sup>32</sup>. Nos argumentos se encontra, ainda, relações entre a televisão, em especial, a emissora Rede Globo, e ideais burgueses, também presentes na caracterização do personagem de Tião. A

31. GUARNIERI, G. *Eles não usam black-tie*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 110.

32. Nos argumentos, o personagem que se toma como referência para esta comparação se chama Tião, mas não corresponde exatamente ao Tião do texto teatral. Ele é um dos integrantes do grupo que monta “Eles não usam black-tie”, mas foi construído de tal modo que retém características do personagem original, sendo possível estabelecer um paralelo entre eles. GUARNIERI, G.; HIRSZMAN, L. Argumentos Manuscritos: Papo sobre o filme. Arquivo Edgard Lauenroth, IFCH (UNICAMP), LH DIR BT s01, fl. 7.

ideia sintetizada no rabisco de Hirszman: “Ideologia oficial – Globo – Através da televisão”<sup>33</sup>, estrutura-se de maneira bastante interessante no primeiro roteiro.

Na sequência 33 deste, Tião e Maria caminham entre lojas de móveis e decorações, admirando as vitrines. A indicação no roteiro é: “Refletidos em uma das vitrines, os vultos de Tião e Maria, abraçadinhos. C. em Pan. descobre os dois que estão maravilhados diante das mobílias”<sup>34</sup>. A sequência 34 é um devaneio de Tião, no qual ele, executivo de “terno e gravata”, chega a sua casa e encontra sua mulher, Maria, muito bem arrumada, com seu filho no colo, o esperando com o jantar à mesa. A descrição no roteiro é que “Toda a sequência lembra demais os comerciais de TV”, e esta termina com um plano fechado do símbolo da Rede Globo ao som do “blip-blip”<sup>35</sup>. Na sequência 35 o devaneio acaba, e eles continuam a admirar as vitrines de um “paraíso do consumo”.

Essas sequências, nas quais o desejo de ascensão de Tião é diretamente conectado à ideologia burguesa difundida pela televisão, foram eliminadas das versões de roteiro seguintes e do filme. No segundo roteiro<sup>36</sup>, elas ainda estão presentes no texto datilografado, renumeradas como sequências 24, 25 e 26. Imediatamente antes delas, foi acrescentada outra, de número 23, na qual Tião e Maria passam pelo cinema, compram pipoca,

33. Ibidem, fl. 9.

34. Idem. Roteiros: *Nós se gosta muito mais*. Arquivo Edgard Lauenroth, IFCH (UNICAMP), LH DIR BT s03, p. 29.

35. Ibidem, p. 30.

36. Idem. Roteiros: *Eles não usam black-tie*. Arquivo Edgard Lauenroth, IFCH (UNICAMP), LH DIR BT s03, p. 35.

*Incipit*

mas desistem de ver o filme. No entanto, sobre o texto datilografado das sequências 23 e 25 (aquela na qual Tião devaneia), está riscado um “x” a caneta.

Estas sequências de fato foram excluídas e não se encontram no terceiro roteiro<sup>37</sup>. As sequências correspondentes à 24 e 26 do segundo roteiro, apesar de se encontrarem datilografadas e renumeradas neste como sendo 21 e 22, encontram-se riscadas a caneta. No lugar destas, foi adicionada a indicação manuscrita de uma sequência de Tião e Maria passeando no teleférico.

No filme foi respeitada a indicação manuscrita no terceiro roteiro: as sequências do passeio do casal pelas vitrines e pelo cinema, além do devaneio de Tião, foram substituídas por outra na qual o casal faz um alegre passeio de “bondinho”. A ideia registrada nas sequências que foram cortadas (de utilizar o olhar sobre as vitrines e a ida ao cinema como representação do desejo de ascensão e ideal burguês de Tião), no entanto, não se perde, e pode ser encontrada incorporada a outros movimentos processuais.

No texto teatral<sup>38</sup>, a história de *Eles não usam black-tie* começa com Tião e Maria chegando à casa do moço, depois de terem visto um filme no cinema. No primeiro e segundo roteiros, no entanto, a trama se inicia de modo distinto<sup>39</sup>. Na sequência 1 a câmera exhibe a periferia da cidade, na 2, passa pelo exterior de um salão de

37. Idem. Roteiros: *Eles não usam black-tie*, roteiro técnico. Arquivo Edgard Lauenroth, IFCH (UNICAMP), LH DIR BT s03, p. 33.

38. GUARNIERI, G. *Eles não usam black-tie*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 17.

39. GUARNIERI, G.; HIRSZMAN, L. Roteiros: *Eles não usam black-tie*. Arquivo Edgard Lauenroth, IFCH (UNICAMP), LH DIR BT s03, p. 1.

forró, ao qual adentra, na 3, mostrando Tião e Maria divertindo-se no baile. Na sequência 4 os dois saem da festa e na 5, pegam um ônibus. Na 6, acontece o primeiro diálogo do filme: entre o casal, dentro do ônibus, e na 7, os dois caminham até a casa do rapaz, à qual chegam na sequência 8, que corresponde ao início da peça.

No terceiro roteiro,<sup>40</sup> o início do filme é concebido de forma totalmente diferente. As sequências 1 a 5 do primeiro e segundo roteiro foram inteiramente substituídas, no terceiro, pela indicação datilografada “Fotos das várias locações do filme intercalam os títulos”, e a ação começa com o retorno dos dois à sua casa, de ônibus.

No caso destas sequências iniciais, no entanto, não houve fidelidade do filme em relação ao terceiro roteiro. Na obra audiovisual acabada, as fotos que estavam previstas no roteiro foram substituídas por uma sequência em que Maria e Tião estão no centro da cidade. A primeira cena que se vê na tela é o casal saindo da sala de cinema. Em seguida, os dois caminham pela rua, Maria comendo um lanche, abraçada com o namorado. Por fim, os dois passeiam pelas lojas de vitrines reluzentes. Refletidos no vidro, encontram-se os olhares de admiração que os dois lançam aos produtos expostos. O casal pega o ônibus e a ação continua conforme descrito no roteiro<sup>41</sup>.

40. Idem. Roteiros: *Eles não usam black-tie*, roteiro técnico. Arquivo Edgard Lauenroth, IFCH (UNICAMP), LH DIR BT s03, p. 1.

41. Foi apresentada uma análise comparativa das sequências iniciais do filme em relação ao texto teatral, sob um viés intersemiótico, no dia 1/9/2010, a qual foi publicada nos Anais do XI Seminário de Pesquisa / V Simpósio de Literatura do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP-Araraquara (p. 375 a 381), disponíveis em [www.fclar.unesp.br/posestlit/anais%20final%20202.pdf](http://www.fclar.unesp.br/posestlit/anais%20final%20202.pdf) (consulta em 13/03/2011).

*Incipit*

Em que momento o diretor decidiu realizar a mudança, não se sabe ao certo, e neste sentido serão valiosos os documentos de processo secundários que contém registros das etapas de filmagem e montagem, nos quais podem ser encontradas indicações que preencham as lacunas deixadas na análise dos roteiros em relação ao filme.

É interessante notar que, com essa alteração, a participação de Tião no filme começa e termina no centro da capital paulista, enquanto todo seu desenvolvimento acontece no bairro operário onde vive sua família e na fábrica na qual trabalha. Este movimento também está diretamente relacionado à representação das aspirações de Tião, que começa o filme saindo do espaço urbano no qual sonha viver em direção ao espaço periférico da sua realidade, e no final do filme faz o trajeto oposto, saindo da periferia em direção ao centro, em circunstâncias que são, no entanto, bastante diversas daquelas por ele imaginadas.

O espaço mais amplo da cidade, da fábrica e do bairro não aparecia na peça, cujo cenário era limitado ao barraco no qual morava a família<sup>42</sup>. No entanto, a relação entre centro e periferia, e o simbolismo que esta carrega na caracterização do personagem de Tião, está presente na peça. Ainda que não participe como cenário, a cidade integra, no texto teatral, o discurso dos personagens, principalmente de Tião, e também o drama do violeiro Jesuíno, cuja exploração é fruto da lógica comercial da metrópole.

42. Foi apresentado no dia 6 de outubro de 2010, durante o XIV Encontro Nacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, trabalho que analisa a ampliação do espaço narrativo no filme em relação à peça como recurso transcriativo.

Estas análises pontuais confirmam e destacam a natureza intersemiótica do processo transcriativo de *Eles não usam black-tie*. Percebe-se que as ideias transitam pelos diferentes modos de representação, assumindo formas distintas, que, por sua vez, carregam consigo não apenas a ideia inicial, mas são capazes de gerar novos códigos. Nesses fragmentos do percurso criativo que conduz da peça ao filme ficam evidenciados não apenas os traços intrínsecos a cada obra, mas as influências do momento histórico e as características do projeto poético de Hirszman, diferentes daquelas de Guarnieri.

Essas leituras servem para demonstrar a riqueza e a complexidade das reflexões que podem ser desenvolvidas a partir da aproximação a um pensamento em processo. Inseridas no campo mais amplo desses estudos, o qual se procurou demarcar por meio de observações gerais e exemplos de outras pesquisas, estas podem servir para suscitar interesse sobre o processo criativo cinematográfico em geral.

A pesquisa que integra o presente trabalho ainda está em desenvolvimento, por isso muitas linhas de força do percurso criativo de *Eles não usam black-tie* ainda precisam ser mapeadas, buscando instrumentais teóricos que auxiliem na compreensão dos modos de representação audiovisual pensados, buscados e utilizados pelo diretor. Os pontos que foram sendo iluminados apontam para outros que ainda se encontram obscuros, e a rede em formação entre as referências externas, seus índices nos documentos de processo e o filme ainda precisa ser plenamente tecida.

*Incipit*



## REFERÊNCIAS

- BIASI, P. "O horizonte genético". In: ZULAR, R. (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- BOZICANIN, J. E. *O processo transcriativo de São Bernardo de Leon Hirszman*. São Carlos, 2010. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). Universidade Federal de São Carlos.
- CAMPOS, H. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: OLIVEIRA, A. C.; SANTAELLA, L. *Semiótica da Literatura*. São Paulo: Educ, 1987.
- CHIJONA, G. La respuesta es si. *Cine Cubano* (Havana), n. 102, 1982, p. 154-160.
- ELES NÃO USAM BLACK-TIE* (1981) de Leon Hirszman. Caixa de DVD, Leon Hirszman 1-2, Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2007, Disco 1.
- GUARNIERI, G. *Eles não usam black-tie*. 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- HIRSZMAN, L. *ABC da Greve: documentário inédito*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1991.
- \_\_\_\_\_. *É bom falar*. Montagem de entrevistas de LORENÇATO, A. e CALIL, C. A. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995.
- JAKOBSON, R. Aspectos Linguísticos da Tradução. In: *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.
- JOHNSON, R.; STAM, R. Recovering popular emotion: an interview with Leon Hirszman. *Cineaste* (Nova Iorque), v. 13, n. 2, 1984, p. 20-23; 58.
- MONZANI, J. M. A. S. *Deus e o diabo na terra do sol: uma arqueologia das imagens*. São Paulo, 1998. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. São Paulo: FAPESP; Annablume, com a chancela do CEB da UFBA e da Fundação Gregório de Mattos Guerra, 2006.

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

SALLES, C. A. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

\_\_\_\_\_. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. rev. São Paulo: Educ, 2008.

\_\_\_\_\_. *Redes da criação*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

\_\_\_\_\_. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.

*Incipit*