Um diálogo da ficção com o documentário

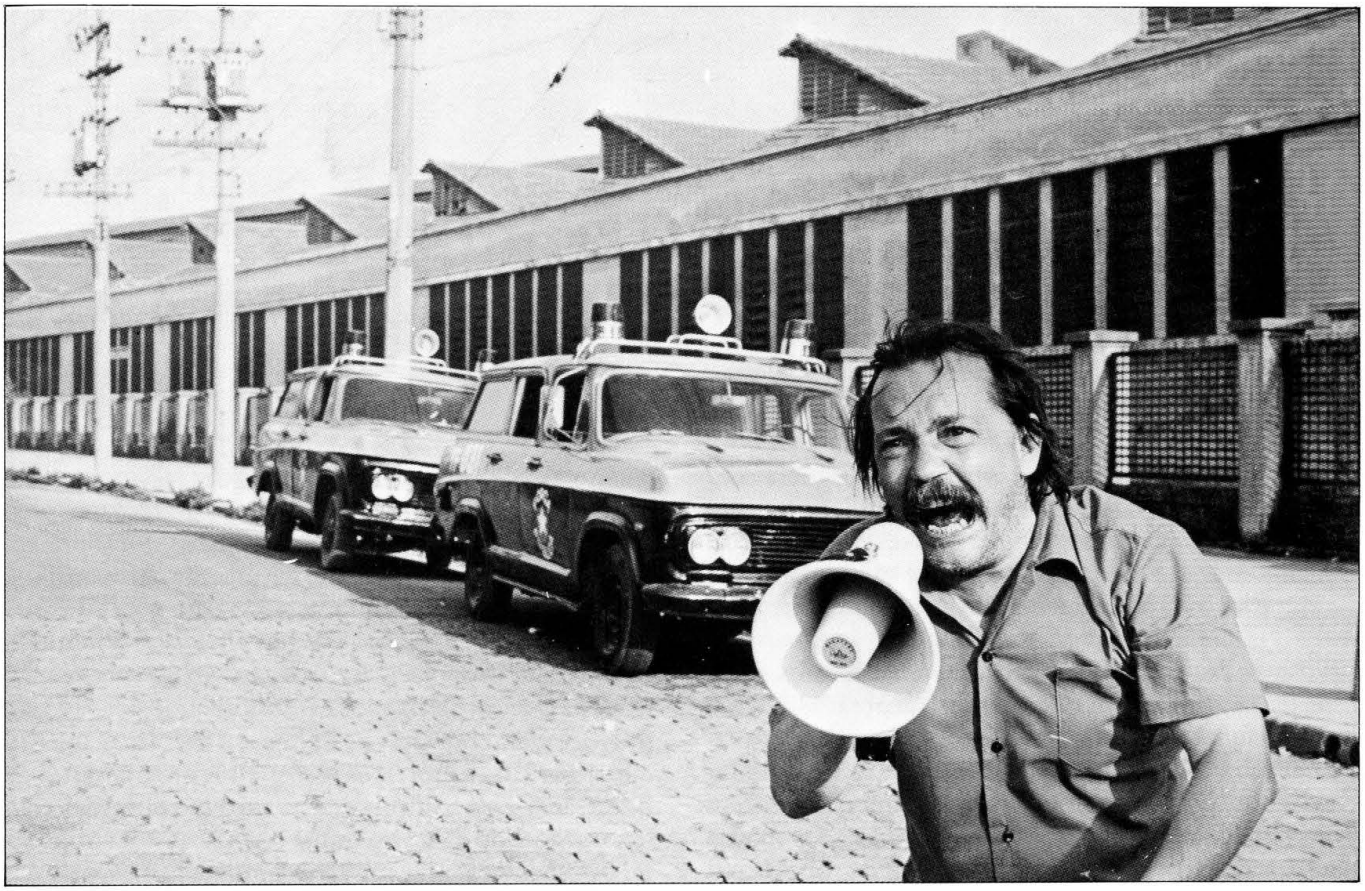
Dois filmes de ficção surgiram pouco depois dos documentários sobre as greves de 1979. Os dois foram filmados em São Paulo. E dirigidos por realizadores que haviam participado da documentação do movimento dos metalúrgicos de Santo André, São Bernardo, São Caetano e Diadema. Talvez por isto estes dois filmes de ficção estabeleceram um diálogo natural com os documentários que vieram antes deles.

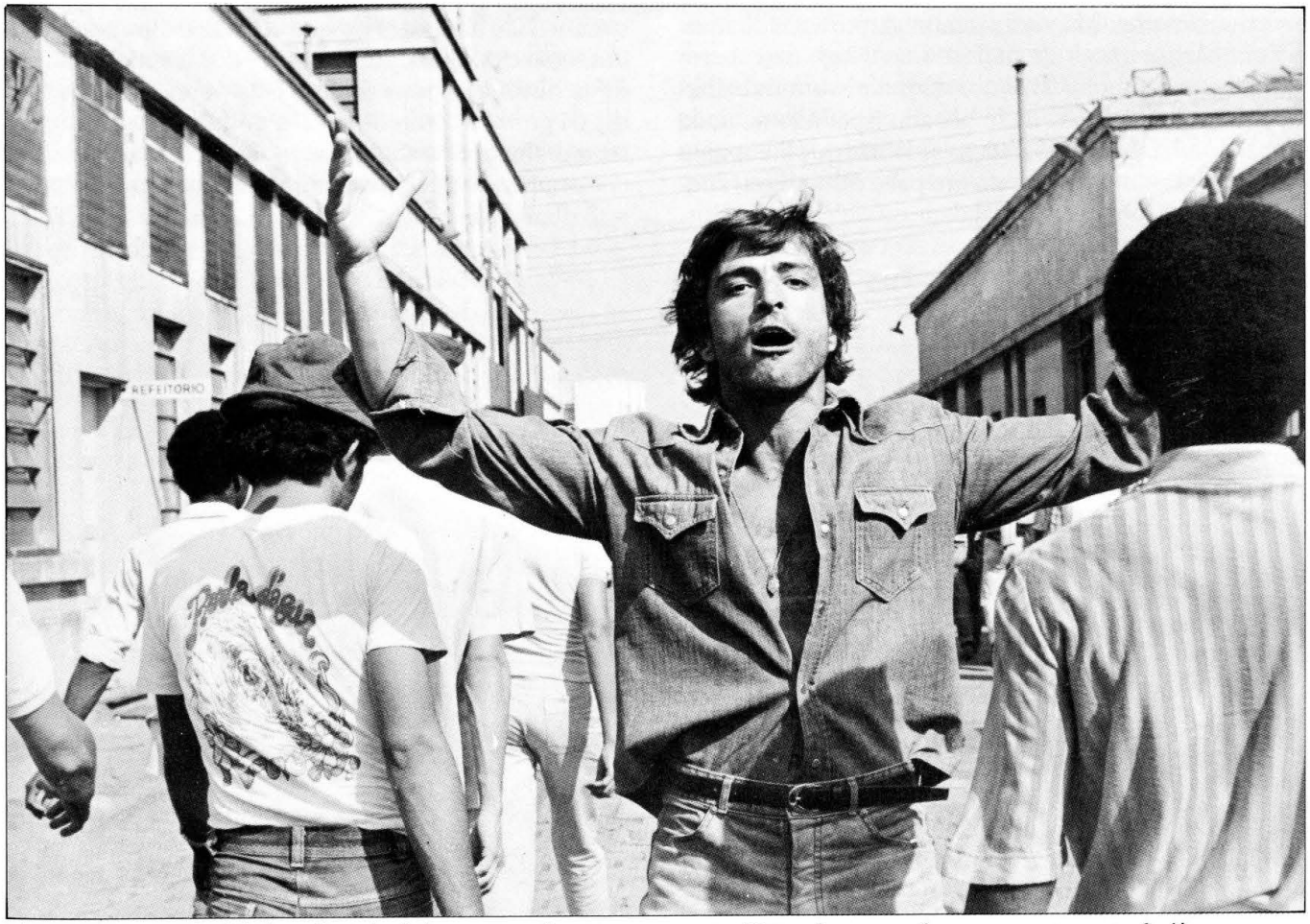
O primeiro veio em 1980 feito por João Batista de Andrade (que dirigira *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!*): *O Homem que Virou Suco*. O segundo veio no ano seguinte feito por Leon Hirszman (que dirigira *ABC da Greve*, documentário até hoje não finalizado): *Eles Não Usam Black-Tie*. Um e outro desviam um pouco a atenção do portão da fábrica para a vida em casa, para o furagreve, para o cotidiano igual e mecânico como a máquina da fábrica e para as tensões particulares de cada um que co-existem com a tensão geral da greve quando ela explode.

O Homem que Virou Suco começa numa fábrica, mas não num dia de trabalho. Começa num dia de festa, quando os patrões reúnem os empregados para a entrega dos prêmios aos trabalhadores-padrão. Severino, migrante nordestino, operário que aprendera o ofício na fábrica, chamado para receber seu prêmio, vem devagar até a mesa que preside a reunião e, no momento de estender a mão para receber o troféu, tira uma peixeira da cintura e mata o patrão. A ficção começa aí mas só volta à fábrica bem mais adiante, já perto do fim. Depois desta cena o filme se desloca para a figura de Deraldo, migrante nordestino também e fisicamente igual a Severino, poeta popular que vive da venda de seus folhetos de cordel em praça pública e dorme num barraco de favela de São Paulo. E, na verdade, é de Deraldo que *O Homem que Virou Suco* se ocupa. Confundido com Severino ele é perseguido como o assassino do patrão e obrigado, para melhor se esconder, a fazer assim como Severino provavelmente fez ao chegar à cidade grande: busca emprego na construção civil; depois de demitido da obra tenta ganhar a vida como empregado doméstico, e logo em seguida num emprego que exige maior submissão e adaptação aos valores da cidade: como operário do metrô, empregador que emprega, aloja e educa os seus operários. O filme começa com Severino mas segue com Deraldo, que só consegue livrar-se da perseguição policial quando começa ele mesmo a investigar quem era Severino e o que tinha se passado com ele. Descobre então que Severino, migrante sem profissão definida, aliciado pela fábrica para denunciar seus colegas de trabalho, enlouquecera no dia da recompensa e matara o patrão. Depois fora escondido pela família num barraco de uma outra favela de São Paulo.

A ação do filme assim resumida diz pouco do que é *O Homem que Virou Suco*. Esta história tem sentido mesmo quando é vista na narração rápida, truncada e como que intencionalmente imperfeita, com cenas filmadas do mesmo modo imprevisto e inseguro com que se colhem as imagens de um documentário. O personagem do operário está lá, e no trecho final a câmara volta à fábrica, para acompanhar Deraldo que vai à procura dos colegas de trabalho de Severino para entrevistá-los sobre o trabalhador que matara o patrão e tentar compreender por que ele enlouquecera. O personagem do operário está lá, é quem deflagra a história. Mas o filme, na verdade, pretende é discutir o outro, Deraldo, o poeta. Discutir o artista enquanto um sósia do trabalhador, e de certo modo reiterar a afirmação que se encontra subentendida nos documentários sobre a greve de 79: o artista se realiza mesmo é quando, igual a Deraldo, se reconhece como um trabalhador e se coloca entre trabalhadores.

Eles Não Usam Black-Tie começa com um casal de namorados que sai do cinema e volta para casa, num subúrbio pobre. Apanhados de surpresa por uma chuvarada no meio do caminho, param um instante em casa dos pais dele para conversar sobre o futuro — ela descobriu que está grávida, os dois planejam o noivado para logo e o casamento para daí a pouco. A história começa assim, do cinema para a casa do trabalhador, e aí, em casa, é que se passa a maior parte do filme. A chuva ainda não acabou, chega o pai do rapaz e entra na conversa do noivado. O barulho desperta o irmão que dormia na poltrona da sala, e ele também entra na conversa do noivado. A mãe que dormia no quarto no fundo do corredor acorda também e vem botar todo mundo para dormir. O dia seguinte será dia de trabalho e de manhã ela é quem acorda primeiro para fazer o café e arrumar as coisas. Sabe do noivado e não fica nada entusiasmada: noivado e casamento como, se o que eles ganhavam na fábrica mal dava





Ação na porta da fábrica: Otávio lidera a paralisação enquanto Tião chama os fura-greves para trabalhar.

para eles se sustentarem? E só aí, depois de alguma conversa sobre chuva, o filho a caminho, noivado, casamento e o trabalho no dia seguinte é que se fala na fábrica. E só algumas imagens depois é que se vai ao portão da fábrica e logo lá dentro, ver um pouco (bem pouco) como é o trabalho.

Antes disto, e depois disto muitas outras vezes, a história passa por imagens que aparentemente não têm nada a ver nem com o namoro que corre em primeiro plano nem com a condição de trabalhador que fica plantada lá atrás, como uma espécie de muro que não permite à vista horizonte algum. Quando os namorados voltam para casa debaixo da chuva, passam por um grupo de policiais que prendem algumas pessoas meio de pileque e sem documentos. Mais adiante um garoto armado invade um bar para fugir da polícia, mas é logo descoberto e morto num tiroteio. E pouco mais tarde um trabalhador que volta para casa meio bêbado e por não ter nada para ser roubado nem dá atenção ao ladrão que lhe aponta um revólver — morre com um tiro pelas costas. Estas anotações ligeiras sobre a marginalidade e a violência nos bairros pobres cortam o filme como uma espécie de flagrante de desvio pelo desespero e enlouquecimento da condição do trabalhador. Estas anotações fazem um ponto de referência para a revolta desesperada de Tião, o operário que ao descobrir que a namorada, operária como ele, está grávida fica mais tenso do que sempre e mais decidido do que sempre a buscar uma solução individual. Ou pelo menos uma solução diferente daquela escolhida pelo pai, antigo líder sindical que passara um bocado de tempo na prisão e nem pudera cuidar direito do filho. Voltando um pouco às anotações ligeiras sobre os marginais: elas são igualmente um ponto de referência para a revolta desesperada de Santini, trabalhador da fábrica também, ansioso por uma ação grande, rápida, imediata, para forçar os patrões a ceder às reivindicações dos trabalhadores. O que existe de comum entre o marginal que invade o bar perseguido pela polícia, o operário que não quer se aliar ao sindicato e o operário que quer o sindicato determinando e liderando as greves é uma idêntica explosão de revolta contra seu cotidiano. O filme não diz isto, é verdade. Sugere apenas, montando estas observações lado a lado, saltando de uma para outra, costurando estas imagens em torno dos personagens de Otávio e Romana, os pais de Tião, e em torno do discurso de Otávio e Bráulio em defesa de uma preparação antes da greve.

Na verdade o que *Eles Não Usam Black-Tie* pretende é evitar as simplificações de leitura que definam Tião, o fura-greve, e Santini, que quer a greve a qualquer preço, como vilões da história dos trabalhadores. Nem eles, nem os marginais que matam os assaltados e morrem nas mãos da polícia, são os vilões da história. São personagens trágicas, e embora Otávio, Romana e Bráulio ocupem a maior parte da história, os verdadeiros protagonistas do filme são Tião e Santini, um no extremo oposto do outro, um ao lado do outro numa comum revolta impossível de ser contida. De um certo modo o filme como um todo faz assim como Bráulio, que afasta os grevistas que surram Tião aos gritos de que ele não é o inimigo, mas um como eles. Quase tanto como os documentários, a ação desta história se passa mesmo é na porta da fábrica, no dia da greve: o confronto com a polícia, o confronto entre trabalhador e trabalhador — Tião entrando na fábrica e desafiando o pai, chamando os outros fura-greves para trabalhar — a violência contra o trabalhador, o tiro a sangue-frio que mata Bráulio. A ação mais forte se passa na porta da fábrica, mas o drama de verdade se passa é em casa — a discussão de Tião com a noiva, a conversa seca de despedida com o pai, a conversa terna com a mãe, a solidão de marido e mulher depois da partida do filho, depois da morte de Bráulio.

O drama de verdade se passa em casa. Na de Otávio e Romana e na de Maria, onde o pai velho e desempregado que deixa de beber quando consegue um novo emprego nem tem tempo de aproveitar a nova situação: morre com uma bala atirada quase ao acaso. O drama de verdade se passa em casa, e não na fábrica. E é bem por isso que o filme de Leon Hirszman (como o de João Batista de Andrade) complementa a conversa iniciada pelos documentários. Estabelece-se um diálogo. Diálogo que pouco depois prosseguiria em três outros documentários: um sobre o dia-a-dia da fábrica, sobre o trabalho mesmo — *Chapeleiros*, de Adrian Cooper; um sobre a fábrica e a casa do trabalhador como espaços vizinhos, quase uma coisa só — *Memória da Vida e do Trabalho*, de Celso Brandão; e, finalmente, um sobre o cinema, sobre esta parcela do cinema que se voltou para o trabalhador — *Nada Será Como Antes. Nada?*, de Renato Tapajós.