

TRANSCRIÇÃO E CRÍTICA GENÉTICA: O STORYBOARD DE *ELES NÃO USAM BLACK-TIE*

Laila Rotter Schmidt¹

Resumo

Com o objetivo de apontar questões acerca do processo de criação do filme *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, este trabalho se volta para um de seus documentos de processo, o *storyboard*, buscando suscitar discussões e levantar hipóteses a respeito do percurso construtivo em que este se insere a partir de suas relações com os demais documentos que integram o universo processual mais amplo da minha pesquisa de mestrado, que vem sendo desenvolvida sob o viés da Crítica Genética.

Palavras-chave: Processo de criação. Cinema brasileiro. *Eles não usam black-tie*.

Abstract

The purpose of this paper is to point topics about the creative process of the movie *Eles não usam black-tie*, directed by Leon Hirszman, focusing on the storyboard, one of its processual documents. To propose discussions and hypothesis about the constructive course in with the *storyboard* is inserted, we try to establish relations between this and others documents with integrate the processual universe of my master's degree research, in development under Genetic Criticism bias.

keywords: Creative process. Brazillian cinema. *Eles não usam black-tie*.

O objetivo desse trabalho é apontar questões acerca do processo de criação do filme *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, com foco em um dos documentos que registram seu percurso construtivo, o *storyboard*. Essas observações foram inspiradas na consulta recente à versão completa

¹ Universidade Federal de São Carlos - UFSCar/SP. Bolsista FAPESP, Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar, sob orientação da Profa. Dra. Josette Monzani. E-mail: lailarsc@yahoo.com.br.

deste documento e integram minha pesquisa de mestrado, que vem sendo desenvolvida sob o viés metodológico e teórico da Crítica Genética, valendo-se de documentos de processo tais como argumentos e roteiros. Ao situar o *storyboard* no universo mais amplo desta pesquisa, buscamos suscitar discussões e levantar hipóteses acerca do seu papel no percurso construtivo de *Eles não usam black-tie*.

Obra de representatividade nacional e internacional, *Eles não usam black-tie* baseia-se na peça homônima escrita por Gianfrancesco Guarnieri, em 1955, considerada um marco da dramaturgia brasileira.² Tanto a peça quanto o filme dialogam com a realidade social de seu tempo, imprimindo a marcante consciência política e estética de seus autores.

Eles não usam black-tie retrata as repercussões de uma greve em uma família operária, pautada pela oposição ideológica entre pai e filho, Otávio e Tião. A discussão da luta social a partir do âmbito familiar marca um momento da trajetória de Leon, na qual se nota, de acordo com Amir Labaki, “um movimento bem definido para tratar a questão política: inicia sua carreira discutindo um plano geral, coletivo, para progressivamente se deter no particular, no individual”.³ O filme conquistou, entre outros, o Leão de Ouro - Prêmio Especial do Júri, no festival de Veneza de 1981, durante o qual recebeu elogios pela sua proximidade com a proposta estética do neo-realismo italiano.⁴

Entre o primeiro contato de Leon com a peça e o início da realização do filme, vinte anos se passaram. O cineasta assistiu à montagem de *Eles não usam black-tie* no Rio em 1959,⁵ mas só conseguiu reunir vontade e condições de realizar a transcrição da peça para o cinema no final da década de 70.⁶

² PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas e personagens*. São Paulo: Cia das Letras, 1993, p. 109-110.

³ LABAKI, Amir. *Eles não usam black-tie*. In: LABAKI, Amir (org.). *O cinema brasileiro: de O Pagador de promessas a Central do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 1998, p. 136.

⁴ CASTRO FILHO, Albino. ‘Eles não usam black-tie’ recebe aplausos e elogios no 49º Festival de Veneza. *O Estado de São Paulo*, 8/9/1981.

⁵ HIRSZMAN, Leon. *É bom falar*. Montagem de entrevistas de Lorençato, A. e Calil, C. A. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995, p. 53.

⁶ Utilizado na minha pesquisa de mestrado para caracterizar a passagem do texto teatral para o filme, “transcrição” é o conceito de Haroldo de Campos que define a tradução de textos artísticos, a qual implica uma fidelidade não apenas ao significado, mas também ao signo em sua materialidade. Ver CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; SANTAELLA, Lucia. *Semiótica da Literatura*. São Paulo: Educ, 1987.

Contou com Guarnieri não apenas para integrar o elenco, mas também para colaborar na escritura do roteiro.

O filme atualiza o núcleo dramático da peça para o efervescente contexto social e político dos anos 70-80, o que permitiu que se estabelecesse um diálogo entre a obra e as greves que estavam estourando na Capital e no ABC paulista naquele período.

Este diálogo se enriqueceu ainda mais com a realização do documentário *ABC da Greve*, que Leon decidiu filmar quando se mudou para São Paulo, para começar *Eles não usam black-tie*, e se deparou com a movimentação grevista de São Bernardo. A experiência de acompanhar piquetes, trabalhadores em greve e negociações por 90 dias serviu ao diretor como um laboratório de sentimento e proximidade com uma vivência operária,⁷ que, na visão de Luiz Carlos Merten, contribuiu para que Leon alcançasse a acuidade do olhar que faz de *Eles não usam black-tie* obra excepcional na dramaturgia brasileira.⁸

A partir desse novo contexto, a trama do filme foi migrada da favela carioca para um bairro operário de São Paulo, e foram introduzidos novos temas, relacionados às condições de vida na metrópole, como a violência, a repressão policial, a marginalidade, o desemprego e a migração nordestina.⁹ O papel da televisão e a participação da mulher no trabalho são outras questões contemporâneas que aparecem em *Eles não usam black-tie*. Tendências políticas da época, como o surgimento do novo movimento sindical,¹⁰ também se refletem na obra audiovisual, por exemplo, nas novas condições em que a greve se desenvolve, que diferente do que acontece na peça, não são favoráveis. Ela é considerada precipitada por Otávio, agora um líder mais experiente, que passou três anos na prisão.¹¹

Apesar de o núcleo dramático da peça e do filme ser o mesmo, o espaço e o tempo nos quais se desenvolvem são distintos, implicando toda uma nova

⁷ CHIJONA, Gerardo. *La respuesta es sí*. Cine Cubano, n. 102, 1982, p.157

⁸ MERTEN, Luiz Carlos. Leon Hirszman: cabeça fria, cabeça pensante, cabeça política. *A Revista*, São Paulo, n. 9 (Ed. Especial Cinema e Política), 2003, p. 15.

⁹ Ver SADER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena: Experiências dos trabalhadores da grande São Paulo: 1970-1980*. 2ª ed. 3ª reimp. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

¹⁰ MERTEN, Luiz Carlos. Op. cit., p. 20-21.

¹¹ PARANAGUA, Paulo Antonio. Entretien avec Leon Hirszman. *Positif*, n. 264, fev. 1983, p. 13.

dinâmica nos acontecimentos. Leon destacou que o texto do filme foi reescrito e não adaptado: a obra teatral teria sido usada como “base emocional” para a versão cinematográfica, realizada sob uma nova visão, apropriada a um novo momento.¹²

No entanto, ainda que as diferenças entre as duas obras sejam extensas, elas encontram-se relacionadas em diferentes níveis. A relação dialética entre as semelhanças e diferenças caracteriza a transcrição operada entre a peça e o filme, permitindo que ambas sejam tratadas como partes de um mesmo processo.

Sob o viés da Crítica Genética,¹³ o foco de interesse se volta para o processo, dentro de uma proposta que transcende o objeto final da criação e busca uma aproximação ao percurso criativo que lhe deu origem.¹⁴ Para Cecília Almeida Salles, o processo criativo é caracterizado como um trajeto com tendência em permanente mobilidade, sujeito à intervenção do acaso, que conduz a diferentes possibilidades de obra.¹⁵ Dentre as linhas de força que sustentam as tendências do trajeto, está o projeto poético do artista: princípios éticos e estéticos que direcionam seu fazer.¹⁶ A multiplicidade de relações aí implicadas, assim como a não linearidade do processo, conduz à idéia de criação enquanto rede.¹⁷

Nesse sentido, as relações entre a peça e o filme *Eles não usam black-tie*, marcadas pela interação entre artistas e permeadas pelas influências do contexto, oferecem ricas possibilidades para uma abordagem processual. Em documentos deixados por Leon encontramos índices materiais de seu percurso criativo, que registram a articulação dessas relações nas diferentes tentativas de materialização da obra.

¹² JOHNSON, Randal e STAM, Robert. Recovering popular emotion: an interview with Leon Hirszman. *Cineaste*, v. 13, n. 2, 1984, p. 21.

¹³ A disciplina surgiu nos estudos literários, mas vem se expandindo para campos como o cinema. Nesse Ver MONZANI, Josette M. A. S. *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. 1ª ed. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2006.

¹⁴ BRANDÃO, Roberto de Oliveira de. Apresentação. In: ZULLAR, R. (org.) *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras / Fapesp, 2002, p. 9.

¹⁵ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 1ª ed. São Paulo: Annablume / Fapesp, 1998, p. 26-27.

¹⁶ Ibidem, p. 37-39.

¹⁷ Idem. *Redes da criação*. São Paulo: Horizonte, 2006, p. 17.

Este material, que Salles considera objeto de estudo do crítico genético e denomina “documentos de processo”,¹⁸ determina a abordagem e o foco da pesquisa. “Esse material tem poder de ativar descobertas, mostrando a direção que a investigação deve tomar, ou seja, mostrando quais aspectos do processo criativo podem ser iluminados”.¹⁹ No contato com o conjunto dos documentos de processo, ou dossiê genético, o objetivo é identificar princípios construtivos que nortearam o pensamento em processo do artista.

Grande parte dos documentos de processo de *Eles não usam black-tie* integra o acervo pessoal de Leon Hirszman, cuja ubiquação é o Arquivo Edgard Leuenroth do IFCH - UNICAMP.²⁰ Também se encontram depositados no Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, documentos da mesma natureza, entre eles o *storyboard* completo do filme,²¹ (o qual integra o acervo do AEL apenas parcialmente) além de entrevistas, críticas e notícias publicadas em livros, revistas e jornais.

Além do *storyboard*, sobre o qual nos deteremos mais adiante, compõem o dossiê genético de nossa pesquisa os argumentos (escritos e sonoros) e os roteiros.²² Como registros da recepção da obra, podemos incluir também a crítica nacional e internacional citada ao longo deste trabalho.

Os argumentos, depositados no AEL, são gravações de conversas entre Leon e Guarnieri sobre o filme, realizadas antes da escritura do roteiro, das quais se desdobram um resumo datilografado dos tópicos discutidos, além de anotações à mão que parecem ter sido feitas por Leon.

No mesmo arquivo estão depositados treze documentos denominados “Roteiros”, dentre os quais foram identificadas três diferentes versões, cada uma com diversas fotocópias. O roteiro depositado na Cinemateca é uma fotocópia de uma das versões que se encontra no AEL. Algumas das fotocópias dos roteiros possuem muitas anotações à caneta com diferentes

¹⁸ Idem. Op. cit., 1998, p. 17.

¹⁹ Idem. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008, p. 56.

²⁰ Ver Fundo Leon Hirszman - Grupo 2: Direções - Subgrupo 16: *Eles não usam black-tie* - LH DIR BT - cx. 22 à cx. 36.

²¹ Ver 05258 - Acesso: R. 614.

²² Apesar de estes serem os documentos mais relevantes para esta etapa da pesquisa, outros podem vir a integrar o dossiê, principalmente aqueles mais diretamente relacionados com etapas do processo criativo posteriores à escritura dos roteiros, tais como calendários de filmagens, boletins de câmera, cronogramas de montagem, mapa de mixagem, entre outros.

caligrafias, inclusive de nomes, por exemplo, “Leon” e “Tânia Savietto”,²³ indicando que as cópias seriam de uso de diferentes membros da equipe de produção e registrando um movimento construtivo interno a cada versão de roteiro.

Apenas uma versão, que possui o título provisório *Nós se gosta muito mais*, encontra-se descrita como “primeiro tratamento”. As demais, apesar de serem diferentes entre si, possuem a mesma data. Para estabelecer uma ordem entre elas, foram observadas correções feitas à mão em uma e datilografadas em outra, além de ter sido levada em conta a evolução técnica entre as versões. Além disso, foram encontradas, em uma das versões, marcações do processo de filmagem, como por exemplo, as anotações a caneta no roteiro de Tânia Savietto indicando planos “rodados”.

Do contato estabelecido até o momento com este dossiê, algumas linhas de força do processo criativo de Leon já puderam ser identificadas. Dentre elas cabe destacar a tensão entre “profusão” e “economia” no enredo e na narrativa do filme, tanto em relação ao núcleo dramático da peça quanto aos temas “periféricos” relacionados com a atualização da obra.

Nos argumentos encontra-se registrada uma proposta distanciada do texto teatral e do filme, segundo a qual seria retratada a história de um grupo de teatro amador que montava a peça *Eles não usam black-tie*, o que aponta para a tentativa de fazer um filme fiel à natureza teatral da obra original. Essa proposta não teve continuidade.

No entanto, os argumentos registram temas e situações que se encontram também nos roteiros, ainda que incorporados a diferentes estruturas dramáticas, como por exemplo, o medo da repressão, o autoritarismo, a violência, a migração nordestina, a exploração do trabalho na construção civil e a marginalidade. Por outro lado, muitos destes novos temas não tiveram continuidade nos roteiros, tais como o desaparecimento de pessoas, o apelo à anistia internacional, a morte de uma criança por más condições de vida, a imigração e modo de vida italiano.

Acredito que esta profusão de novo temas está relacionada à tentativa de representar no filme questões sociais e políticas da época. Assim, ainda que

²³ Assistente de direção do filme *Eles não usam black-tie*.

entre os argumentos e o primeiro roteiro tenha havido uma mudança na proposta do enredo, algumas ideias foram mantidas e outras não, indicando uma tentativa de lhes dar continuidade, porém de forma mais “enxuta”.

Entre as versões de roteiros esta tendência à “economia” se mantém, no entanto, se desenvolve mais no sentido de um afinamento narrativo que elimina “aprofundamentos” do próprio núcleo dramático, como por exemplo, a participação do violeiro Juvêncio tocando o samba-tema e um longo discurso político de Otávio. A isso se soma um aprimoramento técnico, que vai fornecendo indicações mais detalhadas de planos, enquadramentos e movimentos de câmera.

A “economia” dos temas “periféricos” alcança seu ápice na relação entre o terceiro roteiro e o filme. Em termos de extensão, o primeiro roteiro tem 165 sequências, o segundo roteiro tem 119, enquanto o terceiro roteiro tem 112. No entanto, o filme tem apenas 66.

Tanto entre as versões de roteiros, quanto entre estas e o filme, não houve apenas cortes, mas também modificações e acréscimos, no entanto, grande parte das sequências cortadas diz respeito à situações e temas que não se relacionam ou interferem diretamente no núcleo central ou os personagens do texto original. Alguns exemplos são o envolvimento de Chiquinho e Bié com o marginal Tuca, a participação de Chiquinho na greve dos bancários, o conflito de Tião com um agiota e o drama de Silene em relação ao noivo que a abandonou. É importante destacar, ainda, que apenas algumas das sequências que foram cortadas no filme encontram-se cortadas à caneta no terceiro roteiro.

Ao mesmo tempo em que houve uma concisão no enredo entre o terceiro roteiro e o filme, houve também uma economia na narrativa. Nesse sentido, apesar de algumas sequências serem cortadas, os acontecimentos que exibiam ficam “subentendidos”, por exemplo, a ida de Romana à feira, (que foi cortada, permanecendo apenas sua volta com sacolas) e a ida de Tião à cidade emprestar dinheiro e procurar moradia (também cortada, restando o momento em que ele diz que vai e o posterior comentário de que não teve sucesso).

A observação desse movimento entre a peça, os argumentos, as versões de roteiros e o filme permitiu vislumbrar uma das linhas de força que

direcionou o processo criativo de *Eles não usam black-tie*. Não só o contato mais insistente com estes documentos pode revelar outros fios condutores do percurso construtivo da obra, mas também a inserção de novos documentos no dossiê genético, como é o caso do *storyboard*.

Também chamado de “desenhos de produção”, este documento cumpre a função de ilustrar graficamente o que no roteiro está descrito verbalmente. Diferentemente deste, indispensável no percurso criativo de um filme, o *storyboard* é considerado um “auxiliar” nem sempre utilizado.

O *storyboard*, da mesma forma que os roteiros, não possui data ou indicação da etapa na qual foi desenvolvido, no entanto, a leitura comparativa revela que este ilustra as mesmas 112 sequências e 506 planos datilografados no terceiro roteiro. As anotações a caneta que constam em algumas cópias deste, no entanto, não possuem correspondência no *storyboard*, indicando que as decisões que registram foram tomadas após a elaboração deste.

No entanto, é possível observar que por mais fiel que seja ao terceiro roteiro, o *storyboard* materializa uma elaboração mais detalhada dos planos. Alguns movimentos de câmera que não estão especificados naquele estão ilustrados detalhadamente neste, de modo que um único plano pode ser representado por diversos desenhos. Por exemplo, no terceiro roteiro há a indicação escrita do plano 3, mas não há descrição de movimento de câmera. O mesmo plano, no *storyboard*, está representado por ilustrações numeradas 3A, 3B e 3C, indicando como o enquadramento mudaria conforme a câmera se movimentasse.

Esse trabalho de ilustração operado no *storyboard* em relação ao terceiro roteiro, apesar de acrescentar informações, como no exemplo citado, muitas vezes apenas traduz aquilo que já estava especificado no roteiro. Dessa forma, os desenhos de produção podem estar relacionados tanto com um trabalho de aprimoramento daquilo que foi imaginado quanto com a necessidade de tradução do verbal para o visual, semioticamente mais próximo da linguagem na qual a obra final se materializa.

Salles afirma que o movimento tradutório entre documentos de processo é inerente aos percursos criativos, uma vez que “o ato criador tende para a

construção de um objeto em determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente, intersemiótico”, em especial no caso dos roteiros de cinema.²⁴

O *storyboard* também pode estar relacionado à necessidade/desejo de organização e controle do processo criativo, que no caso de *Eles não usam black-tie* se encontra refletido também na existência de três versões de roteiros. Na mesma medida em que ajudam o diretor a visualizar aquilo que imaginou, o *storyboard* também contribui para melhor compartilhar essa visão com o resto da equipe, aumentando as chances de o resultado final ficar como o planejado.²⁵

Elaborado a partir do terceiro roteiro, o *storyboard* proporciona um nível de comparação qualitativa daquele e deste próprio com o filme, que revela entre eles diferenças mais sutis que aquela pautada pela redução quantitativa de sequências. Nesse sentido, observamos, por exemplo, a eliminação de planos (e não de sequências inteiras), e principalmente a condensação de vários planos em um só, através de movimentos de câmera internos a este.

Foi possível perceber, no entanto, que os planos do filme são muito semelhantes àqueles desenhados, assim como as sequências que estes compõem em seu conjunto, caracterizando, apesar dos cortes e condensações em determinadas sequências e planos, uma fidelidade do filme em relação ao *storyboard*.

Em relação à tendência de “economia” temática e narrativa que se materializou de diferentes maneiras no movimento entre a peça, os argumentos, as versões de roteiros e o filme, o *storyboard* não apenas reforça os nexos estabelecidos, mas oferece também outra dimensão dessa linha de força, mais relacionadas ao aperfeiçoamento narrativo e à tentativa de direcionar minuciosamente o andamento do processo de criação.

O conjunto dessas observações não só conduz à melhor compreensão do processo criativo do filme, mas suscita novos questionamentos. Que outras linhas de força podem ser estabelecidas a partir dos vestígios registrados nesses documentos de processo? Qual foi a dinâmica e os membros da equipe

²⁴ SALLES, Cecília Almeida. Op. cit., 1998, p. 114 e 121.

²⁵ Essa tendência de preparação antes da filmagem aparece também no processo criativo de São Bernardo. Ver BOZICANIN, José Eduardo. *O processo transcriativo de São Bernardo de Leon Hirszman*. São Carlos, 2010. Dissertação de mestrado em Imagem e Som, UFSCar.

que influenciaram a criação do *storyboard*? Em que etapa do processo entre o terceiro roteiro/*storyboard* os cortes, extensos ou sutis, foram realizados - filmagem ou montagem? O que motivou estes cortes?

Estas perguntas, entre muitas outras que vão se impondo ao longo da tentativa de aproximação ao pensamento em processo de Leon, apontam caminhos que ainda devem ser percorridos, promovendo, assim, a evolução da pesquisa e a aproximação ao processo criativo de *Eles não usam black-tie*.