

Na corda bamba entre *black-ties* e *blue-collars*: marcadores sociais e relações de capital-trabalho no cinema de Leon Hirszman e Paul Schrader

On the tightrope between black-ties and blue-collars: social markers and capital-labor relations in the cinema of Leon Hirszman and Paul Schrader

Raimundo Sousa

Universidade Federal de Mato Grosso – Mato Grosso – Brasil

Luiz Gustavo Muniz Rodrigues

Universidade Federal de Mato Grosso – Mato Grosso – Brasil

Resumo: Convulsionadas por movimentos ativistas, as décadas de 1960 a 1980 constituem um intervalo de insurreições trabalhistas no Brasil e nos Estados Unidos, com impacto no repertório temático de produções cinematográficas desses países. Em face desse cenário, este artigo examina os filmes *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981) e *Vivendo na corda bamba* (Paul Schrader, 1978), com vistas a perscrutar como marcadores sociais (classe, raça e gênero) são articulados, nessas duas películas, às relações de capital-trabalho. Para tal, adotamos como metodologia de análise a hermenêutica comparativa, na qual cotejamos pontos de aproximação e distanciamento entre as duas narrativas. Os resultados obtidos evidenciam que, a despeito de ambos os filmes enfocarem a luta de classes nas relações de trabalho, há assimetrias nas formas como abordam o modo de produção capitalista e seus impactos sobre o operariado. Afinal, o longa-metragem brasileiro se assenta no realismo panfletário, com tom apologético à luta de classe, enquanto sua congênera estadunidense, malgrado também engajada, assume perspectiva desalentadora, afinada com o realismo capitalista.

Palavras-chave: Cinema. Marcadores sociais. Capital-trabalho. *Eles não usam black-tie*. *Vivendo na corda bamba*.

Abstract: Convulsed by activist movements, the decades from 1960 to 1980 constitute a period of labor insurrections in Brazil and in the United States, with an impact on the thematic repertoire of cinematographic productions in these countries. Considering this backdrop, this paper examines the films *They don't wear black tie* (Leon Hirszman, 1981) and *Blue Collar* (Paul Schrader, 1978), with a view to scrutinizing how social markers (class, race and gender) are articulated, in these films, to capital-labor relations. To this end, we adopted comparative hermeneutics as our methodology of analysis, in which we compared points of approximation and distancing between the two narratives. The results obtained demonstrate that, although both films focus on the class struggle in labor relations, there are asymmetries in the ways they approach the capitalist mode of production and its impact on the working class. After all, the Brazilian movie is based on pamphleteering realism, with an apologetic tone for the class struggle, while its US counterpart, although also engaged, takes a discouraging perspective, in tune with capitalist realism.

Keywords: Cinema. Social markers. Capital-labor. *They don't wear black tie*. *Blue Collar*.

1 Introdução

No seio da Primeira Revolução Industrial (1760-1840), os grandes industriários lucravam com a produção em larga escala, à proporção que crescia exponencialmente a pobreza entre massas trabalhadoras que resistiam a duras penas ao avanço do capitalismo. Essa contradição fundamental nos leva a conceber as relações entre capital e trabalho como atrito irreconciliável entre burguesia e proletariado. Uma vez que o processo de industrialização substituiu a dinâmica artesanal pela manufatura e, posteriormente, pela automação, essa mecanização do trabalho, com monopolização burguesa dos meios de produção, fez com que os trabalhadores fossem “privados dos seus últimos resquícios de independência” (Engels, 2020, s.p.). Sem controle sobre os instrumentos laborais que tinham no sistema feudal, os operários no século XIX não detinham nada além da própria força de trabalho e a vendiam diariamente, equilibrando-se trêmulos na corda bamba metafórica da existência no capitalismo.

Ciente de que o acúmulo de capital foi viabilizado tão-somente pela exploração de colônias asiáticas, americanas e africanas, o teórico prussiano, ao proceder à análise da deterioração dos sistemas escravista e feudalista, compreende por que os explorados (escravizados e mulheres) se revoltam contra seus dominadores. Para inibir essas insurreições, estes criaram o Estado, que, a rigor, consiste na “admissão de que essa sociedade se enredou em uma contradição insolúvel consigo mesma, cindiu-se em antagonismos irreconciliáveis e é incapaz de resolvê-los” (Engels, 2019, p. 157). Da mesma forma, Lênin (2017) assinala o caráter repressor do aparelho estatal e, no contrafluxo da concepção oportunista de Estado como reconciliador de classes, pondera que esse órgão é, na verdade, a manifestação política do capital. Por meio dessa organização engendrada na sociedade, mas que parece pairar acima dela, a classe possuidora reprime a despossuída. Frente a essa relação assimétrica, a teoria do Estado marxista, que concebe a democracia como ditadura da minoria (burguesia) sobre a maioria

(proletariado), aspira ao aniquilamento desse balcão de negócios burguês por meio de uma revolução violenta. Da mesma maneira que a classe burguesa conquistou o poder político com a Revolução Francesa ao dismantlar a monarquia e o clero, o proletariado deveria derrubar os grandes proprietários e tomar seus meios de produção. Essa supressão do Estado burguês estabeleceria uma nova sociedade sem classes após um processo de transição, o socialismo.

Essa tese marxista do Estado se evidencia ao percebermos a severa repressão que as greves e ações sindicais sofrem dos aparelhos estatais. No capitalismo industrial e empresarial, o sindicato constitui uma das formas medulares de organização da classe trabalhadora, pois defende os interesses do operariado, opõe-se à rapina dos burgueses e implica, portanto, ameaça ao *status quo*. Quando enfocamos a discussão na segunda metade do século XX, no pós-Segunda Guerra Mundial, depois de três revoluções industriais e em meio à Guerra Fria, percebemos essa mesma resistência capitalista aos movimentos sociais nos Estados Unidos na década de 1960 e uma decadência no decênio seguinte. Paralelamente, vemos que, no Brasil, essa contraposição de classes era balizada pela ditadura empresarial-militar e pelas Greves do ABC Paulista, evento histórico que só foi possível pelas lutas travadas anteriormente.

A partir desse panorama da consolidação do capitalismo no século XIX e seus desdobramentos no seguinte, este artigo visa ao cotejamento dos pontos de fricção entre a decadência dos *blue-collars* estadunidenses nos anos 1970 e a resistência dos que não vestirem *black-ties* no contexto da abertura política no Brasil. Assim, o objetivo nuclear do trabalho consiste em examinar, mediante análise comparativa, de que forma a interseccionalidade (Collins, 2019) entre marcadores sociais (e.g. raça, classe e gênero) se articula às relações de capital-trabalho em duas produções cinematográficas atreladas à arte engajada, quais sejam, *Eles não usam black-tie*, do diretor Leon Hirszman, lançado em 1981; e *Vivendo na corda bamba* (*Blue Collar*), dirigido por Paul Schrader e distribuído em 1978.

2 Leon Hirszman e o legado do Cinema Novo

No documentário *Deixa que eu falo*, do diretor Eduardo Escorel, lançado em 2007, Leon Hirszman (1937-1987), uma das figuras proeminentes do Cinema Novo, advoga pela criação de um cinema popular no qual “os anseios populares [...] e os sonhos do povo brasileiro se vejam refletidos efetivamente na tela” (*Deixa que eu falo*, 2007, s.p.). Fundamentado em base teórica marxista e inspirado pelo cinema soviético da década de 1920, Hirszman se notabilizou como agente ativo na consolidação da resistência dos movimentos sociais contra o regime empresarial-militar. Portanto, esse fragmento é sintomático de sua perspectiva por evidenciar sua aspiração de capturar a realidade social brasileira permeada pelas contradições do sistema capitalista.

Hirszman testemunhou o golpe de 1964, que resultou no fechamento dos espaços públicos destinados à manifestação política e à convivência social. Em face dessas mudanças políticas, a reconfiguração das experiências da classe trabalhadora, sobretudo em São Paulo, culminou na formação de um “novo sujeito político” durante as décadas de 1970 e 1980. Esse sujeito, oriundo da prática política e social, emergiu “de uma coletividade onde se elabora uma identidade e se organizam práticas através das quais seus membros pretendem defender seus interesses e expressar suas vontades, constituindo-se nessas lutas” (Sader, 1988, p. 55). O desejo comum aos sujeitos da classe trabalhadora consistia em assumir o protagonismo de sua própria história e foi albergado pelos movimentos sociais durante a transição política, entre 1978 e 1985, além de repercutir em manifestações artísticas como o Cinema Novo. Esse movimento cinematográfico emergiu em contexto no qual vicejavam a esperança e a crença na transformação social no início dos anos 1960 (Carvalho, 2006). Nesse cenário, ocorreu no Brasil a transição do cinema clássico para o moderno, marcada pela sintonia do Cinema Novo e do Cinema Marginal com a politização da crítica e dos próprios realizadores, que tomavam sua criação cinematográfica como instância reflexiva (Xavier,

2001). Nessa efervescência cultural, sublinhada pela pluralidade de tendências e pelo diálogo com o Neorealismo Italiano, a *Nouvelle Vague* Francesa e o Cinema Independente dos anos 1950, os cineastas do Cinema Novo demonstraram, por meio da práxis cinematográfica, que as limitações impostas a um filme podem, paradoxalmente, constituir sua força. No contrafluxo das chanchadas produzidas pelos estúdios Vera Cruz e Atlântida, a primeira fase do Cinema Novo foi timbrada pela *Estética da Fome* – manifesto redigido por Glauber Rocha em 1965 – e pelo caráter anticolonialista.

Na cinematografia brasileira do período, a persistência da condição neocolonial na América Latina, sob a batuta dos Estados Unidos e da Europa Ocidental, somada a mazelas socioeconômicas como a miséria e a violência, a alienação religiosa e a questão da identidade nacional, constitui o eixo temático de filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Integração Racial* (Paulo César Saraceni, 1964) e *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964) – todos censurados pelo governo de Castelo Branco. Nessa fase, a utilização da câmera manual conferia caráter ontológico ao cinema, na medida em que contrastava o miserabilismo dos sertanejos com o paternalismo dominante: “Aí reside a trágica originalidade do cinema novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (Rocha, 2004, p. 65). Apontar essa incompreensão encerra crítica direta ao que se produzia nos grandes estúdios – conceitualizado por Rocha como *cinema digestivo* –, que replicavam fórmulas *hollywoodianas* e apresentavam versão fetichizada do Brasil para o público estrangeiro. Nesse ínterim, o miserabilismo presente na *Estética da Fome* foi empregado como estratégia deliberada para expor a dura realidade social brasileira. O objetivo consistia em desviar o espectador do papel de passividade imposto historicamente pela empreitada colonizadora e, por conseguinte, oferecer representação mais crua das condições de vida. Outrossim, o Cinema Novo incitava o espectador brasileiro à reflexão crítica e à tomada de consciência de sua situação histórica.

Se bem que a fase inicial fosse interrompida pelo golpe militar, o impacto duradouro do movimento se deve, em larga medida, a esse período embrionário, que implementou a chamada “política da fome” e cujas repercussões permanecem evidentes até o presente. Outra matriz do Cinema Novo, conforme analisado por Xavier (2001), é sua interação com a tradição literária e com os movimentos culturais que influenciaram a música popular e o teatro da época. Essa intertextualidade se manifesta nas adaptações empreendidas por Hirszman, como as películas *A falecida* (1965) e *São Bernardo* (1972), respectivas transcrições de obras literárias de Nelson Rodrigues e Graciliano Ramos. Além disso, *Eles não usam black-tie* (1981), também dirigido por Hirszman, consiste em transposição intersemiótica da peça homônima escrita por Gianfrancesco Guarnieri para o Teatro de Arena. A peça teatral, balizada pelo cunho sócio-político, teve sua estreia em 1958 em auditório situado em frente à Praça da Consolação, em São Paulo. O entrecho dramático se desenvolve numa favela carioca e gravita em torno de um conflito primordial: uma greve industrial que serve de motor para crítica às condições laborais no processo de modernização dos anos 1950. Na adaptação filmada por Hirszman, a trama é transferida para uma periferia de São Paulo e Guarnieri interpreta o líder grevista Otávio. Uma alteração significativa entre as versões consiste no epílogo: enquanto a peça teatral finda com o bom êxito da greve, o filme retrata um desfecho trágico.

Apesar de inscrito no cinema de abertura dos anos 1980, o longa-metragem ainda guarda algumas características do Cinema Novo de duas décadas anteriores, como a interação com a dramaturgia. No entanto, o filme de Hirszman deixa de lado as questões estéticas da fome, bem como a impotência pós-64 diante do autoritarismo, em favor do enfoque no cotidiano das personagens na periferia de São Paulo e no papel da família na reprodução da mão de obra. Conforme se verá no exame do longa-metragem em seção oportuna, *Eles não usam black-tie* apresenta elementos do Cinema Novo, mas com abordagem diferente, porque voltada para experiências da classe

operária e para o lar enquanto espaço de conformismo e resistência (Sader, 1988). Assim, a arte engajada é vista por Hirszman sob outro prisma, qual seja, o papel de potencializadora dos movimentos sociais e espelho para a identificação proletária.

3 Paul Schrader e o intelectual engajado

A conexão entre Paul Schrader e o universo da sétima arte se estabeleceu tardiamente. Obstado de frequentar salas de cinema durante a infância e parte da adolescência devido à rigidez dos pais, devotos calvinistas da Igreja Cristã Reformada, Schrader teve seu primeiro contato com o cinema aos 17 anos, quando assistiu à produção da Walt Disney intitulada *The Absent-Minded Professor*, em 1961. A rebeldia em face das injunções familiares se evidencia em confidências como esta: “Eu me apaixonei pelo cinema porque era uma coisa proibida” (Schrader *apud* Biskind, 2013, p. 391). Esse fascínio pelo interdito é evidente tanto em sua trajetória acadêmica em Teoria do Cinema quanto em seu trabalho como crítico, roteirista e diretor. Partícipe da geração *baby boomer*, o cineasta michiguense integrou a segunda fase da Nova Hollywood, movimento cinematográfico que contou com figuras proeminentes como Martin Scorsese, Steven Spielberg e Brian De Palma (Biskind, 2013). Nesse contexto transgressivo, Schrader se destacou como *filmmaker* associado ao Movimento Contracultural, na medida em que seus textos críticos e, mormente, suas películas tratavam de problemáticas histórico-sociais dos Estados Unidos enquanto nação.

Esse estado de alerta constante, que reflete sua postura contestatória em relação ao *status quo*, inscreve Schrader como intelectual de seu tempo, já que “se mete no que não é de sua conta” (Sartre, 1994, p. 14). Essa perspectiva intrusiva em relação aos intelectuais remonta ao escândalo do *L’Affaire Dreyfus*, nos idos de 1884, quando figuras de proa como Émile Zola se opuseram firmemente à condenação do oficial Alfred Dreyfus e se engajaram na luta pela justiça. A atitude de Zola ilustra o papel do intelectual como agente de contestação e intervenção

em questões sociais e políticas de seu contexto histórico em vez de se manter encastelado no seu escritório ou estúdio, ao largo das injustiças perpetradas contra sujeitos ou grupos fragilizados. De fato, das contribuições para a questão intelectual, uma das mais paradigmáticas é a clivagem gramsciana entre intelectual tradicional e intelectual orgânico, expressa no excerto “todos os homens são intelectuais, mas nem todos os homens têm na sociedade a função de intelectuais” (Gramsci, 2001, p. 18). De acordo com Said (2005), os intelectuais tradicionais são aqueles que, geração após geração, continuam a realizar as mesmas funções; em contraste, os orgânicos estão ativamente envolvidos na transformação da sociedade. Sartre (1994), ao introduzir a noção de intelectual engajado, atribui a este o dever de lutar pelos oprimidos, mas se defronta com uma contradição intrínseca: não podem simultaneamente atuar como intelectuais e representar os interesses dos subalternos. Nesse sentido, um intelectual orgânico do proletariado, enquanto a revolução não se concretiza, constitui-se como “uma contradição *in adjecto*” (Sartre, 1994, p. 43).

No início da sua carreira em Los Angeles, Schrader, juntamente com seu irmão Leonard, roteirizou filmes como *The Yakuza* (Sydney Pollack, 1974) e *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). Tamanho foi o sucesso de bilheteria deste último que, dois anos depois, Schrader estreou na direção de *Vivendo na corda bamba* (*Blue Collar*, 1978), objeto deste artigo. Essa obra cinematográfica tematiza as tensões sociais, raciais e de gênero travadas entre três metalúrgicos, dois negros e um branco, no findar dos anos 1970. Não é demais lembrar que, ao contrário dos anos 1960, caracterizados pela efervescência dos movimentos de contracultura, o período subsequente ficou marcado por um “retorno ao conservadorismo, não apenas no âmbito político, mas também expresso em uma retórica social voltada para o restabelecimento da ordem” (Santos, 2018, p. 6). Essa decadência do *ethos americano* dos anos 1970 é cinematograficamente reproduzida em *Vivendo na Corda Bamba*, já que “seu enredo se fundamenta na realidade do operário da indústria automobilística”

(Santos, 2018, p. 81) e o cenário da narrativa fílmica está situado no Cinturão de Ferrugem, expressão que designa regiões industriais em declínio econômico. Sob essa perspectiva, a película procede a uma representação social desse contexto específico dos Estados Unidos. Ao expor as adversidades diárias enfrentadas por trabalhadores de colarinho azul, que lidam com longas jornadas de trabalho, inflação crescente e estagnação salarial, além de discriminações de classe e raça, Schrader ilustra as tribulações de que padecem os explorados. Consequentemente, o diretor se inscreve como intelectual, uma vez que põe em relevo a condição proletária e critica diversos setores que perpetuam formas de opressão. Como veremos mais adiante, em *Vivendo na corda bamba* essa abordagem se manifesta de maneira aguda por meio da exploração da estrutura hierárquica do sindicato corrupto AAW 291, dos abusos cometidos pelos superiores contra os operários e do discurso racista proferido pelo presidente sindical. Todavia, Schrader não pode ser classificado como um intelectual orgânico, uma vez que não experimentou diretamente as condições do grupo social que buscou representar.

4 Eles não usam black-tie nem viseiras e mordças

A sambista mineira Clara Nunes (1942-83), no refrão do *single* que intitula o álbum *Cantos das Três Raças* (1976), vozeia: “E ecoa noite e dia / É ensurdecador / Ai, mas que agonia / O canto do trabalhador / Esse canto que devia / Ser um canto de alegria / Soa apenas como um soluçar de dor”. Esse fragmento musical ressoa o clamor operário da película *Eles não usam black-tie*, sobretudo nos seus primeiros 15 minutos. Tião (Carlos Alberto Riccelli) e Maria (Bete Mendes), ao final da sessão do drama esportivo *The Champ* (Franco Zeffirelli, 1979), partem do cinema, no centro paulista, em direção às suas moradias nas áreas periféricas de Brasilândia. Sob efeito do encantamento característico das produções hollywoodianas, o casal, ao som de trilha melodramática, entressonha com mercadorias postas

à vitrine da loja de luxo por onde passam. A escolha do cineasta por filmá-los com a “câmera na mão” se afina com a estética cinemanovista e nos aproxima cada vez mais da realidade opressiva das personagens.

A despeito dos solavancos do transporte público, da iminência da chuva e do desembarque nas ruas enlameadas de seu bairro, os jovens rumam sem guarda-chuva à casa dos pais de Tião. Contudo, testemunham a violência policial contra um violeiro e um rapaz negro. Nessa cena, a decisão omissa do protagonista em relação ao enquadro dos agentes da lei pressagia a disputa ideológica que ele travaria com seu pai, o militante sindical Otávio (Gianfrancesco Guarnieri). Ao abrigo do teto da morada, Maria revela que está grávida e, em face da “reação positiva” do namorado, ambos se abraçam e prometem se apoiar mutuamente ao longo de toda a gestação. Como “filho do AI-5”, Tião se defronta, porém, com um dilema ao tomar conhecimento da ameaça de greve anunciada por seu pai. A recusa do primogênito de Romana (Fernanda Montenegro), mulher de Otávio, em apoiar o movimento grevista decorre da apreensão de enfrentar o desemprego, semelhante à experiência do pai, que fora perseguido e encarcerado pelo regime militar durante três anos. Essa insegurança está interligada à sua concepção de progresso, alinhada à ilusão meritocrática peculiar ao sistema capitalista. Em vez de lutar de forma coletiva pelos interesses de sua classe, Tião prefere se isolar dos problemas que o rodeiam e se irmanar com aqueles que exploram economicamente seus pares.

Mediante essa sequência inicial, que transita entre os vértices da fantasia burguesa e da realidade operária, *Eles não usam black-tie* sintetiza sua temática central: a complexidade das relações familiares, principalmente entre pai e filho, e seus desdobramentos no capitalismo brasileiro, concomitantes com o processo de redemocratização do país. Produzido pela Embrafilme, empresa estatal de economia mista criada pelos algozes da ditadura e premiado com o Leão de Ouro no Festival de Veneza em 1981, o longa-metragem incorpora um filão de cinema militante desenvolvido desde a segunda

metade da década de 1970 até a redemocratização em 1985.

Não é ao léu que as obras teatral e cinematográfica que se cognominam *Eles não usam black-tie* se assentam na afirmação identitária da classe operária carioca (Guarnieri) e paulista (Hirszman), visto que aludem aos trabalhadores que não trajam camisa social e gravata no ambiente fabril, mas, sim, macacões e viseiras. Essa vertente cinematográfica, timbrada por relação intrínseca com a militância sindical, ratifica a função social do cinema como veículo de crítica e reflexão sobre as lutas trabalhistas e as condições sociais (Xavier, 2001). Acoplada a essa conjuntura moderna do cinema da abertura política, a película encarna o levante das greves de 1978-1980, particularmente o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e a Oposição Metalúrgica de São Paulo, com fulcro nos discursos do novo sindicalismo. Todavia, a dimensão política da greve não alcança um fim exitoso, pois culmina, antes, na execução trágica do líder sindical negro Bráulio (Milton Gonçalves), inspirado na figura do operário metalúrgico Santos Dias, assassinado num piquete de greve em 1979.

Na dinâmica interseccional dos marcadores sociais, as alteridades de raça e gênero são constituídas e reforçadas em interações cotidianas nos espaços públicos e privados, seja na fábrica, seja no lar. Nessa bidimensionalidade inerente à ascensão do que Habermas (1962) denominou “esfera pública”, a mulher, posta à margem do processo de produção, é relegada à servidão doméstica, cujo eufemismo “rainha do lar” escamoteia sua condição de feitora dos prazeres sexuais do marido e reprodutora/cuidadora da prole. Nessa assimetria de gênero, tanto as mulheres burguesas quanto as proletárias reproduzem os sucessores dos meios de produção e a mão de obra industrial, isto é, a próxima geração de espoliados, imprescindíveis para a riquezas dos seus espoliadores. Tal qual o capitalismo, a propriedade privada se desenvolveu à custa dos excedentes da complexificação da economia, o que levou os senhores a não mais sacrificarem os prisioneiros de guerra de sua organização gentílica, mas, antes, a

torná-los escravizados aos quais cumpria a proteção das propriedades dos patriarcas. No longa-metragem, o domínio falocêntrico sobre o corpo gestante de Maria, o espírito inescrupuloso de ascensão social de Tião, a politização da vivência proletária por Otávio e o homicídio motivado pela questão racial de Bráulio dão mostras dessa interseccionalidade na periferia paulista pela lente de Hirszman. O tratamento misógino que o fura-greve, comparsa do pelego Jesuíno (Anselmo Vasconcelos), dispensa a sua namorada ao descobrir sua gravidez evidencia seu androcentrismo em se afirmar como “o homem da casa”. Tião deseja construir um futuro para Maria e seu filho, no masculino mesmo: “Vai ser homem! E parecido comigo, para poder vencer na vida” (*Eles não usam black-tie*, 1981¹, s.p.). Em seguida ao falecimento de Jurandir (Rafael de Carvalho), alcoólatra que morrera ao reagir a um assalto, os consortes planejam usar a casa do finado para criar a criança enquanto cuidam da sua mãe Malvina (Lélia Abramo) e de seu irmão Bié (Fernando Ramos da Silva). Uma evidência adicional de assimetria de gênero é o fato de Maria ajudar sua mãe nas tarefas domésticas, ao mesmo tempo em que satisfaz os desejos sexuais de seu noivo e trabalha na fábrica. Essa condição nos remete a Engels, segundo o qual, antes do enfrentamento entre proletários e burgueses, o primeiro conflito de classes “coincide com o desenvolvimento do antagonismo entre homem e mulher no casamento monogâmico, e a primeira opressão de classe coincide com a do sexo feminino pelo sexo masculino” (Engels, 2019, p. 68). Nessa assertiva, o pensador defendia uma espécie de interseccionalidade *avant la lettre*, na medida em que presumia impossibilidade de examinar a luta de classes no capitalismo ao largo de intersecções com outros marcadores sociais, como gênero e raça, ao encontro do que Collins (2019) defende. Não é demais lembrar que, no seu tratado sobre a família, o filósofo sublinha que a propriedade privada e a máquina estatal foram medradas em consonância com a manutenção da herança patrilinear, resultado da clivagem falocêntrica da economia nos espaços

público (da produção) e privado (da reprodução). Nessa senda, Kollontai (1937) define essa condição como *tríplice jornada de trabalho feminina* ao apontar que os capitalistas estão cientes de que esse modelo arcaico de família constitui um dos mecanismos de controle da burguesia para minar o *élan* revolucionário dos trabalhadores de ambos os gêneros.

Ao abordarmos o monopólio da violência do Estado como dispositivo de repressão à insurreição grevista na obra de Hirszman, devemos mencionar o episódio presenciado por Otávio e Tião no estabelecimento de Alípio, em que um menino negro é metralhado por militares numa ribanceira. Em troca de mostrar *in loco* o suplício do garoto, Hirszman prefere focar, em *close-up*, as expressões perturbadas e melancólicas dos frequentadores do bar. Presos nesse espaço, sem poder agir, a revolta em seus olhares se torna o impulso para a paralisação das máquinas decretada para a segunda-feira, como assevera o grevista Sartini (Francisco Milani): “Negociação é com máquina parada! O único argumento que patrão entende: produção parada” (*Eles...*, s.p.). Alarmado com a inevitabilidade dessa situação, Tião ordena que Maria não preste auxílio aos seus companheiros de classe. Porém, o individualista que, nas palavras de Otávio, “não consegue enxergar a água corrente, é só poço d’água”, não esperava que sua namorada, extenuada de tanto ceder, reagisse às suas imposições: “Que é isso, Tião!? Que negócio é esse de mandar? Vou ajudar o pessoal sim, vou mesmo. [...] Sem esse negócio de mandar, viu? Faço o que achar certo, não tô fazendo nada errado” (*Eles...*, s.p.). Na manhã que antecede a mobilização dos metalúrgicos, esses tensionamentos familiares atingem seu ápice, como na sequência do jantar na cozinha de Romana, em que pai e filho se enfrentam e este acusa aquele de negligenciar a família em prol da militância. Nesse embate, Tião se opõe à greve e faz campanha contra os piquetes na presença de Otávio, que, boquiaberto, protesta ao megafone: “Companheiros, a greve é o direito sagrado do trabalhador” (*Eles...*, s.p.). Subitamente, o líder sindical é agredido com cassetetes e levado ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Da mesma forma,

¹ Para fins de simplificação, o filme será referenciado, doravante, pela abreviação *Eles...*

Maria é atacada por capangas dos patrões da fábrica e por pouco o feto em sua barriga não é abortado. Impassível no setor de trabalho, Tião é avisado do estado de sua noiva e corre até o hospital, mas, no caminho, é espancado por um grupo de grevistas. Bráulio intervém no lixamento e vocifera:

– E agora?! O que vocês vão fazer?! Vão bater em todo mundo que furar a greve?! Vai cuidar da sua vida! A gente tem muita coisa pra fazer! Reunião no sindicato! A reunião lá no estádio! Isso é uma arruaça porra! Não foram vocês mesmos que precipitaram essa porra dessa greve?! E vão descontar nesse bunda mole que não enxerga ninguém a não ser ele mesmo! (*Eles...*, s.p.).

Nesse excerto, Hirszman grifa que o verdadeiro adversário do trabalhador não é ele mesmo, mas, sim, o modo de produção que o explora incessantemente. Quando Tião se dá conta de que Maria saiu do hospital, retorna a casa e a encontra adormecida no quarto de sua mãe. Assim que a jovem o vê, profere um discurso enérgico, em que rompe os laços com o traidor: “Você é um grande filho da puta, Tião. Estava um massacre naquela porta da fábrica. Nós somos merda para eles, e tu lá dentro, de bom moço...” (*Eles...*, s.p.). O rapaz paga por suas escolhas quando também expulso de casa por Otávio, que fora libertado após ser espancado no DOPS. No fundo do quintal, sem arrependimento, despede-se da mãe, que lhe diz: “Sabe, filho, você vai ver que é melhor passar fome entre os amigos do que passar fome entre os estranhos” (*Eles...*, s.p.).

Ulteriormente à despedida de Tião e Romana, a narrativa retrocede para a porta da fábrica, onde Bráulio e Sartini lideram uma corrente radical de operários em tentativa de adentrar o local. Nesse momento, uma viatura da Força Pública chega e a manifestação é brutalmente reprimida pela força policial. O único que grita “dispersar, dispersar” é Bráulio, assassinado por um agente estatal à paisana, que segue a ordem “Atira no crioulo”. A edição dessa sequência evoca a icônica cena da Escadaria de Odessa, em *Bronenosets Potyomkin* (Serguei Eisenstein, 1925), e deixa entrever a influência do construtivismo russo na obra de Hirszman. No velório

do líder sindical, Otávio informa a seu filho mais novo, Chiquinho, que “um dia o teu filho vai estudar o Bráulio na história do Brasil” (*Eles...*, s.p.). Em seguida, na sala de jantar, encontramos Otávio e Romana melancólicos. A composição fílmica nos remete à pintura *De aardappeleters* (Vincent Van Gogh, 1885), mas os camponeses sob o candeeiro não são os metalúrgicos paulistanos; suas feições, ao contrário, pincelam a laboriosa existência desses trabalhadores. De fato, Romana e Otávio subsistem na cozinha, mas se mantêm de mãos dadas, mesmo diante de tantas perdas. Hirszman faz questão de enquadrá-los em silêncio profundo, tomando certa distância para que apenas os objetos que os cercam permaneçam em cena. A *mise-en-scène* representa a vida das personagens: a garrafa de pinga, à qual Otávio recorre para suportar as longas horas que a fábrica lhe exige, e os feijões, epítomes do sofrimento cotidiano de Romana, que se levanta antes de todos e só termina seu trabalho ao apagar das luzes.

Outro elemento que se destaca na sequência é o som dos objetos. Percebemos os ruídos de dor que emanam de suas gargantas, porém o copo metálico com que Romana distribui os feijões na mesa assume um papel central: ela coloca três copos de feijão diligentemente ao longo do pano quadriculado. Ao tentar pegar o quarto copo, hesita e se recorda de que Tião não mora mais ali e precisa guardar o restante para o dia seguinte. Hirszman, então, corta para Otávio, que, com os olhos marejados, segura trêmulo o copo de pinga. Ao abaixar o copo, a câmera corta novamente para a dona de casa. Seus olhos se encontram com os do marido, pulsando até que duas lágrimas escorreguem de cada um. Nos *close-ups*, Otávio dirige seu olhar para Romana, cujas mãos se entrelaçam. Por fim, Romana retorna os dedos aos feijões e começa a separá-los, com Otávio prestando ajuda nesse laborioso ato de divisão.

5 Vivendo na corda bamba entre tensões sociais, raciais e de gênero

No emprego da justaposição, Hirszman e Schrader se distinguem nas aberturas e

encerramentos de seus longas-metragens. O primeiro inicia sua narrativa numa sala de cinema, local propício ao encantamento do casal operário, enquanto este último, em *Vivendo na corda bamba*, insere-nos no interior de uma indústria automotiva, onde a produção em larga escala se desenvolve ao som da música-tema *Hard Workin' Man* (Captain Beefheart e Jack Nitzsche), utilizada como *leitmotiv* pelo cineasta. Não por acaso, é baseada na canção *Mannish Boy* (1977), composta e interpretada por Muddy Waters e estruturada em doze compassos. A repetição cíclica, peculiar ao *blues*, está expressa na letra quando Waters entoia “I’m a man!” (“Sou um homem!”)². Beefheart e Nitzsche permutam essas características tonais no som das batidas de uma marreta de aço, moldando as peças automobilísticas. Embora mantenha a reafirmação masculina de Waters, a sentença é transformada em “I’m just a hard workin’ driver man” (“Sou só um condutor que trabalha duro”). No manuseio da *Steadicam*, Schrader nos insere no universo das personagens no ambiente fabril, em abordagem assemelhada à panorâmica do espaço de trabalho em *Taxi driver*. O ponto fundamental reside no fato de que a masculinidade dos trabalhadores é representada de maneira indireta desde a primeira cena, construção visual que explora a dureza e a alienação do trabalho industrial. Nos créditos finais de *Eles não usam black-tie*, Hirszman adota um estilo documental ao concluir o filme com o cortejo do caixão de Bráulio, enquanto, repetidamente, ecoa o grito “A greve continua!”. Nesse momento, o luto pela morte do líder sindical se transmuta em impulso para a continuidade da luta. A dor da perda se converte em força motriz para a mobilização dos trabalhadores. Em contraste, sem a mesma esperança e coesão da classe trabalhadora, a produção de Schrader culmina no derramamento de sangue operário.

Lançado no mesmo ano que *O franco atirador* (Michael Cimino, 1978), *Vivendo na corda bamba* teve recepção crítica auspiciosa e foi indicado ao Urso de Ouro no Festival de Cinema de Berlim. Coescrito por Schrader em colaboração com seu irmão Leonard, a

trama acompanha o cotidiano de um trio de metalúrgicos: Ezekial Brown (Richard Pryor), Sam Smokey James (Yaphet Kotto) e Jerry Bartowski (Harvey Keitel). Exauridos pelos abusos perpetrados pela administração e pelas dificuldades financeiras que enfrentam, os protagonistas elaboram um plano para roubar um cofre na sede do sindicato. Porém, no lugar de seis mil dólares, encontram um livro de registros com provas de atividades ilegais e envolvimento com o crime organizado. As gravações do filme, tumultuadas por conflitos nos bastidores, ocorreram na Checker Motors, uma fábrica situada em Kalamazoo, Michigan, e nas proximidades de Detroit, inclusive o Complexo Ford River Rouge. O diretor novato e os atores principais enfrentaram desavenças a tal ponto que Pryor brandiu uma arma durante a filmagem e afirmou a Schrader que não faria mais do que três tentativas de uma mesma cena. Durante o monólogo de Zeke, em que o personagem aborda a escassez de oportunidades por conta de sua etnia, Keitel ficou tão irritado que arremessou um cinzeiro repleto de bitucas na câmera durante uma tomada do discurso de Pryor. Ele e seu segurança partiram para agredir o ator, dando início a um episódio de violência. Guardadas as proporções, essa sobrecarga reverbera no que se apresenta na tela, configurando a obra como uma espécie de bomba-relógio. O enredo, que se desenvolve com a camaradagem interracial, chega a uma conclusão trágica e irremediável. Nos primeiros minutos da produção, o rígido supervisionamento do gerente Miller (Borah Silver), alcunhado de *Dogshit* pelos trabalhadores da fábrica, escancara a pesada carga exercida sobre os ombros do proletariado. A linha de produção fordista é severamente dividida entre os *blue-collars* (operários) e os *white-collars* (administradores), com a mediação entre as partes imputada a um representante sindical (Fisher, 2020).

No escopo dos marcadores sociais, o olhar de desprezo que Zeke dirige a Miller, após este criticar sua suposta falta de empenho, revela indícios do racismo no ambiente de trabalho, temática que se torna ainda mais evidente à medida que o filme avança. A opressão se intensifica a ponto de *Dogshit* Miller nem sequer permitir que o polonês Jerry pingue

² Tradução nossa. Doravante, todas as traduções de citações em língua estrangeira são de nossa autoria.

colírio nos olhos, interpelando-o de forma despótica. Subsequente à abertura com as técnicas do *travelling* lateral e *freeze frame*, Schrader muda de cenário para uma reunião sindical, coordenada por Clarence Hill (Lane Smith), em que se discute a próxima eleição do sindicato. Tal como aqueles que não se vestem de *black-ties*, os protagonistas permanecem sob a influência de substâncias entorpecentes, como álcool e cocaína. No entanto, sua indulgência não ocorre no botequim de Alípio, mas, sim, no *Little Jo's Bar*, localizado em frente à fábrica. Utilizados como meros instrumentos pelo patrão, sublimam sua dor física por meio da embriaguez. Ao chegarem a casa, assentam-se nas poltronas, diante dos aparelhos televisivos adquiridos em largas parcelas.

Numa sequência ambientada em típico lar estadunidense, o protagonista é visitado pelo auditor da Receita Federal, que se apresenta com a intenção de aplicar penalidade devido a uma declaração fiscal imprecisa, na qual o protagonista alegou ter seis filhos em vez de três. Em desespero, Zeke instrui sua mulher, Caroline Brown (Chip Fields), a buscar as crianças da família vizinha, a fim de simular que elas são seus próprios filhos. Tal situação expõe as precárias condições financeiras enfrentadas por Zeke, que, além de lidar com a pressão da auditoria, vê-se compelido a pagar uma quantia de 2.460,75 dólares ao fisco. Todavia, sua renda semanal é limitada a 210 dólares.

Jerry, por sua vez, trabalha em dupla jornada, na qual desempenha funções como soldador e frentista num posto de gasolina. Ele sustenta sua esposa religiosa, Arlene Bartowski (Lucy Saroyan), e seus filhos, Debby (Stacey Baldwin) e Bob (Steve Butts). Um incidente que ilustra a violência de gênero presente no filme consiste na questão do aparelho dental de Debby. Como líder de torcida, sua busca por um sorriso que corresponda aos padrões estéticos da época a leva a solicitar a seus pais um aparelho dentário. Contudo, devido à precariedade financeira da família, Jerry não atende a esse pedido. Consequentemente, ela se vê forçada a improvisar um aparelho com arame, o que resulta em ferimentos nas gengivas e hemorragias. Essa ação evidencia a

pressão social que a jovem enfrenta para se conformar a um ideal de beleza imposto socialmente.

Já Smokey atua como o catalisador ao propor uma fuga à rotina familiar, ao passo que convida os amigos para participarem de encontros hedonistas em sua casa. Nessas reuniões, o trio se entrega aos excessos, envolvendo-se com mulheres e consumindo cocaína. Nos momentos que antecedem e sucedem a orgia, as discussões permanecem focadas no trabalho, em patente penetração da esfera de trabalho no “tempo livre”, mesmo em instantes de mais intimidade:

Jerry – Toda vez que fico chapado de cocaína, penso que nunca mais vou voltar para a fábrica. Não sei por que diabos eu faço isso.

Zeke – O homem do crédito precisa do seu salário.

Jerry – O crédito é a única coisa que você pode obter gratuitamente da empresa. Compre uma casa, geladeira, máquina de lavar louça, lavadora/secadora, TV, aparelho de som, motocicleta, carro. [...] Tudo o que você tem é um monte de merda. Você nem sequer é o dono. Não pode devolvê-la porque já está quebrada (Vivendo na corda bamba, 1978³, s.p.)⁴

Na vazão a seus impulsos libidinais, Jerry experimenta a “liberdade” de consumir mercadorias que antes lhe eram inacessíveis. Da mesma maneira, o operário se envolve em relações extraconjugais e no uso de drogas pesadas. Contudo, no contexto do capitalismo tardio, essa dessublimação se apresenta como repressiva. Ao questionar o *modus operandi* das sociedades industriais avançadas nesse período, Marcuse (2015) indaga se a iminência de uma catástrofe atômica não contribui para a coesão social no capitalismo tardio. Para o filósofo frankfurtiano, o avanço tecnológico da década de 1960 em solo estadunidense é acompanhado pelo conformismo e pela confortabilidade, que inibem a classe

³ Para fins de simplificação, o filme será referenciado, doravante, pela abreviação *Vivendo...*

⁴ Original:

“Jerry – Every time I get coked up, I think I'm never gonna go back to the plant. I don't know why the fuck I do.

Zeke – The credit man needs your paycheque.

Jerry – Credit's the only thing you can get free from the company. Get a house, fridge, dishwasher, washer/dryer, TV, stereo, motorcycle, car. [...] All you got's a bunch of shit. You don't even own it. You can't give it back cos it's already broke down”.

trabalhadora de lograr mudanças sociais que impactam a estrutura capitalista. No sindicalismo estadunidense do final da década de 1970, essa decadência é perceptível simultaneamente à escalada do neoliberalismo. Apesar de uma parcela considerável da população ter acesso ao consumo de determinados produtos, isso não significa que se alcançou a transcendência definitiva desse modo de produção que torna racional a destruição e irracional a transformação. Algumas “liberdades” atribuídas ao capitalismo de consumo se tornam, nas sociedades capitalistas modernas, também opressivas. Essa é a definição do conceito marcuseano de *dessublimação repressiva*, que, distintamente da sublimação freudiana, consiste em processo pelo qual a energia sexual pode se transformar num desejo antes inaceitável socialmente (Marcuse, 2015). Sem embargo da liberação do consumo pelas massas; da rapidez da informação pelos meios de comunicação; do acesso aos bens culturais; da escolha “livre” em qual partido votar; tudo isso, no capitalismo tardio, remove a consciência da opressão: “O organismo está sendo então pré-condicionado para a aceitação espontânea do que é oferecido” (Marcuse, 2015, p. 99). Entretanto, os escravizados no regime assalariado, pré-condicionados por todo esse sistema que os quer fazer consumir desenfreadamente, não são estáticos no sentido de não buscarem a mudança. No tempo em que houver o domínio do capital sobre a existência humana, pode haver conformismo, mas também resistência. Todavia, o que Marcuse teorizou, nos anos 1960, é que essas insurgências perdiam fôlego e deveriam ser reformuladas para causar um efeito estrutural. No filme em tela, a repressão subjacente a essa aparente liberdade se manifesta, por exemplo, na decisão abrupta do trio de metalúrgicos de, logo após esse diálogo, assaltar a sede sindical AAW 29.

Schrader cinematografa o roubo ao cofre como paródia do subgênero *Heist Movie*, na medida em que seus protagonistas, que imaginavam ter 6.000 dólares no cofre, acabam por se decepcionar com os resultados da ação. Entretanto, Zeke descobre uma caderneta de empréstimos ilegais e os operários percebem que a corrupção do sindicato é mais intensa do que pensavam. Jerry e Zeke discordam sobre o

que fazer com o caderno, enquanto Smokey observa: “Eles colocam os veteranos contra os novatos, os jovens contra os velhos, os negros contra os brancos. Tudo o que eles fazem é para nos manter em nosso lugar”⁵ (*Vivendo...*, s.p.). Com efeito, a perspectiva crítica de Smokey, assim como a de Bráulio no filme que examinamos anteriormente, revela que o sistema capitalista fragmenta a classe trabalhadora com o fito de dominá-la de forma mais eficiente, incitando-a a confrontar-se internamente e desviando sua atenção da raiz do problema. Dado que a ameaça que Smokey simboliza é reconhecida, além de seus antecedentes criminais, o presidente sindical Eddie Johnson (Harry Bellaver) orquestra seu assassinato. Ao contrário de Bráulio no filme de Hirszman, morto por um policial, Smokey se torna vítima da figura que deveria defender os interesses da classe trabalhadora.

De maneira brutal, Smokey é eliminado enquanto pinta um carro de azul, tal que sua morte se dá pelos instrumentos de trabalho. A *mise-en-scène* conduzida por Schrader enfatiza esse aspecto mortífero das máquinas e do ambiente laboral. Antes de sua morte, Smokey ouve de Dogshit Miller as seguintes palavras: “Homem utilitário! Onde é que está o raio do cavalo?”⁶ (*Vivendo...*, s.p.). Trata-se de um detalhe particularmente cruel, pois sugere que um trabalhador negro é mais lento do que seus ancestrais escravizados. Ademais, Zeke ascendeu ao cargo de representante sindical por meios ilícitos. Marcado pelo trauma resultante da morte do amigo, ele decide confrontar Eddie num viaduto: “Os negros conseguiram empregos porque caras como eu sabiam quando se levantar... e quando olhar para o outro lado”⁷ (*Vivendo...*, s.p.). Nesse fragmento, o racismo velado sugere que os negros não obtiveram acesso aos empregos nas fábricas devido às lutas de décadas passadas, como as ações do Movimento dos Direitos Civis contra as Leis Jim Crow (1877-1964), mas, sim, graças às oportunidades concedidas por homens brancos como Eddie. O novo líder sindical ouve essas afirmações em silêncio, desabafando

⁵ Original: “The pit lifers against new boys, young against old, black against white. Everything they do is to keep us in our place”.

⁶ Original: “Utility Man! Where's that fuckin' horse”.

⁷ Original: “Blacks got jobs because guys like me knew when to stand up... and when to look the other way”.

apenas com Jerry, que considera aceitar a proposta e proteção do agente do FBI John Burrows (Cliff DeYoung), encarregado de investigar os crimes do sindicato. Pryor oferece um monólogo magistral na cena subsequente:

Zeke – Você é meu amigo, Jerry, mas está pensando branco.

Jerry – Que porra isso quer dizer?

Zeke – Significa que você teve mais chances do que eu, Jerry. Você sempre terá mais chances. Eu tenho uma chance e vou aproveitá-la. Sou negro, Jerry. A polícia não vai me proteger. Seis meses depois que isso acabar, vou acabar voltando para onde comecei. Morando em um gueto, com contas até a bunda, imaginando a noite em que entrarão e matarão as crianças, Caroline e eu. Se tiver que beijar uma bunda, vou escolher a bunda que vou beijar. E não vai ser a polícia, porque eles vão cagar na minha cara⁸ (*Vivendo...*, s.p.).

Diversamente de Jerry, que busca apoio nas forças policiais para combater o sindicato e não aceita a morte de Smokey, Zeke enfrenta um dilema análogo ao de Tião em *Eles não usam black-tie*. Para salvar a si e à sua família, considerando suas intenções de promover mudanças na fábrica, alinha-se àqueles que assassinaram seu companheiro. Tal situação pode ser analisada paralelamente à narrativa contida no conto *A fronteira de asfalto* (José Luandino Vieira, 1960), em que Ricardo, na casa de Marina, experimenta o “medo do negro pela polícia” (Vieira, 2007, p. 43). Como trabalhador negro em cargo administrativo, Zeke compartilha desse mesmo temor, que reflete a complexidade das relações de poder e opressão em seu contexto social. Após essa conversa, Jerry rompe os vínculos e quase é assassinado pelo sindicato numa intensa sequência de perseguição na rodovia rumo ao Canadá. Ele decide processar o sindicato e testemunhar contra seus crimes, mas, antes, retorna à fábrica, onde se reencontra com seu antigo amigo. Durante o encontro, ambos travam uma acalorada troca de ofensas:

⁸ Original:

“Zeke – You’re my friend, Jerry, but you’re thinking white.

Jerry – What the fuck does that mean?

Zeke – It means that you got more chances than I got, Jerry. You’re always gonna have more chances. I got one chance and I’m gonna take it. I’m black, Jerry. The police ain’t gonna protect me. Six months after this thing’s over, I’ll end up back where I started. Living in some ghetto, up to my black ass in bills, wondering what night they’ll come in and kill the kids, Caroline and myself. If gotta kiss ass, I’m gonna pick the ass I’m gonna kiss. And it ain’t gonna be the police, cos they’ll shit in my face.

Jerry – Não fui eu quem se vendeu, foi você!

Zeke – É mesmo, seu branquelo de merda? Você só vê a você mesmo, branquelo.

Jerry – Você não é nada, seu negro.

Zeke – Espero que seus pais protejam sua bunda, porque você vai ter que se esconder!

Jerry – Preto de merda!

Zeke – Filho da puta!⁹ (*Vivendo...*, s.p.).

A tensão perpetuada nas dimensões de classe, raça e gênero configura um intrincado entrelaçamento de categorias que se manifestam em distintos contextos de abuso e atingem seu paroxismo nesse momento decisivo. Quando Jerry se prepara para desferir uma chave inglesa contra Zeke, a técnica do *freeze frame* empregada por Schrader imobiliza o tempo, selando a cena em sua intensidade. O sangue, que invade a tela, remete-nos ao clímax de *Profundo rosso* (Dario Argento, 1975), enquanto, em contrapartida, ascende o número de automóveis produzidos pela fábrica a cada minuto. Tal dicotomia eleva *Vivendo na corda bamba* à condição de obra que ilustra o conceito de realismo capitalista, definido como “o sentimento disseminado de que o capitalismo é o único sistema político e econômico viável, sendo impossível imaginar uma alternativa a ele” (Fisher, 2021, p. 10). Desse modo, a perspectiva se torna mais acessível ao imaginar o colapso da amizade entre os metalúrgicos – um desfecho já consumado – do que a superação do sistema que os oprime, revelando um pessimismo fundamental na abordagem do cineasta michiguense.

6 Considerações finais

De forma análoga ao que ocorrera nas revoluções industriais precedentes, no capitalismo dos anos 1960 a 1980 o trabalhador do “chão de fábrica” permanecia suscetível à precarização de suas

⁹ Original:

“Jerry – I ain’t the one the sold out, you are!

Zeke – Yeah, you jive honky? You ain’t looking out for nobody but number one. That’s you, jive white boy!

Jerry – You ain’t nothing, you nigger.

Zeke – I hope your parents protect your ass, cos you’ll have to hide!

Jerry – Fucking nigger!

Zeke – Motherfucker!”.

condições laborais e às consequências físicas, mentais e interpessoais daí decorrentes. Não à toa, a desumanização do proletariado no regime fabril foi explorada numa vertente da cinematografia que, naquela conjuntura contracultural, aliava engajamento político e finura estética. Do *corpus* cinematográfico engendrado nesse contexto, sublinhamos os filmes *Eles não usam black-tie* e *Vivendo na corda*, que revelam diferentes perspectivas em face dos conflitos de classe, raça e gênero relacionados às dinâmicas de capital-trabalho.

Embora a película estadunidense critique a produção fordista e o sindicalismo enquanto corporação circunscrita à conciliação de classe, sua abordagem está concatenada com o realismo capitalista delineado por Fisher (2021). Sem embargo das críticas sociais apresentadas, opera-se nos limites estabelecidos por um sistema que considera o capitalismo como única opção plausível, sem sugerir alternativas viáveis. Além disso, *Vivendo na corda bamba* não aborda a presença da mulher no espaço da fábrica, enquanto *Eles não usam black-tie* o faz, sobretudo, na figura de Maria. Mais: os personagens Bráulio e Smokey se assemelham tão-só na percepção de que o sistema capitalista cinde a classe trabalhadora, colocando-a contra si mesma no lugar de enfrentar a lógica de produção que a explora. Em termos de consciência de classe, o operário brasileiro é engajado em lutas políticas, enquanto líder grevista; em contrapartida, Smokey não age coletivamente, em coalisão de classe, mas de forma individual.

No recorte dos marcadores sociais, mirados sob prisma interseccional, a questão classista é representada de forma panfletária no longa-metragem de Hirszman, que sobrepõe a ideologia ao substrato artístico, evidente no apelo a uma estética popular. De forma avessa, Schrader prioriza a expressão artística sem, contudo, comprometer sua verve engajada. Essa diferença é acentuada pelas trajetórias divergentes dos dois cineastas: Hirszman esteve profundamente envolvido na agenda militante de um partido comunista, enquanto Schrader participou dos movimentos contraculturais das décadas de 1960 e 1970, em engajamento social e político distinto.

Referências

- BISKIND, Peter. *Como a geração sexo, drogas e rock'n'roll salvou Hollywood*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.
- CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Editora Papirus, 2006, p. 289-309.
- COLLINS, Patricia Hill. *Intersectionality as Critical Social Theory*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2019.
- DEIXA que eu falo. Direção: Eduardo Escorel. Produção: Sônia Império Hamburger. Elenco: Leon Hirszman; Fernanda Montenegro; Caetano Veloso; Gilberto Gil; Gal Costa; Nise da Silveira. BRA: Sônia Império Hamburger, 2007, 84 min., son., color.
- ELES não usam black-tie. Direção: Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman Produções e Embrafilme. Intérpretes: Gianfrancesco Guarnieri; Fernanda Montenegro; Francisco Milani; Milton Gonçalves; Bete Mendes; Carlos Alberto Riccelli e outros. Roteiro: Gianfrancesco Guarnieri e Leon Hirszman. BRA: Embrafilme, 1981. DVD (124 min.), son., color.
- ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*: em conexão com as pesquisas de Lewis H. Morgan. São Paulo: Boitempo, 2019.
- ENGELS, Friedrich. *Princípios Básicos do Comunismo*. [S.l.]: s.n., 2020.
- FISHER, Mark. *Realismo capitalista*: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- HABERMAS, Jürgen. *The structural transformation of the public sphere*. Cambridge: Polity Press, 1962.
- KOLLONTAI, Alexandra. *El comunismo y la familia*. Barcelona: Editorial Marxista, 1937.
- LÊNIN, Vladímir Ilitch. *O Estado e a revolução*: a doutrina do marxismo sobre o Estado e as tarefas do proletariado na revolução. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MARCUSE, Herbert. Sociedade Unidimensional. In: MARCUSE, Herbert. *O homem unidimensional*: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada. São Paulo: Edipro, 2015, p. 09-107.
- ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 63-67.
- SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SAID, Edward. *Representações do intelectual*: as conferências de Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SANTOS, Carlos Vinicius Silva dos. *Sobre decadência e redenção*: a representação cultural e política no Cinema de Hollywood das décadas de 1960 e 1970. Tese (Doutorado em História Comparada) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994.
- VIEIRA, José Luandino. A fronteira de asfalto. In: VIEIRA, José Luandino. *A cidade e a infância*: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 39-44.
- VIVENDO na corda bamba. Direção: Paul Schrader. Produção: TAT Communications Company e Universal Pictures. Intérpretes: Richard Pryor; Harvey Keitel; Yaphet Kotto; Ed Begley Jr.; Harry Bellaver; George Memmoli; Cliff de Young; Lane Smith e outros. Roteiro: Leonard Schrader e Paul Schrader. USA: Universal Pictures, 1978. DVD (114 min.), son., color.
- XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.