

Pablo Pamplona*

Universidade de São Paulo

Ana Carolina Valim**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Nas ruínas do tempo do trabalho: Usos do silêncio no cinema

Resumo:

Em um mundo saturado de ruídos, o silêncio pode servir como um reduto para a produção e elaboração de sentidos, provendo o tempo necessário às palavras. Analisamos duas obras clássicas do cinema brasileiro – *Eles não usam black-tie* (1981) e *O homem que virou suco* (1980) – para discutir os usos do silêncio, compreendido enquanto desaceleração da palavra, na estética própria do cinema. Com uma abordagem ensaística e multidisciplinar, passamos pela sociologia do tempo, pela psicanálise e pela crítica da arte, para avaliar o silêncio, como experiência temporal, relacional e estética, nas memórias sobre a classe operária produzidas por esses dois filmes. Apresentamos e discutimos diferentes usos que contribuem a fornecer tempo à elaboração do passado e à expressão da dignidade.

Palavras-chave:

Silêncio, Desaceleração, Elaboração, Cinema, Memória operária

Abstract:

In a world saturated with noise, silence can serve as a site for the production and elaboration of meaning, providing the time necessary for words. We analyze two classic works of Brazilian cinema – *They don't wear black tie* (1981) and *The wrung-out man* (1980) – to discuss the uses of silence, understood as a deceleration of words, in cinema aesthetics. With an essayistic and multidisciplinary approach, we explore sociology of time, psychoanalysis, and art criticism, to evaluate silence as a temporal, relational, and aesthetic experience, in the memories about the working class produced by these two films. We present and discuss different uses that contribute to providing time for the elaboration of the past and the expression of dignity.

Keywords:

Silence, Deceleration, Elaboration, Cinema, Workers' memory

Dá-me a tua mão: Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam, existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos chamamos de silêncio.

Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*

Em um mundo saturado de ruídos, o silêncio pode servir como um reduto para a produção e elaboração de sentidos, provendo o tempo necessário às palavras. Respiração contínua do mundo (Lispector 2020), o silêncio ressoa e incide sobre a experiência social, abre caminhos para a interrupção do pensamento, para capturar uma imagem do passado no momento do perigo (Benjamin 2019). O silêncio é personagem onipresente de nossas vidas e narrativas, aquele que diz sobre vida e morte, reconhecimento e desterro, possibilidade de elaboração do luto ou desvanecimento da memória da vida desconhecida de sujeitos anônimos.

Analisamos duas obras clássicas do cinema brasileiro – *Eles não usam black-tie* (1981) e *O homem que virou suco* (1980) – para discutir os usos do silêncio (Sontag 1987[1966]), compreendido enquanto desaceleração da palavra, na estética própria do cinema. Com uma abordagem ensaística e multidisciplinar, passamos pela sociologia do tempo (Rosa 2019a), psicanálise e crítica da arte para avaliar as contribuições do silêncio, como experiência temporal, relacional e estética, nas narrativas sobre a classe operária produzidas por esses dois filmes. Buscamos revelar neles, a partir de diferentes cenas, aquilo que não se ouve.

Além de serem da mesma época, os dois filmes analisados retratam a luta sindical no contexto de intensificação das greves (final dos anos 1970) e os conflitos entre operários provocados pelos patrões. São dois filmes profundamente políticos, mas não são em nada panfletários.¹ Os dois diretores eram militantes comunistas do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e, na mesma época, produziam documentários também sobre as greves – Leon Hirszman (de *Black-tie*) produziu *ABC da Greve* (1979-1990) e João Batista de Andrade (de *Virou suco*) produziu *Greve!* (1979) e *Trabalhadores, presente* (1979) – produções estas que influenciaram de maneira decisiva nas filmagens de seus filmes de ficção.

De toda a vasta cinematografia brasileira que trabalha a memória da ditadura militar (1964-1985), *Black-tie* e *Virou suco* são, até hoje, os únicos filmes de ficção que dedicam centralidade ao tema da luta sindical (Pamplona 2025a).² Esse dado reforça a nossa opção

pela análise desses dois filmes em particular, pois consideramos que os efeitos mais graves da aceleração social são sentidos pelos mais pobres. Afinal, para compreender por que a luta sindical no contexto da ditadura não é tão presente na memória social brasileira quanto a luta armada ou dos estudantes, “é preciso questionar: que grupos sociais têm acesso aos meios para a produção cinematográfica de filmes históricos, para a remediação da memória em grandes veículos de comunicação, ou para as audiências públicas em casas do Estado?” (Pamplona 2025b: 357). A memória operária passa por claras desvantagens econômicas para se fazer ouvida no atual contexto, quando se discute uma “hipertrofia” ou “saturação” da memória. Apesar disso, mais que dois clássicos do cinema nacional, *Black-tie* e *Virou suco* tornaram-se ícones de uma memória silenciada que grita. Sua análise talvez possa nos ajudar a compreender como.

A seguir, discutimos o silêncio a partir de três campos inter-relacionados: o silêncio na sociologia do tempo, na psicanálise e na arte. Essas diferentes abordagens nos ajudarão na análise de *Eles não usam black-tie* e, em seguida, de *O homem que virou suco*.

1. O silêncio, desaceleração da palavra

A aceleração das nossas vidas, como observa Hartmut Rosa (2019a), é uma questão fundante da sociedade moderna. Muito mais que mera percepção subjetiva, o autor destaca que tal aceleração pode ser verificada “empiricamente” em três dimensões da sociedade (*idem*: 140-159). Em primeiro lugar, podemos percebê-la pela *aceleração técnica*, que se faz evidente pela velocidade da produção industrial, do trânsito de informações, processamento de dados, ou da locomoção por meios de transporte. Em segundo lugar, podemos medir a *aceleração das mudanças sociais*, isto é, a estabilidade ou instabilidade de instituições, como a família e o trabalho, ou do mundo das coisas. Assim, percebemos que na modernidade as famílias se montam e desmontam de forma mais rápida em relação às eras pré-industriais, os empregos tornam-se instáveis e hoje podem não durar mais que alguns meses, e até os prédios da cidade e os objetos na nossa casa duram cada vez menos. Em terceiro lugar, há a *aceleração do ritmo de vida*, que pode ser verificada pelo número de atividades que realizamos de forma sequencial ou consecutiva e pelo tempo que gastamos em cada uma dessas atividades. A agenda apertada do dia a dia, as centenas de “conteúdos” por dia que vemos passar em nossos *smartphones*, e até o encurtamento do tempo dedicado a atividades de lazer, descanso ou alimentação, são exemplos de manifestações dessa dimensão da aceleração social.

Rosa não atribui um caráter totalizante à aceleração da sociedade, e insiste que esta não é um fluxo perpétuo nem homogêneo. Simultaneamente podemos verificar processos de desaceleração, como os fenômenos de recessão econômica ou a exclusão estrutural de trabalhadores desempregados, “desacelerados” das relações de produção capitalista (Rosa 2019a: 166-7). Da mesma forma, parece haver uma crescente demanda intencional por desaceleração, um “anseio, fundamentalmente moderno, pelo mundo calmo, estável e confortável que se perdeu, [que] é difundido por imagens pré-modernas fantasiosas” (*idem*: 169), além de modos de desaceleração temporária “para ‘reabastecer’ as energias e ‘reaquecer

os motores” (idem: 173). Aceleração e desaceleração, enfim, não são fenômenos estanques, mas dinâmicos, conflitivos e extremamente diversos.

Centralmente com base na concepção de aceleração do ritmo de vida, seria possível estudar o silêncio como uma desaceleração da palavra. A demanda por silêncio é explicada pelas condições de um mundo saturado de imagens e sons, “quando os movimentos do mundo tornam-se tão imprevisíveis e caóticos que fica impossível discernir na cacofonia qualquer voz ou frequência que possa levantar qualquer ‘alegação’ [claim] ou permitir que qualquer relação ressonante seja estabelecida” (Rosa 2019b: 112, tradução nossa). Como escreve Edmond Jabès, citado por Rosa em seu livro sobre a ressonância, “Você não vai ao deserto para encontrar identidade, mas para perdê-la, para perder sua personalidade, para tornar-se anônima. [...] E então algo extraordinário acontece: você ouve o silêncio falar” (apud Rosa 2019b: 120, tradução nossa).

Tal como na “sobreposição” dos episódios de ação que podemos encontrar na vida “multitarefa” (Rosa 2019a: 156), o diagnóstico muito comum hoje sobre a saturação de discursos encontra paralelo na sobreposição de vozes. Hoje é comum, por exemplo, que podcasts sejam reproduzidos em velocidade aumentada em duas vezes, ou até algum ponto em que a fala torna-se incompreensível, o que impõe limite à sua aceleração; mas é sobretudo pela cacofonia, a sobreposição de sons, que se torna um desafio da vida moderna encontrar repouso no silêncio. Longe de sugerir com isso uma posição nostálgica, ou até reacionária, como se a ampliação e diversificação de vozes no debate público fosse um problema para o indivíduo atomizado, não se trata aqui do silêncio para o desfrute meditativo, mas sim como uma pré-condição para a escuta, para a elaboração dos sentidos e inclusive, portanto, para a própria fala.

2. O silêncio entre o inconsciente e a arte

Na contramão da lógica da eficácia do discurso capitalista, o sujeito enlutado precisa de tempo e, muitas vezes, de silêncio para conseguir entender o que foi, de fato, perdido. A elaboração do luto exige do paciente e do terapeuta a sustentação mútua do silêncio que pode se arrastar no tempo do encontro da sessão analítica. Para que o trabalho de luto seja elaborado de forma saudável e o paciente não fique preso em um estado melancólico sem fim, o sujeito enlutado terá de lidar com a presença e o peso do silêncio antes de descobrir o que foi perdido diante da morte de alguém. Silêncio e tristeza são evidências de valor e trabalho subjetivo individual e coletivo.

O silêncio tem seu protagonismo próprio dentro da tradição teórica e clínica psicanalítica, e revela sua multiplicidade de significados na relação entre paciente e terapeuta. Existe o silêncio da resistência frente à cegueira para o que o inconsciente insiste em relevar; existe o silêncio como categoria antecipatória da abertura do inconsciente; existe o silêncio do analista como estratégia de intervenção clínica; existe o desconforto do silêncio quando ambos, terapeuta e paciente, se calam no mesmo momento; ou então, o silêncio que indica intimidade na espera da palavra que está por vir e que não se apressa em querer ocupar o

espaço ruidoso que o silêncio pode provocar na presença de dois seres em relação. No artigo intitulado “No início é o silêncio”, Theodor Reik (2010: 19) nos alerta que:

Quase todas as dificuldades da psicanálise têm uma relação com o dizer, com a ‘palavra’. Ouvimos com frequência – demais, parece – o argumento de que é possível imaginar que uma doença histórica grave, um pensamento obsessivo agudo, uma fobia penosa possam dissipar-se somente por obra de ‘palavras’. Os que empregam esse argumento são os mesmos que, quando crianças, jamais duvidaram que uma palavra mágica abrisse uma montanha, ou que, por uma fórmula, um feiticeiro pudesse transformar um homem em animal, ou que certos sons pudessem conduzir anjos ou demônios a um determinado lugar. Mais tarde, essas mesmas pessoas se entusiasmaam pelo discurso de um chefe de Estado, convencem-se pela discussão de uma ideia, emocionam-se pela tragédia de um poeta, absolvem-se pela confissão a um sacerdote – palavras, palavras, palavras. E esses mesmos indivíduos, como provam a história das nações e a de suas próprias vidas – não duvidam da soma de felicidade e de miséria engendrada pelas palavras e do quanto as grandes decisões na vida dos homens dependem apenas de palavras. Não seria justo, no entanto, atribuir os resultados da psicanálise unicamente ao poder das palavras. Seria mais exato dizer que a psicanálise prova o poder das palavras e o poder do silêncio.

A palavra não-dita é, na tradição freudiana, símbolo do conteúdo que permanece guardado nas águas profundas do inconsciente – conteúdo recalcado – e que fica escondido no silêncio e na escuridão até que a superfície luminosa da consciência esteja pronta para resgatá-lo por meio das palavras proferidas em voz alta pela boca. Por isso, um analista escuta, também, o que as palavras não dizem. A palavra cria e nomeia um mundo de bem-dizer (bem-dito) que, na tradição ocidental judaico-cristã, corresponde ao mundo das luzes, e também cria o do mal-dizer (mal-dito) que corresponde ao mundo das trevas e resta preso ao confinamento do silêncio (Didier-Weill 1997).

Somos efeitos da linguagem e a palavra nos antecede na relação com os outros, que nos nomeiam. No Seminário “Mais, Ainda”, Lacan afirma que “o inconsciente é testemunho de um saber, no que em grande parte ele escapa ao ser falante” (1985: 190), sendo o mecanismo do recalçamento uma estratégia de não saber nada sobre aquilo que já se sabe, mas que permanece guardado no inconsciente. O inconsciente é lugar do desejo recalcado, de conteúdos indesejáveis à consciência, é lugar da produção onírica (sonhos), dos chistes e atos falhos, mas também a matéria que resta em silêncio nesta “outra cena”. O inconsciente é um lugar de saber, um saber verdadeiro.

Sabe-se que a psicanálise nasce entrelaçada ao modernismo e a leituras da tragédia grega, de Sófocles, Édipo Rei, Hamlet, e, como Freud nos ensinou, sabemos que o artista sabe muito mais do inconsciente que o psicanalista. Algo que não podemos esquecer para que não coloquemos a psicanálise como ferramenta colonizadora da arte, reduzindo-a à psicologização interpretativa. A arte des-centra a psicanálise, pois coloca o psicanalista como aprendiz do sujeito e da imagem.

O contato entre teoria freudiana e arte não se restringe a uma utilização erudita de obras, privilegiadamente literárias, como belas ilustrações da teoria. Ele se revela um verdadeiro entrelaçamento que, aliado à clínica psicanalítica, constitui um momento originário da psicanálise e uma mola propulsora que permite que esta se expanda para além dos limites da psicopatologia, para além da terapêutica da histeria, para atingir um registro universal, da constituição do sujeito. (Rivera 2017: 17)

Se o cinema nos captura pelo olhar, a psicanálise o interdita. O analista posiciona-se atrás do divã do paciente para que a associação livre (*talking cure*) flua livremente. É na escuta atenta da outra cena do inconsciente, a cena silenciosa que se manifesta na brecha da palavra e do olhar, que Freud desenvolveu seu modelo de terapêutica e cuidado. A escuta da cena do silêncio que antecede a emergência da palavra.

Para a psicanálise, não existe falar da palavra e não salientar a importância e relevância do silêncio na sua multiplicidade de significados. Considerar a outra cena do inconsciente, esse lugar silencioso, que se manifesta através da vida onírica, dos sonhos, esse filme de imagens não convencionais e narrativas fragmentadas, é de suma importância na teoria psicanalítica. Esta, matéria do sujeito des-centrado, tenta em consciência dar sentido ao silêncio, aquilo que foi produzido como símbolo do conteúdo recalçado. Para Freud, o sonho deve ser interpretado pelo sonhador que o produziu. Esse jogo de imagens do sonho, assim como a potência do cinema como som e imagem que produzem algum efeito no sujeito, considera o silêncio parte do processo de digestão do que foi visto e do saber que advém depois do que foi visto. O tempo de silêncio é considerado no ato de compreensão do que foi visto a partir dessas outras cenas capazes de produzir des-centramento na narrativa, na ilusão que os sujeitos têm de si e do mundo.

O inconsciente estético, consubstancial ao regime estético da arte, se manifesta nessa dupla cena da palavra muda: de um lado, a palavra escrita nos corpos, que deve ser substituída a sua significação linguageira por um trabalho de decifração e de reescrita. Do outro, a palavra surda de uma potência sem nome que permanece por trás de toda consciência e de todo significado, e à qual é preciso dar uma voz e um corpo, mesmo que essa voz anônima e esse corpo fantasmagórico arrastem o sujeito para o caminho da grande renúncia, para o nada da vontade cuja sombra schopenhaueriana pesa com toda força sobre essa literatura do inconsciente. (Ranciére 2009: 41)

3. Usos do silêncio na arte

No ensaio “A estética do silêncio”, Susan Sontag (1987) traça uma análise provocativa sobre o papel do silêncio na arte moderna, um papel, segundo a autora, “ruidoso”: “Reconhece-se o imperativo do silêncio, mas continua-se a falar da mesma forma. Quando se descobre que não se tem nada a dizer, procura-se uma maneira de dizer isso” (*idem*: 19, grifo do autor). O silêncio na arte seria a culminação de uma “via negativa”, da tendência “à

antiarte, à eliminação do ‘tema’” (*idem*: 12) que ocorre, não por acaso, em um contexto de aceleração técnica: “num mundo super-habitado e ligado pela comunicação eletrônica global e pelas viagens a jato” (*idem*: 28). Ao mesmo tempo, ele compõe um modo próprio de discurso com suas próprias funções e usos.

Dois exemplos bem conhecidos de uso do silêncio em obras de arte, que a própria Sontag coloca, são as obras *readymade* de Duchamp e a música *4’33”* de John Cage, esta que não é nada menos que um longo silêncio de 4 minutos e 33 segundos. De onde vêm essas manifestações artísticas? Qual é o sentido de uma obra de arte que é um objeto ordinário ou de uma música que não tem nenhuma nota ou som além dos ruídos do ambiente? Sontag argumenta que o artista que opta pelo silêncio, dialeticamente, diz algo ao não dizer.

O ‘silêncio’ nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir ‘em cima’ sem ‘embaixo’ ou ‘esquerda’ sem ‘direita’, é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio. Este não apenas existe em um mundo pleno de discurso e outros sons, como ainda tem em sua identidade um espaço de tempo que é perfurado pelo som. (Sontag 1987: 18)

Se compreendemos que o silêncio é relacional, isso implica relacionalidades plurais entre o silêncio e seu oposto em modalidades diferentes. Assim como uma pessoa em silêncio pode ter o pensamento conturbado, no cinema, no teatro, na videoarte, entre outras formas de arte que empregam diferentes modalidades de expressão simultaneamente, o silêncio pode coexistir com o barulho. Basta considerar a famosa sequência “*stargate*” de *2001: Uma odisseia no espaço* (1968), aproximando-se do final do filme, quando em uma viagem espaço-temporal o astronauta assiste em silêncio a uma profusão de cores e imagens saturadas.

Assim, o silêncio é sempre silêncio em relação a algo. O silêncio é definido pela temporalidade e pelo sentido, pela sua existência temporal e relacional, tornando-se significativo por aquilo que o gera e aquilo que o quebra. Por isso, ao estudo do silêncio cabe acompanhar a análise de sua duração. E, ao mesmo tempo que é definido pelo arredor, o silêncio o define: “sem a polaridade do silêncio, todo o sistema de linguagem fracassaria” (Sontag 1987: 26). A autora descreve alguns usos do silêncio para além de sua condição essencial na linguagem: “atestar a ausência ou a renúncia ao pensamento”, “testemunhar a perfeição do pensamento”, “fornecer tempo para a continuação ou a exploração do pensamento”, “equiparar ou auxiliar o discurso a atingir sua máxima integridade ou seriedade” (Sontag 1987: 26-7).

Sontag nos convida a pensar o silêncio na obra de arte situado em seu contexto geral – no caso da tendência que ela discute e sobre a qual intervém, o contexto pós-Segunda Guerra Mundial (Olsson 2022: 64) – e situado no todo de cada obra. Como observa Ulf Olsson, o ensaio de Sontag é cheio de alusões à guerra, e a autora parece instrumentalizar o silêncio como parte de um “arsenal artístico” (*idem*: 70, tradução nossa). De forma mais notável, Sontag (1987: 15) sugere que o silêncio é “a última arma na inconsistente guerra do artista com seu público”.

“Mas se o silêncio pode ser militarizado [*weaponized*], ele é de fato usado em direção a, contra a, audiência?” (Olsson 2022: 68, tradução nossa).

Vale questionar o que acontece se o silêncio, como desaceleração da palavra, é empregado em uma guerra não contra a audiência enquanto agrupamento de indivíduos que compõem um público, mas contra a *audi-ência* enquanto condição de escuta em contexto de cacofonia e tempo acelerado. Destacaria aqui seu uso para “fornecer tempo para a continuação ou a exploração do pensamento”. Não seria esta a própria função da arte e da poesia? A artista Mieke Bal sugere: “O melhor que podemos fazer para dizer, hesitantemente, o que a arte ‘é’, seria a noção de que arte é interrupção. Ela interrompe a rotina da vida cotidiana, [...] ela interrompe o ritmo do trabalho e outros coros diários” (Bal/Christensen 2019: 89, tradução nossa). Ademais, como acrescenta em outro momento, “arte politicamente relevante requer *olhar duracional*”; “Ou, como diz Lisa Baraitser, filósofa do tempo lento, *cuidado* com a duração. Cuidado, um fazer limitado pelo tempo que liga os sujeitos uns aos outros” (*idem*: 105, grifo da autora, tradução nossa).

Assim, o silêncio, situado em um tempo dominado pelo imperativo do lucro e do capital, pode servir a uma estética do cuidado. Contudo, seria importante distinguir e destacar que, assim como há o silêncio do repouso e da reflexão, há também aquele do silenciamento, da apatia, do não-haver-tempo-para-isto. Não há nada de essencialmente benéfico no silêncio; ele é tão plural quanto a própria palavra. “Existen silencios impuestos por temor”, assim como há “silencios para proteger y cuidar a los otros, para no herir ni transmitir padecimientos. Silencios para poder ‘seguir viviendo’ y compartir la vida” (Jelin 2013: 82). De fato, uma vez que pode servir como arsenal artístico para a continuação do pensamento, o silêncio do cuidado pode emergir justamente em oposição ao silenciamento.

Por fim, além de sua função dialógica na elaboração do passado, como discutimos anteriormente a partir da psicanálise, em um mundo onde tanto se diz, não dizer configura algo esteticamente provocador e chamativo, o que carrega o silêncio de uma potência transformadora. Como já observou Ann Rigney (2021) em relação à construção da memória, a estética carrega uma agência própria nas dinâmicas de renegociação do que será rememorado, como se pode notar pelo importante papel exercido pelas mais diversas expressões artísticas na configuração da memória social e no combate ao silenciamento: “o papel das artes na reconstrução da memória, incluindo memórias de violência e sofrimento, deriva de seu poder de encantar; especificamente, de capturar nossa atenção por meio da maestria de uma mídia particular” (*idem*: 15, tradução nossa). Em sua condição radical de interrupção, um silêncio bem empregado em uma obra de arte pode carregá-la de sentido e marcar sua presença na memória cultural. O silêncio pode contribuir no cuidado para com o pensamento, para que bem se pense, e com a memória, para que bem se rememore.

4. As primeiras figuras do silêncio em *Black-tie*

Eles não usam black-tie (1981), filme baseado na peça teatral homônima de Gianfrancesco Guarnieri (1958), acompanha uma família da classe trabalhadora no contexto das greves

sindicais do final dos anos 1970. Destaca o conflito entre Otávio, um operário e líder sindical, e seu filho, Tião, também operário da mesma fábrica, mas individualista e desinteressado em política. Na gama de conflitos postos, as relações familiares revelam-se ditadas pelo tempo do trabalho. “As reuniões familiares [...] ocorrem à noite, antes de dormir cedo, ‘pois amanhã é dia de trabalho’, frase que é repetida frequentemente no filme. As refeições matinais acontecem sempre com alguns membros da família em pé ao redor da mesa, continuamente com pressa” (Claro 2012: 129).

Black-tie é um filme de muitos silêncios. No início do filme, a personagem Maria, namorada de Tião, hesita ao lhe contar sobre sua gravidez por receio de ser abandonada pelo companheiro. Num primeiro momento, Tião recebe a notícia com alegria, mas na cena seguinte, no trajeto até a casa de Maria, instaura-se entre os dois um silêncio desconfortável. Maria toma a iniciativa de romper o silêncio: “Você não disse nada o caminho todo. Preocupado por causa da criança?” Tião se esquiva da pergunta. O espectador descobrirá, com o tempo do filme, que Tião planejava filhos para “daqui uns dois, três anos” e que a gravidez de Maria “veio antes [...] meio fora de hora” (Hirszman 1981). No entanto, Tião parece acreditar que basta acelerar seus planos para ter resolvida essa “dessincronia” (Rosa 2019a) entre seu tempo e o tempo vindouro da gestação. Maria sugere uma interrupção da gestação por aborto como saída para que, no futuro, ambos estejam melhor preparados para receber uma criança. Tião reage de maneira agressiva: “Olha, se você vier de novo com essa conversa de aborto eu brigo com você, Maria, e brigo sério” (Hirszman 1981). Ele transita do silêncio por evasão ao silenciamento por ameaça.

O que o silêncio de Tião revela? O primeiro silêncio, após o anúncio da gravidez, contradiz sua alegria diante do anúncio e produz, em Maria, aflição diante de um possível abandono. Tião acredita que tem o poder de ditar o tempo de morte e de vida da criança que está por vir. Possui, dentro de si, as palavras que determinarão a vida de Maria como uma possível “mãe largada” ou uma “mãe de família”. O silêncio de Tião diz sobre o seu poder diante do corpo de sua companheira e sobre a possível legitimidade da criança. Teria Maria um filho bastardo? O que o futuro reserva para os bastardos?

O silêncio revela também a distância entre os dois em seus papéis como homem e como mulher, como pai e como mãe. Maria não é considerada por Tião como um sujeito com agência sobre o seu próprio corpo, sobre seu futuro e sobre o trabalho reprodutivo que se inicia. Tião, alienado pela lógica do trabalho, enxerga apenas a aceleração deste mesmo trabalho com a notícia de um filho a caminho. Enxerga apenas o esgarçamento ainda maior do tecido do seu tempo de vida. Tanto Tião como Maria parecem estar sozinhos dentro do silêncio em comum. Mais perto do fim do filme, na famosa cena da última discussão entre Maria e Tião, Maria se impõe, diz que vai seguir com a gravidez, mas que o filho vai ser só neto de Otávio, não vai ser filho de Tião. Ela rompe o silêncio e revela que não depende da palavra de Tião para saber sobre a continuidade ou descontinuidade da gravidez.

Em outra cena de silêncio compartilhado, é revelada a distância e a proximidade de outra dupla de personagens. Durante o café da manhã, Otávio, pai de Tião, pergunta ao filho:

“Maria tá grávida, não tá?” (Hirszman 1981). Após a confirmação de Tião, os dois se olham longamente, sorrindo, sem nada a dizer. Já este silêncio revela a cumplicidade de um pai que vê, diante de si, o próprio filho que se transformará em pai, que deixará de ser apenas filho, que terá sua própria família para sustentar. Terá Tião o mesmo destino de trabalho que Otávio? A mesma vida ditada pela precarização, pela falta de tempo, pela partilha de refeições em pé? O tempo passa, novos trabalhadores nascem e tornam-se pais da nova força de trabalho que está por vir, mas a história muda? Otávio vê, diante de si, Tião, ou a história de sua própria vida?

5. Silêncios do luto

Não é a hesitação de Maria, a evasão agressiva de Tião, nem a cumplicidade entre pai e filho, mas uma quarta figura do silêncio que marca o filme: o luto. Aproximando-se do final do filme, o que ocorre é que Tião não só fura a greve, ele não só “traí” sua classe e sua família; mais além que isso, ele fura a greve e entra na fábrica convocando outros trabalhadores a fazerem o mesmo. Nas palavras de Otávio, ele “furou a greve fazendo comício” e tornou-se um “traidor por convicção”. Maria passa a desprezá-lo, Otávio o expulsa de casa, e ele só recebe acolhimento de Romana, sua mãe, que por fim também alerta: “Você vai ver que é melhor passar fome entre os amigos do que passar fome entre os estranhos” (Hirszman 1981). Ela sabe que sozinho, sem o cuidado de sua família e do sindicato, o filho não vai “vencer na vida”. Tudo isso ocorreu na mesma manhã quando Bráulio, o melhor amigo de Otávio e seu braço-direito na luta sindical, foi assassinado durante o piquete de greve.³

Esse acúmulo de acontecimentos e de discussões ocorre em um período de tempo curto e culmina, enfim, no velório de Bráulio e na famosa “cena dos feijões”, a penúltima cena do filme. Aqui é quando o silêncio se manifesta em sua maior potência. A cena já foi analisada várias vezes e até decupada em detalhes (Santos 2013: 55-58), mas a ação é muito simples. Otávio e Romana, sua esposa, interagem lentamente e em silêncio na mesa da cozinha, por mais de quatro minutos e meio, enquanto Romana separa os feijões em uma bacia para preparar o almoço. A razão desse longo silêncio, como se sabe, é o luto diante da morte do amigo Bráulio e da ausência do filho.

Além da atuação de Gianfrancesco Guarnieri e Fernanda Montenegro, a duração do silêncio na cena dos feijões é decisiva para tornar a cena tão conhecida, analisada e rememorada. Trata-se, afinal, da quebra de expectativas em relação ao que se espera do final de um filme. *Black-tie* politiza as relações familiares e termina com uma família devastada pela lógica do regime de trabalho. No lugar de uma resolução, o espectador se depara com o vazio, que é fruto dos diversos silêncios que se acumularam e que manifestam a qualidade e exuberância dessa narrativa. Não é de forma alguma, portanto, uma quebra de expectativa em relação ao que o filme constrói narrativamente. O silêncio permeia toda a narrativa, e grita em duas outras cenas relacionadas a dois outros assassinatos: a cena do velório de Jurandir (pai de Maria) e a cena do assassinato de um jovem negro anônimo pela polícia militar nos fundos do bar do Alípio. Nenhum desses três assassinatos – Bráulio, Jurandir e o jovem negro – ocorre no texto original da peça de teatro.

6. A palavra apesar de tudo

Vamos nos deter na cena do assassinato do jovem negro. Já era tarde da noite e as portas do bar tinham sido fechadas, restando apenas a presença do dono do recinto, Alípio, e a figura de um boêmio sambista. A pedido de Otávio, Alípio abre a porta para ele e Tião beberem algo antes de encerrar o dia. Enquanto conversam, um jovem entra correndo para dentro do bar com uma arma e pede para Alípio escondê-lo da polícia. Alípio manda-o fugir pelos fundos, o que ele faz, e em seguida chegam quatro policiais que apontam suas armas e perguntam pelo rapaz.

Alípio responde devagar, tentando comprar o tempo da fuga do rapaz: “Sei lá. Ele ameaçou a gente com a arma e desembestou aí pro fundo” (Hirszman 1981). Os policiais correm e saem do bar pela mesma porta dos fundos. Tudo ocorre rápido e é notável a pressa e desespero do jovem diante da mesma urgência dos policiais. Daí em diante só escutamos o áudio do diálogo entre o jovem e a polícia, pois o nosso olhar não vai junto, não é direcionado para a imagem da perseguição, a fotografia nos posiciona e nos detém no cenário do bar. A seguir temos uma sequência de seis tomadas (Fig. 1) que vale decupar.



Figura 1 – Cena do assassinato de um jovem negro em *Eles não usam black-tie*.

Fonte: (Hirszman 1981)

1. O sambista, apreensivo e imóvel, olha para a frente. Ouvimos um policial gritar: “Parado aí seu puto!” O sambista baixa o olhar. Ouvimos o jovem responder: “Não vem não, hein! Não vem não! Não pensa que vão me machucar de novo não!”
2. Alípio, também imóvel, olha para a frente. O jovem continua: “Já chega, filhos da puta! (Alípio também baixa o olhar.) Vocês me marcaram, seus veado! (Alípio volta devagar o olhar para cima.) Não pode fazer isso comigo não! Eu sou de menor!” Um policial grita: “Pega ele!”
3. Tião em primeiro plano com Alípio ao fundo. Tião olha firme para um ponto à frente, um pouco para baixo. Ouvem-se três rajadas de tiros de metralhadora, a primeira longa e as outras duas mais curtas. Silêncio.
4. O silêncio continua. Vemos Alípio, Tião, Otávio e o sambista. Alípio move-se de seu lugar e diz: “Agora é melhor sair. Vou fechar.” Ele para, olha em direção aos fundos e baixa novamente a cabeça. Ninguém sai.
5. Plano aberto externo nos fundos do bar, ao lado de um barranco. Os quatro policiais cercam o corpo do jovem com lanternas. Ouvimos uma sirene se aproximar.
6. Vemos de perto o corpo do jovem. Ele tem sangue no peito e na boca e os olhos abertos.

Há uma forte dialética aqui entre a imagem de dentro do bar e o áudio, que vem do lado de fora, com os gritos desesperados de um menor de idade que já foi antes estuprado por aqueles policiais – “me machucar *de novo*” (Hirszman 1981) –, seguidos pelo som de tiros. Os quatro personagens que nosso olhar acompanha estão quase imóveis, fazem uns poucos movimentos lentos e ouvem em silêncio. A câmera, também imóvel, fica ao lado deles como se ela própria não quisesse ver. Quando os tiros acabam, eles continuam em silêncio por sete segundos. Alípio intervém, diz que vai fechar o bar, mas ninguém se move do balcão. O silêncio persiste por mais sete segundos antes do corte para o plano externo.

De que silêncio trata essa cena? É certamente um silêncio melancólico, mas não de luto, como nas mortes de Bráulio e Jurandir. Apesar da lentidão, Alípio sinaliza que não há tempo para enlutar aquele rapaz. Está tarde, é preciso fechar o bar e tocar a vida. A negação da morte do jovem é sobreposta pela maquinação dos gestos rotineiros e a repetição própria do tempo do trabalho. Partilhamos da alienação desses personagens em cena, enquanto a câmera nos revela o corpo do jovem já sem vida e ensanguentado. Para não dar ao espectador a possibilidade de desvio do olhar?

O filme toca aqui no problema do indizível, do irrepresentável, aquele mesmo problema que instiga debates, por exemplo, sobre a (im)possibilidade de se representar em imagens ou palavras os horrores do Holocausto. Esse problema é bem ilustrado pela famosa declaração de Adorno de que seria “impossível escrever poemas” depois de Auschwitz (Gagnebin 2019: 72–73), assim como, transversalmente, pela leitura de Benjamin (1987) sobre o fim da narração no tempo frenético da modernidade.

Na dialética de *Black-tie*, trata-se de um falso silêncio, um não-silêncio, não só porque ouvem-se os tiros, mas sobretudo porque o filme fala das mortes ao não falar, ao *demorar-se*

no silêncio. A rendição ao tempo do trabalho, a negação do luto, é contradita pela disposição à escuta e ao olhar. Isso fica mais evidente pela última imagem da cena. Como o “anjo da história” de Benjamin (2019) que, vendo à sua frente acumularem-se as catástrofes da história, quer deter-se para cuidar dos mortos, mas é impedido pela força de uma tempestade chamada “progresso”, assim também, mesmo que não haja tempo para o luto, pois é preciso fechar o bar e se preparar para o trabalho do dia seguinte, a câmera encara o cadáver de frente (e de cima, como um anjo) pois reconhece aquela morte como digna de ser lembrada e cuidada.

O filme parece emular a crítica de Didi-Huberman (2012), que se opõe ao tratamento do Holocausto como algo da ordem do irrepresentável. É exatamente este o estatuto que os nazistas queriam ao Holocausto, daí seus esforços para fazer desaparecerem os corpos e apagar os traços (ver também Gagnebin 2019: 116). O próprio testemunho dos sobreviventes viria a ser posto em dúvida, pois trataria de algo tão atroz que, quando narrado, correria “o risco de ser incompreensível, tido por insensato, inimaginável” (Didi-Huberman 2012: 19). Os prisioneiros, por sua vez, esforçaram-se por registrar diários, alguns deles enterrados para não serem descobertos pelos nazistas, e conseguiram tirar algumas poucas fotografias de dentro do campo de concentração. “Imagens *apesar de tudo*, portanto: apesar do inferno de Auschwitz, apesar dos riscos corridos. Em retribuição, devemos contemplá-las, assumi-las, tentar dar conta delas” (*idem*: 15, grifo do autor). Retornando a *Black-tie*, se o assassinato do jovem era um fato sobre o qual não haveria palavras possíveis, não haveria narração possível, ele contudo não é um fato oculto. Num primeiro momento, o filme parece evitar o olhar, mas logo a câmera volta-se diretamente para a imagem do cadáver ensanguentado, como que para atestar que, por mais terrível que seja, é tragicamente banal e perfeitamente representável: é mais um corpo de um jovem negro morto pela polícia.

Como vimos, o demorar-se no silêncio se repete em vários momentos da narrativa. O silêncio partilhado entre Otávio e Romana na cena dos feijões é quebrado pelos gritos de uma manifestação de rua.⁴ O silêncio grita sobre o indizível do assassinato de Bráulio. A última cena do filme insiste na negação do indizível, pois revela um grito de ordem coletivo: “A greve continua! A greve continua!” Afinal, a vida é breve e a História é longa.

7. A humilhação do trabalhador que virou suco

O *homem que virou suco* acompanha a trajetória de um poeta cordelista paraibano (Deraldo José da Silva) que é confundido com um “operário que matou o patrão” (José Severino da Silva). Além do nome parecido, os dois são idênticos – e interpretados pelo mesmo ator –, fato que gera um sério problema a Deraldo: ele migrou recentemente para São Paulo e não encontrou tempo para tirar seus documentos, então não tem como provar sua real identidade. A notícia do operário que matou o patrão ganha capa nos jornais, e uma inimizade de Deraldo, da favela onde ele mora, chama a polícia. Deraldo escapa, mas a polícia destrói seu barracão.

Quando Deraldo foge da polícia, a cena que se segue é a de uma ronda da polícia pelo território da favela. Durante quase três minutos e com uma trilha sonora de cantoria nordestina, a câmera segue o ponto-de-vista da polícia, que ronda a favela com uma lanterna,

revelando os rostos dos moradores (Fig. 2). Ao transitar por esses rostos – todos silenciosos e (con)fundidos no escuro da noite –, a imagem parece denotar que, como no poema *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, aqueles são “muitos Severinos iguais em tudo na vida”. A cena que segue mostra Deraldo no começo da manhã olhando para a favela, onde está seu barracão destruído, e depois saindo sem rumo em direção à cidade. Enquanto ele caminha lentamente e em silêncio, ouvimos o narrador de um programa de rádio anunciar o ritmo do trabalho: “Oi turma, oi turma, vamos levantar, vamos levantar, vamos trabalhar. Olha a hora, olha a hora!” (Andrade 1980).



Figura 2 – Cena da ronda da polícia em *O homem que virou suco*.

Fonte: (Andrade 1980)

Sem documento, sem teto, sem seus cordéis para vender na praça, Deraldo passa por diferentes trabalhos subalternizados – descarregador, pedreiro, empregado doméstico – sem conseguir se encaixar em nenhum deles; afinal, ele não é um faz-tudo, mas sim um trabalhador da cultura. Os temas da exploração e humilhação social (Gonçalves Filho 1998) percorrem todo o filme e, como veremos em breve, é justamente no silêncio e na fruição estética que Deraldo encontrará o sustento de sua dignidade.

Deraldo foi chamado pelos policiais de “pau-de-arara”, “sem-documentos”, “pé-de-chinelo”; o mestre de obras, seu primeiro patrão no filme, que antes humilhava outro operário por sua barba, no primeiro momento que vê Deraldo já o chama de “cabeça de guaiamu”; na casa onde trabalha como empregado doméstico, ele é posto na condição de limpar as cinzas de cigarro de um coronel com as próprias mãos.

Finalmente, Deraldo tenta um trabalho nas obras do metrô, onde passa por uma humilhação, digamos, mais moderna e sofisticada. A primeira fase de treinamento para o trabalho consiste em assistir a uma série de *slides* com uma narração que conta a história de Virgulino, um cangaceiro que desce do norte para “domar essa cobra gigante” (o metrô). Assim como Deraldo, Virgulino se mantém teimosamente firme nas suas tradições – a poesia no caso de Deraldo, a vida de cangaceiro no caso de Virgulino –, recusa-se a se adaptar à cidade moderna, e termina rejeitado por sua teimosia.⁵ A narração do vídeo diz: “Virgulino era mesmo ridículo. Tinha fama de herói, mas era um palhaço. Perdeu o emprego. E é expulso pelos próprios companheiros. E acaba recebendo uma chuva de cuspe na cara” (Andrade 1980).

Na fantasia produzida pelo setor de “relações humanas” da empresa, não seria o patrão, mas os próprios trabalhadores que “expulsam” – e humilham com uma chuva de cuspes – o trabalhador inconformado. Deraldo revolta-se com o vídeo, mas é logo silenciado pelo gerente de RH. Ele salta de situação humilhante para outra situação humilhante, e assim segue espremido pelo trabalho e pelos patrões até virar suco. Depois que sai inconformado do processo de seleção para trabalhar no metrô, ele desmaia de fome no meio da cidade. Deraldo, Severino e Virgulino são três faces de um personagem ainda mais plural, o povo pobre.

Ameaçado tanto pela fome quanto pela perseguição da polícia contra José Severino, Deraldo vai atrás dele e aprende sua história. Severino traiu seus companheiros de fábrica, tornou-se um “dedo-duro” do patrão, mas ainda assim foi demitido. Isso o levou a matar o patrão e a enlouquecer. “O homem que virou suco” é o nome de um cordel que Deraldo escreve sobre seu sócia, mas pode muito bem ser sobre ele próprio. Ambos sofreram com a exploração e humilhação no trabalho.

8. O silêncio para a escuta

Os silêncios de *Virou suco* não são tão marcados quanto os de *Black-tie*, mas por isso mesmo ajudam a revelar novas figuras do silêncio e a diversificar a análise de seus usos (Sontag 1987) na estética própria do cinema. Pois, em oposição à condição de subalternizado e humilhado, Deraldo só encontra dignidade na relação com outros trabalhadores. Além dos silêncios mais óbvios no filme – como a abertura do filme, que apresenta o território da favela, ou as cenas de transição – e além da cena da ronda da polícia e a partida do Deraldo sem-teto para a cidade, vale destacar dois momentos do filme quando o protagonista, apenas em relação com seus iguais, é capaz de encontrar tempo de silêncio e dignidade: primeiro, a cena da leitura da carta; e, mais tarde, a cena de sexo com Maria, sua vizinha. Vamos nos ater à primeira.

Quando trabalha como pedreiro, Deraldo dorme na construção junto de seus companheiros de trabalho. São muitos, mas nenhum deles sabe ler, então um deles pede para Deraldo ler uma carta que recebeu de sua noiva, do Norte. Enquanto a carta é lida, a câmera dá um passeio de 360 graus pelo cômodo apertado em uma só tomada – trata-se da tomada mais longa do filme – e mostra com paciência cada um dos trabalhadores sentados nas beliches ou em pé diante da porta. Dois deles têm cartas de baralho nas mãos, mas pausaram seu jogo, e todos estão

em silêncio para escutar a leitura da carta (Fig. 3). Segundo o diretor, só dois dos operários na cena eram atores “e o resto eram operários da obra, que se emocionaram lendo [ele quis dizer ouvindo] a carta que eu mesmo escrevi” (apud Abdallah/Cannito 2005: 157).



Figura 3 – Cena da leitura da carta em *O homem que virou suco*.

Fonte: (Andrade 1980)

Na carta, a noiva conta de um sonho que teve, diz que fica assustada com as notícias de violência que recebe sobre São Paulo, conta da condição de sua família – “A terra é pequena demais, só dá trabalho, no fim não rende nada e nem tem dinheiro pra plantar mais” (Andrade 1980) –, pergunta ao noivo se tem trabalho em São Paulo, suplica que ele não fique tempo demais sem responder. Quando Deraldo termina de ler, os trabalhadores seguem em silêncio, tocados pela narração de uma pessoa distante que desconhecem, embora reconheçam em sua narração as suas próprias histórias. Por fim, todos entregam suas próprias cartas para Deraldo ler e responder.

Considere-se outra famosa cena de cinema brasileiro que trata do analfabetismo e da leitura e escrita de cartas, a cena de abertura de *Central do Brasil* (1998), que mostra a personagem de Fernanda Montenegro redigindo cartas para diversas pessoas (reais), cada uma delas com um breve recorte na montagem. *Virou suco* segue uma abordagem diferente, pois todos os trabalhadores naquele cômodo parecem ter uma carta para ser lida e respondida, mas basta-nos escutar uma delas em uma única longa e lenta tomada. Assim como a cena dos feijões em *Black-tie*, a cena da carta convida a nos demormos no silêncio dos trabalhadores, um a um, imóveis para a escuta atenta. Trata-se de uma nova figura do silêncio que só existe na relação entre dois ou mais indivíduos, aquele que se faz necessário para que a outra pessoa possa ser escutada.

O filme teve seu primeiro argumento escrito em 1971, mas mudou radicalmente com os anos, principalmente com a experiência do roteirista e diretor, João Batista de Andrade, na filmagem das greves do ABC. Em particular, ele explica a influência que sofreu de um operário anônimo que aparece em seu documentário *Greve!* (1979) no meio de uma assembleia:

O movimento [sindical] havia-se fragmentado em idéias diferentes. [...] Aí um operário nordestino percebeu o que a minha câmara estava fazendo. Ele ficou me olhando, eu notei que ele estava me vendo filmar. Então ele começou a fazer um discurso no meio daquela confusão toda. [...] Ele estava muito exaltado, emocionadíssimo. [...] O que estava acontecendo com ele? A realidade brasileira estava debaixo de uma tampa forçada pela ditadura e as coisas novas não emergiam. De repente, ele fala de um movimento que tira a tampa e aparecem novos líderes, novas caras, os novos líderes aparecem nas telas de televisão, nas primeiras páginas de jornais, nas capas de revistas etc. Aquele entusiasmo é de você, de repente, ter se revelado, você ser uma imagem nova no Brasil. Perder a greve significaria o quê? Você voltar para a condição de subumanidade, à condição de mão-de-obra, de anônimo, de oprimido, de não ter voz. Foi isso que dramaticamente o operário percebeu quando viu que eu filmava as dissensões do próprio movimento. (*apud* Filme Cultura 1986: 46)

O operário anônimo da assembleia e Deraldo coincidem em perceber a potência da estética – câmera filmadora e poesia – na construção e garantia de sua dignidade. A cena do documentário deixa notória a cacofonia da assembleia, uma saturação de vozes e ruídos que pouco agregam entre si. Como o feminismo e o movimento negro têm observado, a ética do cuidado não se sustenta simplesmente na “inclusão” de vozes no debate público, mas sobretudo na responsabilidade de se prestar escuta atenta às vozes dos grupos subalternos (Robinson 2011), que já sempre estiveram presentes no espaço público. Não se trata de “dar voz”, mas de levar essas vozes a sério, o que só é possível com a disposição do silêncio.

Considerações finais

Eles não usam black-tie e *O homem que virou suco*, como dizíamos na introdução, são dois ícones de uma memória silenciada, a memória operária, que grita por atenção. Tornaram-se memoráveis pelo domínio e maestria estética (Rigney 2021) demonstrada pelos diretores e suas equipes. Entre diversos fatores, está o uso do silêncio para “fornecer tempo para a continuação ou a exploração do pensamento” (Sontag 1987: 27), um dispositivo estético que incide sobre o tempo do ritmo de vida (Rosa 2019a). Nesse “tempo estranho” da vida capitalista, o silêncio contribui naquela “dimensão fundamental da política [que] consiste em salvar o tempo de seu próprio exílio, recuperar o que foi destroçado pelo curso hegemônico da história” (Safatle 2024: 31).

Na estética e na psicanálise, da política às relações familiares, o silêncio se revela na relação com seu oposto, compondo-se dialeticamente uma forma de discurso, uma forma de dizer algo: o silêncio, como disse Sontag (1987) e buscamos reforçar aqui, cumpre um papel

ruidoso. Como na leitura da carta entre os operários de *Virou suco*, que se faz no silêncio para a escuta ativa, ou como no acúmulo de lutos e de silêncios em *Black-tie*, que desencadeiam o grito de guerra “A greve continua!” da cena final, como um recuo tático – para continuar as analogias bélicas de Sontag – para recuperar forças e atacar com maior precisão o inimigo, o silêncio desacelera a palavra para reforçar seu sentido.

NOTAS

* Pablo Pamplona, doutor e mestre em Psicologia Social pela USP, com graduação em Comunicação Social pela UEMG. Membro cofundador do Centro de Memória das Lutas Populares Ana Dias. Afiliado à Rede Brasileira de Pesquisadores de Sítios de Memória e Consciência (Rebrapesc) e à Rede Brasileira de Pesquisadores de Memória e Comunicação (Rememora).

** Ana Carolina Valim, Psicóloga formada pela PUC-SP, Psicanalista e pós-graduada pelo Instituto Gerar de Psicanálise.

¹ *Eles não usam black-tie* chega a fazer graça do discurso inflado comum entre muitos militantes. Na saída de uma reunião do sindicato, o personagem Sartini argumenta a favor de acelerar a mobilização de uma greve: “Tá todo mundo na pior. Comida na mesa que é bom, não tem! A inflação comendo!” Otávio, que acredita que a greve deve ser preparada com mais tempo, responde cansado: “Ah, chega, Sartini, chega. Tamo sabendo né?”

² O cinema brasileiro conta com mais de 100 filmes de ficção que retratam algum aspecto da ditadura. Em uma análise recente sobre as lutas sociais representadas em 40 desses filmes, Pamplona (2025a) observa: “Existem, portanto, diversas abordagens [no cinema] sobre a experiência do povo no período da ditadura. Alinhado a isso, existe um reconhecimento crescente, ao menos nos movimentos sociais e na academia, de que as maiores ‘vítimas’ da ditadura não foram as organizações de esquerda, mas sim o povo pobre, negro e indígena. As lutas populares, negras e indígenas, no entanto, ainda são pouco rememoradas, tanto no cinema quanto fora dele”. Disponível em <<https://jacobin.com.br/2025/11/muito-alem-da-classe-media-branca-oposicao-a-ditadura>> (último acesso em 07/11/2025).

³ Direta referência ao assassinato do operário Santo Dias da Silva pela polícia militar em 30 de outubro de 1979, durante um piquete de greve na Zona Sul de São Paulo (Dias et alii 2019).

⁴ A cena final do filme reproduz a imagem real da manifestação de 31 de outubro de 1979, quando os operários carregaram o caixão com Santo Dias pelas ruas de São Paulo (Pamplona 2025b: 205–7; Dias et alii 2019), imagens estas registradas nos documentários *A luta do povo* (1980) e *Santo e Jesus, metalúrgicos* (1983).

⁵ Sobre o conceito de teimosia, ver Pamplona 2025b.

Bibliografia

- Abdallah, Ariane / Newton Cannito (2005), *O homem que virou suco: roteiro do filme, fortuna crítica, depoimentos e entrevistas*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Andrade, João Batista (dir.) (1980), *O homem que virou suco*. São Paulo, Embrafilme.
- Bal, Mieke/ Jeannette Christensen (2019), “An aesthetics of interruption: stagnation and acceleration”, *ASAP/Journal*, v. 4, nº 1, Estados Unidos da América: 85-112, <<https://doi.org/10.1353/asa.2019.0000>> (último acesso em 31/10/2025).
- Benjamin, Walter (1987), “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*, 3a ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Editora Brasiliense: 197-221 [1936].
- (2019), “Sobre o conceito da História”, in *O anjo da história*. Tradução de João Barrento, Belo Horizonte, Autêntica: 7-20 [1940].
- Claro, Silene Ferreira (2012), “Eles não usam black-tie: uma análise historiográfica”, *Augusto Guzzo Revista Acadêmica*, nº 10, São Paulo: 127-138.
- Dias, Luciana / Jô Azevedo/ Nair Benedicto (2019), *Santo Dias: Quando o passado se transforma em história*, 2a ed. São Paulo, Fundação Perseu Abramo & Expressão Popular.
- Didi-Huberman, Georges (2012), *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo, Lisboa, KKYM.
- Didier-Weill, Alain (1997), *Los tres tiempos de la ley*. Rosario, Homo Sapiens.
- Filme Cultura (1986), “Entrevista com João Batista de Andrade”, *Filme Cultura*, nº 46: 40-46, <<https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/revista-filme-cultura/revista-filme-cultura-46>> (último acesso em 31/10/2025).
- Gagnebin, Jeanne-Marie (2019), *Lembrar Escrever Esquecer*. 2a ed. São Paulo, Editora 34.
- Gonçalves Filho, José Moura (1998), “Humilhação Social: um problema Político em Psicologia”, *Psicologia USP*, v. 9, nº 2, São Paulo: 11-67, <<https://doi.org/10.1590/S0103-65641998000200002>> (último acesso em 31/10/2025).
- Hirschman, Leon (dir.) (1981), *Eles não usam black-tie*. Rio de Janeiro, Saga Filmes.
- Jelin, Elizabeth (2013), “Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones”, *Meridional: Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, nº 1, Chile: 77-97, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6066780>> (último acesso em 31/10/2025).
- Lacan, Jacques (1985), *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor [1972-73].
- Lispector, Clarice (2020), *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro, Rocco.
- Olsson, Ulf (2022), “Dissonant silence: Susan Sontag and the aesthetics of silence”, in *Silence and its derivatives: conversations across disciplines*. Cham, Palgrave: 63-86.
- Pamplona, Pablo (2025a), “Muito além da classe média branca na oposição à ditadura”, *Jacobin Brasil*, <<https://jacobin.com.br/2025/11/muito-alem-da-classe-media-branca-na-oposicao-a-ditadura>> (último acesso em 07/11/2025).

- (2025b), *Metamorfoses e teimosias da memória: um estudo de trabalhos de memória em lutas sociais*. Tese (Doutorado em Psicologia Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, <<https://doi.org/10.11606/T.47.2025.tde-06082025-143258>> (último acesso em 31/10/2025).
- Rancière, Jacques (2009), *O inconsciente estético*. São Paulo, Editora 34.
- Reik, Theodor (2010), “No início é o silêncio”, in *O silêncio na psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar [1926].
- Rigney, Ann (2021), “Remaking memory and the agency of the aesthetic”, *Memory Studies*, v. 14, nº 1: 10–23, <<https://doi.org/10.1177/1750698020976456>> (último acesso em 31/10/2025).
- Rivera, Tânia (2007), “O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea”, *Psicol. clin.*, v. 19, nº 1, Rio de Janeiro: 13–24, <<https://doi.org/10.1590/S0103-56652007000100002>> (último acesso em 31/10/2025).
- Robinson, Fiona (2011), “Stop talking and listen: discourse ethics and feminist care ethics in international political theory”, *Millennium: Journal of International Studies*, v. 39, nº 3, Londres: 845–860, <<https://doi.org/10.1177/0305829811401176>> (último acesso em 31/10/2025).
- Rosa, Hartmut (2019a), *Aceleração: a transformação das estruturas temporais na modernidade*. Tradução de Rafael H. Silveira, São Paulo, Editora Unesp.
- (2019b), *Resonance: a sociology of our relationship to the world*. Cambridge, Polity Press.
- Safatle, Vladimir (2024), *Alfabeto das colisões*. São Paulo, Ubu Editora.
- Santos, Marcio Hideo (2013), *Eles não usam black-tie: um estudo sobre cinema e história*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo, <<https://doi.org/10.11606/D.8.2014.tde-28052014-120514>> (último acesso em 31/10/2025).
- Sontag, Susan (1987), *A vontade radical*. Tradução de João Roberto Martins Filho, São Paulo, Companhia das Letras [1966].