

O OPERÁRIO E O TRABALHO NO CINEMA BRASILEIRO DOCUMENTAL: uma série histórica ¹ THE WORKER AND THE LABOR IN BRAZILIAN DOCUMENTARY FILM: a historical series

Mariana Souto ²

Resumo: Este trabalho busca investigar as figuras do operário e do trabalho no cinema documentário brasileiro a partir de uma metodologia comparatista que se pretende desenvolver e exercitar: a série histórica. Os filmes *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *Chapeleiros* (Adrian Cooper, 1983), *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1979-90), *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004) e *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (Marcelo Gomes, 2019) são analisados a partir de uma perspectiva que leva em conta a historicidade observando, em especial, como as formas documentais e as relações entre sujeitos que filmam e sujeitos filmados têm se transformado no tempo.

Palavras-Chave: Documentário. Metodologia de análise. Cinema brasileiro. Operário. Trabalho.

Abstract: This work seeks to investigate the figures of the worker and the work in Brazilian documentary cinema from a comparative methodology that is intended to be developed and exercised: the historical series. The films *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *Chapaleiros* (Adrian Cooper, 1983), *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1979-90), *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004) and *Waiting for the carnival* (Marcelo Gomes, 2019) are analyzed from a perspective that takes historicity into account, observing, in particular, how the documentary forms and the relationships between subjects who film and subjects filmed have been transformed over time.

Keywords: Documentary. Methodology. Brazilian cinema. Worker.

1. Uma metodologia comparatista: a série histórica³

Este trabalho busca investigar as figuras do operário e do trabalho no cinema documental brasileiro a partir de uma visão comparatista – perspectiva que visa a colocar filmes em relação, estimulando relações de alteridade entre as obras. Para pensar temática tão relevante e recorrente no cinema nacional, montamos uma série histórica com filmes de distintos períodos e autores. A aposta é de que a montagem de uma série propicia a visão de

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de cinema, fotografia e audiovisual do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020

² Mariana Souto: professora da Faculdade de Comunicação da UnB, pós-doutora pela ECA-USP, doutora em Comunicação Social pela UFMG, mariana.souto@unb.br.

³ Este texto é uma versão de um capítulo de SOUTO (2019), com diversas modificações, cortes e adaptações, além da inclusão de um novo filme na análise.

determinados traços que emergem quando da reunião particular de um subconjunto de filmes. Assim, este artigo busca tanto investigar a questão do trabalho quanto exercitar e amadurecer a metodologia comparatista da série histórica, verificando seu potencial analítico.

Dentre outras possíveis metodologias de aproximação de filmes, a série tem como característica a intenção de captar algo da historicidade de um problema e de sua abordagem pelo cinema. Em uma análise plural de filmes, que lida portanto com uma certa quantidade de objetos, ela propõe a organização do corpus a partir de uma importante variável temporal. Concebemos este trabalho de montagem de séries como uma atividade que envolve certa alquimia, o ensaio, o risco, o erro, a nova tentativa. No estudo comparatista, algo se mantém, algo varia. É preciso, ao modo da matemática, ter variáveis e invariáveis.

Antes de adentrar a série específica montada para este trabalho, ilustramos brevemente suas possibilidades no contexto das relações de classe. Por exemplo, uma dupla poderia ser composta por *A Opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967) e sua saga em busca da classe média em diversos ambientes e locações de Copacabana, muitos desses ao ar livre, e *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2000) e o isolamento dos moradores num único prédio de apartamentos, no mesmo bairro. Uma análise comparatista dessa dupla poderia estender teias entre os filmes, cada um muito significativo em sua época: é como imaginar que as pessoas que antes estavam nas praias, boates e ruas de Copacabana agora, mais envelhecidas, solitárias e num contexto de maior individualismo, se escondessem nos conjugados do Ed. Master – como se um filme fosse o futuro hipotético do outro.

A série histórica oferece, portanto, a possibilidade de criação de uma narrativa entre os filmes, ainda que o diálogo entre eles não seja intencional ou consciente por parte de seus realizadores. “Narrar significa buscar e estabelecer um encadeamento e uma direção” (LEAL, 2006, p. 20). É o “olhar narrativizante” que estabelece articulações entre fragmentos, buscando organizá-los e conectá-los. Embora lidemos aqui com o cinema documental, num movimento fabulativo é possível imaginar essa narrativa ficcional que se cria entre os filmes, fortalecendo os laços entre eles, tornando-os mais próximos.

A partir do encadeamento das obras, é possível ver, de maneira literal, a formação de um desenho (FIG. 1). A linha que une os pontos dessa série não é natural, mas traçada pelos pesquisadores em um gesto que articula determinados filmes, dentre tantos outros possíveis. Trata-se de caminho que envolve a escolha precisa de certas obras, uma composição de *corpus* que remete a um trabalho fino de curadoria.

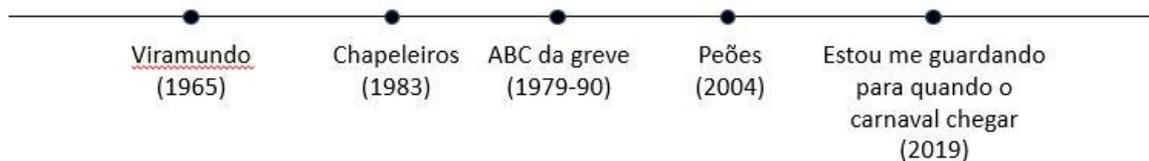


FIGURA 1: série histórica

Na seara do cinema comparado, visitamos as contribuições de Ismail Xavier, autor que aposta na “escolha de uma categoria central a partir da qual é possível montar um eixo onde diferenças e semelhanças se cristalizam e permitem tornar visível a história” (XAVIER, 2003, p. 16). Xavier pontua que o trabalho de escolha de uma categoria inclui uma dimensão fundamental de intuição crítica. A série histórica, cuja matriz pode ser, por exemplo, um autor (como Glauber Rocha em *Sertão mar*) ou um conceito (como alegoria em *Alegorias do subdesenvolvimento*), permite que se veja um dinamismo, “uma transformação, que insere os problemas que estão sendo vividos no presente como parte de uma lógica que ultrapassa o presente e está, enfim, projetada historicamente” (XAVIER, 2003, p. 3).

2. O operário, o trabalho e o cinema

Apostando nas potências de um retrospecto, montamos uma série histórica que nos auxilia na compreensão da problemática das relações de trabalho fabril no Brasil. Assim, para entender o percurso do documentário brasileiro nas últimas décadas e observar as transformações da figura do operário e do trabalhador de uma maneira mais concreta e materializada, unimos alguns pontos, começando com *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), passando por *ABC da greve* (Leo Hirszman, 1979/90), *Chapeleiros* (Adrian Cooper, 1983), *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004), para enfim chegar ao recente *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (Marcelo Gomes, 2019). O objetivo da série não é analisar detidamente cada um, mas sim ressaltar alguns pontos de destaque, auferir algumas variações e fincar alguns marcos. Sustentamos que, na comparação, os filmes se iluminam mutuamente.

Partimos de *Viramundo*, filme em que, como ocorre às produções do Cinema Novo analisadas na chave do “modelo sociológico” (BERNARDET, 2003), é perceptível o esmagamento das singularidades pela perspectiva de totalização. Mostrou-se significativa,

nesse período, a ênfase nas generalizações e nas compreensões globais sobre a sociedade. *Viramundo* nos ajuda a entender a formação do operariado urbano com a afluência das migrações do Nordeste, de pessoas que enfrentavam as dificuldades do trabalho no campo e buscavam melhores condições de sustento na cidade grande. A locução em voz *over* diz:

Diariamente chega a São Paulo, a maior cidade industrial do Brasil, o denominado trem do norte. Ele traz algumas centenas de migrantes que vêm em busca de trabalho. São assalariados agrícolas, parceiros, meeiros, arrendatários e pequenos proprietários que procedem do Nordeste. De 1952 a 1962 migraram para São Paulo 1.290.000 nordestinos.

(...)

Em média, 70% deles se dirige para o interior e constituem a mão de obra de uma agricultura de mercado. O restante localiza-se na indústria e se concentra na construção civil.

Nas imagens, vemos os recém-chegados em formação de fila, andando aos bandos, seja na estação de trem ou já no espaço da cidade. Alguns deles dirigem o olhar à câmera, fitando-a com desconfiança. Geraldo Sarno posiciona seus personagens recém-chegados à cidade, com malas e bagagem, frontalmente à câmera – reproduzindo a composição de *Os Retirantes*, de Cândido Portinari (1944). O olhar que interpela a câmera (e o espectador) está presente ao longo de todo o filme, ora em momentos posados como esses, ora de maneira acidental, quando o cinegrafista busca registrar alguma cena cotidiana e os figurantes observam a câmera, talvez estranhando o objeto que os enquadra.

Trata-se de um documentário expositivo, com uma locução imponente, grave, masculina, que profere diagnósticos sociais e nos informa com dados estatísticos e números (quantidade de imigrantes que chegam por dia, valor dos salários, preço de alimentos) – o cineasta não se coloca pessoalmente. Gravada em estúdio, a voz é homogênea, de corpo sempre ausente; nunca fala de si, mas dos outros. Sobre essa “voz do saber”, Bernardet pontua que se trata de “um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito” (BERNARDET, 2003, p. 17). Ainda segundo Bernardet, a relação que se estabelece entre locutor e entrevistados é a de *amostragem* que exemplifica e atesta a realidade da qual se fala.

A exterioridade do locutor é justificada pela postura sociológica: os migrantes são *objeto* da fala, enquanto o locutor é o *sujeito* detentor do saber. O saber, aliás, fundamenta-se

nessa exterioridade – o saber de dentro (do migrante) é tido como individual, fragmentado, não tendo o mesmo valor e o poder de generalização de uma visão externa, distanciada.

No filme de Sarno, não conhecemos os retirantes para além desta sua condição: o documentário exclui tudo aquilo que não cabe neste tema, a subjetividade dos personagens, suas visões de mundo, sua biografia pessoal e familiar, suas idiossincrasias: para que se faça a passagem do individual à classe e ao fenômeno, os casos apresentados devem conter apenas os elementos necessários para a generalização. Ocorre, por assim dizer, uma “limpeza do real”:

Assim, as pessoas – anônimas – dos operários servem de matéria-prima para a construção dos tipos. Eles emprestam suas pessoas, roupas, expressões faciais e verbais ao cineasta que, com elas, molda o tipo, construção abstrata desvinculada das pessoas com que ele se encontrou na primeira fase. O *tipo sociológico*, uma abstração, é revestido pelas aparências concretas da matéria-prima tirada das pessoas, o que resulta num *personagem dramático* (BERNARDET, 2003, p. 24).

É importante notar que, apesar da construção de tipos e do acionamento de um mecanismo “particular-geral”, o filme é um dos pioneiros no uso do som direto no Brasil, incorpora as vozes dos migrantes na estação e os observa atentamente. O sociológico do modelo nem sempre se refere à afinidade com uma metodologia específica da sociologia, mas ao interesse do filme pela dinâmica social mais ampla e à construção retórica via tipos. Ao final de *Viramundo*, temos a chegada de um novo trem, com novos migrantes, enfatizando a repetição desse processo e o fluxo dominante desse movimento. O filme, assim, desenha o percurso do rural ao urbano, do camponês ao operário da fábrica e da construção.

Já focado no operariado urbano está *ABC da greve*, que registra as grandes greves de 1979 realizadas pelos operários metalúrgicos do ABC paulista. Difícil associar *ABC da greve* plenamente a um tempo, posto que foi filmado em 1979, no calor do momento, mas finalizado apenas em 1990. É, portanto, um filme de temporalidade híbrida. Poderia ser visto como integrante do chamado “novo documentarismo militante” (CARDENUTO, 2014), uma tendência que questionou o modelo do Cinema Novo e sua imposição de uma análise ideológica preconcebida por intelectuais de esquerda – muitas vezes sobre uma realidade que eles pouco haviam experimentado. *Braços cruzados, máquinas paradas* (Roberto Gervitz, Sérgio Segall, 1979) e *Linha de montagem* (Renato Tapajós, 1982) são exemplos de projetos que buscavam uma relação mais horizontal com os operários, incluindo-os no processo criativo e tentando um recuo do cineasta e de seu lugar de saber.

Leon Hirszman vinha de um contexto ligado ao “modelo sociológico”, com seu *Maioria absoluta* (1964), contemporâneo de *Viramundo*. Nos anos 1960 e 70, afastou-se desse modo de fazer, produzindo filmes que se relacionavam com os sujeitos filmados numa chave mais observacional (CARDENUTO, 2014). *ABC da greve* revê o lugar da voz do saber, mas não chega à permeabilidade e à tentativa de neutralização do cineasta oriundas das propostas de Gervitz, Segall e Tapajós. Hirszman não abre mão da centralidade do papel do documentarista em tecer interpretações e organizar o material proveniente dos registros fílmicos mas, aqui, o faz de maneira menos determinista, elaborando leituras menos totalizantes.

Em *ABC da greve*, Hirszman não tenta conscientizar o povo de sua alienação, porque o povo já é mais do que consciente. Não há relação de superioridade intelectual ou de autoridade do cineasta em relação aos sujeitos filmados. Não se transmitem informações aos operários como se eles fossem carentes de um saber sobre sua própria condição – pelo contrário, busca-se o operário para conhecer essa condição a partir dele mesmo. Como percebe Bernardet, sua preocupação não é a de tecer uma análise sociológica ou política do fenômeno da greve, mas de se inserir na ação (BERNARDET, 2003). Há um esforço por acompanhar a greve em seu transcorrer, postura que, por si, dificulta os enunciados sintéticos de filmes como *Maioria absoluta*. Embora também haja uma locução grave, masculina, esta é menos impostada e solene que a de *Viramundo* – a voz do poeta Ferreira Gullar, militante do PCB, intervém para nos apresentar o encadeamento dos acontecimentos, informar-nos as datas, a quantidade de metalúrgicos em determinados eventos e tecer alguns comentários que não chegam a guiar por completo nossa interpretação dos fatos, muito menos elaborar diagnósticos sociais fechados.

ABC da greve acompanha as paralisações dos operários da região paulista entre março e maio de 1979, mostrando a movimentação dos trabalhadores, as assembleias, os discursos, as reuniões, mas este não é seu único foco. Embora seu núcleo de interesse seja o operariado, o diretor se volta também para os capitalistas e para o Estado – é fundamental lembrar que a greve ocorre durante a ditadura militar. Hirszman entrevista um dono de uma fábrica de médio porte. O chefe, em meio aos ruídos do galpão ao fundo, começa por dizer que há total abertura para diálogo com os operários, ao contrário do que ele supõe ocorrer em países comunistas. De repente, seu discurso se desdobra para a pura expressão do autoritarismo, a defesa da ditadura e a falta de confiança no popular: “*eu creio que o nosso povo ainda não está preparado para*

uma abertura total. Eu acho que o povo brasileiro ainda teria que amadurecer mais um pouquinho para entender melhor o que é democracia”.

Hirszman atua contestando as falas patronais ou ditatoriais por meio da montagem, articulando um contradiscurso imagético que desmente algo recém-dito. Por exemplo, opõe os planos aéreos das fábricas ou dos automóveis dispostos nas garagens, imagens recorrentes no discurso de propaganda oficial que comemora a grande modernização brasileira (encontrados nos filmes de Jean Manzon, por exemplo), às imagens de opressão e violência no interior da fábrica. “Inexistentes no cinema ‘oficial’, a exploração enfrentada diariamente pelos operários – ‘o inferno dos metalúrgicos’ – provoca uma fissura nas imagens conservadoras” (CARDENUTO, 2014, p. 212-213).

Hirszman filma o interior da fábrica: as imagens, potentes, têm algo de pesadelo (BERNARDET, 2003), são mesmo portais do inferno: escuras, com operários suados, sujos de fuligem, em meio a enormes labaredas e faíscas, exercendo movimentos rápidos em grandes engrenagens ou peças de carro. As condições se revelam altamente insalubres – e com isso, o filme ajuda a legitimar a greve, posicionando-se a favor dos trabalhadores.

Em alguns momentos, vemos também o interior da casa de alguns personagens – que no entanto, nunca são nomeados, identificados ou individualizados pelo filme. Na narração, emergem expressões como “a massa de trabalhadores”. Para além de Lula, figura personalizada, em ascensão como líder sindical, o que o filme registra é uma coletividade, um conjunto de operários unidos em estado de insurgência, protestando juntos por melhores condições de trabalho. Os planos de *ABC* são preenchidos por multidões, e mesmo nos enquadramentos fechados, vemos múltiplas faces. Planos panorâmicos, *travellings*, tomadas aéreas buscam apreender a quantidade de pessoas nas assembleias, reuniões, missas (os planos às vezes rimam com a visão dos agrupamentos de carros nos pátios e dos casebres nas favelas). As entrevistas são realizadas em meio a acontecimentos; pergunta-se a um, os demais circulam ao fundo e lançam olhares para a câmera.

A imagem final de *ABC* é o rosto de um operário em ação: o local é escuro, sua face está suja, coberta de fuligem. Durante quase um minuto, observamos esse metalúrgico, cujo olhar às vezes encontra o nosso. Segundo Reinaldo Cardenuto, esse olhar sugere a permanência de “uma revolta que ganhou força durante as paralisações e se mantém como indício de uma luta operária a prosseguir no futuro, (...) a perspectiva de que os trabalhadores continuam em estado de alerta, prontos para reafirmar as suas contestações” (CARDENUTO, 2014, p. 263).

Temos assim a sensação de um final em aberto que, por um lado, pode significar a continuidade da força dos operários, mas que também sinaliza a permanência das más condições em que se encontram.

Depois de anos inacabado, Adrian Cooper, diretor de fotografia, finalizou a montagem de *ABC da greve* em 1990, retomando o projeto após a morte de Hirszman em 1987, a pedido de Carlos Augusto Calil, da Embrafilme. O tempo mudou a perspectiva do filme: não era mais uma obra lançada no calor do momento, mas dez anos depois, com distanciamento para reflexão. Cooper conta que, junto a Calil, optaram por reduzir o “didatismo” do filme: “Depois de todos esses anos e da reflexão sobre o papel do narrador no cinema, com uma maior confiança nas imagens, decidimos tirar parte da narração” (COOPER *apud* SILVA, 2008).

Cooper, inglês radicado no Brasil, fotógrafo não só de *ABC da greve* como de vários outros filmes brasileiros, teve sua primeira experiência na direção com *Chapeleiros* (1983), filme de 25 minutos. Como o nome já indica, o curta é focado numa categoria profissional, num tipo específico de operário industrial: aqueles que produzem chapéus – objeto, aliás, quase em desuso então. A fábrica é antiga, suas características industriais são arcaicas, remontando ao início do século XX, praticamente intocadas até a data das filmagens. “Há esse primeiro choque: a sobrevivência de antigos processos industriais, não condizentes com a realidade trabalhista da época” (BUITONI, 2008, p. 97).

Ao contrário do que ocorre em *ABC*, não estamos às voltas com um acontecimento extraordinário como a greve. O filme é rotineiro, repetitivo, geométrico, dando a ver a vivência cotidiana da fábrica. Apesar de seguir uma sequência de etapas envolvidas no trabalho industrial, mostrando blocos de ações distintas, estas são montadas fora de ordem cronológica (descanso, saída da fábrica, produção, entrada). Longos planos nos permitem observar os movimentos dos chapeleiros e sua relação com o espaço fabril. O filme desenvolve uma atenção minuciosa e duradoura aos corpos, parcialmente nus, colocando em evidência seus gestos, músculos, suor, fuligem, movimentos, pele.

Não há narração nem entrevistas, apenas tomadas observacionais dos operários no trabalho em atividades rápidas e pesadas. O filme ecoa a última imagem de *ABC da greve*, a do operário sujo filmado em seu trabalho até o limite do constrangimento. É como se desse continuidade ao aspecto mais contemplativo e silencioso do filme de Hirszman. Mas, ao contrário do também muito oralizado *ABC*, em *Chapeleiros* o único texto que aparece no filme sequer é ouvido: trata-se do registro de um quadro de “regulamento interno da fábrica”, com

tipografia antiquada e ortografia em um português arcaico (“2 - Não deve abandonar o seu lugar enquanto não der o sinal de saída, continuando sempre a trabalhar”), demonstrando que as regras que regem aquele local não foram alteradas em décadas, apesar das conquistas posteriores e da luta sindical.

Silêncio humano, ruído alto e ritmado das máquinas, muito vapor e suor. Uma relação simbiótica com a máquina: nela trabalham, sobre ela descansam no intervalo, com seu calor esquentam a marmita. As imagens escuras do trabalho pesado contrastam com a observação de uma maior leveza dos operários saindo da fábrica – aqui ecoa *A saída dos operários da fábrica* (irmãos Lumière, 1895), o primeiro do cinema. Se no interior da fábrica as imagens são sombrias e aflitivas, nesse momento de saída vemos mais cores nas vestimentas, sorrisos, conversas, uma certa descontração. Nesse fluxo, vemos também muito mais mulheres (se não a maioria dos trabalhadores, certamente metade deles), que não foram mostradas em atividade no trabalho. Isto é, no momento de filmar o trabalho propriamente dito, o esforço físico, a labuta, o filme privilegia a observação dos homens. Assim como em *Viramundo* e *ABC da greve*, as mulheres têm pouquíssimos momentos de aparição e de fala. Seu papel nessas obras costuma ser o de coadjuvante ou mesmo figurante, diante do protagonismo masculino⁴.

Por toda a duração do filme, flagram-se olhadelas para a câmera, mas nos momentos de saída e entrada da fábrica isso se intensifica. Parece que os trabalhadores não foram avisados da filmagem e percebem a câmera com surpresa, um pouco intrigados. É nítido que quase todos os passantes se aturdem por um momento ao perceber que estão sendo observados.

De um filme bastante guiado pela narração em *off* (*Viramundo*) a outro que a usa com mais comedimento (*ABC da greve*), chegamos aqui a uma terceira obra marcada pela ausência completa da chamada *voz do saber*. *Chapeleiros* apresenta uma diversidade de elementos, mas não recorre a um locutor para costurá-los para o espectador. Se começamos no terreno dos documentários expositivos, aqui vemos um filme ao mesmo tempo observativo e poético (NICHOLS, 2007): seu tom observacional é possivelmente uma influência tardia do cinema direto, tendência cinematográfica em que a interpretação do espectador brota de sua relação mais direta (menos mediada ou conduzida) com a imagem. Seu tom poético vem de uma aposta

⁴ Destacamos como exceção, nessa grande leva sobre filmes de greve e sobre operários, *Trabalhadoras metalúrgicas* (Olga Futemma e Renato Tapajós, 1978), focado em personagens femininas. O filme foi feito por ocasião do I Congresso da Mulher Metalúrgica do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, que se reuniu para reivindicar direitos para a mulher trabalhadora, como melhores condições de trabalho, salários iguais aos dos homens e creches e escolas para seus filhos.

na percepção das texturas, da plasticidade, da materialidade, do ritmo dos operários no trabalho, evitando qualquer ancoragem em algum discurso informativo ou ideológico que pudesse se apresentar de maneira mais verbal.

Chapeleiros promove uma abertura de interpretações radicalmente diferente do que ocorria no modelo sociológico. É interessante perceber a mudança de tom, em relação às obras anteriores, no trecho de *Cineastas e imagens do povo* em que Bernardet comenta o filme. O teórico se esbalda com a multiplicidade de caminhos inscritos nas imagens, interpreta, fabula, poetiza, fala em primeira pessoa, oscila entre duas análises completamente opostas: não sabe se o filme representa a ideia de tortura ou de dança, de escravidão do homem pelas máquinas ou de um baile de gestos com alguma ludicidade. Tendo seu aparato analítico posto em xeque, o autor quase entra em curto-circuito diante de um filme tão diferente dentro do contexto do cinema operário. Trata-se de um filme curto e pouco conhecido mas que traz uma abordagem estética singular da classe operária. Não deixa de ser um pequeno marco:

Não tenho dúvida de que *Chapeleiros* expressa um momento ideológico crucial, uma crise ideológica na filmografia brasileira sobre o tema do operário, na recusa de aceitar qualquer forma de interpretação convencional. E a partir daí: aceitar qualquer interpretação aceita sobre qualquer assunto. É evidente que ficamos desamparados, só nos seguram a beleza, a sedução, a investigação do filme. E, se está tão presente nesse texto o uso da primeira pessoa do singular, é porque essa ausência de referência a um sistema de valor explícito me/nos deixa a só(s) com o filme (BERNARDET, 2003, p. 280).

Embora priorize a imersão sensorial e plástica naquele universo fabril, Adrian Cooper não abandona preocupações políticas, tendo em vista que as imagens comunicam a rigidez, a insalubridade, a aspereza, a sobrecarga da rotina dos operários. Não se trata de uma abertura total para interpretações – como às vezes leva a crer Bernardet –, pois certamente há ali uma inclinação pelo lado dos operários, uma empatia, uma tentativa de revelar uma rotina de opressão e degradação.

Nossa próxima parada é *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004). Às vésperas da eleição de Lula para presidente da república (no segundo turno do pleito de 2002, depois de três derrotas nas eleições de 1989, 1994 e 1998), Coutinho mobiliza uma busca em torno dos operários anônimos que militaram nas grandes greves do fim dos anos 70 no ABC paulista. A partir de fotos e filmes da época (*ABC da greve* incluso), os personagens se reconhecem e se indicam uns aos outros. Nas entrevistas, Coutinho pergunta sobre o passado de sindicalismo, o

significado de suas lembranças, mas também sobre o presente, a situação atual de cada um, suas atividades, seus afetos. A maioria deles já não trabalha como peão, tendo se aposentado ou mudado de ramo devido às dificuldades do ofício. Em uma sociedade pós-industrial, de produção altamente automatizada (sobretudo no campo da indústria automobilística, caso dos metalúrgicos do ABC), o número de empregos caiu drasticamente – como na chegada de uma tão alardeada distopia futurista, grande parte da mão de obra foi mesmo substituída por robôs.

Assim, a fala dos ex-operários acaba por revelar a dispersão, a desmobilização e certa melancolia dos tempos atuais, em oposição a um tempo de união, preocupações coletivas e efervescência que se veem nas imagens de arquivo daquele movimento, em especial em *ABC da greve*. *Peões* cria um dispositivo para internalizar um processo histórico; elabora a passagem, que é ao mesmo tempo social e cinematográfica, entre tempos: da experiência de participação em um movimento coletivo à solidão em cena, do corpo na rua e na massa ao fechamento na casa, do tempo de lutar ao tempo de lembrar (MESQUITA, 2016).

O filme de Coutinho produz, no interior da montagem, um contraste entre os planos gerais de multidões, reunidas em assembleias na Vila Euclides, e os primeiros planos individuais (com ocasional presença de um cônjuge ou um filho) captados no interior das casas dos ex-grevistas, já envelhecidos, no presente. Ao contrário dos operários que surgem em massa e diluídos em multidões em *Viramundo*, *ABC* e *Chapeleiros*, temos aqui a individualização dos personagens, filmados em sua própria residência, a indagação por sua trajetória pessoal, por suas opiniões, desejos, sentimentos. Nesse painel composto pelo diretor, 35 entrevistados testemunham.

Como boa parte da obra de Coutinho, *Peões* tem a entrevista – encontro e testemunho – como forma dramática predominante. É um filme que se volta para o imaginário do operário: não se filma o trabalho. O trabalho está nas questões, no discurso, na memória, mas não nas imagens. Não pertence ao presente, afinal. Os corpos estão em repouso, em enquadramentos quase sempre focados no rosto, que fita a câmera e olha diretamente para o cineasta que o interpela – tão diferente dos planos médios e gerais de *Viramundo*, *ABC da greve* e *Chapeleiros*, cujos olhares se dão de esguelha ou movidos pelo estranhamento. Coutinho se mostra no filme, apresenta seu projeto aos ex-operários reunidos, faz perguntas audíveis, interage. Chegamos, portanto, ao documentário de tipo reflexivo – não apenas por pensar sua própria forma e expor seu processo, como por seu caráter metalinguístico ao dialogar com o cinema brasileiro (as imagens de *ABC da greve*, *Greve!* e de *Linha de montagem* são fontes de

pesquisa para a busca dos personagens, material de arquivo exposto intra e extradiegeticamente).

Dos entrevistados, apenas três seguem operários: Geraldo, que vive de contratos temporários e incertos, e a dupla formada por Antônio (talvez já aposentado) e seu filho George, que menciona um robô, a permanência da insalubridade e as novas exigências de estudo técnico e superior para que os peões mantenham o emprego. Isso indica a maleabilidade da categoria para Coutinho, que não entende o operário num sentido estrito e se mostra mais interessado em trajetórias do que na sondagem de uma condição de trabalho no presente.

Peões começa com entrevistas em Várzea Alegre, no Ceará, uma pequena cidade que concentrou muitos migrantes metalúrgicos e depois se desenrola inteiramente na região de São Bernardo do Campo. *Peões* faz o caminho do retirante de *Viramundo*: começa no Nordeste e desce ao Sudeste. No entanto, no Nordeste, os entrevistados são “retornados” – o que traz para a narrativa e para a abordagem do tema a tônica de uma rememoração, de um retorno apenas em lembrança ao que já foi, e não de um verdadeiro movimento de ida. Assim, os temas da migração e da diáspora nordestinas, tão fortes no documentário de Geraldo Sarno, aparecem aqui incorporados ao movimento do próprio filme.

Coutinho desenvolve o seguinte diálogo com Joaquim, um dos personagens de Várzea Alegre, no Ceará:

Joaquim: - Não, eu não moro aqui, Eu tô passando uns dias aqui. Porque é como eu lhe disse, eu nasci e me criei aqui, mas eu não posso deixar São Bernardo, onde tudo que passou de importante em minha vida foi em São Bernardo, então eu não troco São Bernardo por nada. (...)

Coutinho: - Chegou quando?

Joaquim: - Faz quatro anos.

Joaquim sente um vínculo com São Bernardo que não se desfaz. Está há quatro anos no Ceará, mas considera que mora em São Bernardo. Assim como a identidade nordestina não se descola de alguns personagens migrantes, a identidade operária não se apaga, mesmo que ocupem hoje outras funções. João Chapéu, outro entrevistado, era taxista há mais tempo do que havia sido metalúrgico, mas ainda assim, considera: “*não sou um verdadeiro taxista*”.

Como se pode notar, esta é a primeira vez, neste artigo, que nos referimos a personagens específicos. Em *Viramundo*, *ABC da greve* e *Chapeleiros* (com a exceção de Lula, que aparece em *ABC* na condição de líder), não conhecemos os nomes dos personagens. Os operários são

uma massa quase indistinta, todos unidos pela mesma condição. O trabalho de *Peões* é, justamente, o de identificar e nomear aquelas faces nas imagens de multidão, posteriormente buscando com elas contato individual. No filme de Coutinho, os nomes estão mais do que mencionados, estampados em letras sobre a tela.

A regra que guia o dispositivo de Eduardo Coutinho é a busca pelos anônimos. Seu interesse era por quem não fosse famoso nem figura pública, pois esses talvez tivessem seu testemunho comprometido por zelo com sua imagem e reputação (LINS, 2004). Com isso, poderíamos pensar que, em partes, a melancolia advinda do filme é engendrada por sua proposta de recorte – vários grevistas se tornaram vereadores, deputados, ou obtiveram algum tipo de destaque na carreira pública, mas *Peões* não se interessa por eles. O filme busca os que não vingaram na militância e se dispersaram. Talvez seja o caso da maioria mas, ainda assim, é preciso tornar claro que esse não foi o destino “natural” dos operários do ABC e sim uma das consequências do recorte do documentário. Ao mesmo tempo que revela certa predileção pelos operários dispersos, o próprio filme atua como sua junção, reconstituindo, em seu interior, fragmentos de uma comunidade. É como se funcionasse, ele mesmo, como o “local de reunião possível (de uma categoria colapsada)” (MESQUITA, 2016, p. 63), um réquiem para a classe operária. Quem sabe o cinema brasileiro estivesse ali empenhado em promover uma última reunião antes de se despedir dessa figura mítica.

A Geraldo, último entrevistado, Coutinho pergunta “o que é um peão?”. O documentarista não parte de saberes prévios, de diagnósticos, não toma nem a palavra e nem a classe como dadas. Diferente dos filmes do modelo sociológico, que geralmente partem de teses preconcebidas a serem comprovadas e ilustradas pela realidade, Coutinho investiga o sentido daquele termo, de uso tão corrente, para aquele personagem específico. Depois de um longo silêncio, Geraldo devolve uma pergunta a Coutinho: “você já foi peão?”. “Não”, ele responde, tornando evidente e incontornável a diferença entre esses dois homens, de classes sociais distintas. Um corte seco e o filme se encerra. O final de *Peões* deixa em aberto a problematização do lugar do diretor perante seus entrevistados.

Peões já apontava a falência da categoria que lhe batizava, quase extinta no cinema contemporâneo. Segundo Consuelo Lins, esta rarefação não se deu apenas no cinema. “A condição operária foi sendo gradualmente apagada do imaginário político, cultural e mediático em vários países do mundo ocidental” (LINS, 2004, p. 426). Para o sociólogo Adalberto Cardoso, em entrevista para *Um sonho intenso* (José Mariani, 2014), a indústria automobilística

ainda é muito simbólica da organização do trabalho, no entanto hoje se produz um automóvel com 5% da presença humana do que se empregou há três ou quatro décadas atrás.

Depois de 2004, data de *Peões*, dificilmente se encontram documentários que tratem do operário de maneira central. Na verdade, essa ausência é anterior – *Peões* já é um filho temporão e nostálgico dessa produção. Depois de uma grande quantidade de filmes motivados pelas greves do fim dos anos 1970 e dos anos 1980, o personagem do operário foi desaparecendo paulatinamente das imagens documentais, dando lugar a temáticas como as manifestações religiosas, culturais e questões ligadas a minorias e outras formas de exclusão social (LINS, 2004). *Peões* é, pois, um filho temporão e nostálgico daquela produção. Ele não é, contudo, o último ponto na série histórica que desejamos construir.

Em *Estou me guardando para o carnaval chegar* (2019), o diretor Marcelo Gomes viaja a Toritama, pequena cidade do agreste de Pernambuco conhecida como um polo de produção de jeans. Gomes havia conhecido a cidade quando criança, acompanhando seu pai, funcionário do governo que fazia inspeção fiscal na região, fato exposto na locução em primeira pessoa. Se Coutinho já aparecia em *Peões* e não ocultava sua participação naquele universo, aqui isso se intensifica: o cineasta é personagem do filme. Reflete sobre suas memórias, compara a Toritama que seus olhos viram no passado à dos dias atuais, contrasta os motivos que levaram seu pai à cidade e os que agora o levam a ela. Se antes a localidade era predominantemente rural e silenciosa, hoje é fabril e barulhenta. “Na minha memória, Toritama era uma cidade que tinha outra velocidade”, diz. “A paisagem mudou”.

Grande parte das casas de Toritama se transformou em pequenas fábricas – facções. Quase toda a cidade orbita em torno da produção de jeans, a ponto de restaurantes e outros tipos de comércio serem escassos. Marcelo Gomes entrevista trabalhadores que relatam uma rotina de trabalho que muitas vezes se estende de domingo a domingo, das 7h às 22h, com pequenos intervalos para as refeições. São donos de seu próprio negócio e não há limite para a jornada voraz: “Eu sei que quanto mais eu estou trabalhando, mais eu estou ganhando”. Não trabalham com carteira assinada nem são regidos por contratos – como ganham por peça, se veem estimulados a trabalhar ininterruptamente em busca de maior remuneração. Não param nem para a entrevista – dão depoimentos enquanto cortam, costuram, amarram, arrumam. Aqui, de volta, a ação do trabalho testemunhada pela câmera. É significativo que o espaço da casa seja o mesmo da fábrica – uma concretização da completa falta de separação entre lar e labor.

Os personagens de *Estou me guardando* revelam um certo orgulho por supostamente ter a liberdade para definir seus horários e por não trabalhar para outrem. Estão imersos em um contexto econômico e social de terceirização e precarização do trabalho, sem direitos trabalhistas, às bordas de uma reforma da previdência que deixou os brasileiros ainda menos amparados em seus direitos. Talvez o filme materialize um retorno do trabalho fabril, mas em conjuntura inteiramente distinta, de trabalho informal e retrocesso nas regulamentações.

A única folga que esses “empreendedores” se permitem é a do carnaval. Talvez pela condição de exceção extrema, eles se dedicam à festa com a mesma intensidade com que trabalham. Toda a cidade se dirige para o mar, e os que não têm recursos para a viagem vendem de tudo, da geladeira às próprias máquinas de costura. Para o feriado, o diretor oferece uma câmera a uma família para que ela registre os momentos de lazer na praia. Como em *Pacific* (Marcelo Pedrosa, 2009) e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), filmes-dispositivo contemporâneos, trata-se de uma apropriação da imagem de amadores e da abertura da possibilidade para que os próprios sujeitos, antes apenas observados, agora também filmem.

Como em *Chapeleiros*, o documentário observa o trabalho com minúcia, atentando para os ruídos, a cadência das máquinas e a destreza dos operários. Mas ao contrário daquele, explicita sua dinâmica e revela seu caráter reflexivo quando, por exemplo, uma moça diz que não quer falar por estar “vergonhosa”, ou ainda quando um “figurante” – o genro da senhora que de fato estava sendo entrevistada – inadvertidamente assume as rédeas do depoimento e se vê repreendido por ter “roubado a cena”. No entanto, ainda que o diretor participe da cena, revele suas perguntas e fale em primeira pessoa em *off*, o filme se exime de julgamentos. Pontos importantes de um contexto capitalista específico, como a falta de consciência de classe, o perverso discurso empreendedor e a precarização do trabalho praticamente não são abordados pela narração do filme. *Estou me guardando* parece mais mobilizado pela observação (talvez um tanto consternada) do que pela tessitura de uma análise sociológica ou de um comentário a partir de um ponto de vista superior àquela realidade.

3. Considerações finais

Observando a série formada por esses cinco filmes, é revelador pensar no estatuto dos diretores e da equipe: com um tema mais ou menos comum, diferentes cinemas em diferentes momentos produzem relações muito distintas entre sujeitos que filmam e sujeitos filmados. A

relação de exterioridade da equipe se traduzia nos olhares para a câmera vistos em *Viramundo*, *ABC da greve* e *Chapeleiros*. Há momentos em que o olhar pode ser entendido como hostil, desafiador ou provocador (“quem é você, o que faz aqui, por que me filma?”), outros como disparador da má consciência do espectador, o que, por sua vez, deveria levar à mobilização. Comentando o olhar para a câmera em *Maioria absoluta*, Bernardet pontua:

Assim, o filme toca numa tecla particularmente sensível num setor da classe média e dos intelectuais: a culpabilidade. Eis os homens cujo trabalho você usurpa e que não têm nada, eles olham você nos olhos, você vai aguentar esse olhar, aí sentado na sua poltrona? A culpabilidade deverá nos levar a agir (BERNARDET, 2003, p. 42).

Se nos primeiros filmes da série o olhar partia do figurante não dirigido (ora simpático, ora curioso, mas no mais das vezes desconfiado), nos filmes mais recentes esse olhar é demandado, respondendo a uma conexão direta entre personagem e diretor/câmera. Num modelo de entrevistas individuais, *Peões* e *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* mostram personagens que olham frontalmente para a câmera – ou para o diretor logo atrás ou ao lado dela. Desenvolve-se entre os dois lados da câmera uma relação de empatia.

A perspectiva do cinema comparado nos proporciona a tessitura de uma narrativa, quase uma história ficcional que o cinema documentário conta a partir da montagem desses filmes numa sequência. Relata-nos o panorama da migração do trabalhador do campo e a formação do operariado urbano em *Viramundo*, faz-nos experimentar a rotina de trabalho pesado de determinada categoria industrial (os *Chapeleiros*), leva-nos ao auge da organização de classe do operariado urbano no cinema que documentou as grandes greves (em *ABC da greve*), passa por sua decadência e nostalgia em *Peões*, confirmando o abismo que separa o cineasta dessas classes, e chega à observação pessoal e subjetiva de um cineasta diante dos trabalhadores precarizados e incansáveis de *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*.

Mesmo que composta por peças do passado, esse conjunto ou série, se pensada benjaminianamente, depende de um reconhecimento pelo presente. Assim, ela se endereça ao presente e só é formada a partir desse olhar ordenador e significador do agora que faz buscar, no passado, as peças integrantes de uma mesma linhagem dos objetos contemporâneos. O olhar retrança uma origem possível e nos ajuda a entender a historicidade das formas cinematográficas. A ponte entre tempos não configura uma ligação de causalidade nem de progresso, mas uma espécie de “pacto secreto” (LÖWY, 2005). Michael Löwy, ao comentar

Benjamin, diz que “a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente” (LÖWY, 2005, p. 61).

Viramundo, ABC da greve, Chapeleiros, Peões, Estou me guardando para quando o carnaval chegar. Essa coleção envolve um aspecto memorial e arquivístico, a preservação de algo do passado que já não permanece integralmente. É interessante pensar nesse conjunto de filmes como um inventário de gestos perdidos, de olhares que já se esvaneceram, de relações com o aparato fílmico que se transformaram, de ofícios que pareciam em desaparecimento e que depois ressurgiram modificados.

Nesses cerca de 50 anos de história, mudanças significativas se fizeram notar. Assistimos à transformação de uma sociedade industrial para uma que caminha para a produção imaterial e abstrata, da linha de montagem para os serviços, de um capitalismo clássico para uma “economia compartilhada” neoliberal. É curioso que grande parte do cinema brasileiro, ao invés de sair da fábrica e se deslocar para as grandes corporações ou para locais em que pudesse investigar as formas de opressão no capitalismo contemporâneo, permaneça na fábrica, ainda que se despedindo dela.

As comparações tecidas não possibilitam conclusões generalizantes a respeito de todos os períodos históricos, mas fornecem pistas importantes. A série histórica não apenas reforça o conhecimento das diferenças entre o cinema moderno e o contemporâneo, como também torna visível a história (como dizia Xavier) a partir de um eixo concreto, erguido por filmes escolhidos como representativos de questões temáticas e estéticas de cada época. Ao abordar um pequeno conjunto de filmes que tratam do trabalho e do trabalhador, contamos um pouco da história do cinema brasileiro, entrelaçados que são.

Referências

AUMONT, Jacques. **Pour un cinéma comparé: influences et répétition.** Paris: Cinemathèque Française, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**, vol. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. **Documentário e jornalismo: produções antigas podem ser inovadoras**, 2008. Disponível em: <http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/05/Documentário-e-jornalismo.pdf>. Acessado em: 28 de janeiro de 2016.

CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro**. Tese (doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

IMANISHI, Raquel; SARAIVA, Leandro. Transcrição de entrevista com Ismail Xavier realizada em 2003. Não publicada.

LEAL, Bruno. Saber das narrativas: narrar. In: Guimarães C, França V, org. **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica; 2006; p.19-27.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses 'Sobre o conceito de história'**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MESQUITA, Cláudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. **Galaxia**, São Paulo, Online n. 31, p. 54-65, abr. 2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2. ed. Campinas: Papirus, 2007.

COOPER, Adrian. apud SILVA, Maria Carolina Granato. **O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991)**. Tese (doutorado), Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro**. Salvador: EDUFBA, 2019.

VIANY, Alex; AVELLAR, José Carlos. **O processo do cinema novo**. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano Editora, c1999.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 139-160.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.