

UNIVERSIDADE METODISTA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

MARCOS CORRÊA

**FILMAR OPERÁRIOS:
ENTRE A AÇÃO POLÍTICA E A COMUNICAÇÃO ALTERNATIVA NA
REALIZAÇÃO DOCUMENTAL NAS DÉCADAS DE 1970/1980**

São Bernardo do Campo – SP, 2015

UNIVERSIDADE METODISTA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

MARCOS CORRÊA

**FILMAR OPERÁRIOS:
ENTRE A AÇÃO POLÍTICA E A COMUNICAÇÃO ALTERNATIVA NA
REALIZAÇÃO DOCUMENTAL NAS DÉCADAS DE 1970/1980**

Tese apresentada em cumprimento parcial às exigências do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), para obtenção do grau de Doutor em Comunicação Social.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Círcia Maria Krohling Peruzzo

São Bernardo do Campo – SP, 2015

C817f Corrêa, Marcos

Filmar operários: entre a ação política e a comunicação alternativa na realização documental nas décadas de 1970/1980 / Marcos Corrêa. 2015.

275 p.

Tese (doutorado em Comunicação Social) -- Faculdade de Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2015.

Orientação : Cicilia Maria Krohling Peruzzo.

1. Documentário (Cinema) 2. Movimentos sociais 3. Sindicalismo 4. Política - Brasil 5. Comunicação alternativa I. Título.

CDD 302.2

A tese de doutorado sob o título **FILMAR OPERÁRIOS: ENTRE A AÇÃO POLÍTICA E A COMUNICAÇÃO ALTERNATIVA NA PRODUÇÃO DOCUMENTAL NAS DÉCADAS DE 1970/1980**, elaborada por **MARCOS CORRÊA** foi defendida e aprovada em **19 DE MAIO DE 2015**, perante banca examinadora composta por **PROF.^a DR.^a CÍCILIA MARIA KROHLING PERUZZO** (Presidente / UMESP), **PROF.^a DR.^a MAGALI DO NASCIMENTO CUNHA** (Titular / UMESP), **PROF. DR. JOSÉ SALVADOR FARO** (Titular / UMESP), **PROF.^a DR.^a MARÍLIA DA SILVA FRANCO** (Titular / ECA-USP / Fundação Memorial da América Latina), **PROF. DR. JOSÉ EDGARD REBOUÇAS** (Titular / UFES).

Prof/a. Dr/a. CÍCILIA MARIA KROHLING PERUZZO
Orientador/a e Presidente da Banca Examinadora

Prof/a. Dr/a. MARLI DOS SANTOS
Coordenador/a do Programa de Pós-Graduação

Programa: **PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

Área de Concentração: **PROCESSOS COMUNICACIONAIS**

Linha de Pesquisa: **COMUNICAÇÃO MÍDIÁTICA NAS INTERAÇÕES SOCIAIS**

dedicatória

Ao meu avô materno, Laurentino Corrêa (*in memoriam*), que insistiu e me incentivou, mesmo sem saber por quê!

Eu morava, então, na super-politizada Casa do Politécnico e, mais do que isso, no sétimo andar, o andar dos que se consideravam a elite política e cultural dos politécnicos e que, na verdade, era nada mais do que uma auto-proclamada república de elite, soberba juvenil, fruto da politização, mas também do delírio geral em que viviam os estudantes naqueles sete andares, entre dificuldades financeiras, revoltas pessoais de todo tipo, amarguras, solidão, miséria, revolução e a sofrida *abstinência sexual dos mais tímidos, a maioria, como eu.*

João Batista de Andrade, Cineasta

agradecimentos

À profusão de figuras femininas que povoaram minha história e que me ensinaram, cada uma à sua maneira, seus percursos mais certos: Maria Pulcheria de Siqueira (*in memoriam*), Ruth de Siqueira Corrêa, Eunice de Souza (Mãe Dango), Andrea Mendes (Kaiamikongojaunde) e Creuza dos Santos Moreno (Nbo Nikuambele).

Um agradecimento especial à minha mãe Ruth, por ter se tornado a figura exemplar, de intensos e duros embates, que me configurou à sua semelhança; e à minha avó materna Maria (*in memoriam*), pelo roubo de incontáveis doces e por ter sido a única capaz de trazer cor às nossas vidas.

À Prof.^a Dr.^a Círcia Maria Kolling Peruzzo, pela felicidade dos encontros e coincidências, pela esmerada orientação, respeito e proposição constante de desafios.

Ao Prof. Dr. Alfredo Dias D'Almeida, pelo carinho sempre constante de amigo-chefe-colega-companheiro-orientador. Muito do que sou hoje devo à sua confiança e encorajamento. E ao Prof. Dr. Rafael Rosa Hagemeyer, primeiro pelo encontro inesperado, depois pelo suporte e profundos diálogos que contribuíram para o aprofundamento de tópicos desta pesquisa. Agradeço também pela disponibilização de partes das entrevistas que foram usadas nesta pesquisa.

Ao amigo-irmão Prof. Dr. Francisco das Chagas Fernandes Santiago Jr. pelos constantes incentivos, respeito e amizade.

Aos colegas dos grupos de pesquisa CEI – COMUNI, MIRE e Aruanda Lab.doc, pelas acolhidas sempre constantes e trocas, cada um ao seu tempo, que foram de suma importância nos passos que me trouxeram até aqui.

Ao Dener Alves Nogueira pelo companheirismo, carinho e paciência. Mas acima de tudo, no percurso do nosso encontro, por melhorar o meu olhar com o seu.

Aos colegas Danielle Gaspar, Khristina Gomes Tavares e Reinaldo Cardenuto por compartilhar comigo profícuos momentos de trocas acadêmicas derivadas de nossos estudos anteriores, mas que se desdobraram sobre o presente. E aos companheiros de jornada: Suelen de Aguiar Silva, Margareth Ivanowich, Patrícia Costa Garcia, Maria Alice Campagnoli Otre, Luzia Mitsue Yamashita Deliberador, Víviam Lacerda de Souza, Ana Valim, Ana Cristina Suzina e Ariadne Freitas Bianchi de Oliveira, e aos companheiros Orlando Maurício de Carvalho Berti, Luis Paravati, Eduardo Amaral Gurgel, Júlio César Fernandes e Elizeu Corrêa Lira pelas descobertas conjuntas e pelos momentos de completa integração e diversão.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UEMESP, em especial sua coordenadora, Prof.^a Marli dos Santos, e a Prof.^a Dr.^a Magali Nascimento Cunha. Agradeço também ao corpo técnico administrativo e à Cátedra Unesco, em especial às profissionais Vanete Gonzaga da Rocha, Katia Aparecida Bizan Franca e Francisca Rônia Barbosa.

Aos membros do Laboratório de Imagem e Som – LIS, da Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC.

Ao corpo docente, alunos e técnicos administrativos das faculdades FAPSP – Faculdade de Comunicação e FAZP – Faculdade Zumbi dos Palmares, que compartilharam comigo inúmeros momentos no desenvolvimento deste trabalho, especialmente nas pessoas de Patrícia Sheila Paixão Marcos, Lina Moreira e Ricardo Freitas. Aos colegas recentes da Universidade Cruzeiro do Sul, em especial à professora Dra. Angela Fernandes, pelo acompanhamento dos momentos finais deste trabalho.

À Valéria Aparecida Nalin (Kamunjintanguele), pela primeira leitura deste trabalho e sua revisão ortográfica. E à Cristiane Madeira (Kayamunjewin).

Aos meus alunos, sem os quais esta etapa seria vazia e incompleta.

Às Muhatu. Aos Minkisi.

lista de figuras

Figura 1 A encenação da caça com arpão feita por Nanook no filme de Flaherty	- 54 -
Figura 2 A encenação da construção do Inglu feita por Nanook no filme de Flaherty.	- 54 -
Figura 3 Caricatura de João Ferrador, sempre vestindo um macacão com os dizeres “sou sindicalizado”. Os “bilhetes” do João Ferrador foram publicados entre 1972 e 1980	- 79 -
Figura 4 Primeira diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, em 1959	- 81 -
Figura 5 Prancha de imagens do filme Operários da Volkswagen mostrando as diferenças entre as habitações e famílias dos operários alemão e brasileiro	- 95 -
Figura 6 Ficha de apresentação do filme Operários da Volkswagen	- 96 -
Figura 7 Fuscas, carro popular da montadora, rodando pelas ruas de Volksburg	- 98 -
Figura 8 Fuscas, carro popular da montadora, rodando pelas ruas de São Paulo	- 98 -
Figura 9 Fábrica da Volkswagen em São Bernardo do Campo – São Paulo	- 100 -
Figura 10 Fábrica da Volkswagen em São Bernardo do Campo – São Paulo	- 100 -
Figura 11 Fábrica da Volkswagen em Volksburg - Alemanha	- 100 -
Figura 12 Fábrica da Volkswagen em Volksburg - Alemanha	- 100 -
Figura 13 Cartela do filme em alemão, significando “o trabalho”	- 101 -
Figura 14 Chegada de metalúrgicos na Volkswagen de São Bernardo do Campo	- 101 -
Figura 15 Entrada da fábrica da Volkswagen em São Bernardo do Campo	- 101 -
Figura 16 Operário no interior da fábrica da Volkswagen em São Bernardo do Campo	- 101 -
Figura 17 Operário no interior da fábrica da Volkswagen em São Bernardo do Campo	- 101 -
Figura 18 Operário no interior da fábrica da Volkswagen em São Bernardo do Campo	- 101 -
Figura 19 Manoel de Oliveira, operário da Volkswagen em São Bernardo do Campo	- 101 -
Figura 20 Operário no interior da fábrica da Volkswagen em São Bernardo do Campo	- 102 -
Figura 21 Operários no interior da fábrica da Volkswagen em Volksburg – Alemanha	- 102 -
Figura 22 Ludwig, operário da Volkswagen em Volksburg – Alemanha	- 102 -
Figura 23 Interior da casa de Ludwig, em Volksburg – Alemanha	- 104 -
Figura 24 Ludwig, enquadrado da sacada de seu apartamento em Volksburg	- 104 -
Figura 25 Interior da casa de Manoel de Oliveira em São Bernardo do Campo – São Paulo	- 104 -
Figura 26 Detalhe do interior da casa de Manoel de Oliveira em São Bernardo do Campo – São Paulo	- 104 -
Figura 27 Interior da casa do operário não-especializado no filme de Geraldo Sarno	- 105 -
Figura 28 Interior da casa do operário especializado no filme de Geraldo Sarno	- 105 -
Figura 29 Cartaz utilizado como divulgação, pregado nas dependências da sede do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, convidando para a exibição do filme Libertários (1976), de Lauro Escorel	- 113 -
Figura 30 Trabalhador acidentado vendendo bilhetes na rua	- 119 -
Figura 31 Cida, trabalhadora acidentada, em depoimento para o filme	- 119 -
Figura 32 Francisco, trabalhador acidentado, em depoimento, na sua casa, para o filme	- 119 -
Figura 33 Antônio Possidônio Sampaio, advogado do Sindicato dos Metalúrgicos	- 121 -
Figura 34 Luiz Inácio da Silva, presidente do Sindicato dos Metalúrgicos	- 121 -

Figura 35 Expedito Soares Batista, metalúrgico sindicalizado	- 121 -
Figura 36 Em plano geral, encenação (ator) de um operário operando uma prensa	- 125 -
Figura 37 Em plano conjunto, encenação (ator) de um operário operando uma prensa	- 125 -
Figura 38 Em plano detalhe, encenação (ator) de um operário operando uma prensa	- 125 -
Figura 39 Em primeiro plano, encenação (ator) de um operário operando uma prensa	- 125 -
Figura 40 Plano detalhe da encenação (ator) de um operário operando uma prensa	- 125 -
Figura 41 Plano detalhe da encenação (ator) de um operário operando uma prensa	- 125 -
Figura 42 Primeiro plano da encenação (ator) de um operário operando uma prensa	- 126 -
Figura 43 Primeior plano da encenação (ator) de um operário operando uma prensa	- 126 -
Figura 44 Plano detalhe da encenação (ator) de um operário operando uma prensa	- 126 -
Figura 45 Operário percebendo a encenação do Acidente de Trabalho	- 126 -
Figura 46 Primeiro plano do momento da cena do Acidente de Trabalho	- 126 -
Figura 47 Tomada como representação do auxílio médico ao acidente	- 126 -
Figura 48 Terezinha, em sua casa	- 133 -
Figura 49 Terezinha, em sua casa	- 133 -
Figura 50 Imagens do I Congresso das Mulher Metalúrgica	- 135 -
Figura 51 Imagens do I Congresso das Mulher Metalúrgica	- 135 -
Figura 52 Detalhes de mulheres presentes no I Congresso das Mulher Metalúrgica	- 135 -
Figura 53 Paulo Vidal e Lula na abertura do I Congresso das Mulher Metalúrgica	- 135 -
Figura 54 Lula, durante a abertura do I Congresso das Mulher Metalúrgica	- 135 -
Figura 55 Participantes do I Congresso da Mulher Metalúrgica	- 135 -
Figura 56 Participante do I Congresso da Mulher Metalúrgica	- 138 -
Figura 57 Participante do I Congresso da Mulher Metalúrgica	- 138 -
Figura 58 Terezinha filmada em sua casa	- 141 -
Figura 59 Confraternização de trabalhadores	- 141 -
Figura 60 Confraternização de trabalhadores	- 141 -
Figura 61 Detalhes de trabalhadoras participantes do Congresso	- 141 -
Figura 62 Detalhes de trabalhadoras participantes do Congresso	- 141 -
Figura 63 Detalhes de trabalhadoras participantes do Congresso	- 141 -
Figura 64 Terezinha, filmada dentro da sua casa	- 141 -
Figura 65 Lula, em plano detalhe durante a realização do Congresso	- 141 -
Figura 66 Terezinha, filmada em sua casa	- 141 -
Figura 67 Trabalhadores no interior da fábrica Cury de chapéus	- 149 -
Figura 68 Trabalhadores no interior da fábrica Cury de chapéus	- 149 -
Figura 69 Carlitos se integrando à engrenagem, em Tempos Modernos	- 150 -
Figura 70 Trabalhadores no interior da Fábrica Cury de chapéus	- 151 -
Figura 71 Trabalhadores no interior da Fábrica Cury de chapéus	- 151 -
Figura 72 Trabalhadores da Fábrica Votorantim	- 153 -
Figura 73 Trabalhadores da Fábrica Cury	- 153 -
Figura 74 Capa do Jornal O Metalúrgico de dezembro de 1963	- 165 -
Figura 75 Cartaz do filme Braços Cruzados, Máquinas Paradas	- 168 -
Figura 76 Imagens da periferia da cidade de São Paulo	- 169 -
Figura 77 Trabalhadores enfrentam fila nos coletivos	- 169 -
Figura 78 Superlotação em coletivos	- 169 -
Figura 79 Antônio Flores, membro da OSM-SP	- 170 -
Figura 80 Cartazes durante a apresentação da OSM-SP	- 170 -
Figura 81 Ubiraci Dantas de Oliveira, membro da OSM-SP	- 170 -
Figura 82 Anízio Batista Teixeira, candidato à presidência pela OSM-SP	- 170 -
Figura 83 Membro da OSM-SP discursa para trabalhadores em frente a uma fábrica	- 170 -
Figura 84 Manchete do jornal do ano de 1978 inserido no filme de Gervitz	- 170 -
Figura 85 Manchete do jornal (sindical?) do ano de 1978 inserido no filme de Gervitz	- 170 -
Figura 86 Trabalhadoras no interior de uma fábrica	- 170 -

Figura 87 Trabalhadores no interior de uma fábrica	- 170 -
Figura 88 Fachada da sede do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo	- 173 -
Figura 89 Joaquim dos Santos Andrade	- 173 -
Figura 90 Fachada do projeto da nova sede do sindicato	- 173 -
Figura 91 Fachada do projeto da nova sede do sindicato	- 174 -
Figura 92 Moradia de baixa renda apresentada no filme	- 174 -
Figura 93 Moradia de baixa renda apresentada no filme	- 174 -
Figura 94 Operários observam a cavalaria montada em frente à fábrica no ABC	- 184 -
Figura 95 Cartela introdutória delimitando local e data	- 184 -
Figura 96 Fachada da sede da Volkswagen no Brasil	- 184 -
Figura 97 Policiais fazem a guarda de importantes fábricas na região do ABC	- 184 -
Figura 98 Primeiro plano de trabalhadores em frente às fábricas em greve	- 184 -
Figura 99 Cartela com o título do Filme	- 184 -
Figura 100 Aparelho de TV tomado em um bar. A autoria das imagens é desconhecida	- 184 -
Figura 101 Detalhe da transmissão do aparelho de TV	- 184 -
Figura 102 Detalhe da transmissão da posse do presidente João Batista Figueiredo	- 184 -
Figura 103 Primeiro plano do aparelho de TV	- 185 -
Figura 104 Detalhe de recortes do jornal Última hora	- 185 -
Figura 105 Detalhe de recortes do jornal Última hora	- 185 -
Figura 106 Maria da Penha, mulher do ferramenteiro Enoch Batista	- 187 -
Figura 107 Trabalhador grevista expressa para o cineasta sua opinião sobre seu salário	- 187 -
Figura 108 Cartaz do filme, distribuído pela Dina Filmes	- 191 -
Figura 109 Imagens das comemorações do Primeiro de Maio do DIP	- 192 -
Figura 110 Imagens das comemorações do Primeiro de Maio do DIP	- 192 -
Figura 111 Imagens das comemorações do Primeiro de Maio do DIP	- 192 -
Figura 112 Recorte de jornal sobre o fracasso das comemorações do Primeiro de Maio em São Paulo no estádio do Pacaembu	- 192 -
Figura 113 Recorte de jornal sobre o fracasso das comemorações do Primeiro de Maio em São Paulo no estádio do Pacaembu	- 192 -
Figura 114 Recorte de jornal sobre o fracasso das comemorações do Primeiro de Maio em São Paulo no estádio do Pacaembu	- 192 -
Figura 115 Imagens da TV da transmissão do Ministro do Trabalho, Murilo Macedo	- 192 -
Figura 116 Detalhe de jornal com recorte sobre os alertas do Ministro Murilo Macedo sobre as greves no ABC	- 192 -
Figura 117 Murilo Macedo, Ministro do Trabalho, em discurso transmitido pela TV	- 192 -
Figura 118 Enoch Batista conversa com grevistas nas proximidades da sede do Sindicato	- 195 -
Figura 119 Enoch Batista conversa com grevistas nas proximidades da sede do Sindicato	- 195 -
Figura 120 Detalhe de um sindicalista não identificado na conversa com Enoch Batista	- 195 -
Figura 121 Enoch Batista conversa com grevistas nas proximidades da sede do Sindicato	- 195 -
Figura 122 Enoch Batista conversa com grevistas nas proximidades da sede do Sindicato	- 195 -
Figura 123 Sindicalista olha para a câmera que se movimenta ao redor da conversa de Enoch Batista	- 195 -
Figura 124 Primeiro plano de grevistas, na Assembleia do Paço em São Bernardo do Campo	- 195 -
Figura 125 Plano geral em plongée de manifestantes na Assembleia do Paço em São Bernardo do Campo	- 195 -
Figura 126 Plano geral em contra-plongée de manifestantes na Assembleia do Paço em São Bernardo do Campo	- 195 -
Figura 127 Detalhe de grevista na Assembleia do Paço em São Bernardo do Campo	- 196 -
Figura 128 Detalhe de grevista na Assembleia do Paço em São Bernardo do Campo	- 196 -
Figura 129 Detalhe de grevista na Assembleia do Paço em São Bernardo do Campo	- 196 -
Figura 130 Assembleia não-oficial dos motoristas em greve em São Paulo	- 202 -
Figura 131 Grevista discursa sobre o acordo proposto pelo sindicato oficial e a classe patronal	- 202 -

Figura 132 Orlando Espolito, um dos líderes do movimento, em discussão com grevista presente na assembleia _____	- 202 -
Figura 133 Zé Carlos (Gordo), líder do movimento grevista _____	- 202 -
Figura 134 Assembleia não-oficial dos motoristas em greve em São Paulo _____	- 202 -
Figura 135 Assembleia não-oficial dos motoristas em greve em São Paulo _____	- 202 -
Figura 136 João Breno reencena episódio do seu cotidiano de 1º de abril de 1964 _____	- 214 -
Figura 137 João Breno e sua esposa reencenam episódio de 1º de abril de 1964 _____	- 214 -
Figura 138 Líder da greve da Usina Miranda, uma das empresas do grupo JJ Abdalla _____	- 218 -
Figura 139 João Breno, líder da greve na CBCPP, e o líder da greve na Usina Miranda _____	- 218 -
Figura 140 Recorte do Diário Oficial do Estado de São Paulo de 1º de setembro de 1962 no qual o deputado Roberto Cardoso Alves lê representação redigida pelo advogado Mário Carvalho de Jesus em que relata questões relativas à greve e os acordos estabelecidos entre alguns sindicatos e o grupo JJ Abdalla _____	- 219 -
Figura 141 Vila Cruzeiro, uma das vilas construídas pela CBCPP _____	- 221 -
Figura 142 Moradora de uma das vilas construídas pela CBCPP _____	- 221 -
Figura 143 Detalhe do cotidiano dos moradores da Vila Cruzeiro, construída pela CBCPP _____	- 221 -
Figura 144 Área de uso comum dos moradores destinada à lavagem de roupas na Vila Cruzeiro _____	- 221 -
Figura 145 Equipamento entregue ao videomaker Celso Maldos para o trabalho de registro de imagens do movimento operário _____	- 226 -
Figura 146 Lula em depoimento ao filme, faz diversas análises conjunturais sobre as greves _____	- 234 -
Figura 147 Na sede do Fundo de Greve, Djalma fala sobre a importância da sua criação _____	- 234 -
Figura 148 Expedito, que protagonizou Acidente de Trabalho, agora como dirigente sindical _____	- 234 -
Figura 149 Kenji Kanashiro, reavalia sua posição sobre o fim da greve de 1979 _____	- 234 -
Figura 150 Manoel Anísio avalia o fim da greve de 1980 _____	- 235 -
Figura 151 Djalma, na mesma locação na qual Manoel Anísio foi captado _____	- 235 -
Figura 152 Convenção do Partido dos Trabalhadores _____	- 237 -
Figura 153 Equipe de filmagem presente na assembleia de 13 de maio no Estádio da Vila Euclides _____	- 238 -
Figura 154 Alemão, visto em contra-plongée pela lente de Adrian Cooper _____	- 238 -
Figura 155 Detalhes de jornal distribuído pelo comando de greve levantado por grevista no Estádio da Vila Euclides _____	- 239 -
Figura 156 Detalhes de grevistas presentes na assembleia de 27 de março no Estádio da Vila Euclides _____	- 239 -
Figura 157 Detalhes de cartaz alertando os trabalhadores sobre os riscos de acidentes de trabalho _____	- 239 -
Figura 158 Detalhes de cartaz alertando os trabalhadores sobre o uso dos equipamentos de prevenção _____	- 239 -
Figura 159 Detalhes das frequentadoras do I Congresso da Mulher Metalúrgica _____	- 239 -
Figura 160 Detalhes da frequentadora do I Congresso da Mulher Metalúrgica _____	- 239 -
Figura 161 Lula segura uma claquete para a gravação de Linha de Montagem _____	- 242 -

siglas e abreviaturas

ABC	Sigla que designa os municípios da região metropolitana de São Paulo (Santo André, São Bernardo, São Caetano e Diadema)
ABD	Associação Brasileira de Documentaristas e Curtas-Metragistas
ABVP	Associação Brasileira de Vídeo Popular
ACO	Ação Operária Católica
AEL	Arquivo Edgard Leuenroth
AP	Ação Popular
CALC	Centro Acadêmico Lupe Cotrim
CAMDE	Campanha da Mulher pela Democracia
CBCPP	Companhia Brasileira de Cimento Perus Portland
CEB	Comunidades Eclesiais de Base
CET	Centro Educacional Tiradentes
CIPA	Comissão Interna de Prevenção de Acidentes
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CONCLAT	Conferência Nacional da Classe Trabalhadora
CONPAT	Congresso Nacional de Prevenção de Acidentes do Trabalho
COPASE	Companhia Paulista de Celulose
CPC	Centro Popular de Cultura
CS	Convergência Socialista
CUT	Central Única dos Trabalhadores
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
ECA	Escola de Comunicação e Artes
FAPESP	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
FAPSP	Faculdade do Povo
FNT	Frente Nacional do Trabalho
FG	Fundo de Greve
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IFCH	Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
INPC	Índice Nacional de Preço ao Consumidor
IPÊS	Instituto de Pesquisa e Estudos sociais
JOC	Juventude Operária Católica
JUC	Juventude Universitária Católica
LIS	Laboratório de Imagem e Som
MAF	Movimento de Arregimentação Feminina
MEP	Movimento de Emancipação do Proletariado (MEP)
OSM-SP	Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo
PASEP	Programa de Formação do Patrimônio do Servidor Público

PIS	Programa de Integração Social
PC do B	Partido Comunista do Brasil
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PT	Partido dos Trabalhadores
PUC	Pontifícia Universidade Católica
RPI	Reunião de Produtoras Independentes
SENAI	Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial
SMSBCD	Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema
T.M.	Jornal T.M.
TVT	TV dos Trabalhadores
UCF	União Cífica Feminina
UDESC	Universidade do Estado de Sanca Catarina
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
UNE	União Nacional dos Estudantes
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
USP	Universidade de São Paulo

sumário

INTRODUÇÃO	- 21 -
DOS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	- 25 -
<u>CAPÍTULO 1 - MAPEANDO CAMINHOS E ESTABELECENDO FRONTEIRAS: A APROXIMAÇÃO DO CINEMA COM AS CAUSAS OPERÁRIAS</u>	- 35 -
1.1 CINEMA, ARTE DO URBANO	- 48 -
1.2 GOLPE E DESARTICULAÇÃO DOS MOVIMENTOS SOCIAIS	- 56 -
1.3 A INCUBADORA ECLESIAÍSTICA	- 64 -
1.4 LEITORES, AUTORES E PRODUTORES. O CAMINHO DA AUTO-EXPRESSÃO EM TEXTOS E IMAGENS	- 70 -
1.4 UM NOVO OLHAR SOBRE AS ATIVIDADES DO OPERARIADO	- 80 -
<u>CAPÍTULO 2 - OPERÁRIOS E CINEASTAS: COMO O DOCUMENTARISTA REESTABELECE DISCURSOS POLÍTICOS SOBRE O OPERARIADO BRASILEIRO</u>	- 87 -
2.1 DE DIDÁTICO A POLÍTICO: O DISCURSO FRONTEIRIÇO EM <i>OPERÁRIOS DA VOLKSWAGEN</i>	- 92 -
2.2 <i>ACIDENTE DE TRABALHO</i> E A MILITÂNCIA POLÍTICA. COMO AS NECESSIDADES COTIDIANAS CONSTROEM AS AÇÕES E COMUNICAM DIFERENTES PONTOS DE VISTA	- 107 -
2.2.1 DAS NECESSIDADES COTIDIANAS AO PROTAGONISMO CINEMATOGRAFICO	- 114 -
2.2.2 DESCORTINANDO O INTERIOR E CONSTRUINDO UM MÉTODO	- 118 -
2.3 AS QUESTÕES OPERÁRIAS NÃO SÃO EXCLUSIVAMENTE MASCULINAS: CONFLITO E DIÁLOGO EM <i>TRABALHADORAS METALÚRGICAS</i>	- 127 -
2.3.1 SINAIS DE CONFLITO	- 129 -
2.3.2 HÁ VIDA LÁ FORA	- 132 -
2.4 <i>MÁQUINAS, CORPOS E CHAPÉUS. MILITÂNCIA E POESIA EM CHAPELEIROS</i>	- 143 -
2.4.1 IMAGENS SOBRE O TRABALHO	- 147 -
2.4.2 A POESIA E A AÇÃO POLÍTICA DO OLHAR	- 149 -
<u>CAPÍTULO 3 - MILITÂNCIA E EMBATE. O CINEASTA DIANTE DO OUTRO EM GREVE</u>	- 155 -
3.1 MILITÂNCIA E A OPÇÃO POR UM DOS LADOS EM <i>BRAÇOS CRUZADOS, MÁQUINAS PARADAS</i>	- 156 -
3.1.1 ACÚMULO DE EXPERIÊNCIAS	- 158 -
3.1.2 “ESSE FILME É COM VOCÊS”	- 162 -

3.2 GREVE! E TRABALHADORES: PRESENTE!: OS LIMITES DO CINEMA DE INTERVENÇÃO NA REPRESENTAÇÃO DO OUTRO EM GREVE	- 177 -
3.2.1 O CONFLITO COM A TV	- 180 -
3.2.2 UMA CÂMERA INCÔMODA	- 193 -

CAPÍTULO 4 - O DIÁLOGO ENTRE MEMÓRIA E AÇÃO POLÍTICA: A RECONSTRUÇÃO DO PASSADO ATRAVÉS DA LENTE DO CINEASTA - 205 -

4.1 OS LIMITES E AS INCIDÊNCIAS DA MEMÓRIA DO CINEASTA EM <i>Os QUEIXADAS</i>	- 210 -
4.1.1 RASTROS DA MEMÓRIA DO CINEASTA	- 213 -
4.2 O RÉQUIEM: LINHA DE MONTAGEM, O DERRADEIRO SUSPIRO DE UM PROJETO DE INTERVENÇÃO CINEMATOGRAFICA	- 224 -
4.2.1 DO CURTA AO LONGA	- 227 -
4.2.2 A PRESENÇA E A REFLEXÃO DO REALIZADOR	- 231 -

CONSIDERAÇÕES FINAIS - 245 -

BIBLIOGRAFIA - 253 -

FILMOGRAFIA - 265 -

ANEXO 1 - 275 -

resumo

Estudo sobre a realização de documentários no contexto do movimento sindical brasileiro dos anos 1970 e 1980. O objetivo é analisar os processos cinematográficos de realização, embates e jogos de representação nas narrativas sobre os trabalhadores industriais urbanos nos documentários realizados por cineastas que se propuseram a intervir e representar os “novos” movimentos sociais que ressurgem no contexto da abertura política brasileira. O recorte de análise é a imagem do trabalhador urbano dentro ou fora do contexto de greve, símbolo máximo da sua representação política, ressurgimento e impacto social. A metodologia consiste na codificação dos elementos narrativos visuais e na análise de conteúdo para, posteriormente, através do confronto entre as declarações colhidas em entrevistas com seus realizadores, verificar de que forma essas imagens construíram um discurso sobre o trabalhador que acabou sendo utilizado como instrumentos de comunicação alternativa e afirmação de identidade pelos próprios envolvidos.

palavras-chave

Cinema documentário; Movimentos sociais; Sindicalismo; Abertura política; Comunicação alternativa.

identificação de autoria

CORREA, Marcos. **Filmar operários: entre a ação política e a comunicação alternativa na produção documental nas décadas de 1970/1980.** 2015. 273f. (Tese) Doutorado em Comunicação Social. Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo – SP.

abstract

Study about the documentaries fulfilled in the context of the Brazilian union movement in the 1970's and 1980's. The goal is to analyse the cinematographic performing processes, brunt and role-play in the narratives about the urban industrial workers performed by film-makers that have proposed to step in and represent the "new" social movements who had rebirth in the context of the Brazilian political party opening. The analysis focus is on the image of the urban worker inside or outside the context of strike, biggest symbol of it's political representation, resurgence and social impact. The methodology is the encoding of visual narrative elements and content analysis to, posteriorly, through the confrontation between the statements taken from interviews with its directors, verify how these imagens had built a speech about the labor force that end up being used as an alternative communication tool and assertion of identity by the individuals themselves.

key words

Documentary; Social movements; Syndicate movements; Political opening; Alternative communication.

authorship identification

CORREA, Marcos. **Filming workers:** between political action and alternative communication in documentary movies in the 1970/1980 years. 2015. 273f. (Thesis) Doctor degree in Social Communication. Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo – SP.

introdução

Entre meados da década de 1970 e 1980, entidades sindicais paulistas ligadas aos movimentos sociais urbanos foram protagonistas de um importante processo de contestação político social que atestou a reorganização dos movimentos sociais urbanos dissolvidos¹ pelo Golpe Militar Brasileiro de 1964. Desses movimentos, os sindicatos do ABC paulista, notadamente ligados às indústrias metalúrgicas e automobilísticas, iniciaram um período de greves que tinham como reivindicações principais melhorias econômicas e de condições de trabalho. No entanto, no contexto político e social do período, suas reivindicações acabaram ganhando contornos de contestação política mais ampliada.

Conscientes da importância que o processo contestatório impunha, cineastas e o próprio movimento grevista iniciaram um ciclo de produção de filmes documentários classificados como “inquietos”, conforme Jean Claude Bernardet (2003). São filmes que tentam fugir da tradição de realização documentária de um modelo “sociológico” (no qual há a primazia do realizador/cineasta na condução do universo que representa)², para um modelo mais interventivo³, de uma construção narrativa que se dá por intermédio da experiência e da participação direta de diversos agentes na realização cinematográfica. Esses filmes, dirigidos por cineastas que participaram diretamente das atividades políticas

¹ O termo ‘dissolvido’ foi usado por Osvaldo Coggiola (2001) ao se referir a pontos comuns ligando os regimes totalitários que aconteceram na América Latina (Brasil, Chile, Argentina, Peru e Bolívia).

² O conceito de um “modelo sociológico” foi apresentado por Jean-Claude Bernardet (2003) a partir de sua análise das diferentes vozes presentes em documentários e a hierarquia entre elas. Chama a atenção do autor a qualificação atribuída no discurso filmográfico à voz do locutor (de estúdio, regular e homogênea) e à voz dos entrevistados (irregular e hesitantes).

³ A ilustração de um cinema mais ‘interventivo’ foi relatada por João Batista de Andrade em entrevista concedida ao projeto *Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970*, documentário sobre as greves da região do ABC Paulista, realizado entre a UDESC, UFSC e a FAPSP, com nossa participação. A autorização para o uso das entrevistas está no Anexo 1 desta pesquisa. Para o projeto, ver teaser na página do Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=0CY_Gxp_Kos>.

e sociais dos anos 1970 e 1980, podem ser vistos como documentos históricos significativos que atestam a emergência de uma nova perspectiva no cenário político-sindical conhecida como ‘novo sindicalismo’. Eles também trazem inovações narrativas no modo de filmar o outro, atestando uma transformação na perspectiva de realização e abordagem cuja temática recaía sobre o operário brasileiro, além de transformações no modo de intervir ou usar o filme como instrumento político. Mais do que referências históricas, esses filmes, e a prática de realização que eles envolvem, também fomentaram a utilização de formas diferenciadas de ação comunicacional pelos seus criadores, configuraram novas representações sociais, recortando e apresentando informações conforme o interesse de seus realizadores.

O filme documentário, como afirma Bill Nichols (2005, p. 47), não é uma reprodução da realidade e sim uma “representação do mundo em que vivemos”. Os documentários representam uma “determinada visão do mundo”. Essa visão, nascida da prática documentária, não é um conceito estanque e imutável. Segundo o autor (2005, p. 48),

A prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam. Abordagens alternativas são constantemente tentadas e, em seguida, adotadas por outros cineastas ou abandonadas. Existe contestação. Sobressaem-se obras prototípicas, que outras emulam sem jamais serem capazes de copiar ou imitar completamente. Aparecem casos exemplares, que desafiam as convenções e definem os limites da prática do documentário. Eles expandem e, às vezes, alteram esses limites.

Historicamente, dentro da tradição documentária, os anos 1960 e 1970 assinalam uma tendência de representar a história do ponto de vista dos marginalizados e dos excluídos. De maneira mais detida, os filmes documentários desse período se diferenciavam dos realizados no período anterior centrados, sobretudo, no “papel do documentarista como orador”. Tratava-se do Cinema Verdade⁴ que, motivado

⁴ Na história do gênero documentário, esse período representa uma transformação do modelo anterior, da tradição griersoniana, Documentário Clássico, organizado sobretudo em torno da narração em voz over (aquela cuja origem não é conhecida, normalmente realizada em estúdio), para o Cinema Verdade. Conforme Fernão Ramos (2004, p. 81/2), esse é um momento de extrema ruptura ideológica tanto da forma quanto do conteúdo, com uma abertura maior para o “mundo dos excluídos”, inaugurando uma

especialmente pelo aperfeiçoamento técnico que possibilitou o surgimento de câmeras mais leves e a captação de som e imagem em sincronia, possibilitou o aparecimento de um cinema mais voltado às questões imediatas do mundo, com característica político-popular e marcadamente mais ‘ativo’. Esse ativismo, impulsionado pela emergência dos movimentos sociais urbanos na segunda metade do século XX, imprimiu nos documentários uma tendência que os diferenciou da representação “vitimista” (Winston, 2011) dos filmes não-ficcionais da tradição clássica griersoniana⁵, quase sempre organizados em torno do *over* (ou “voz de Deus”), em favor de uma postura onde o ator social representado pudesse ser visto como um agente de mudança e não um mero ator passivo.

As experimentações e as temáticas do envolvimento trazidas pelo cinema Verdade/Direto no Brasil nos anos 1960 acabaram por impulsionar, nas décadas seguintes, uma geração de cineastas envolvidos com questões sociais mais amplas. Grosso modo, essa é a tendência que se observa na produção documentária até meados da década de 1970 quando o movimento operário brasileiro, especialmente o nascido na região do ABC paulista, experimentou um crescimento singular e ao redor dele desenvolveu-se também um cinema que buscava compreender e participar de um novo processo político-social que desembocaria na abertura política em meados da década de 1980.

É sobre essa compreensão que buscaremos estudar filmes como *Operários da VW* (Jorge Bodaznki, 1974), *Acidentes de Trabalho* (Renato Tapajós, 1977), *Trabalhadoras Metalúrgicas* (Renato Tapajós e Olfa Futema, 1978), *Chapeleiros* (Adrian Cooper, 1981), *Os Queixadas* (Rogério Corrêa, 1978), *Greve!* (João Batista de Andrade, 1979) e *Trabalhadores: Presente!* (João Batista de Andrade, 1979), *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* (Roberto

nova ética dentro do documentário, marcado pela reflexividade. O autor aproxima a ideia do cinema Verdade ao Cinema Direto, expressão usada inicialmente para designar um movimento dentro do cinema documentário que se desenvolveu na América do Norte (Canadá e Estados Unidos) entre os anos 1958 e 1962, Segundo o autor, “o cinema Verdade/Direto revoluciona a forma documentária, através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e principalmente, o aparecimento do gravador Nagra”.

⁵ O conceito de uma “tradição griersoniana” está diretamente ligada à noção de “escola”, ou a uma primeira configuração acabada para o formato documentário. Essa tradição tem também uma relação direta com o próprio propósito da realização, de característica marcadamente didática. Conforme Ramos (2005, Vol. 2, p. 48), “o estilo de discurso direto da tradição griersoniana (...) foi a primeira forma acabada de documentário”.

Gervitz, 1979) e *Linha de Montagem* (Renato Tapajos, 1982). Eles carregam em seu modo de realização uma característica diferenciada das produções que os antecedem, esbarrando num modelo de produção mais voltado ao coletivo, numa abertura às demandas específicas dos segmentos retratados, fugindo, muitas vezes, do modo de produção cinematográfico tradicional. São documentários que, em sua maioria, também podem ser compreendidos como protagonistas sociais uma vez que se propõe a um envolvimento, opção dos seus realizadores, ao invés de fazer uma reflexão distanciada sobre aquilo que designam. Não só a temática é inovadora, mas também as diversas formas como se deu a construção de um discurso sobre ela.

Nesses filmes, observa-se que o posicionamento do cineasta não se dá unicamente por suas convicções pessoais, mas por um envolvimento maior com tendências políticas e ideológicas já existentes no meio operário. Tratam-se de filmes que podem ser lidos como importantes documentos para a compreensão da forma como cineastas e movimentos operários se inseriram no processo político do período e usaram de diversos mecanismos comunicacionais para a solução de suas demandas e ampliação de sua participação na cena política.

O que se busca investigar é como se deu o processo de construção fílmica, sua utilização e de que modo esses filmes reafirmam uma postura de ação política realizada tanto por cineastas envolvidos em sua produção, como pelos personagens envolvidos em sua realização. Esses filmes, de linguagem ora panfletária, ora participativa, engendra representações e discursos só perceptíveis em objetos que estavam “envolvidos na ação”⁶. Desse modo, a hipótese geral deste trabalho é que a articulação entre esses filmes e movimentos político-sindicais, no contexto da década de 1970 e 1980 no Brasil, acabou sendo a gênese de um pensamento que, mais tarde, desembocaria na compreensão da necessidade, por parte desses movimentos, em incorporar formas alternativas de comunicação para ajudar a solucionar suas demandas e ampliar sua ressonância no contexto de lutas e ações políticas, como demonstra autores como Regina Festa (1986) e Luiz Fernando Santoro (1989). Teatro, jornais alternativos, e nesse

⁶ Aqui, usamos uma referência dada pelo cineasta João Batista de Andrade, “cinema de intervenção”. Entrevista concedida ao projeto *Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970* em 12 de outubro de 2012.

processo filmes, foram as ferramentas encontradas para atingir seus públicos e qualificar suas comunicações. Uma segunda hipótese é a de que a identificação do cerne de um pensamento alternativo e de contestação ao formato de comunicação tradicional, em especial à comunicação audiovisual, incrementou formas diferenciadas de abordagem de questões afetas ao cotidiano dos movimentos político-sindicais, como observaremos em diversos produtos apresentados ao longo deste trabalho.

Outra hipótese é que a realização desses filmes e a temática que abordam só foi possível graças a um mecanismo fundamental: o envolvimento direto de cineastas na produção que contribuiu para a ampliação dos mecanismos de comunicação audiovisual dentro dos movimentos sociais e que mudou também o próprio modo de realização cinematográfica, uma vez que possibilitaram aos realizadores um embate incomum na forma de representar o outro.

Dos procedimentos metodológicos

A construção da metodologia de análise inclui, conforme Cecília Minayo (2009, p.22), as “concepções teóricas de abordagem, o conjunto de técnicas que possibilitam a apreensão da realidade e também o potencial criativo do pesquisador”. Assim, a construção do nosso marco metodológico parte de um pressuposto comum às pesquisas, em particular no universo da comunicação, que é estruturá-la a partir do objeto de pesquisa, uma vez que é arbitrário e incoerente eleger uma metodologia e enxertá-la naquilo que se pretende investigar. Desse modo, utilizaremos uma metodologia específica que busque responder nosso problema de pesquisa tendo por base os seguintes métodos de investigação: pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, análise fílmica / conteúdo e entrevistas.

A seleção dos textos da pesquisa bibliográfica deste trabalho leva em conta a potencialidade que cada autor oferece para dialogar, de maneira pontual ou a partir de análises mais gerais, com os temas da pesquisa (cinema documentário, movimento sindical e operário, comunicação alternativa, cineastas, história do Brasil; entre outros temas secundários). Essa escolha engloba, como aponta Marconi e Lakatos (2005, p. 315),

desde “publicações avulsas, boletins, jornais, revistas, livros, pesquisas, monografias, teses, dissertações, internet [...] rádio, gravações em fitas magnéticas e audiovisuais”. Aqui, no entanto, optamos por uma separação entre essas bibliografias, especialmente no que se refere aos textos impressos, que nos pareceu mais coerente com aquilo que estamos construindo como marco metodológico.

Sobre temáticas mais abrangentes e concretas como cinema (documentário ou ficção), movimento sindical, comunicação comunitária (sua organização conceitual) e história do Brasil, optamos por um levantamento bibliográfico que oferecesse um panorama mais geral e analítico desses temas, uma vez que nossas discussões não passam, necessariamente, por uma revisão histórica nem conceitual sobre eles. A definição das escolhas dos autores está apresentada na fundamentação teórica deste projeto. Desse modo, todas as informações apresentadas sobre esses temas são fruto de análises realizadas por outros autores que contribuem e dialogam com aquilo que consideramos relevante para a consolidação das nossas hipóteses iniciais. Além, mas não menos importante, nos oferecem um arcabouço conceitual e histórico fundamental para o prosseguimento das análises propostas. Boa parte dessa bibliografia é composta por textos de autores como Ridenti, 1999, 2000 2014; Antunes, 1998, 1988; Evers, 1984; Dagnino, Escobar & Alvarez 2000; e Telles, 1986, de ampla circulação e importância acadêmica, uma vez que se tratam de obras analíticas de referência sobre os temas abordados.

Já sobre temáticas como cineastas e comunicação comunitária, optamos por textos “quentes”, produzidos nos momentos em que os temas que apresentam eram evidentes. Essa opção tem por objetivo perceber de que forma esses temas foram apresentados nessas publicações. Além de ser uma bibliografia que nos oferece um panorama do momento, elas normalmente possuem circulação mais restrita às atividades práticas ou corporativas como jornais sindicais, boletins, revistas, papers, panfletos e livros de pequena tiragem. A opção de separar textos teóricos e analíticos de textos factuais não exclui, evidentemente, o uso de alguma bibliografia que nos ofereça algum panorama histórico necessário.

Pesquisa documental

Apesar de não se constituir como elemento central deste projeto, nossa pesquisa contempla a utilização de alguns documentos. Conforme afirma o pesquisador Augusto Trivinhos (1990), documentos podem ser fotografias, gravações, memorandos, documentos e ofícios, entre outros. Assim, utilizaremos alguns desses documentos, em especial aqueles relacionados à produção fílmica (roteiros, fotos, material de pesquisa etc.) e aqueles associados a documentos oficiais como atas, relatórios financeiros de algumas instituições como a ABVP e o Sindicato dos Metalúrgicos do ABC. Faremos a análise e tratamento de todo o material coletado que mais tarde poderá ser disponibilizado nos anexos da tese.

Os levantamentos de pesquisa documental foram realizados, prioritariamente, em uma entidade sindical, o *Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema*, por ter sido o mais importante e diretamente envolvido na produção cinematográfica desse período. Outros locais como a *Central Única dos Trabalhadores*, cujo acervo é aberto para consulta, também foram consultados. Alguns depositários desses filmes (*Cinemateca Brasileira* e *Museu da Imagem e do Som* de São Paulo e Rio de Janeiro) também foram consultados e recolhidos materiais impressos e documentos relativos aos filmes. Desses dois últimos, nos interessa particularmente os certificados de censura e documentos relativos à realização cinematográfica.

Buscaremos também informações junto aos acervos particulares dos principais cineastas envolvidos nesse processo (Renato Tapajós, João Batista de Andrade, Cláudio Kahns, Roberto Gervitz, Olga Futema, Rogério Corrêa, Adrian Cooper).

Entrevistas

As entrevistas, neste projeto, têm por função identificar de que maneira os diferentes atores envolvidos perceberam e entenderam os fenômenos estudados. Tratam-se de entrevistas semiestruturadas que se caracterizam, conforme Minayo (2009, p. 64), por um tipo de técnica na qual o entrevistado tem a “possibilidade de discorrer

sobre o tema em questão sem se prender à indagação formulada”, além de combinar perguntas do tipo abertas e fechadas. Prevemos a realização de entrevistas através de roteiros semiestruturados com nove cineastas (Jorge Bodansky, Renato Tapajós, Rogério Correia, João Batista de Andrade, Roberto Gervitz, Adrian Cooper, Cláudio Kahns, Lauro Escorel e Olga Futema) que estiveram envolvidos com a produção dos filmes desta pesquisa. Busca-se identificar as diferentes formas com que os diretores perceberam e descreveram os fenômenos estudados.

Parte das entrevistas feitas para esta pesquisa foram realizadas em parceria com a Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC e serão utilizadas também em um projeto de documentário chamado *Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970*. O projeto busca resgatar a memória do período das grandes greves do ABC paulista entre o final da década de 1970 e início dos anos 1980 e é coordenado pelo Prof. Dr. Rafael Rosa Hagenmeyer. Além do documentário, está previsto ainda a realização de um produto televisivo sobre o tema e um livro com os principais depoimentos sobre o assunto. Apesar de ser significativo, o projeto audiovisual não é um desdobramento das análises feitas pela tese, não fazendo parte dos seus resultados, mas caminhando como projeto paralelo.

Análise fílmica / Conteúdo

A análise fílmica consiste num processo, como afirma Diana Rose (2002), de trasladar os elementos narrativos audiovisuais em informações que possam ser entendidas textualmente. O processo de transladação, equivalente a uma tradução para outra língua, deve ser baseado em uma teoria que possa dar conta daquilo que está sendo realizado e revelar o que está sendo apresentado, já que, diferentes opções teóricas levam a diferentes escolhas sobre como selecionar e transcrever. Analisar um filme, portanto, é decompô-lo a partir de seus elementos visuais e sonoros para posteriormente descrever / analisar aquilo que foi decomposto.

A imagem do trabalhador urbano não é nenhuma novidade no cinema documentário brasileiro, como apontamos anteriormente. O primeiro critério para a

seleção foi estabelecer um período para a abordagem. Assim, apoiados pela revisão teórica deste projeto, o período compreendido entre meados da década de 1970 e meados dos anos 1980 nos pareceram no momento no qual o embate entre forças hegemônicas e os ‘novos’ movimentos sociais se mostrou mais efervescente. No campo cinematográfico foi a primeira vez, após alguns anos de pouca atividade, que o cinema documentário ganha um impulso significativo. Tratam-se de filmes que têm sua importância pelo impulso que deram ao cinema documentário, pelo menos do documentário que se volta ao “povo”. O levantamento dos filmes realizados no período indicou vinte e seis produções nas quais a temática popular se evidencia⁷, das quais nove foram selecionadas.

Como regra geral optou-se por selecionar filmes que tratassem diretamente de temáticas relacionadas à problemática do operário industrial urbano (condições de trabalho, desemprego, acidentes, greves, horas-extras etc). Essa opção nos pareceu pertinente uma vez que creditamos a ‘efervescência’ dos movimentos sociais do período às questões abertas pelo embate político do cineasta em torno dos temas afetos ao universo operário; particularmente o operariado paulista que emerge dos conflitos políticos da região do ABC. Nesse quadro, optamos também por produções que dessem conta de uma outra imagem do operário, que fugisse daquilo que autores como Bernardet (2003) afirma como modelo sociológico, como já afirmamos anteriormente, ou mesmo de modelos ‘institucionais’ ao molde de filmes de indústria como *Sociedade Anônima Fábrica Votorantin* (Armando Pamplona, 1922). Assim, estabeleceu-se selecionar filmes cuja ‘presença’ do realizador fosse compreendida como uma relação não-oficial; ou

⁷ *Operários da Volkswagen*, 1974, Volf Gauer e Jorge Bodanzky; *Fim de Semana*, 1976, Renato Tapajós; *Libertários*, 1976, Lauro Escorel; *Acidente de Trabalho*, 1977, Renato Tapajós; *Os Ganha-pouco*, 1977, Sergio Segall e Roberto Gervitz; *Trabalhadoras Metalúrgicas*, 1978, Olga Futemma / Renato Tapajós; *Um caso comum*, 1978, Renato Tapajós; *Teatro Operário*, 1978, Renato Tapajós; *Os Queixadas*, 1978, Rogério Corrêa; *ABC da Greve*, 1979, Leon Hirzman; *O sonho não acabou*, 1979, Cláudio Kahns; *Greve!*, 1979, João Batista de Andrade; *Trabalhadores: Presente!*, 1979, João Batista de Andrade; *Um dia Nublado* (título original: *Que ninguém nunca mais ouse duvidar da capacidade de luta do trabalhador*; título alternativo: *Greve de Março e Um dia Nublado*), 1979, Renato Tapajós; *Revista do Henfil*, 1979, Renato Tapajós; *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, 1979, Roberto Gervitz e Sérgio Segall; *A luta do povo*, 1980, Renato Tapajós; *ABC, Brasil*, 1980, Arnaldo Campos; *Primeira CONCLAT*, 1981, Adrian Cooper; *Linha de Montagem*, 1982, Renato Tapajós; *Chapeleiros*, 1983, Adrian Cooper; *CUT pela Base*, 1983, Renato Tapajós; *Santo e Jesus: Metalúrgicos*, 1984, Cláudio Kahns; *Cabra Mercado pra Morrer*, 1984, Eduardo Coutinho; *Em nome da Segurança Nacional*, 1984, Renato Tapajós; *Nada será como antes. Nada?*, 1984, Renato Tapajós.

pelo menos que ela fosse sentida como não totalmente institucionalizada⁸. Essa opção leva em conta a possibilidade que esse tipo de relação abre para um jogo de alteridade maior entre cineasta e objeto, sendo esse o primeiro critério de codificação daquilo que será analisado conforme orientações de Rose (2002). Aqui a análise realizada por Xavier (2009) ao buscar as “ambiguidades” da imagem no filme *Sociedade Anônima Fábrica Votorantin* (aquilo que o autor chama de “desalinho”) nos parece significativa pois, ao atestar a presença do realizador, rearticula a importância da sua presença no momento da tomada, suas opções e contradições que se explicitam na fruição do espectador.

Tomamos como conceito-chave nesta análise a contribuição de Fernão Ramos (2012) sobre o estatuto fenomenológico da imagem. O elemento central na análise do autor é a discussão em torno da circunstância da tomada. Para Ramos, a tomada vincula a imagem, tecnicamente produzida, a uma situação de mundo mediada pelo sujeito-da-câmera; elemento teórico e subjetivo e que em última instância garantiria a “fruição espectral”. Essa relação imagem-sujeito, expressa nos desalinhos ou ambiguidades apontados por Xavier (2009), nos oferece uma chave de leitura para compreender a relação que o cineasta estabelece com seu objeto-tema.

Como marco de codificação (Rose, 2002), optamos por duas unidades de análise: a constituição da imagem do trabalhador e o discurso verbo-imagético que se faz sobre ele. Em relação à primeira, buscou-se compreender o local e a forma como a imagem do trabalhador se constitui na narrativa: onde surge?; que ação pratica no momento do discurso fílmico; ao que (imagem e texto) está associado?; qual angulação a câmera faz do personagem retratado? Essas observações são significativas não somente por conta do impacto que a imagem do trabalhador suscita no discurso fílmico, mas por se considerar a novidade que ela traz, numa tradição de pouca visibilidade para o discurso fílmico, o impacto de um universo novo para a narrativa audiovisual.

⁸ A ideia de analisar uma produção institucional não nos parece adequada com o pressuposto já apresentado na fundamentação teórica deste projeto em trabalhar com a questão da identidade e do jogo de alteridade presente na narrativa fílmica. Mais, considerando que a “supressão da autoria”, termo apontado por José Enrique Monterde (1997), é um pressuposto para a categorização de um filme como “militante”, não seria coerente considerar filmes institucionais com o recorte temático deste trabalho.

Por fim, juntamente com a análise fílmica, estabelecemos como marco metodológico a análise de conteúdo, realizada a partir de categorias pré-determinadas, apontadas adiante. Essa técnica, conforme apontamento de Marconi & Lakatos (2005), permite analisar o conteúdo de livros, revistas, jornais, discursos, películas cinematográficas, propaganda de rádio e televisão, slogans, etc. (2005, p. 129). Desse modo, verificaremos nos filmes como são representados os discursos e práticas político-sociais presentes nos movimentos do período. Buscaremos neles sua relação com as práticas políticas, sociais e sindicais e que discursos esses filmes constituem.

Ao descrever os possíveis caminhos para a análise fílmica, Manuela Penafria (2009) aponta a análise de conteúdo como uma das possibilidades a serem escolhidas pelo pesquisador. Nesse sentido, a análise de conteúdo nos permitirá trabalhar com mensagens e categorias temáticas. Essa opção nos oportunizará a seleção e organização dos filmes a partir de suas temáticas mais evidentes. Segundo a autora (2009, p. 6),

Este tipo de análise considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme. A aplicação deste tipo de análise implica, em primeiro lugar, identificar-se o tema do filme. [...] Em seguida, faz-se um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema.

A análise de conteúdo é marcada por uma grande diversidade de formas e é adaptável a um campo de aplicação muito vasto, como é o campo da comunicação. Desse modo, a opção pela análise de conteúdo se deu por compreender que os filmes propostos oferecem um universo temático bastante amplo tanto em relação ao período de análise, quanto por elementos internos próprios aos filmes, suas temáticas. Para esse procedimento, usaremos os apontamentos sugeridos por Laurence Bardin (1977, p. 30,31), para o qual,

A análise de conteúdo (seria melhor falar de análises de conteúdo) é um método muito empírico, dependente do tipo de 'fala' a que se dedica e do tipo de interpretação que se pretende como objetivo. Não existe o pronto-a-vestir em análise de conteúdo, mas somente algumas regras de base, por vezes, dificilmente transponíveis. A técnica de análise de conteúdo adequada ao domínio e ao objetivo pretendidos tem que ser reinventada a cada momento, exceto para usos simples e generalizados, como é o caso do escrutínio próximo da

decodificação e de respostas a perguntas abertas de questionários cujo conteúdo é avaliado rapidamente por temas.

Trata-se, segundo Bardin (1977), de uma técnica que permite ao investigador propor suas próprias categorias de análise a partir do universo selecionado para sua pesquisa. Isso posto, seguindo as etapas propostas pelo autor, realizamos uma “leitura flutuante” dos filmes coletados. Essa leitura nos permitiu estabelecer três hipóteses para a organização temática dos documentários, respeitando uma ordem cronológico-temática.

A primeira hipótese envolve quatro filmes cujas temáticas instituem uma nova forma de representação e de perspectiva para a ação do cineasta diante da classe operária, longe de discussões panfletária e teses teóricas. Tratam-se de filmes que deslocam o operário do papel de coadjuvante para ser um elemento central na narrativa fílmica. Um dos eixos temáticos estabelecidos nas leituras preliminares está no resgate que cineastas fizeram sobre parte da história do movimento operário brasileiro. Trata-se de um processo de tateamento e tentativa de estabelecer um discurso compreensível tanto para si quanto para o outro sobre um universo que se buscava designar e que ainda se constituía como um elemento novo na narrativa documental. Aqui a questão principal está na importância das temáticas abordadas pelos filmes diante das demandas dos próprios personagens retratados. Uma questão significativa nesta abordagem é a diferenciação entre o que se considera filme político e filme militante, como aponta Monterde (1997). Esta hipótese agrupa quatro filmes: *Operários da Volkswagen* (Wolf Gauer e Jorge Bodanzky, 1974), *Acidentes de Trabalho* (Renato Tapajós, 1977), *Trabalhadoras Metalúrgicas* (Renato Tapajós e Olga Fudemma, 1978) e *Chapeleiros* (Adrian Cooper, 1981).

Uma questão aberta nesta hipótese é a compreensão das formas pelo modo como esses filmes estabelecem uma relação efetiva com sua base ou militância a partir do relato fílmico. Um outro questionamento é se sua utilização como instrumento de mobilização caracterizou um efetivo acesso por parte da militância às questões apresentadas pelos filmes; seja como registro ou propagação de suas ideias e anseios. Parte-se da hipótese de que a militância observada nesses documentários se concretiza a

partir de embates entre o que se projeta enquanto necessidade, sua efetiva consolidação e a mediação, através da presença do realizador-cineasta.

A segunda hipótese busca analisar os embates diante da mais importante demonstração de força do operário: a greve e o envolvimento do cineasta com elas. A opção foi pela seleção de filmes que tratassem diretamente de questões “quentes” da classe operária, especialmente porque nossa compreensão é a de que os embates travados no campo político-sindical também aconteciam para o realizador cinematográfico. Assim, para este estudo, agrupamos três filmes: *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!* (João Batista de Andrade, 1979) e *Braços Cruzados. Máquinas Paradas* (Roberto Gervitz, 1979). Busca-se compreender de que modo filmes e cineastas estabeleceram contato com as bases dos trabalhadores, ou foram por elas solicitadas, para filmar momentos importantes e que pressupunham uma certa compreensão de ambos os lados dos limites e necessidades da realização cinematográfica.

Por fim, nossa terceira hipótese diz respeito à revisão que cineastas e movimentos fazem de suas trajetórias. São filmes analíticos que se propõem a compreender a importância de momentos históricos tendo por base a memória de seus protagonistas e a do próprio cineasta. A opção aqui foi por dois filmes: *Os Queixadas* (Rogério Corrêa, 1978) e *Linha de Montagem* (Renato Tapajos, 1982). O primeiro tem como tema a greve dos trabalhadores da fábrica de cimento Perus. A ideia do realizador foi convidar os grevistas para reconstruir o momento através de suas memórias, representando o que haviam vivido. Já o filme de Tapajós é uma investigação de um intelectual sobre a gênese do movimento sindical de São Bernardo do Campo, tendo por base a memória daqueles que a deflagraram e a do protagonismo cinematográfico como parte desse processo.

capítulo 1

mapeando caminhos e estabelecendo fronteiras: a aproximação do cinema com as causas operárias

A fundamentação teórica desta pesquisa se estrutura em torno de diversos temas, respeitando o período de realização dos filmes e os assuntos envolvidos. Essencialmente não nos ocupamos com um único capítulo teórico, pois compreendemos que os diversos temas a que os filmes fazem referência suscitam múltiplas abordagens e olhares. Alguns temas e autores aqui tratados serão aprofundados nos capítulos seguintes, seguindo uma lógica de retomadas temáticas e de escrita que precedem sua finalização. No entanto, há aspectos comuns e olhares que precisam ser abordados, em conjunto, por conceitos que deem conta de sua multiplicidade.

Assim, acerca do processo de democratização brasileira, compreendido entre as décadas de 1970 e 1980, período no qual os filmes abordados se inserem, usamos autores que analisam a intensidade das lutas políticas, seus aspectos constitutivos e práticos. Tilman Evers (1984), acerca desse processo, afirma que os constantes esforços dos governos militares para suprimir a participação política, desde meados dos anos 1960, com a implantação da ditadura no país, e seu recrudescimento a partir de 1968, tiveram efeito exatamente oposto: politizaram as primeiras manifestações sociais por moradia, consumo, cultura popular e religião; temáticas presentes nos filmes que analisaremos. Conforme aponta o autor (1984, p. 12-13),

Os esforços das ditaduras militares para suprimir a participação política, fechando os canais tradicionais de articulação tiveram o efeito exatamente oposto de politizar as primeiras manifestações sociais por moradia, consumo, cultura popular e religião. Surgindo durante um período de profunda crise das esquerdas — menos devido à repressão do que ao próprio malogro teórico e prático — a criação de formas novas e autônomas de expressão social foi tanto uma necessidade quanto uma oportunidade.

Os movimentos operários desse período, em especial os que envolvem os metalúrgicos do ABC e que constituem o recorte temático deste trabalho, não se configuram inicialmente como um movimento com característica política clássica. Eles acabam se tornando políticos na medida em que, tanto a consciência do movimento, quanto a associação de interesses socialmente dispersos na sociedade, vão a ele se juntando e fortalecendo. Uma importante observação do autor sobre esse acréscimo de forças aponta para a compreensão de que uma profunda crise de identidade das esquerdas brasileira no período possibilitou a criação de formas autônomas de expressão, sem nenhum controle central, e que se estabelecia por um “árduo e paciente trabalho de formiga, de organização e estruturação de pequenos núcleos na tentativa de enfrentar as agruras do cotidiano” (1984, p. 13).

Ainda sobre as observações de Evers (1984), uma questão nos parece significativa: a contribuição que o período, entre meados da década de 1970 e 1980, trouxe sobre o ato de “fazer” política. Conforme o autor, o que os movimentos sociais deste período trazem como inovação é o fato de ampliarem a participação política através de mecanismos socioculturais, experimentando formas diferentes de ação através de relações sociais cotidianas⁹. Caracterizando-os como “novos” movimentos sociais, numa alusão à tutela característica da política latino-americana. O autor (1984, p. 14) afirma que a busca pela identidade foi uma questão central desses movimentos e que os fizeram encontrar formas alternativas de ação política:

⁹ Kátia Paranhos (1999), no livro **Era uma vez em São Bernardo**, traz uma importante análise sobre os mecanismos de ações culturais criados pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, que correspondem exatamente à percepção que traz Evers sobre as formas alternativas de se fazer política criadas nesse período.

Muitos destes grupos estão diretamente envolvidos em atividades culturais (no sentido mais amplo); outros lançam mão da música, teatro, dança, poesia e outras manifestações culturais para divulgar seus objetivos.

As questões abertas por Evers (1984) são complementadas pelas análises de Ricardo Antunes (1995), especialmente em relação ao apontamento que o autor faz da causalidade das greves metalúrgicas dos anos 1978-80. Para Antunes (1995), o processo grevista nesse período foi fruto de uma luta interna contra a superexploração do trabalho promovida pela política de desenvolvimento do Estado que se instalou no poder com o Golpe de 1964. O autor aponta que a categoria dos metalúrgicos vivenciou uma superexploração do trabalho com uma intensidade maior que outras ligadas a setores não tão dinâmicos da economia brasileira; fato que dá, a princípio, um protagonismo incomum à classe operária metalúrgica nas décadas de 1970 e 1980 nunca antes experimentada pela categoria. Esse fato, compreendemos, foi fundamental não apenas para reforçar o processo de contestação política do movimento, mas facilitou um engajamento comum entre seus militantes, num processo de construção identitária, e que também contribuiu para confluência de interesses contestatórios ao regime militar. Segundo Antunes (1995, p. 167),

Comportando uma pauta reivindicatória de natureza predominantemente econômica, as greves metalúrgicas assumiram, desde seu desencadear, nítida dimensão política, expressa no confronto que efetivaram contra a base material e a superestrutura jurídico-política da autocracia burguesa.

Corroborando com esse pensamento, Marcelo Ridenti (2000, 2014), num conceito próximo a Evers (1984) e Antunes (1995), afirma que os movimentos sociais que tiveram sua participação política interrompida pelo processo golpista de 1964 retomaram suas ações nas brechas geradas pelo próprio desgaste do regime ditatorial com o fim do milagre econômico, o processo de abertura política e da anistia, e o fim da vigência do AI-5. Dentro desse quadro, do autor nos interessa, em especial, sua perspectiva sobre a inserção de artistas e intelectuais nos projetos alternativos à ordem política dos anos 1970 e 1980, que ele categorizou como o “refluxo e alguns desdobramentos da herança do romantismo revolucionário dos anos 60” (2000, p. 321). No livro *Em busca do povo*

brasileiro, Ridenti (2000, 2014) buscou compreender o avanço da indústria cultural e a atuação de artistas de esquerda no período, chamando atenção para a contradição do engajamento de artistas às causas políticas e sociais do período, sem, necessariamente, um vínculo político-partidário; aspecto inclusive visto com desconfiança por boa parte dos movimentos sociais do período. Para o autor (2000, p. 335),

Diferentemente dos anos 60, em geral, esse engajamento significou um apoio às causas da esquerda a título individual, do artista como cidadão – ou incluindo em seu trabalho veiculado pela indústria cultural alguma mensagem política (caso das letras de certas canções).

Ridenti aponta dentro desse quadro diferentes formas de engajamento às causas do período (como a campanha pela anistia, as candidaturas em torno do MDB – futuro PMDB – e pelo ciclo grevista iniciado em São Bernardo em 1978) que iam da adesão simples aos movimentos e suas causas, passando por um tipo de engajamento mais ‘orgânico’, até uma adesão que buscava se manter em contato com os movimentos populares sem se desarticular profissionalmente do mercado, como foi o caso de cineastas como Renato Tapajós e João Batista de Andrade. Essa noção nos parece óbvia, especialmente, se analisarmos a relação entre sindicatos e alguns dos cineastas que estudaremos neste trabalho.

Sobre a compreensão dos movimentos sociais, direitos e democracia, em especial o conceito de “cidadania ampliada” que se respalda no que apontam como “política cultural”, usaremos os conceitos propostos por Evelina Dagnino, Arturo Escobar e Sonia Alvares (2000). Para os autores, os movimentos sociais latino-americanos estão carregados de uma política cultural (que se desloca do conceito de política cultural de governo) apresentada, muitas vezes, na construção de identidades que foi essencial como amálgama por uma luta política mais ampla. Dentro desse quadro, num apontamento que considera a prática como ação política, os autores sublinham que as políticas culturais também estão presentes quando os movimentos intervêm em embates políticos, tentando dar novo significado às interpretações culturais dominantes, ou desafiam práticas políticas já estabelecidas. Para os autores (2000, p. 24),

as contestações culturais não são meros ‘sub-produtos’ da luta política, mas ao contrário, são constitutivas dos esforços dos movimentos sociais para redefinir o sentido e os limites do próprio sistema político.

Desses autores e temáticas, nos interessa a compreensão de uma ação política que tem por base um processo de intervenção cultural e que carrega em si uma nova noção de cidadania. São diversos os mecanismos de ação que atestam essa atividade como o próprio conceito de comissões de fábrica, fundos de greve, jornais e caricaturas para comunicação com o movimento, teatro e o próprio cinema como forma alternativa de levar informação aos pares. Assim, sejam engajados, ou como resultante de uma conscientização da necessidade de instrumentos específicos de comunicação, os cineastas e os movimentos que realizaram os filmes que serão estudados neste trabalho, estão em uma arena cujo debate político cultural é essencial para a construção identitária. E aqui o conceito de identidade não é o de identidade tutelada, mas uma identidade que se constrói a partir do embate com as mais variadas intenções políticas e sociais e que podem ser aplicadas tanto aos próprios movimentos, como aos cineastas que a ele se vinculam, nos termos já apontados por Ridenti (2000).

Essas atividades e os produtos fílmicos dela resultante esbarram numa temática significativa que é a questão das representações sociais e identidades já trazida por autores como Evers (1984) e Sonia por Evelina Dagnino, Arturo Escobar e Sonia Alvares (2000). Para ampliar esse conceito recorreremos aos apontamentos de Serge Moscovici (2007) sobre representações e identidades. Para o autor, as “representações sociais” são uma forma de conhecimento prático que circula na sociedade, constituído de conceitos mutáveis e que permitem construir ideias e identidades grupais e individuais. Elas são retroalimentadas por um processo de formação interativa, fruto dos processos sociais e que inclui os processos comunicacionais, seus discursos e materializações.

O conceito de representação social elaborado pelo autor é utilizado neste texto porque estão diretamente associadas às práticas culturais, centradas sobretudo no aspecto comunicacional entre os indivíduos e materializadas em discursos e imagens, e difundidas pelos sistemas de mídia. Ao trazer a problemática das representações sociais para o campo do vivido e das relações humanas, Moscovici fornece uma chave de leitura

significativa para compreender a importância desse fenômeno como elemento de integração social. Segundo o autor (2007, p. 206),

[...] as representações sociais têm como finalidade primeira e fundamental tornar a comunicação, dentro de um grupo, relativamente *não-problemática* e reduzir o “vago” através de certo grau de consenso entre seus membros.

Discordando de Durkheim, para o qual o processo de formação das representações coletivas ocorrem através de concepções sociais estáticas, Moscovici vai afirmar que a formação das representações sociais ocorre num processo contínuo de comunicação entre os indivíduos, contribuindo para a conformação de suas identidades. Em outras palavras, elas assumem um caráter móvel, plástico e circulante. Desse modo o autor propõe que o pesquisador tenha uma relação particular com os sistemas de mídia essencialmente por conta do caráter circulante de sua teoria. Assim, a mídia torna-se responsável pela estruturação, difusão e propagação das representações que estão alicerçadas nas memórias individuais e coletivas, contribuindo para a modificação de conceitos identitários de pessoas e grupos. Desse modo, a contribuição do conceito de representação social trazido por Moscovici é necessária, tanto para a compreensão do conceito de identidade que, como aponta Evers (1984), foi fundamental para a reconfiguração dos novos movimentos sociais da década de 1970 e 1980, alvo de nossas investigações, quanto para a compreensão da importância dos sistemas de mídia nessa formação identitária.

Por fim, para contribuir com o conceito de identidade já apontado por alguns dos autores citados, recorreremos a Paul Gilroy (1998), essencialmente na ponte que o autor faz entre o conceito de identidade e movimentos políticos, para os quais os múltiplos conceitos de identidade são constantemente ajustados em função de uma meta a ser alcançada. Segundo Gilroy (1998, p. 70),

Na maioria dos movimentos políticos nos quais a idéia de identidade comum tenha se convertido em um princípio de organização e mobilização, há um sentido de interação entre as diferenças ‘internas’ e ‘externas’ que devem ser sistematicamente orquestrada, se esses grupos quiserem alcançar seus objetivos. Por exemplo, diferenças dentro de um grupo pode ser minimizada de modo a que a diferença entre

este grupo e os outros grupos pareçam maiores. A identidade pode surgir justamente a partir da própria ação, a que se supõe ter precedido e facilitado.

É a partir desse jogo, essencialmente político (distanciado, portanto, do conceito de identidade do sujeito), que Gilroy oferece um outro elemento essencial para se compreender o conceito de identidade ante o multiculturalismo: o conceito de “enquadramentos contingentes”, baseado, sobretudo, na ideia de solidariedade. Para o autor (1998, p. 72),

O fato de fixar a atenção sobre a identidade como um princípio de solidariedade nos convida a compreendê-la como um efeito mediado por estruturas históricas e econômicas, iniciadas em práticas significativas, através das quais se opera, e apresentado em quadros institucionais contingente, que tanto regulam como expressam a reunião de indivíduos em modelos de processos sociais.

Em relação aos instrumentos de comunicação utilizados por esses agentes, e seguindo o raciocínio apresentado por Evers (1984), Antunes (1995), por Evelina Dagnino, Arturo Escobar e Sonia Alvares (2000), Ridenti (2000, 2014), Paranhos (1999, 2002), entre outros, essa “nova” forma de fazer política se materiza em produtos culturais. Assim, no que diz respeito à realização de produtos audiovisuais, autores como Ismail Xavier (2009, 2012), Jean-Claude Bernardet (2003), Luiz Fernando Santoro (1989) e Regina Festa (1986) foram utilizados, em especial porque articulam sobre esses filmes um olhar privilegiado, enxergando-os não como meros produtos, mas como instrumentos ativos de comunicação.

Bernardet (2003) faz um apontamento muito particular sobre a filmografia que analisaremos ao problematizar a questão da propriedade dos meios de produção audiovisual. Segundo o autor, “o outro nunca toma a palavra”, ela só lhe é emprestada (2003, p. 218). O conceito do autor sobre a questão da voz nos documentários contribui nesta pesquisa para a compreensão de um embate presente nos filmes que analisamos. De Bernardet (2003), interessou-nos menos a problematização que propõe sobre a voz (e que ele apresenta como “modelo sociológico”) e mais a percepção dos processos de realização, e que esbarram na criação de modelos alternativos de realização, embates

entre intelectual e operários e, por fim, no posicionamento de quem fala para construir significados e representações. Nessa perspectiva, os filmes são, ao mesmo tempo, uma arena de embates, construções identitárias e posicionamento político de cineastas e movimento social, descentralizando o local dos discursos e do conhecimento sobre o outro. Seguindo o pensamento do autor (2003, p. 213), ao “levantar” a questão do outro nos filmes realizados sobre operários

[...] não significa demonstrar interesse pelos outros, em especial pelos indivíduos das outras classes sociais, nem amar o próximo. Mas implica que o outro seja suspeito, isto é, fonte de um discurso, centro do mundo ou centro de um mundo. A questão do outro gera obrigatoriamente a de um mundo policêntrico ou de um mundo que não tem mais centro.

Ainda segundo Bernardet (2003), a problemática do outro obriga, necessariamente, que o cineasta (ou o próprio movimento que se aventure na produção em qualquer sistema de mídia) problematize também a linguagem utilizada. No caso dos filmes estudados pelo autor e em boa parte dos filmes que serão analisados neste texto, a linguagem busca, cada um a seu modo, uma aproximação mais eficiente com o outro, conseguindo realizá-la de forma tangencial, com aproximações ora mais significativas, ora mais próximas à lógica formal da narrativa clássica documentária.

Ampliando portanto o conceito de aproximação tangente apresentada por Bernardet, achamos necessário apontar alguns conceitos ligados a experiências de comunicação popular. Neste projeto, a discussão está ligada à produção cinematográfica, numa tentativa de caracterizá-la como um processo comunicacional diretamente articulada com conceitos da comunicação popular através de experiências audiovisuais. Autores como Regina Festa (1986) e Fernando Santoro (1989) reconhecem o cinema no processo de comunicação popular, mas ignoram sua influência ou importância como instrumento direto de comunicação popular; ou seja, de sua relação com os movimentos populares ou sindicais. Santoro (1989), ao resgatar a trajetória cinematográfica que se ocupa por questões sociais, chega a mencionar a importância do “Novo Cinema Latino-americano”, categorizando-o como um tipo de “cine-panfleto, didático, informativo, carta, guerrilha, testemunhal” (1989, p. 84), com uma função unicamente reflexiva, que teve seu impacto nos anos 1960, mas que chega aos anos 1970 enfraquecido.

Os apontamentos desses autores recaem sobre as experiências de comunicação popular através do vídeo, no sentido de qualificá-lo como instrumento próprio de formação política ou de processos de mobilização no interior dos movimentos sociais. Santoro (in: Festa, 1986) aponta que a chegada do videotape aos movimentos populares se deu no início dos anos 1980, por ocasião do Primeiro Congresso da Classe Trabalhadora – CONCLAT¹⁰, e acabou por substituir o cinema como meio de comunicação devido, essencialmente, à descentralização da produção e à rapidez da exibição.

Enfim, surgiram alguns *tapes* sobre o I CONCLAT [sic], planejados e realizados de maneira completamente independente entre si, mostrando a opção de vários grupos pelo vídeo como meio de documentação e expressão, substituindo definitivamente o cinema, num tipo de trabalho onde a rapidez em exibir os resultados e a possibilidade de descentralização na captação de informações para o uso específico desses grupos, superior a melhor qualidade, em todos os sentidos, obtida pelo filme (SANTORO, In: FESTA, 1986, p. 164).

Apesar de concordarmos com os apontamentos dos autores acerca da importância que o vídeo passa a ter nos movimentos populares a partir da realização do Segundo CONCLAT (1983), acreditamos que essa influência é anterior. Basta saber que no Primeiro CONCLAT, realizado em Praia Grande no ano de 1981, foi produzido um filme dirigido por Adrian Cooper, o mesmo diretor de *Chapeleiros*, um dos filmes analisados nesta pesquisa. O que pretendemos é contribuir para ampliar a perspectiva sobre o uso de audiovisuais como mecanismo de ação e visibilidade de grupo, reordenando a gênese de atividades que se desenvolveriam alguns anos mais tarde com o uso do vídeo e TV populares, como aponta os próprios autores e outros como Círculo Peruzzo (2007) ao analisar o desenvolvimento da TV comunitária no Brasil.

Sobre o processo de realização cinematográfica em si e sua construção argumentativo-teórica, recorreremos a Ismail Xavier (2009). Em sua análise sobre o trânsito das imagens entre os filmes *Sociedade Anônima Fábrica Votorantim* (Armando Pamplona,

¹⁰ Ocorrido em 1983, em São Bernardo do Campo, esse congresso é o segundo e não o primeiro como aponta o autor. O I CONCLAT aconteceu em Praia Grande, litoral de São Paulo, dois anos antes e está diretamente ligado à formação da Central Única dos Trabalhadores – CUT.

1922) e *Libertários* (Lauro Escorel, 1976), o autor chama atenção para o que ele nomeia de “desalinho”, ou o “sentido político da descontração”, presente no discurso fílmico.

Este seria um lado da questão, como observei, onde se dá ênfase ao descompasso que introduz uma pequena comédia involuntária no cerimonial, de modo a fazer de algumas imagens um ligeiro, não tão grave, contra-discurso (XAVIER, 2009, p. 19).

Tratam-se de registros que veem em muitos gestos e atitudes de operários, um efeito ambíguo ao discurso apresentado. Nos valeremos desse conceito para buscar nos filmes deste projeto os efeitos ou marcas desses discursos que nos parecem bastante evidentes. Aqui, dois conceitos de Xavier sobre o filme de Armando Pamplona (1922), a descontração como “contra-discurso” e como “retórica calculada”, foram significativos sobre a forma como conduzimos nossas observações acerca dos filmes deste projeto. Nessa perspectiva, Xavier (2009, p. 20) apontaria:

A favor do contra-discurso, há o reconhecimento das qualidades próprias do cinema e o fato de que tais efeitos ocorreram em seqüências em que seria muito difícil o controle da reação de todos os que estão visíveis [...]

A favor da descontração como retórica calculada, há o fato de que ela estaria em total ajuste com o espírito da “visita guiada”, pois é comum, no filme, que os operários deixem claro que estão respondendo à presença da câmera (algo fora da rotina) e estão adotando uma regra de boa etiqueta que requer a saudação do visitante, ou estão sendo apenas espontâneos em sua deslumbrada condição de figuras privilegiadas por um olhar tão especial.

Essa marca da retórica calculada e do contra-discurso, a que Xavier chamou de “O sentido político da ‘descontração’”, é prova de um processo dialógico entre cineastas e movimentos sociais que evidenciam um jogo importante na construção identitária que nos interessa particularmente.

Sobre a questão da comunicação em torno dos movimentos populares, seus usos, e em especial a discussão acerca de estratégias, formatos e limites, foram usados autores como Cecília Peruzzo (1998, 2004, 2008), José Enrique Monterde (1997) entre outros,

como base para a discussão de nosso pensamento sobre a comunicação popular e alternativa e em especial como forma de ampliar a hipótese inicial deste trabalho acerca da gênese desse novo pensamento sobre a comunicação através da utilização de audiovisual/documentários. Em particular, de Peruzzo (2004, 2008), interessa-nos dois apontamentos fundamentais. O primeiro é o estabelecimento daquilo que pode ser considerado como comunicação popular e alternativa, em especial seu vínculo com o período que estudamos. Segundo a autora (2008, p. 368), a comunicação popular é

uma forma alternativa de comunicação e tem sua origem nos movimentos populares dos anos de 1970 e 1980, no Brasil e na América Latina como um todo. Ela não se caracteriza como um tipo qualquer de mídia, mas como um processo de comunicação que emerge da ação dos grupos populares. Essa ação tem caráter mobilizador coletivo na figura dos movimentos e organizações populares, que perpassa e é perpassada por canais próprios de comunicação.

O segundo diz respeito às definições teóricas da comunicação popular: os estudos do popular-folclórico, do popular-massivo e do popular-alternativo (Peruzzo, 2004). Nesta abordagem nos interessam os conceitos relativos ao popular-massivo e ao popular-alternativo. Segundo a autora (2004, p. 118), o popular-massivo caracteriza-se por produtos comunicacionais que “circunscreve-se ao universo da indústria cultural”, pautando-se basicamente pela inserção nos sistemas de mídia ou pela aproximação deles com as questões populares. O popular-alternativo, segundo Peruzzo (2004, p. 119)

[...] ocupa-se da comunicação no contexto de organizações e movimentos sociais vinculados às classes subalternas ou, como dizem enfaticamente, da comunicação ‘ligada à luta do povo’ por melhores condições de existência e pela sua emancipação, mediante movimentos de base organizados.

Esses apontamentos são fundamentais, uma vez que compreendemos os filmes desta análise como pertencentes aos conceitos de popular massivo (casos como *Chapeleiros*, *Os Queixadas*, *Greve!*) e do popular-alternativo, no qual a comunicação é produzida no contexto do e para os movimentos sociais (casos como *Acidentes de trabalho*, *Trabalhadoras Metalúrgicas*, *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*).

Colaborando com os apontamentos trazidos por Peruzzo (2004, 2008), e adentrando especificamente no plano narrativo dos filmes e suas temáticas, resgatamos a contribuição de Monterde (1997) acerca das características do filme político e do filme militante. Para o autor, tratam-se de duas estratégias fílmicas próximas, mas independentes. Segundo Monterde (1997, p. 93), “o filme explicitamente político é aquele que não se nega como veículo de uma reflexão sobre o poder”. Já o filme militante se propõe a um papel mais operativo, situando-se fora do âmbito da indústria cinematográfica, e oferecendo-se sempre como uma forma de contrapoder, passando, muitas vezes, pela supressão da autoria e pontos de vista pessoais (do cineasta ou dos entrevistados) em benefício da coletividade. Conforme aponta o autor (1997, p. 95)

[...] o cinema militante pretende romper também com as formas mais institucionalizadas do discurso fílmico, isto é, de oferecer-se sempre como uma forma de contrapoder cinematográfico. Portanto não é assumível um cinema militante desenvolvido a partir do poder, diferentemente do que ocorre com o cinema político.

Trata-se de, assim como já apontamos em Bernardet (2003), um processo de cessão da voz para que outro possa ter visibilidade. E nesse processo, obviamente, abrem-se todas as questões ligadas à alteridade e aos conflitos dos discursos apresentados, uma vez que a “voz” do cineasta converge com a voz dos protagonistas do filme.

A utilização desses autores contribuíram também para compreender como o uso desses instrumentos de comunicação acabou imprimindo formatos diferenciados no plano dos conteúdos, necessidades e organização cinematográfica que são fundamentais para a compreensão das estratégias fílmicas.

Por fim, o suporte às análises fílmicas foi feito a partir dos apontamentos de teóricos como Diana Rose (2002), Bernardet (2003), Bill Nichols (2005), Fernão Ramos (2005, 2004); especialmente os estudos acerca do gênero documentário, sobre o qual se estrutura os filmes que são objeto desta pesquisa. Acerca da análise dos elementos visuais e narrativos dos filmes, nos balizamos pelas considerações de Diana Rose (2002) que estrutura caminhos para sua análise. Diana (2002, p. 343) compreende que,

[...] os meios audiovisuais são um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, seqüência de cenas e muito mais. É, portanto indispensável levar essa complexidade em consideração, quando se compreende uma análise de seu conteúdo e estrutura.

Para a análise dos produtos audiovisuais, a autora propõe que seja adotado um referencial de codificação que tenha por base uma leitura preliminar dos dados, baseados sobretudo no “complexo de sentidos” que o filme sucita. Rose (2002, p. 348) ainda sugere a criação de unidades de análise, sobre os quais falamos na introdução deste trabalho.

Ampliando os conceitos metodológicos propostos por Rose (2002), autores como Nichols (2005) e Ramos (2004, 2005) dão uma contribuição fundamental para a compreensão dos modelos narrativos do cinema documentário. Nichols (2005) propõe uma tipificação das estratégias discursivas adotadas pelos filmes não-ficcionais ao longo da história do gênero e que funcionam como um organizador das estratégias de produção cinematográfica. Sua categorização dos ‘tipos’ de documentários em seis estratégias narrativas (poético, expositivo, participativo, reflexivo, observativo e performático) não apenas tipificam os modelos narrativos adotados, como colaboram para uma compreensão das estratégias de produção que dizem muito acerca dos mecanismos que são utilizados por realizadores para a criação cinematográfica, o nível de participação do outro e o processo de distribuição e público. A compreensão dessas estratégias, em especial sobre filmes nos quais sente-se mais intensamente a presença do ‘outro’, é fundamental para situar o leitor sobre qual o universo em que os filmes que iremos analisar se inserem.

Fernão Ramos (2004, 2005) traz uma contribuição significativa sobre o momento específico no qual esses filmes são realizados e que pressupõe, necessariamente, o envolvimento com o outro e uma disputa, ou construção, de alteridade. Ao falar sobre o surgimento do cinema Verdade/Direto no Brasil nos anos 1960 como base para a tradição do moderno cinema documentário brasileiro, Ramos (2004, p. 83) afirma que

O contexto ideológico que cerca o surgimento do Cinema Direto/Verdade mostra, portanto, a confluência de um salto

qualitativo tecnológico, acompanhado imediatamente de uma revolução estilística, que desemboca no estabelecimento de uma nova ética para o documentarista.

Por fim, ampliando a noção de uma “nova ética” assinalada por Ramos (2004), de Bernardet (2003) interessa-nos, mesmo correndo o risco da redundância, um elemento que é central neste trabalho que é a questão do ‘outro’, centro de um discurso fílmico e que obriga, necessariamente, a problematização de um mundo policêntrico, como já apontamos acima.

1.1 Cinema, arte do urbano

O cinema é, por excelência, uma arte de indústria. Fruto das inovações tecnológicas nascidas com a *petite bourgeoisie* da revolução industrial, ampliado com o domínio sobre a captura de imagem sem a interferência humana e herdeiro direto do teatro de sombras e da arte de contar histórias que desde sempre encantaram a humanidade, ele está para a urbanidade assim como o oxigênio está para a nossa existência. Hábitos, costumes e valores sociais urbanos estão presente nas representações cinematográficas, assim como outros valores e costumes estiveram presente em diversas obras de arte ao longo da história da humanidade.

Como arte do urbano, nada mais natural que aquilo que a nova arte refletisse estivesse nessa filiação. Basta lembrar que a arte, conforme apontamentos de Georg Lukács (1982), parte da vida cotidiana e a ela retorna, buscando ali seu enraizamento, o que o autor ainda chamaria de reflexo¹¹. Para o autor, a arte não decorre de nenhum gênio criador desconectado da realidade concreta, e tampouco opera com formas abstratas existentes, a priori, a todo conteúdo real, cotidiano. Assim, não são as determinações subjetivas que impulsionam o fazer artístico, mas sim as modificações

¹¹ A ideia geral presente na obra de Lukács (1982) é a de que o reflexo científico e o reflexo estético (aqui entendida a obra de arte como ‘objetivação elevada’ do ser social) refletem a mesma realidade objetiva (o cotidiano, esfera mais genética do ser social). Esse conceito implica em que devem ser os mesmos, não só os conteúdos refletidos, mas as próprias categorias que os formam. Lukács não afasta, obviamente, um conceito ligado à arte enquanto atividade artística pura, relativamente afastada da vida cotidiana, mas a observa como atividade muito recente na história do ser social.

operadas na realidade. Estas impulsionam a criação de conteúdos novos que, por sua vez, demandam novas formas de realização. A essas realizações, Lukács chamaria de objetivação social. Desse modo, o autor concebe a ciência e a arte como formas superiores de objetivação, surgidas das necessidades práticas e imediatas da vida cotidiana, mas cujo processo de desenvolvimento caracteriza-se por uma autonomização e um afastamento cada vez maiores com relação às limitações impostas pelo cotidiano. A arte, portanto, na concepção de Lukács, não pode ser compreendida como afastada de uma realidade concreta, vista portanto dentro de uma determinação social.

Ao problematizar a representação fílmica sob o olhar sociológico, Paulo Menezes (2001) mapeia duas estratégias para a compreensão social do cinema. A primeira aponta como primordial a investigação sobre o modo de produção e reprodução dos filmes, elegendo, portanto, a indústria cinematográfica e seu modo de produção industrial em série como elementos de investigação. A segunda abordagem está na análise propriamente fílmica, no qual o filme é o próprio material de análise. Para o autor (2001, p. 333-4),

[...] a análise propriamente fílmica coloca-se em primeiro plano, transformando as imagens do filme no material analítico primordial, do qual devem decorrer as interpretações e as proposições significativas sobre a constituição do filme como parte da constituição de um imaginário social, como expressão das formas pelas quais uma sociedade se conceberia visualmente.

Menezes (2001, p. 335) afirma, no entanto, que essa constituição do imaginário social não poderia jamais ser caracterizada como um reflexo da sociedade em si, mas sim, como uma de suas dimensões. Como proposição de análise, nesta segunda abordagem o autor ainda considera dois caminhos. O primeiro se estruturaria em torno da temática do filme, aquilo que ele traria como mensagem principal. A segunda, buscaria sobre essa mensagem as várias dimensões diferenciadas que constituiriam o seu sentido. Desse modo, não é somente a partir da imagem, dos diálogos e do som que o analista conseguiria captar o sentido socialmente atribuído do filme, mas essencialmente a partir da análise das múltiplas dimensões e jogos de relações que o cinema estabelece.

O que buscamos neste trabalho é abordar o cinema para além dos discursos que ele representa, já que compreendemos que estes são apenas a ponta do iceberg para a discussão de aspectos sociais, culturais, políticos e econômicos de uma sociedade. O cinema é, dessa maneira, a arte do discurso feita através do som e da imagem, e dos embates que a constituição das suas representações proporciona, trabalhando sempre com o imaginário do seu público; elemento que Michel Maffesoli (2001, p. 76) caracterizaria como “cimento social”. Desse modo, buscaremos compreender os discursos e a percepção daquilo que se observa nos filmes documentários, tendo como recorte a figura do trabalhador industrial urbano, suas lutas e representações, essencialmente mediadas pela presença do cineasta no momento da realização cinematográfica. E aqui cabe uma justificativa sobre essa opção.

A escolha por trabalhar com a imagem do operário urbano industrial não se dá por mera contingência. Um dos fatores principais está na compreensão que temos do cinema como arte discursiva que nasce com a emergência do urbano. Sua existência está condicionada às relações econômicas que se estabelecem a partir da configuração geográfica das cidades e que obriga o consumo dos filmes a partir do tripé que reúne produtor, exibidor e consumidor. Não há cinema sem que esse processo se estabeleça¹².

O ano de 1895, tido como o ano do surgimento da arte cinematográfica, foi o ano no qual o estabelecimento da relação comercial final da produção – a exibição ao consumidor – se consolidou. Assim, o cinema se estrutura trazendo quase sempre o discurso do urbano, num jogo de espelhos no qual a arte é reflexo da própria sociedade que a produz e consome, retratando as relações existentes dentro dessa própria sociedade; ou, no mínimo, dissimulando sobre ela. Mesmo os filmes com temáticas rurais, centrais em diversos filmes, são organizadas narrativamente em função de sua exibição ao consumidor urbano. Não raro, em boa parte da produção do cineasta Humberto Mauro¹³, na qual a vida no campo é retratada, era comum perceber uma narrativa idílica do interior, ou exaltando as belezas naturais do país¹⁴, ou num discurso de exotismo¹⁵.

¹² Aqui, consideramos as formas digitais de comercialização de produtos cinematográficos que também podem ser estruturados a partir do tripé produtor, exibidor e cliente.

¹³ Considerado um dos pais do cinema brasileiro, Humberto Mauro (1897-1983) começa a filmar ficção (*Na primavera da vida*) em 1926, ainda na cidade de Cataguases, interior de Minas Gerais. Foi nessa cidade que

Um segundo aspecto que justifica a opção pela imagem do trabalhador urbano industrial está na filiação direta da arte cinematográfica com os personagens que a criaram, ou, minimamente, possibilitaram seu surgimento. Buscamos aqui compreender a filiação da arte cinematográfica e seus elementos estruturantes. Assim, se para o cinema a urbanidade é seu elemento constituidor, nada mais natural que nosso objeto de estudo fossem os discursos realizados sobre os trabalhadores; figura basilar das relações econômicas do modo de produção capitalista. Não fosse o poder de transformação social existente a partir do trabalho impulsionado pelo poder econômico da burguesia, o cinema sequer teria surgido enquanto arte destinada ao consumo nos grandes conglomerados urbanos que surgiram pós revolução industrial.

Um terceiro aspecto, e certamente o mais significativo da opção pela imagem do trabalhador, está em compreender o cinema enquanto indústria do entretenimento destinado ao preenchimento do espaço ocioso do homem. Aliás, o cinema, ao menos enquanto constituição primeva, não existe em função do sagrado ou outra forma de uso. Ele destina-se, exclusivamente, ao consumo fora do tempo orientado ao trabalho, pelo menos no seu formato comercial tradicional, excluindo, portanto, usos acadêmicos, militantes ou instrucionais. Seguindo essa lógica, narrativamente, o discurso sobre o trabalho nos filmes normalmente é secundário, uma vez que seu consumidor já cumpriu sua jornada laboral e não quer ouvir ou ver nada sobre ele em seu tempo de ócio. O

Mauro deu início a um dos mais importantes ciclos regionais do cinema brasileiro batizado, com o nome de “Ciclo de Cataguazes”. Com sua ida para o Rio de Janeiro, após o sucesso do filme *Sangue Mineiro* (1929), o diretor vai trabalhar na Cinédia (dirigida por Adhemar Gonzaga) e na Brasil Vita Filmes (fundada pela atriz Carmem Santos), dirigindo filmes como *Ganga Bruta* (1933), *Favela dos meus amores* (1935) e *Cidade Mulher* (1936). Mas foi com sua ida para o Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE (1936 e 1966) que Mauro teve uma produção contínua, o que marcou definitivamente sua trajetória no cinema brasileiro, dirigindo mais de 300 filmes, sendo boa parte dela voltada para o cinema documentário. Durante seus últimos anos de vida, Mauro foi a inspiração principal da geração do Cinema Novo e colaborou de maneira informal com cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni e Alex Vianny.

¹⁴ A historiadora Sheila Schvarzman escreveu um livro intitulado **Humberto Mauro e as imagens do Brasil** (UNESP, 2004), no qual analisa a trajetória do cineasta e seu trabalho de construção de imagens sobre o país, em mais de 50 anos, como diretor. Segundo a autora, a ideia de um regionalismo, de um olhar regionalista atribuída ao diretor, está presente do início (ciclo de Cataguases) ao fim de sua trajetória no INCE.

¹⁵ No início do cinema, eram comuns os “filmes de viagens”, ou “Travellogs”, que traziam uma imagem “brutalizada” do interior do país para exibição nas grandes cidades. Há uma discussão muito interessante travada na revista **Cinearte**, através da qual Ademar Gonzaga vai categorizar esses filmes como “não-cinemas”, valorizando o filme “posado” em detrimento da não-ficção.

trabalho não é apenas um tema chato (como muitas vezes é sua execução), mas é oposto à diversão, é trivial e rotineiro. Não é comum às narratividades cinematográficas que seus dramas sejam direcionados para o ordinário das atividades humanas. Os discursos e as histórias contadas pelos filmes vão apontar para o extraordinário, para aquilo que não acontece na vida cotidiana (mesmo que se alimente dela como conteúdos refletivos, conforme afirmaria Lukács), mas na singularidade.

O discurso sobre o trabalho nos filmes (e aqui não importa se ficção ou documentário) vai normalmente enquadrá-lo na elipse narrativa. A ação que consome, em termos ilustrativos médios, um terço do tempo diário do trabalhador comum/espectador cinematográfico vai aparecer nos filmes, se aparecer, como subjacente, subordinada à história principal. Ela aborrece!

Por fim, a opção em trabalhar essas imagens a partir do cinema documentário e não no gênero ficcional. Aqui a equação é simples. Uma vez que estamos falando de uma arte destinada ao espetáculo, não seria nos filmes ficcionais que a imagem sobre o trabalhador ofereceria subsídios suficientes para uma análise significativa. Ademais, diversos autores já se ocuparam dessas análises¹⁶. O certo é que, para aquilo que nos interessa, no discurso cinematográfico ficcional, a figura do trabalhador não oferece nenhuma grande distinção ao longo dos diversos filmes da história do cinema.

Podemos afirmar, assim, que a imagem do trabalhador não é desconhecida da cultura cinematográfica. Entretanto, nem de longe foi seu personagem central¹⁷. Desde a primeira ficção realizada em 1902 (*Viagem à Luz*, de George Méliès), até os mais recentes lançamentos da ficção cinematográfica, o trabalho e o trabalhador são apresentados em uma narrativa secundária (não se mostra, por exemplo, o tempo de estudo dos futuros viajantes lunares antes da reunião de cientistas que determinou a viagem até a lua, no

¹⁶ Editado por Giovanini Alves, a coleção **Trabalho e Cinema** (Volume 01, 02 e 03 – Editora Práxis) trazem diversas análises sobre as representações do trabalho no cinema.

¹⁷ Podemos ser questionados sobre o cinema soviético e sua clara opção por uma narrativa em função da revolução, do povo, do trabalhador. Mesmo nele, o tempo destinado à narrativa sobre o trabalho normalmente o submete a um discurso de poder exercido por personagens diferentes dos apresentados. Mais claramente, jamais se mostrou no cinema revolucionário soviético questões particulares relacionadas ao trabalho ou às demandas do trabalhador. A imagem do trabalhador existe, sua filiação é explícita, mas seu discurso é expropriado.

filme de Meliès). A Figura do trabalhador ou do seu labor é sempre ausente, exceto quando a relação entre ele e o espetáculo é abalada e a situação de ausência de trabalho ganha corpo no discurso cinematográfico (caso clássico nas narrativas da Nouvelle Vague, Neo-realismo italiano, os filmes realizados na República de Weimar na Alemanha e mesmo no movimento cinemanovista brasileiro). Esse caso não é menos exemplar nos filmes que estudaremos ao longo deste trabalho. No Brasil da década de 1970, momento de intensas crises sociais, econômicas e políticas, tem-se a realização de diversos filmes nos quais o trabalhador (e as narrativas sobre seu universo) aparece como principal protagonista, respondendo de maneira bastante singular à moda que categoriza a presença dos discursos sobre o trabalho nos filmes não-ficcionais.

Mesmo nos documentários, nos quais a relação com o “mundo real” estaria mais próxima, a imagem e o discurso sobre o trabalho estão subordinados a um processo de reconstrução ou retratação, como em *Nannok, o Esquimó* (1922) – no qual a encenação do trabalho executado pelo esquimó é proposto por Robert Flaherty sem a menor má consciência (Fig. 1 e Fig. 2). Eles também podem aparecer apensos, como nos casos de *A saída da Fábrica Lumière* (Lumière Brothers, 1895) e do filme *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim* (Armando Pamplona, 1922). Para Flávia Seligman (2008, p. 02)

[...] o operário figurava em filmes institucionais de empresas, onde aparecia feliz e orgulhoso de participar do desenvolvimento do país, ou também como algum personagem folclórico, participante de alguma chanchada ou comédia de costumes.

José Enrique Monterde (1997, p. 73), também afirma que

Raras serão portanto as imagens que apresentem cenas das lutas dos trabalhadores [...] nas formas tradicionais da narrativa cinematográfica, a menos que correspondam a uma flagrante manipulação da realidade – melhor dito, de sua representação no filme – ou sejam, ações de contra-informação, onde as câmeras estão a serviço dos sindicatos ou outros grupos de acordo com as posições dos trabalhadores, o que tão pouco implica numa menor garantia de objetividade

Esse tipo de representação permaneceria inalterada até a década de 1960, quando as imagens dos filmes documentários sobre os trabalhadores normalmente os ilustravam a partir de uma relação direta com o trabalho. Eles raramente retratavam o trabalhador fora do seu ambiente de ação, da execução burocrática de seus afazeres laborais ou de questões ligadas aos seus problemas quotidianos de vida.

Figura 1
A encenação da caça com arpão feita por
Nanook no filme de Flaherty



Fonte: *Nanook, o esquimó* (1922)

Figura 2
A encenação da construção do Inglu feita por
Nanook no filme de Flaherty.



Fonte: *Nanook, o esquimó* (1922)

Na introdução do livro *Cineastas e Imagens do Povo*, Jean Claude Bernardet (2003, p. 9) vai afirmar que

para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo.

Essa problemática da relação entre povo e cineasta vai imprimir no cinema documentário brasileiro a ausência de temas que são caros ao operariado. Foi somente a partir do início dos anos 1960, em atividades diretamente relacionadas às ações do movimento cinemanovista e acrescidas das inovações trazidas pela introdução de novas tecnologias que desembocariam na emergência do cinema direto/verdade no Brasil, que o universo da representação do trabalho pôde ser minimamente alterado. Para isso, concorreram duas questões importantes. A primeira foi a facilidade no processo de captação visual e sonora trazida pela introdução de novas tecnologias. A presença do

gravador Nagra (que possibilitaria a sincronia entre som e imagem) e a mobilidade das câmeras cinematográficas (que as tornariam mais leves e portáteis) facilitou ao cineasta capturar aspectos relevantes do cotidiano e, nesse sentido, do trabalho, gerando uma atração pelo “mundo dos excluídos”, conforme aponta Fermão Ramos (2004). E nesse espaço, a classe trabalhadora, como um desses elementos, se revelaria de maneira mais presente, especialmente a partir de meados da década de 1970.

É importante destacar aqui que essa atração pelo “mundo dos excluídos” se deu a partir de cineastas que se abriram para essa nova realidade, num processo dicotômico de lutas e embates, tendo como palco a mídia cinematográfica erigida como campo de ações e tensões que faria o papel de esfera pública. Aqui, tomamos emprestado o conceito de George Yúdice (2006) que aponta a cultura como área diletta de negociação e de lutas e que apareceriam claramente em um produto cultural como o cinema, seja como arte minimamente engajada ou não. Dentro desse conceito, essas produções delineiam um diálogo, como afirma Alfredo Dias D’Almeida (s/d) “entre o cineasta-narrador e um objeto, que também se torna sujeito de um discurso no interior da mediação fílmica”. Essa ação de encontro com o outro, mesmo dentro de um “discurso sociológico” racional, como aponta Jean-Claude Bernardet (2003) em sua análise sobre *Viramundo*¹⁸, vai favorecer uma interação mais acurada entre os personagens envolvidos na realização cinematográfica que buscará estabelecer, a priori, um diálogo comum entre dois universos marcadamente distintos.

Na história do cinema documentário brasileiro, foi Paulo César Saraceni quem primeiro se aventurou nesse universo com o filme *Arraial do Cabo* (1959), sobre uma colônia de pescadores próxima a Cabo Frio. Foi nesse filme que, pela primeira vez no cinema documentário brasileiro, como aponta Fernão Ramos (2004, p. 83/4), “sente-se com intensidade a atração pela imagem do povo, por sua fisionomia”. Mas foi somente

¹⁸ Dirigido por Geraldo Sarno em 1965, o filme conta sobre a migração nordestina para São Paulo, e pode ser considerado como o primeiro filme de uma série de estudos sobre a cultura do Sertão. No filme, os retirantes nos são mostrados como pessoas que largaram o Nordeste por conta da seca, da miséria e têm como objetivo “fazer vida” em São Paulo. Suas histórias particulares estão sempre em segundo plano, e suas experiências são rearticuladas narrativamente pelo texto da voz over, ficando relegados a responder ou ter representado na tela apenas o que é considerado importante para esta narrativa. Para o modelo sociológico, ler o texto *O modelo sociológico ou a voz do dono* em Bernardet (2003).

em *Aruanda*, filme de Linduarte Noronha gravado no ano de 1960, que a imagem do “povo e da natureza nordestina, tão cara ao primeiro Cinema Novo, surge finalmente estampada na tela” (RAMOS, 2004, p. 85). Ambos os filmes introduzem a imagem do trabalhador – e aqui não importa se suas atividades são tradicionais ou não – tratando-os, via de regra, dentro de um discurso de proximidade.

Nesses filmes se vê claramente a atração pelo Outro, numa trajetória que mais tarde desembocará na abrangência de temas mais particulares sobre o universo popular, tanto por parte de documentaristas, quanto pelos próprios movimentos sociais, num processo mesmo de autodeterminação e autoexpressão. Esse espírito, apesar de toda repressão sofrida pelos movimentos sociais e políticos com a instauração da Ditadura Militar no Brasil da década de 1960, será retomado no final da década de 1970 quando o país inicia uma importante fase de realização de filmes documentários que tinham como principais atores os movimentos operário e popular, ou, de outro modo, o trabalhador. A representação nesses filmes será diretamente influenciada pelo processo político do período e, em especial, pela própria visibilidade que os movimentos sociais começam a ganhar entre meados da década de setenta e início dos anos 1980.

1.2 Golpe e Desarticulação dos Movimentos Sociais

O Golpe Militar brasileiro, de março de 1964, ocorreu em um momento no qual as mobilizações populares, camponesas e operárias, ampliadas pela ressonância da crise econômica do período, aumentavam significativamente. Opondo-se ao governo do presidente João Goulart e às reformas políticas e institucionais de caráter nacionalista que este vinha tentando implantar, empresários nacionais, políticos, grandes corporações multinacionais e militares (estes servindo como amálgama dos anteriores), derrubaram o governo instituído em 1961 e implantaram um governo ditatorial que perdurou por vinte e um anos¹⁹. Sua ação como “carro-chefe” da onda de golpes que viriam a se tornar prática comum na América Latina foi a resposta das classes dominantes nacionais, associadas a

¹⁹ Sobre o processo golpista, cujo tema extrapola a competência deste trabalho, ver: Dreifuss (1981) e Assis (2000).

interesses corporativos estrangeiros, ao avanço dos movimentos sociais que na década de 1960 ganhavam evidência no cenário político nacional.

Não é pertinente neste trabalho mapear os caminhos que culminaram no golpe militar brasileiro, nem muito menos explicitar o jogo político envolvido nesse processo, uma vez que a literatura pertinente ao assunto dá conta de elucidar essas questões sobre as quais já nos debruçamos em pesquisa anterior²⁰. Como referência teórica, no entanto, apoio necessário às observações deste trabalho, é importante citar que boa parte dos conceitos sobre o Golpe Militar brasileiro foram baseadas em obras de autores como Elio Gáspari (2002a, 2002b, 2003, 2004), René Armand Dreifuss (1981), Jorge Ferreira (2003, 2007), Carlos Fico (1999, 2004), João Quartim de Moraes (2001), entre outros. O que é importante do processo golpista para o que se vai observar nesta pesquisa é a contribuição indireta que o Regime Militar provocou no movimento sindical brasileiro ao proporcionar, por meio do próprio recrudescimento de suas ações, um processo de resistência e um caminho possível para sua completa transformação.

O sindicalismo brasileiro, em especial o sindicalismo que se destaca das lutas operárias na região do ABC paulista em meados da década de 1970, é diametralmente oposto ao modelo sindical do período 1945-1964; a saber, um sindicalismo populista, atrelado ao estado e profundamente marcado pelo “cupulismo” e distanciamento das bases. A essa nova forma de ação política deu-se o nome de “Novo sindicalismo” (Rodrigues, 1999, 1998; Antunes, 1995, Zaneti, 1993); caracterizado por um movimento “basista” de oposição à estrutura sindical herdada do Estado Novo. Conforme Amadeo e Camargo (1991, p. 13), a origem desse novo modelo de ação política traçado por sindicatos no período está relacionada

[...] às contradições entre as sementes de mobilização engendradas pelo crescimento econômico, e notadamente industrial, o arcaísmo da estrutura sindical definida na CLT, a repressão a que estava submetido o movimento dos trabalhadores e à atitude pouco voltada à negociação por parte dos empresários.

²⁰ Em 2005 defendemos dissertação sobre os filmes realizados por Jean Manzon para o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais – IPÊS e que culminaram na articulação de interesses que colaborou definitivamente para a implantação do Regime Militar no Brasil.

A origem desse “modo” de ação sindical, entendido aqui num sentido mais amplo, não restrita unicamente à ação dos sindicatos, está diretamente relacionada às novas dimensões sociais, políticas e econômicas advindas do regime implantado em março de 1964. Trata-se de uma ruptura profunda na vida da sociedade brasileira que tem ressonância também na forma de ação política e sindical que obriga operários e trabalhadores brasileiros a procurar caminhos alternativos que conduzirão ao surgimento, na cena política nacional, do que se convencionou chamar de “novo sindicalismo”. Conforme Lorenzo Zanetti (1993, p. 10)

a ruptura provocada pelos militares em 64, as mudanças radicais e violentas, que ocorrera, acabaram criando uma situação que obrigou grupos políticos, instituições da sociedade civil, igrejas e o movimento popular e sindical a repensar sua função e sua atuação. No caso do movimento sindical, a repressão, a destruição física de milhares de lideranças e as exigências legais provocaram um impacto e uma situação tal, que, a reconstituição do movimento só poderia se dar em bases novas.

Os anos que vão da implantação do Ato Institucional n.º 5 em 1968, durante o governo do Marechal Artur da Costa e Silva, até o final do governo do General Emílio Garrastazul Médici, em 1974, são considerados como os mais tensos, tanto para os grupos políticos de esquerda, sindicatos e partidos contrários ao regime, quanto para o governo instalado em março de 1964. São anos nos quais, por um lado, aumentaram as manifestações de contestação ao regime, mas por outro, intensificaram-se os mecanismos de repressão e de manutenção de poder criados pela Ditadura Militar que desarticularam os movimentos de oposição ao regime. Esse período marca também o fim de um período de limpeza dos quadros políticos, sindicais e dos movimentos sociais promovidos pelo Regime Militar. Todos os grupos que ofereciam alguma resistência ao regime militar foram apartados da cena política nacional, deportados ou suprimidos.

Trata-se também de um período convencionalmente chamado de “anos de chumbo”²¹ e que coincide com um pretenso crescimento econômico promovido pelo

²¹ A expressão “anos de chumbo” é atribuída à imprensa que a usou como paráfrase ao filme da cineasta alemã Margarethe Von Trotta, “Die Bleierne Zeit”, sobre a repressão à organização guerrilheira alemã de extrema esquerda, Baader-Meinhof, fundada em 1970 na antiga Alemanha Ocidental e dissolvida em 1998.

governo militar, que o chamou de “milagre”. Este era baseado, sobretudo, na exploração da classe trabalhadora devido ao arrocho salarial, fixação de índices de reajustes salariais, nas ações do Estado como condutor de estágios iniciais de industrialização com o oferecimento da logística para implantação de grandes conglomerados industriais urbanos e, por fim, na entrada maciça de capitais internacionais na forma de investimentos, empréstimos e especulação financeira. Findo o “milagre”, já no final do governo Médici em 1974, e revelado o seu engodo, o que sobrou dele não foi eficaz para conter o crescente descontentamento em relação aos seus frutos: um Brasil endividado e com o salário de seus trabalhadores deteriorados significativamente. Para Lorenzo Zanetti (1993, p. 10/1), essas foram as

condições políticas (ditadura militar) e sociais (arrocho) [...] que condicionaram a definição dos novos rumos a percorrer. É uma etapa de resistência. A construção do novo sindicalismo começa neste período com um trabalho definido pelos próprios ativistas como "trabalho de formiguinha" ou "trabalho de pé de ouvido" que, mesmo nos períodos mais duros da ditadura, se traduz em ações localizadas, na constituição de grupos de fábrica e em articulações de oposições sindicais.

A característica principal do “Milagre econômico” foi a consolidação de grandes indústrias multinacionais dominando mercados estratégicos da economia nacional, especialmente nos setores denominados de ‘ponta’, como a indústria química, farmacêutica e automobilística. E foi a partir das relações econômicas estabelecidas por essa moderna indústria brasileira que os movimentos políticos, sociais e sindicais puderam se rearticular e voltar à cena política nacional. Desse modo, foi a farsa do “milagre” e a crise dela resultante, que suscitaram que as articulações construídas clandestinamente desde a implantação do golpe em 1964 pudessem aflorar e oferecer uma gama de valores comuns em torno dos quais convergiram diversos grupos descontentes com os resultados gerados pelo governo ditatorial, facultando, inclusive, o enfraquecimento dos seus mecanismos de manutenção de poder.

Foi nesse contexto que, entre o final da década de 1970 e início de 1980, o movimento sindical brasileiro, por intermédio de uma oposição sindical, viveu momentos de intensa mobilização. Apesar da repressão sofrida durante os ‘anos de chumbo’, ou

talvez graças a eles, o movimento sindical pôde renascer das ingerências do regime militar, consolidar uma rede de valores sociais e marcar definitivamente a organização sindical brasileira ao longo da segunda metade do século XX. Segundo Nadine Habert (1996, p. 46), aliada às características das lutas que eram travadas e o sentido político de suas demandas, “o movimento operário que emergiu das lutas de 1978-80 representou o fato histórico mais importante da década”.

No percalço do movimento sindical brasileiro dois grandes problemas gerados pelo Regime Militar contribuíram para o seu ‘renascimento’. O primeiro, como apontamos anteriormente, foi o processo de ‘falha’ no ‘milagre econômico’ brasileiro marcado pelo crescente endividamento público, pelo alto desempenho do Produto Interno Bruto na década de 1970 e pela crise internacional do petróleo. O segundo foram as ações realizadas por parte da Igreja Católica, incentivada sobretudo pela aplicação indiscriminada da repressão (num processo mesmo de caos ideológico), que formaram uma rede de interesse que colaboraram para que o próprio movimento pudesse tecer redes colaborativas que foram significativas para seu ressurgimento.

Sobre a crise do “milagre econômico” vários foram os fatores que contribuíram para que o movimento operário pudesse ganhar organicidade e ressurgisse em meados da década de 1970. O desenvolvimento industrial proporcionado pela intensa expansão capitalista no Brasil podia ser observado pela rápida expansão urbana, especialmente em São Paulo. O Produto Interno Bruto cresceu a uma taxa média anual de oito e meio por cento e foi incentivado pelos investimentos estatais financiados com capitais internacionais, especialmente nos setores de serviços (telefonia, transporte, telecomunicações, energia). Houve uma violenta abertura de crédito destinado ao consumo, gerando uma euforia consumista que atingiu especialmente as classes médias.

Apesar da discussão sobre a distribuição de renda estar associada à repartição dos frutos de um crescimento acelerado, é certo que o “Milagre Econômico” brasileiro, como aponta Cláudio Salvatore Dedeca (2004, p. 2), “produziu uma elevação expressiva do rendimento médio conjugada a um processo de concentração de renda acelerado”. Esse crescimento, entretanto, não se refletiu no processo de distribuição de renda, apesar da constante incorporação de novos trabalhadores na indústria e no comércio, e gerou um

amplo processo de acumulação capitalista. O crescimento industrial e econômico nacional durante o “Milagre Econômico” baseava-se, sobretudo, na exportação e no consumo de produtos industrializados pelas classes média e alta. Entretanto, as classes populares não passaram ao largo do consumismo, uma vez que suas rendas foram ampliadas a partir da incorporação de seus membros ao mercado de trabalho. Para o movimento operário, as relações econômicas advindas do “milagre econômico” foram significativas na definição de posturas e implicações políticas que refletiram na maneira como o próprio movimento se reorganizaria em meados da década de 1970. E essa questão é determinante, especialmente ao investigarmos as relações estabelecidas entre sindicato, governo e classe operária antes e depois de 1964.

Como aponta Heloísa Helena Martins (1979), o Golpe Militar veio restabelecer, de maneira mais exata, o movimento sindical, diminuindo sua abrangência e áreas de atuação (1979, p. 90). Segundo a autora, o que ocorre com o movimento sindical em 1964 é que, após o interregno democrático de 1945-1964 e da aproximação entre governo populista e grupos de esquerda, o Golpe veio “corrigir” os rumos que ele estava tomando, especialmente após a criação do Comando Geral dos Trabalhadores – CGT, em 1962.

[...] depois de 1964, há, também, uma política social na qual se insere o sindicato, isto é, o sindicato aparece novamente como instrumento de desenvolvimento econômico do país (MARTINS, 1979, p. 91).

Para a autora, a maneira como o governo militar lidava com o movimento operário, após 1964, foi uma efetivação de potencialidades de controle já apontadas durante o Estado Novo, uma vez que não houve modificação da estrutura jurídica que definia a estrutura e submissão sindical às políticas públicas. De certo modo, são esses entraves de ordem estrutural ao movimento que vão ser rompidos na década de 1970 possibilitados, especialmente, pelas transformações econômicas estabelecidas pelo “Milagre Econômico Brasileiro”, que derivaram da torrente de créditos e financiamentos vindos de países desenvolvidos e instituições internacionais de crédito.

No início dos anos 1970, as economias norte-americana e europeia estavam significativamente retraídas. Os bancos internacionais – que até então davam liquidez de suas reservas financeiras através de empréstimos a países em desenvolvimento – passaram a captar um novo tipo de dinheiro, conhecido como petrodólares, advindo especialmente do Golfo Pérsico. Estes resultavam, significativamente, da crise internacional do petróleo ocorrido em 1973²², que colocou bilhões de dólares nas mãos de meia-dúzia de monarcas árabes. Captados, essencialmente, por bancos europeus e norte-americanos, esses dólares buscavam novos mercados. Sua abundância se refletia na facilidade com que eram emprestados aos países do terceiro mundo. Tratava-se de um ciclo em que a mesma crise que agravou a recessão mundial causou também o endividamento de países como o Brasil, que recorriam aos ‘petrodólares’ para sanar suas dívidas e injetar recursos em uma economia debilitada pela crise mundial do petróleo. Entretanto, foram esses recursos, aliados à abertura da economia nacional aos investimentos de empresas multinacionais, que possibilitaram os altos índices de crescimento econômico observados durante toda a década de 1970.

Com relação à política econômica adotada após 1964 é certo que ela, como aponta Celso Frederico (1990, p. 11), segregou definitivamente as classes econômicas do país. Se de um lado o “pleno emprego” proporcionou um aumento significativo da renda familiar das classes menos abastadas, de outro, o arrocho salarial teve um efeito diferenciado sobre o conjunto da classe trabalhadora. Para o autor (1990, p. 12)

Os trabalhadores mais qualificados, menos atingidos pelo arrocho, anteviam possibilidades de ascensão social e acabaram embarcando no clima de otimismo geral difundido pela ditadura.

²² A crise mundial de petróleo foi desencadeada pelo embargo ao fornecimento de petróleo pelos países da Organização dos Países Exportadores de Petróleo – Opep às nações da Europa Ocidental e aos Estados Unidos, em represália à ocupação de territórios palestinos por Israel. O primeiro aspecto dessa ação, resultante da Guerra Fria, era essencialmente político. O segundo era meramente econômico. Após o embargo, a Opep (que já controlava a produção e o preço do petróleo desde a década de 1960, quando a organização foi criada) estabeleceu cotas de produção de petróleo e quadruplicou o preço do barril. Suas medidas causaram uma séria crise internacional nos países desenvolvidos e em desenvolvimento e que dependiam do fornecimento do combustível. A crise no fornecimento de petróleo voltaria a acontecer em 1979 por conta da revolução Iraniana que derrubou o Xá Reza Pahlevi.

Dentro de uma política demagógica de benefícios indiretos como PIS, PASEP etc, estava embutida uma política salarial que retirava o poder de compra dos salários dos trabalhadores, que só pode ser compreendida em 1977 gerando a onda de greves que se arrastou até o início da década de 1980. Tratava-se de uma estratégia dupla: bater e assoprar.

Ao mesmo tempo em que a política pública reprimia as manifestações de sindicatos, partidos e de movimentos de esquerda, a política econômica tratava de achatando o poder de compra a partir da ideia de que os salários só poderiam ser reajustados com a elevação do desenvolvimento econômico. Buscou-se impedir também que reajustes salariais pudessem ser realizados acima do crescimento econômico ou a partir de acordos diretos entre empregados e empregadores. Conforme aponta Frederico (1990), de 1973 a 1977 o governo falsificou os índices inflacionários, subtraindo, em aproximadamente 35%, o salário dos trabalhadores. Foi exatamente essa proposta econômica, introduzida durante o primeiro Plano de Ação Econômica do Governo – PAEG, de julho de 1964, que permitiu um salto qualitativo no ‘como’ o movimento sindical se organizaria na década de 1970.

Esse salto qualitativo, entretanto, não se deu unicamente pelo envolvimento emocional dos trabalhadores com suas questões sociais e econômicas, mas, essencialmente, pelo caráter técnico de suas reivindicações. Como aponta Heloísa Martins (1979, p. 109), a noção de planejamento econômico, apesar de não ser prerrogativa apenas do Governo Militar, procurou impor um novo tipo de governo baseado na adoção de critérios técnicos²³:

O conhecimento técnico, portanto, racional, passou a ser um valor positivo e favorável ao crescimento econômico. Inicia-se a supremacia do técnico: os ministros são ‘técnicos’ em economia, em legislação trabalhista ou direito do trabalho, etc.

²³ Dentro desse quadro, a implantação de instituições para a formação de quadros para o governo e empresas foi um dos determinantes da noção de tecnocracia implantado pelo governo. Nesse sentido o IPÊS (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais), instituição que formalizou a confluência de interesses que gerou o Golpe Militar brasileiro, foi a mais importante fornecedora de quadros ‘técnicos’ que ocupariam cargos na administração pública e privada do país. Ver: Dreifuss (1981), Starling (1986), Assis (2000) e Corrêa (2005).

Foi a partir da noção tecnocrática atribuída pelo governo militar que as entidades sindicais reorganizaram o Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socio Econômicos – DIEESE, criado em 1955. Essa entidade, financiada exclusivamente com mensalidades capitaneadas das entidades a ela vinculadas, forneceu estudos de ordem técnica que nortearam reivindicações de diversas entidades. Seus dados serviram para respaldar especialmente as reivindicações salariais, cujo processo de desgaste inflacionário vinha sendo encoberto pelas políticas de reajustes estabelecidas pelo governo desde 1964. As pesquisas do DIEESE foram substanciais na retomada de diversas reivindicações políticas e econômicas levadas a cabo por entidades sindicais no início de 1973. Num quadro político no qual as manifestações públicas eram rechaçadas pela violência e adjetivadas como ‘comunistas’, essa percepção para a tradução de reivindicações político-sociais por meio de critérios técnicos foi significativa na mudança de rumo dos movimentos sindicais no início da década de 1970.

Esse ‘novo’ rumo no movimento sindical se fará perceber de maneira mais ‘orgânica’, especialmente nas atividades desenvolvidas por um movimento de contestação da estrutura sindical atrelada ao Estado e que se autointitulou Oposição Sindical. A base dessa ação, entretanto, não está na confluência de identidade de luta absorvida por parte dos sindicalizados, mas numa ação anterior, na qual a Igreja Católica tem participação significativa.

1.3 A incubadora eclesiástica

As transformações pelas quais passou o movimento sindical brasileiro na segunda metade da década de 1970, em parte, é tributário de um trabalho anterior às suas primeiras manifestações públicas. Nesse contexto é importante ressaltar a participação de segmentos progressistas de uma instituição que – inicialmente cooptada como parte no conjunto de interesses que gerou o Golpe Militar de 1964 – viu-se também violentada

em suas ações na sociedade brasileira: a Igreja Católica²⁴. Mas por que falar de Igreja Católica se o interesse deste trabalho está em ressaltar as produções documentais realizadas entre as décadas de 1970 e 1980 por cineastas ligados ao movimento sindical da região do ABC paulista e, posteriormente, pelos próprios sindicalistas?

A razão principal é a de que, paralela à repressão sofrida pelos movimentos sociais e pela esquerda brasileira após o Golpe de 1964, uma parte da Igreja Católica também foi sofrendo dessa mesma truculência que, segundo Ralph Della Cava (1978), desfacelou a organização política e social surgida durante o curto período da segunda experiência democrática brasileira desde o fim do Estado Novo em 1945²⁵. Desse modo, parcelas significativas da Igreja, especialmente após o Concílio Vaticano II (1962-1965) – que estabeleceu um marco divisório entre a Igreja Sacramental (ligada às classes dominantes e aos sacramentos) e a Igreja dos Pobres e Oprimidos (comprometida com a libertação das classes subalternas) – foram se aproximando gradualmente dos movimentos sociais e, muitas vezes, sendo elas próprias fomentadoras desse processo²⁶. Significativa parcela

²⁴ Sobre as relações Estado e Igreja, sugerimos a leitura dos autores Dines (2000), Della Cava (1975), Mainwaring (1986) e Alves (1979).

²⁵ Um dos casos mais emblemáticos foi o assassinato do padre Antônio Henrique Pereira Neto, encontrado pendurado pelos pés em um galho de árvore na cidade universitária, em Pernambuco. Outro religioso barbaramente torturado foi Frei Tito, preso em São Paulo em 1969 e entregue ao delegado Sergio Fleury. Condenado a quatro anos de prisão, ele foi um dos presos políticos trocados pelo embaixador suíço Bücher. Deportado para o Chile, acabou se suicidando em 1974, totalmente enlouquecido pelos traumas das torturas que sofrera.

²⁶ Ao menos duas doutrinas religiosas contemplavam, antes de 1961, ensinamentos de ordem política e social que tangenciavam questões afetas a temáticas sobre o trabalho, direitos e organização e que foram usadas por algumas correntes internas como documento orientador de ação. A *Rerum Novarum* (1891), afirmava a superioridade da igreja e da religião como instrumento de resolução entre o capital e o trabalho. Defendia a criação de uma ordem social mais justa e desaconselhando a aproximação dos católicos com o “socialismo”: “Assim, substituindo a providência paterna pela providência do Estado, os socialistas vão contra a justiça natural e quebram os laços da família”. Ensinamentos semelhantes seriam retomados pela Carta Encíclica *Mater et Magistra* (1962, p. 10), para a qual “operários e empresários devem regular as relações mútuas, inspirando-se no princípio da solidariedade humana e da fraternidade cristã; uma vez que, tanto a concorrência de tipo liberal, como a luta de classes no sentido marxista, são contrárias à natureza e à concepção cristã da vida”. Uma “inclinação” da igreja aos pobres só seria percebida a partir do Concílio Vaticano II. O Concílio Vat. II foi convocado por João XXIII, para retomar e “transmitir a doutrina pura e íntegra sem atenuações nem desvios”. Este transmitir implicava em compreender o tempo da história no qual a Igreja vive e atua. Do Concílio surgiu um documento intitulado *Lumen Gentium*, constituição dogmática que direcionou a ação da Igreja para o aspecto social. Conforme Bento XVI (2005), sobre a análise do documento, “O nosso dever não é somente guardar este tesouro precioso, como se nos preocupássemos unicamente pela antiguidade, mas dedicar-nos com diligente vontade e sem temor a esta obra, que a nossa época exige... É necessário que esta doutrina certa e imutável, que deve ser fielmente respeitada, seja aprofundada e apresentada de modo que corresponda às exigências do nosso tempo. De fato, uma coisa é o depósito da fé, isto é, as verdades contidas na nossa

do clero passa a realizar trabalhos voltados aos interesses da população através de Comunidades Eclesiásticas de Base – CEBs e Pastorais.

Obviamente falar da Igreja Católica como uma instituição homogênea seria um erro significativo, especialmente se levarmos em consideração, somente no Brasil, dois fatores: sua dimensão e abrangência social e a pluralidade da suas ações. Sobre a primeira, é inegável que diferentes realidades sociais exigem posturas correspondentes e respostas adequadas dos caminhos a serem adotados institucionalmente. Não dá para falar de uma mesma estratégia institucional se considerarmos, como aponta Vera Silva Telles (1986, p. 48), explicando sobre a atividade das Comunidades Eclesiásticas de Base, que a ação efetiva das igreja nasce do ancoramento com as experiências de vida cotidiana. Assim, como instituição significativamente abrangente, apontar suas atividades como homogênea é incorrer num erro gritante. Aqui, fala-se unicamente das atividades nascentes da relação institucional criada a partir de um ancoramento bastante particular, nascido no processo de encontro entre igreja e movimento operário posterior ao Golpe Militar de março de 1964, período no qual, segundo Krischke (1986, p. 187), setores centrais da igreja realizaram uma reorientação estratégica, concentrando sua atenção numa reforma institucional e educativa interna que teve consequências pluralistas para as orientações políticas de suas bases e lideranças religiosas.

Não há como negar que a partir de meados da década de 1970, notadamente após o recrudescimento do regime militar entre 1968 e 1969, houve o crescimento de uma tendência dentro da igreja mais voltada às ações sociais e ao seu fortalecimento. Sempre ligada ao Estado e ao sistema partidário até 1964, após o Golpe a instituição passaria à defesa dos direitos humanos e liberdades individuais. Esse processo se refletia essencialmente na forma como internamente a instituição passaria a reordenar sua estrutura organizacional, implementando um processo de descentralização da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB e de democratização interna, que culminou na criação das Comunidades Eclesiásticas de Base, ampliando, portanto, a ressonância junto às bases e, neste caso, junto aos movimentos operários (Krischke,

veneranda doutrina, e outra coisa é o modo com o qual elas são enunciadas, conservando nelas, porém, o mesmo sentido e o mesmo resultado".

1986, p. 187). Esse processo de aproximação com as causas operárias, especialmente no envolvimento da instituição nas lutas operárias do grande ABC paulista, foram resultado, especialmente, do envolvimento de católicos e operários ligados à Diocese de Santo André e refletem um posicionamento adotado entre os anos de 1954 a 1975; período no qual esteve à frente da diocese, D. Jorge Marcos de Oliveira.

Desde a sua fundação, em agosto de 1954, a diocese de Santo André (que abrange todos os municípios do grande ABC: Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul e Diadema) sempre esteve envolvida com questões ligadas ao meio operário. Heloísa Martins (1987, p. 16) afirma que esse envolvimento se devia, na verdade, a uma adequação da instituição à realidade social da região no qual a predominância de trabalhadores operários exigia uma resposta e uma postura de ação por parte da instituição.

Chegando na Diocese um mês depois de sua criação, D. Jorge aportaria numa região considerada como o “foco do comunismo corrupto e ameaçador”²⁷ (Martins, 1987, p. 17). Sua atuação frente à igreja marcaria definitivamente a diferença de postura que significativos setores eclesiais tomariam diante de problemas sociais. No caso particular da Diocese de Santo André, a doutrina implantada imprimiria uma visão do operário como “pessoa humana”, carregada de direitos como “cidadão”. O que tornara singular a atuação de D. Jorge frente a Diocese e de diversos outros líderes religiosos católicos na região fora o fato, conforme Heloísa Martins (1994, p. 68), de que a expressão desses direitos era realizada tanto no púlpito religioso quanto pela presença dos clérigos nas reivindicações, praças, portas de fábrica e greves. “Ombreando” com os trabalhadores ou atuando como conciliador em diversas situações reivindicatórias ou de ação política. O fato é que a atividade desenvolvida pela Diocese de Santo André acabou ampliando a participação da igreja e abrindo espaço para a percepção das atividades sindicais.

²⁷ O ano de 1947 contribuiria significativamente para essa associação. Nas eleições municipais o operário Armando Mazzo tornou-se o primeiro candidato eleito para um cargo executivo no Brasil. O operário ganhou o pleito para a prefeitura de Santo André concorrendo pelo PST (Partido Social Trabalhista), uma vez que o registro do PCB estava cassado. A eleição de Mazzo provocou reações contrárias à sua posse. Em 31 de dezembro, o TSE anulou todos os votos conseguidos pelo PST em Santo André.

Em debate realizado entre operários e religiosos para a Revista *Religião e Sociedade* (nº 06, novembro de 1980), quando questionado sobre a participação da igreja no processo grevista, Frei Betto²⁸ afirmou que a participação da igreja nas greves e nas causas operárias é anterior a 1964. O religioso se referia diretamente à Pastoral Operária Católica, Juventude Operária Católica – JOC, e da Ação Católica Operária – ACO e à atuação de D. Jorge Marcos frente à Diocese de Santo André. Independente da importância que se dê a um ou a outro na aproximação com as questões ligadas ao movimento operário, o fato é que no contexto do processo político brasileiro pós 1964, a Igreja Católica era a única instituição civil no período capaz de servir como instituição mediadora de conflitos resultantes das grandes transformações pelos quais o país passava. Daí a grande importância em se compreender a instituição não apenas como mediadora de conflitos na região, mas como fomentadora e aglutinadora de interesses dispersos que contribuiria para moldar uma nova forma de fazer política no meio operário.

Após a completa desarticulação das forças de oposição ao Regime Militar, especialmente após o AI-5, a única possibilidade de mudança política, pelo menos no que se referia à organização sindical, vinha do ‘novo’ sindicalismo que se desenhava em São Bernardo do Campo. Na verdade, a constituição de um movimento de oposição sindical vinha de 1963, com a contraditória elaboração, por grupos como a Juventude Operária Católica – JOC e a Ação Católica Operária – ACO, de uma concepção crítica da estrutura sindical existente. Para Martins (1994, p. 22), procurou-se criar uma nova mentalidade sindical, mais aberta e pluralista, voltada para o trabalho de base. Essa tendência refletia uma postura de enfrentamento da própria Igreja, como aponta Celso Frederico (1990), que era substancialmente contra a linha sindical adotada pelos comunistas que mantinha certa hegemonia no meio sindical desde a década de 1950. Daí a importância que o trabalho das comunidades de base ganhou no meio sindical como fator diferenciador desse nova organização operária que começa a ser desenhada no rescaldo da desarticulação pós-1964.

²⁸ Os nomes tanto dos religiosos, quanto dos operários foram grafados dessa forma, sem sobrenomes, como forma de não diferenciação entre eles.

A ênfase ao trabalho de base proposta pela Igreja implica uma crítica direta à tradição leninista que afirma a necessidade de uma vanguarda, de um destacamento avançado para centralizar e dirigir as lutas operárias. No limite, o ‘basismo’ expressa a negação do partido político e da própria teoria revolucionária. (FREDERICO, 1990, p. 152).

Longe de formular uma leitura universalizante apontando para transformações sociais mais profundas e que indicam uma valorização de conceitos micro-históricos, Frederico (1990, p. 153) afirma que o trabalho realizado pela Igreja contra o que aponta ser uma certa “tradição leninista” acabou gerando uma postura crítica com relação ao papel dos partidos e do intelectual no meio operário. Apesar disso, o trabalho realizado pela Igreja significou um dos poucos canais possíveis para focos de oposição para o qual convergiram diversas lideranças políticas que sobreviveram ao aparato repressivo criado pela Ditadura Militar.

Krischke (1986, p. 188) é enfático em afirmar que a participação da Igreja, e em especial as comunidades de base, foi fundamental para criar uma “porta de entrada” e de oferecer um “suporte institucional” dos diversos movimentos sociais dispersos no pós-1964. Conforme o autor (1986, p. 190) a Igreja ofereceria não apenas um suporte físico

[...] onde se realiza a convocação (e muitas vezes as assembleias) do movimento, mas como uma *organização ramificada* dentro do bairro (pastoral operária, CEBs, grupos de rua, mães), sob diversas formas de atuação [...] e que são por eles considerados como organizações mais importantes do bairro (60%). Tudo isto parecer indicar uma espécie de “atrelamento” institucional do movimento à Igreja; no entanto, ao serem perguntados sobre como entraram no movimento, ou ainda, sobre como o movimento iniciou sua atuação no bairro, os entrevistados enfatizaram (55%) a “iniciativa própria” e a “espontaneidade”, respectivamente. Percebe-se assim que a Igreja não exerce, do ponto de vista dos líderes do movimento, uma influência organizativa explícita, embora forneça apoio institucional à “iniciativa própria”

O papel da Igreja acabou por proporcionar uma rede colaborativa maior entre os diversos níveis de interesse e interação entre a classe trabalhadora. O mais importante, conforme Krischke (1986, p. 191), é que essa rede de ramificações acabou assumindo funções motivadoras, num momento em que problemas econômicos e o impacto da

repressão sobre o movimento operário mostrava sinais de recrudescimento. Essa rede permitiu, ao nível da cultura e das instituições, sustentar a emergência de projetos democráticos e pluralistas, capazes de incentivar a democratização da política e da sociedade. Nesse quadro é importante ressaltar que a postura adotada pela Igreja junto aos meios operários, especialmente no que se refere à crítica da presença de uma liderança estranha ao meio, acabou por fomentar o surgimento do que Frederico (1990, p. 153) chama de uma crença no “saber próprio da classe operária”. Esse “saber”, fomentado pela ação de agentes pastorais, cuja tarefa seria unicamente despertar e desenvolver a sabedoria popular (aqui é evidente a influência de Paulo Freire), acabou por desenvolver, como aponta o autor (1999, p. 153), um incentivo à auto-expressão de diversos grupos:

Incitados a expressarem-se, alguns operários puseram-se a escrever relatando suas histórias de vida e o cotidiano nas fábricas. É nesse contexto que florescem os jornais de bairro e as tentativas de ‘autopesquisa’.

Dentro do que nos interessa neste trabalho, essa ‘autoexpressão’, como indica Frederico, gerou práticas culturais diversificadas. Aliados à educação promovida como forma de qualificação profissional e de outros recursos como teatro, poesias e mostras cinematográficas promovidas pelos Sindicatos do ABC paulista, surgem os primeiros filmes documentários cujo universo temático girava em torno de suas ações. Antes, no entanto, é preciso compreendê-los num contexto mais ampliado de “autoexpressão”, atividades culturais e de uma imprensa sindical que foram práticas comuns nas atividades desenvolvidas no período.

1.4 Leitores, autores e produtores. O caminho da auto-expressão em textos e imagens

A trajetória da comunicação sindical, ou do surgimento de meios de comunicação realizados pela e para a classe operária, remonta aos primeiros jornais anarco-sindicalistas do final do século XIX e início do século XX. Antes do surgimento do primeiro instrumento de comunicação próprio, a comunicação entre os sindicatos e suas bases era informalmente

realizada através da comunicação *boca-a-boca* ou por formas clandestinas de distribuição de panfletos em portas de fábrica ou em seu interior. O operário que fosse flagrado com panfletos ou qualquer tipo de impressão não-oficial poderia perder o emprego.

O jornal de temática operária mais antigo foi *O Socialista da Província do Rio de Janeiro*, publicado em Niterói, e que começou a circular em 1º de agosto de 1845. A ele seguiram-se diversos outros jornais como *O Progresso*, publicado em Recife no ano de 1846. Entre os primeiros jornais estão *O Operário* e *O Despertar*, ambos do Rio de Janeiro; *Primeiro de Maio*, que circulou em número único em São Paulo; *A Questão Social* (Santos); *O Operário* (Aracaju); *Eco Operário* (Porto Alegre). Apesar de comum, nessa lista não se mencionam os manifestos, volantes e panfletos que circulavam entre os trabalhadores e que eram muito comuns em períodos de greve ou por ocasião de pequenos comícios e encontros; muitos deles coordenados por trabalhadores não organizados em sindicato ou partidos. Em diversos desses impressos, uma marca quase sempre presente era a impressão em duas línguas, respeitando o grande número de trabalhadores italianos, espanhóis e alemães. Eles, no entanto, não podem ser considerados publicações marcadamente operárias, uma vez que seu conteúdo expressava conceitos mais amplos, ligados a ideais anarquistas e eram, em grande parte, encabeçados por não-operários²⁹.

Não nos cabe traçar a trajetória da imprensa sindical no Brasil. Basta atentarmos para o primeiro jornal realmente operário: o *Jornal dos Tipógrafos* (1858). Sua impressão foi resultado de uma ação grevista encabeçada por operários gráficos que trabalhavam nas oficinas de importantes jornais da capital federal como o *Correio Mercantil* e o *Jornal do Comércio*. Além de abandonar os postos de serviço e impedir a circulação desses impressos, os trabalhadores reuniram-se e resolveram publicar um jornal panfletário de suas atividades ao longo de sessenta dias de paralização. Segundo relato de Astrogildo Pereira (1972), esse foi o primeiro jornal marcadamente operário. Sua impressão só foi possível graças a ajuda da associação da classe dos trabalhadores que financiou sua publicação.

²⁹ Maria Nazareth Ferreira (1978) afirma que o processo de conscientização do trabalhador brasileiro iniciou-se com a chegada de trabalhadores migrantes estrangeiros. A esse processo, segundo a autora, se integrou o “intelectual” que foi de grande importância para a difusão das doutrinas sociais no meio operário através da criação de jornais marcadamente políticos. Conforme a autora, esse processo inicia-se no Nordeste do país, marcadamente em Recife com a criação do jornal *O Proletário*, em 1847.

A Associação Tipográfica Fluminense, fundada desde 1853, [...] era uma associação de caráter mutualista, com finalidades meramente beneficentes; mas o próprio fato da organização dos operários, unidos pelo sentimento de solidariedade profissional, levava-os, por sua vez, pela natureza mesmo do desenvolvimento associativo, a uma consciência de classe cada vez mais clara. A greve, ação de classe, produziu o ‘momento’ necessário à manifestação pública da consciência. A Associação Tipográfica possuía em caixa a importância de 12 contos de réis, destinadas normalmente aos fins de beneficência associativa. Pois bem, a Associação empregou 11 contos – quantia elevada para a época e que representava quase todo o seu patrimônio em dinheiro – na manutenção do *Jornal dos Tipógrafos* (PEREIRA, 1972, p. 83).

Maria Nazareth Ferreira (1988, p. 7) categoriza essa etapa da história da imprensa sindical como fase anarco-sindicalista, caracterizada, principalmente, pelo início do processo de urbanização do país e pela chegada de imigrantes europeus. Essa fase percorre grande parte do século XIX, exaurindo-se no final dos anos 1930 com o processo de ascensão política de Getúlio Vargas e uma nova readequação econômica nacional conhecida como o primeiro grande ciclo de industrialização do país. Para a autora (1988, p. 109), o fato de terem sido os trabalhadores gráficos os primeiros a conseguirem estabelecer a primazia na imprensa sindical decorre do fato de serem considerados uma “elite intelectual” no operariado brasileiro.

O estudo sobre esta categoria profissional [trabalhador gráfico] revela que, devido a certas características da profissão, os gráficos levavam grande vantagem sobre os demais trabalhadores. Pela natureza de sua ocupação, o gráfico precisava saber ler e escrever, numa época em que a maioria da população era analfabeta.

A autora associa o conceito ao fato de ter sido o operário gráfico um tipo de trabalhador extremamente qualificado, o que pressupunha um salário superior à média dos demais trabalhadores. Apesar das observações serem corretas no que diz respeito à primazia do movimento grevista e sindical dos trabalhadores gráficos da capital federal do século XIX, a noção de “elite intelectual” nos parece carecer de uma definição mais concreta. Por um lado, o conceito se distancia da definição de “aristocracia operária”

defendida, conforme Eric Hobsbawn³⁰ (1985, p. 126), por Lenin, que englobaria operários especializados cujo papel estaria mais próximo de estabelecer um pacto de lealdade com o capital, do que questioná-lo. Por outro, se aproxima, em aspectos observacionais práticos, ao afirmar a primazia de um grupo intelectualmente privilegiado, devido a circunstâncias econômicas muito específicas³¹, sobre os demais operários, de modo que, a partir de sua evidência, se estabelecem diretrizes para o próprio movimento operário num sentido mais amplo.

A noção de “elite intelectual” aplicada por Ferreira (1988) nos permite aproximá-la do conceito de “aristocracia operária” apresentado por Nadya Araújo Castro (1995). Ao analisar a ação sindical de assalariados urbanos, desde o final dos anos 1970 e início dos 1980, a autora (1995, p. 21) vai afirmar que foi no contexto das transformações socioeconômicas pelas quais passou o país nesse período, que surgiu um grupo de trabalhadores capazes de dar “direção política a distintos segmentos sociais no processo de construção de uma sociedade mais inclusiva”.

Assim, os grandes movimentos coletivos que envolveram dezenas de milhares de trabalhadores fabris nos fins dos anos 70 e nos primeiros anos da década de 80, travados em aberta contraposição ao regime militar, pareciam revalidar os antigos paradigmas sobre a capacidade dirigente da classe operária, sujeito da transformação histórica no capitalismo.

Ao revisitar a tese da existência de uma aristocracia operária no ABC paulista nos anos 1970 e 1980, a autora desconstrói a noção da existência de uma “aristocracia operária”, nos moldes dos conceitos apontados por Lenine. Essa desconstrução não exclui, no entanto, sua importância como vanguarda das ações políticas e do conjunto de

³⁰ Hobsbawn (1985, p.126) define que o conceito de “aristocracia operária” foi extraída por Lênin da obra de Engels, *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* (1885), e se referia a uma camada superior distinta da classe trabalhadora, mais bem paga, mais bem tratada e geralmente considerada como mais ‘respeitável’ e politicamente mais moderada do que a massa do proletariado.

³¹ A ideia de uma “aristocracia operária” está diretamente associada à perspectiva política e econômica inglesa do início do século XIX. Segundo o autor, a sua existência é explicada pelos super lucros que permitem ao capitalismo industrial destinar parte desse montante à corrupção dos trabalhadores na tentativa de criar uma aliança de interesses que permitiria a subordinação de classes. O autor defendia que a aristocracia operária só foi possível devido ao monopólio industrial inglês perante o mundo e que, com o avanço e consolidação do capitalismo industrial, essa elite desapareceria, incorporando-se à massa comum de trabalhadores.

interesses que projetaram os metalúrgicos nesse período. Castro (1995) salienta que a percepção da situação operária pelos próprios trabalhadores e a conjuntura política são preponderantes na constituição ou não dessa elite operária em detrimento dos privilégios econômicos ou de uma ação política mais técnica e economicista por parte do movimento sindical.

Num sentido mais ampliado, seja a partir da perspectiva do operariado inglês do século XIX, dos gráficos no Rio de Janeiro em meados do mesmo período ou dos operários metalúrgicos do ABC paulista em meados dos anos 1970 e 1980, o fato é que se pode olhar para o conceito de aristocracia operária a partir de uma moda característica do capitalismo: o privilégio de condução e visibilidade que alguns movimentos operários acabam adquirindo perante os demais; especialmente no que se refere ao poder de barganha e negociação. A dinâmica surge quando circunstâncias econômicas do capitalismo permitem concessões nas quais determinadas camadas conseguem estabelecer melhores condições para si em detrimento das demais. Essa moda permite também que determinados grupos acabem se evidenciando nos embates econômicos, tomando a primazia dos movimentos políticos e sindicais.

Retornando ao tópico desta parte do trabalho, essa primazia normalmente era acompanhada de mecanismos de publicização destinadas tanto ao seus próprios quadros, quanto para o público em geral. No caso dos tipógrafos, a publicação de um jornal (nota-se que *O Jornal dos Tipógrafos* passou a ser o único jornal a circular na capital federal durante a greve da categoria) foi um mecanismo encontrado tanto para reforçar internamente o processo de luta dos grevistas, como uma forma de tornar pública – num jogo interessante para um período no qual imprensa era um instrumento elitista – as questões relativas às suas reivindicações.

Essa imprensa sindical (cujo desenho começava a se evidenciar com a participação, em 1853, da Associação Tipográfica na elaboração de um veículo próprio para os operários, *O Jornal dos Tipógrafos*) buscava oferecer a versão dos trabalhadores num momento político no qual as entidades sindicais não tinham vez nem voz na imprensa tradicional. Ao longo da história da imprensa sindical no Brasil, raros foram esses momentos. Um dos motivos que fizeram com que a imprensa sindical levasse muito

tempo para ser uma realidade entre os sindicatos foram tanto a falta de recursos financeiros próprios, quanto o longo histórico de intervenções e diretorias cupulistas que faziam com que houvesse pouco interesse dos dirigentes em estabelecer vínculos diretos com a classe trabalhadora. Acrescente-se a isso a ideia de que uma imprensa sindical escrita pressupunha também a necessidade de um público leitor qualificado para o recebimento das informações.

Mas há uma fase na qual a imprensa sindical parece estar completamente ciente de sua importância, abrangência e atividade. Esta etapa, conforme Ferreira (1988), se evidencia na conjuntura do processo político de meados dos anos 1970, no contexto das ações movidas por entidades ligadas a uma nova prática sindical que passou a ser conhecida como “Novo Sindicalismo”, e que se tornou evidente no ABC paulista, juntamente com um processo mais ampliado de contestação do governo ditatorial implantado em março de 1964. Depois das greves de 1978, os sindicatos se reorganizaram e perceberam a necessidade de criar seus próprios veículos e sistemas de comunicação para não ficarem à mercê da imprensa tradicional.

Ferreira (1988) categoriza a imprensa que surge a partir dos anos 1970 como uma imprensa sindical propriamente dita, diferenciando-se das anteriores por conta de ser feita não mais clandestinamente e sim em gráficas pertencentes aos próprios sindicatos, ou em empresas especializadas em comunicação, e por a ela estarem associados profissionais jornalistas vinculados às entidades sindicais, sejam como funcionários diretos, ou mesmo como colaboradores eventuais. Segundo Ferreira, uma outra mudança significativa está na transposição de um conteúdo marcadamente político (que ainda continua em evidência, mas divide espaço com outras temáticas), para pautas mais ligadas à economia, com a presença de reivindicações salariais e benefícios, e a partir de um caráter mais tecnicista e não panfletário.

Esse tipo de ação comunicativa estaria circunscrita a um conceito mais amplo de comunicação alternativa que essencialmente se baliza, conforme Cicília Peruzzo (2008, p. 100), como opção de conteúdos “infocomunicativos perante a grande mídia comercial e pública de tendência conservadora”. Para a autora (2008, p. 101), o conceito de “alternativo”, por mais complexo que seja o uso do termo, estaria circunscrito a um tipo

de atividade que se pautaria pela “desvinculação de aparatos governamentais e empresariais de interesse comercial e/ou político-conservador”; não se restringindo unicamente a jornais ou comunicações impressas³². Ainda conforme Peruzzo (2008, p. 101), esse tipo de comunicação, historicamente, se organiza enquanto canais de contestação ao *status quo*, servindo como

[...] canal de expressão de setores subalternos organizados da população com vistas a obter respostas para suas demandas ligadas às carências sociais e econômicas advindas das desigualdades sociais (condições de moradias, de saúde), bem como às lutas para democratizar a política e a sociedade, além daquelas do mundo do trabalho visando melhorar a distribuição de renda e as condições trabalhistas.

Peruzzo agrupa a comunicação alternativa em duas grandes correntes, a *comunicação popular-alternativa* e a *imprensa alternativa*. A primeira, cuja origem está diretamente ligada à ação dos movimentos populares do início da década de 1970, consolida-se como instrumento de reação aos agravos sociais cometidos pelo regime ditatorial. Trata-se de ações comunicativas (folders, panfletos, boletins alternativos, poesias, teatro, apresentações musicais, repentes etc) que tem por finalidade “contribuir para a mudança social e para a ampliação dos direitos de cidadania” (Peruzzo, 2008, p. 102/103) e que nascem de uma necessidade objetiva, inserida na dinâmica própria das mobilizações sociais, políticas ou de cidadania, sem, a priori, um vínculo institucional que as organize ou lhes dê estrutura. Aos olhos desta pesquisa, aos diversos recursos comunicacionais a que se refere a autora deve ainda ser acrescido o cinema (e seu desdobramento eletrônico, o vídeo), que igualmente contribuiu tanto para revelar as múltiplas facetas dos movimentos populares, quanto para lhes garantir maior visibilidade.

Quando se aponta para os principais meios utilizados pela *comunicação popular-alternativa*, especialmente em sua gênese nos anos 1970, como apontam Ferreira (1988) e Peruzzo (2008), nenhuma evidência se dá à realização de produtos audiovisuais como o cinema. Trata-se de uma ausência perfeitamente explicável do ponto de vista da ainda incipiente prática associada aos movimentos populares e pela não-existência de análises

³² A autora inclui ainda como veículos de comunicação alternativa o rádio, vídeo, televisão, auto-falante, internet, panfleto, faixa, cartaz, poesia, cordel, teatro popular etc.

focadas essencialmente nos processos de produção audiovisual. Quando muito, as análises cinematográficas que buscam a correspondência do cinema com questões ligadas à *comunicação popular-alternativa*, presentes em autores como Festa (1986) e Santoro (1989), centralizam-se unicamente nas temáticas apresentadas pelos filmes do período.

Não sem sentido, na elaboração de produtos audiovisuais alternativos, nos termos apontados por Peruzzo (2008, p. 101), muitas vezes o termo *alternativo* pode ser confundido com produções elaboradas por segmentos da pequena burguesia. Na historiografia do cinema documentário brasileiro não raro encontramos exemplos de produções audiovisuais destinadas a uma compreensão alternativa da sociedade, mas ausente dos autênticos interesses dos movimentos populares. Filmes como *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964) e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), podem se configurar como filmes cujas temáticas tangenciam questões sociais; eles, no entanto, não guardam correspondência com problemáticas marcadamente populares ou com questões caras aos movimentos sociais³³. Essa ausência pode ser reflexo tanto do pouco envolvimento dos movimentos sociais na elaboração cinematográfica, quanto fruto de um comprometimento frouxo do cineasta com temáticas próprias aos interesses populares.

Ao interesse deste trabalho, ganham destaque práticas como a realizada pela Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo que, no contexto de suas atividades políticas e a partir da confluência de interesses do próprio movimento com cineastas que a ele se agregaram, se comprometeu com a realização de um filme sobre o processo eleitoral de 1978 e que foi amplamente usado pelo movimento como um instrumento próprio de comunicação alternativa. É sobre esse tipo de atividade, característica daquilo que Peruzzo (2008) categoriza como *comunicação popular-alternativa*, que se debruçam nossas análises.

A segunda corrente, a da *imprensa alternativa*, engloba a prática jornalística que oferece conteúdos diversos àqueles oferecidos pela mídia tradicional. Ele pode se

³³ *Viramundo* trata da chegada de nordestinos à cidade de São Paulo, marcado essencialmente pelo ponto de vista do realizador sobre a questão dos problemas causados pela imigração. Já *Maioria Absoluta* destaca a questão do analfabetismo e a sua relação de interdependência com a classe média brasileira.

constituir através de atividades diretamente ligadas a correntes político-partidárias, imprensa sindical ou de contexto dos movimentos populares, até um jornalismo praticado à revelia de instituições políticas ou sindicais, mas alinhado a grupos alternativos de comunicação como ONGs, Agências Internacionais ou mesmo instituições ligadas às questões ampliadas de direitos humanos e cidadania. Um dos elementos constituidores dessa corrente é o apoio institucionalizado para a elaboração e circulação de suas mensagens. Muitas vezes, seus produtos disputam espaços de venda e difusão de veículos impressos tradicionais ou tecnológicos como o rádio e a televisão.

Esse tipo de imprensa, assim como a corrente de *comunicação popular-alternativa*, se consolida no contexto do Regime Militar brasileiro; apesar de sua existência remontar ao início do século XX. Um dos jornais mais significativos desse processo foi o *T.M.*³⁴, do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema³⁵, ainda em circulação.

A prática da distribuição de jornais, panfletos e materiais impressos já era comum entre o operariado. Segundo Kátia Paranhos (2002, p. 22), a despeito da repressão aos sindicatos, a diretoria eleita em 1967/1969³⁶ buscava elos de contato com os metalúrgicos, insistindo em assembleias esvaziadas, comissões de fábricas e confecção de boletins informativos, distribuídos de forma clandestina nas portas e no interior das fábricas. Além dessas atividades, a autora ressalta a importância das diferentes formações políticas (Partido Comunista Brasileiro, Frente Nacional do Trabalho, PC do B, Ação Popular e Oposição Sindical) na criação do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, que já tinham como prática comum a distribuição e realização de atividades políticas através da circulação de publicações como *O Bronca*, distribuído clandestinamente aos trabalhadores da Willys do Brasil.

³⁴ Tratado a partir de agora unicamente por *T.M.*

³⁵ Bruno Fuser (2004, p. 318/319), oferece uma leitura mais ampliada sobre a prática da imprensa sindical realizada pela *T.M.*, observando, a partir de estudos elaborados por Maria Nazereth Ferreira, uma inversão no papel da imprensa sindical desde o início do século XX, próximas de uma produção de caráter coletivo, horizontal e interativa, para uma relação mais autoritária, próxima à mídia tradicional. No entanto, essa prática mais contemporânea da utilização dos canais de comunicação sindical não impacta no recorte temporal deste estudo sobre o *T.M.*.

³⁶ Afonso Monteiro da Cruz, Presidente; João Justino de Oliveira, Vice – Presidente; Mario Ladeira Rocha, Secretário Geral; Paulo Vidal Neto, 2º Secretário; Antenor Biolcatti, 1º Tesoureiro; Noel da Costa, 1º Secretário; Valdir Gomes Costa, 1º Tesoureiro.

Precedido pelo *O Metalúrgico*, jornal lançado em agosto de 1965, mas que deixou de circular já no mês seguinte, o *T.M.* significava, na prática, um investimento por parte do sindicato no campo da comunicação e da educação sindical, além de uma forma alternativa de manter a mobilização política do período. Para Paranhos (1999), toda a formação sindical era feita através dele, associada a ações como teatro, revistas e cinema que eram divulgados pelo periódico. Uma das grandes estratégias de mobilização e conscientização política realizadas pelo Jornal foi a criação da caricatura que seria uma das grandes coqueluches do periódico: o João Ferrador, idealizado pelo jornalista Antonio Carlos Félix Nunes, redator responsável pelo periódico. Segundo a autora (1999, p. 139),

João Ferrador (irônico, sutil) indaga e revela o cotidiano cruel dos trabalhadores metalúrgicos e, por consequência, da própria classe trabalhadora. O custo de vida, a política salarial, a política habitacional, os acidentes de trabalho serão assuntos prediletos da coluna do personagem. Se o “Bilhete do João Ferrador” tratava de examinar o cotidiano dos metalúrgicos (custo de vida, política salarial, os problemas com a aquisição da casa própria, o desemprego etc.), o objetivo final teria como alvo os próprios trabalhadores. Desenvolvendo, portanto, uma lógica de identificação operária na qual a categoria reconhecia-se pelo trabalho fabril e, necessariamente, como “classe”.

Figura 3
Caricatura de João Ferrador, sempre vestindo um macacão com os dizeres “sou sindicalizado”. Os “bilhetes” do João Ferrador foram publicados entre 1972 e 1980



Fonte: Sindicato dos Metalúrgicos do ABC
[<http://www.smabc.org.br/smabc/tribuna.asp?edicao=2715>].

Nos início dos anos 1970, uma das estratégias definidas pela nova diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema³⁷ era tornar o jornal lido. Assim, a tática pensada pelo presidente Paulo Nunes ganharia vida nos traços de Otávio e Laerte³⁸. Esse personagem tinha um propósito bem específico. Propunha-se como veículo de identificação com as histórias de vida dos operários e o cotidiano das fábricas.

Neste trabalho, a importância do jornal *T.M.*, enquanto um dos principais veículos da *imprensa alternativa*, de característica sindical, é o fato de que ele é reflexo de um trabalho muito maior por parte do Sindicato com o desenvolvimento político do operariado realizado ao longo dos anos 1970. Como atividade constante, foram realizados cursos de capacitação profissional com temáticas como: contrato coletivo de trabalho; remuneração e salário; proteção ao trabalho do menor e da mulher etc. Essas práticas acabaram favorecendo um olhar diferenciado sobre os operários que refletiram em práticas culturais diversificadas, e facilitaram a introdução do cinema como um mecanismo singular dentro das práticas de comunicação alternativa.

1.4 Um novo olhar sobre as atividades do operariado

O Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema nasceu de uma cisão do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, em 1959, quando foi criada a Associação Profissional dos Trabalhadores nas Indústrias Metalúrgicas, Mecânicas e de Material Elétrico dos municípios de São Bernardo do Campo e Diadema. A Associação foi formalmente criada no dia 12 de maio de 1959, em uma reunião que aconteceu na sede do

³⁷ Diretoria eleita para o mandato (1969-1972): Paulo Vidal Neto, Presidente; Exupério Cardoso Campos, Vice – Presidente; José dos Santos Cruz, Secretário Geral; Julião Garcia Galache, 1º Secretário; Antonio Joaquim Figueiredo, 2º Secretário; Antenor Biolcatti, 1º Tesoureiro; Anacleto Coltri, 2º Tesoureiro. É nessa diretoria que, pela primeira vez, Luiz Inácio Lula da Silva surge como suplente do Conselho Fiscal.

³⁸ A figura do João Ferrador foi definida na gestão de Paulo Vidal (1969-1972). O personagem nasceu em 1972 para driblar a censura imposta à imprensa pelo governo militar e foi publicado pela primeira vez na edição n.º 08 de 1972 da *T.M.*. Com mensagens indignadas, os bilhetes de João Ferrador tornaram o personagem popular na categoria. A criação da charge é atribuída por Paranhos (2002, p. 35) ao cartunista Otávio, Fortuna, Henfil e Laerte, “que deram forma de gente viva ao personagem” e de Hélio Vargas, ex-metalúrgico e ilustrador ao qual foi atribuída uma das frases mais famosas do personagem: “hoje eu não tô bom!”. Uma outra versão sobre a ilustração de João Ferrador foi apresentada por André Luiz Corrêa Silva (2006, p. 14), para o qual o personagem foi criado unicamente por Henfil e Laerte

Sindicato dos Marceneiros de São Bernardo e contou com a presença de 71 trabalhadores de empresas como a Mercedes-Benz, Volks, Mercantil Suíça, Varan Motores, Multibrás, Carte, Volar, Simca e Maras. No entanto, sua constituição como Sindicato só aconteceria no mês de agosto do mesmo ano. O sindicato surgiu com uma base de aproximadamente 40.000 trabalhadores e sua primeira diretoria foi constituída por Anacleto Potomati na presidência, Antonio Cardoso como vice e Orisson Saraiva de Castro na secretaria geral.

No primeiro ano de criação, o sindicato já mostraria sua importância perante os trabalhadores ao liderar as greves por conta do abono de Natal. Segundo Orisson Savaiva de Castro³⁹,

Nós fizemos a greve na Willys e na Mercedes. E uma das grandes greves que nós fizemos na Mercedes foi por causa do abono de Natal, o 13º salário. [...] Então nós travamos o movimento e conseguimos parar. [...] Fizemos a greve na Mercantil Suíça, enfim em quase todas as empresas.

Figura 4
Primeira diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de
São Bernardo do Campo e Diadema, em 1959



Fonte: Oliva (1987, p. 42).

Envolvidas no processo de ampliação e ressonância das atividades sindicais do período, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema acabou ganhando destaque por conta das inúmeras atividades que desenvolvia e dos combates que travava em prol dos trabalhadores. Fato notório da sua importância no cenário

³⁹ Depoimento cedido à Oliva (1987, p. 99).

nacional foi sua ocupação por militares logo no dia 31 de março de 1964; fato que se repetiu com centenas de sindicatos pelo país.

Nesse processo, no centro do que havia de mais moderno na indústria brasileira do período, o movimento de oposição⁴⁰ à estrutura sindical tradicional, promovido por membros ligados ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, teve papel preponderante. Foram, principalmente em torno dele, realizados os mais intensos e significativos registros audiovisuais brasileiros que retratam o operário em greve, seu ressurgimento como agente político e suas ações reivindicatórias, num contexto no qual o cinema iniciava uma relação um pouco mais profícua com a comunicação alternativa.

A utilização do cinema como forma de alavancar projetos específicos de comunicação alternativa e de interesse do operariado urbano era uma proposta inovadora até então. Pela primeira vez dentro de um sindicato ou do movimento popular, a questão não mais recaía sobre a assessoria jurídica da instituição (até o momento tido como um dos seus esteios e instrumento para capitanear novos associados). Os movimentos sindicais, políticos e sociais foram obrigados a encontrar caminhos alternativos de autoexpressão e autodeterminação, contribuindo para o florescimento de mecanismos que fugissem do tradicional. E, nesse caso, seguindo um percurso próprio de valorização de iniciativas socioculturais. O Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo teve um papel preponderante.

Em 1971, o Sindicato realiza um ciclo de conferências na Colônia de Férias da Federação dos Metalúrgicos em Praia Grande no qual foram discutidas temáticas como

⁴⁰ O conceito de “oposição”, neste caso, refere-se exclusivamente a um pensamento comum de contestação da estrutura sindical vigente no país. Ela não pode ser associada ao conceito de “Oposição Sindical”, característico do movimento sindical metalúrgico de São Paulo, que se opunha à diretoria de Joaquim dos Santos Andrade, o Joaquinzão, tido como reflexo, por si só, do próprio engessamento da estrutura sindical brasileira. No Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema não havia, ao menos não evidente, um movimento amplo de contestação da diretoria. A primeira evidência da presença da Oposição Sindical Metalúrgica no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, conforme Batistoni (2001, p. 223), foi apresentada no III Congresso dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, realizado em outubro de 1978. Em São Bernardo, a corrente de oposição à estrutura sindical seria referenciada como “sindicalismo autêntico”. Segundo a autora (2001, p. 313), uma aproximação efetiva da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema aconteceria a partir da greve dos metalúrgicos do ABC, em abril de 1980.

Convenção Coletiva, Legislação Trabalhista e Sindicalismo e Perspectivas Futuras. A partir do mesmo ano, o Sindicato, representado por sua diretoria, passa a participar de inúmeros congressos nacionais e internacionais como o 22º Congresso Mundial da Federação dos Trabalhadores nas Indústrias Metalúrgicas, realizado na Suécia; os Congressos Estaduais dos Metalúrgicos e dos Congressos Nacional dos Trabalhadores nas Indústrias Metalúrgicas, Mecânicas e de Material Elétrico do Brasil. E em 1974, pela primeira vez, realiza-se um congresso local, o *I Congresso dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema*, ocorrido entre 6 e 8 de setembro, no qual foram debatidos problemas que afligiam diretamente os trabalhadores do ABC. Essas atividades envolviam tanto um processo de capacitação interna, oferecendo cursos diversos aos quadros e lideranças sindicais, quanto um processo de capacitação externa, com o desenvolvimento de cursos regulares de alfabetização e capacitação política.

Um passo importante nesse processo foi a inauguração do Centro Educacional Tiradentes, que ofereceria a sindicalizados e trabalhadores metalúrgicos⁴¹, dentre outras atividades, cursos de Madureza⁴², que já ocorriam na própria sede do sindicato, desde 1971, em parceria com a Escola de Madureza de Diadema, conforme consta de Ata da Reunião Ordinária de 13 de Janeiro de 1971. O Centro Educacional Tiradentes – CET começou suas atividades em janeiro de 1974, um mês depois da inauguração da sede do sindicato, em dezembro de 1973, oferecendo cursos preparatórios aos exames de Madureza de 1º e 2º graus. Os cursos funcionavam em esquema de revezamento para conseguir atender aos mais de 500 alunos matriculados nos diferentes turnos. Mas sua visibilidade vai além dos números de matriculados, aulas e cursos ministrados.

Além dos cursos preparatórios de Madureza, o CET oferecia também cursos técnicos, como o curso de “Leitura e Interpretação de Desenho Industrial”, oferecido em parceria com o Senai de São Bernardo do Campo. Na prática, como salienta Paranhos

⁴¹ Segundo Paranhos (2002, p. 54), em 1975, 1996 alunos frequentavam o Centro: 1742 no curso de Madureza, sendo desses, 1399 sócios e 343 não-sócios; e 254 nos cursos de capacitação profissional.

⁴² O Madureza foi um curso de educação de jovens e adultos, que ministrava disciplinas dos antigos ginásio e colegial, criado a partir da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), de 1961. As idades mínimas para o ingresso eram 16 e 19 anos, de Madureza Ginásial e de Madureza Colegial. Exigia-se um prazo de dois a três anos para a sua conclusão em cada ciclo, a qual foi abolida pelo Decreto-Lei nº 709/69. Isso se deu porque aos autodidatas, somente o exame interessava.

(2002, p. 60), as atividades desenvolvidas pelo Sindicato com a instituição do CET, do *Tribuna Metalúrgica* e dos diversos cursos de capacitação interna e externa do operariado metalúrgico “demonstrava uma prática de fortalecimento da organização sindical de suma importância, especialmente na década de 1970”. Nem mesmo João Ferrador, personagem sempre presente no *T.M.*, escapou dos cursos oferecidos pela CET⁴³.

Para a autora, o CET e outros espaços criados a partir dele significou ser um lugar de grande confluência de interesses para os quais migraram boa parte de uma intelectualidade e atividades políticas dispersas, mas ainda atuantes no movimento sindical. Em entrevista a Paranhos (2002, p. 63), José Roberto Michelazzo (diretor do CET entre os anos de 1975 e 1979), afirmou que “era predominante o número maior de professores militantes de esquerda vindos de organizações clandestinas” e que, dentro da equipe do CET, diversos traziam orientações vindas das organizações.

O depoimento de José Roberto Michelazzo apresenta o CET como um lugar de encontro entre os docentes de esquerda e os sindicalistas do ABC nos anos 1970. Além dele, vários entrevistados citaram a existência de vínculos entre os professores do CET e as organizações clandestinas de esquerda, como a Ação Popular (AP), o Movimento de Emancipação do Proletariado (MEP), a Convergência Socialista (CS) e a Ala Vermelha, dissidência do Partido Comunista do Brasil (PC do B).

A ressonância do CET como espaço privilegiado de encontros, trocas e fomento cultural se ampliou com a criação do Departamento Cultural do Sindicato, em agosto de 1976. Foi nesse contexto que nasceram formas de comunicação e práticas culturais diversificadas. Dentro do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, essas práticas acenderam na diretoria não apenas a necessidade da criação de mecanismos que pudessem prevenir questões pertinentes ao seu universo, mas que pudessem também demonstrar a força de sua organização.

É importante, minimamente, apontar a importância que o CET possuía para o movimento sindical em São Bernardo (trataremos mais especificamente sobre esse tema

⁴³ Dizia-se, além de assalariado e morador de aluguel, o personagem também frequentava o curso de Madureza oferecido pela CET na sede do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *T.M.*. Setembro, 1977, p. 47.

nos capítulos seguintes). A iniciativa da criação de um centro educacional acabou servindo como um catalizador de diversos artistas e intelectuais que privilegiavam a cultura e a educação como instrumento de mobilização política. Não sem sentido, como aponta Marcelo Ridenti (2014, p. 297-318), houve uma adesão natural de artistas e revolucionários perseguidos pelo Regime Militar junto aos movimentos populares e sindicais e que acabaram sendo responsáveis pela criação de diversos novos modelos de comunicação destinados à mobilização popular, ou focados simplesmente em interesses particulares da categoria.

Sejam diretamente a ele associados, ou através do interesse pontual de seus cineastas realizadores, o fato é que uma cinematografia diferente, tendo o operário como protagonista, se desenvolveu em meio a questões políticas e sociais cuja ressonância ainda é foco de atenção de pesquisadores. O que buscamos neste trabalho é resguardar a essas produções um papel preponderante de comunicação alternativa, num jogo de interesses que mais tarde despertaria para a necessidade dos movimentos populares e sindicais em estabelecer seus próprios mecanismos de comunicação; sejam eles progressistas ou conservadores.

capítulo 2

Operários e cineastas: como o documentarista reestabelece discursos políticos sobre o operariado brasileiro

Durante a década de 1970 e 1980, diversos grupos políticos e sindicais desenvolveram atividades culturais como forma de expressão de suas demandas. Essas atividades, longe de serem uma novidade no campo das estratégias institucionais de comunicação e alcance, eram uma prática que, ao longo da história dos movimentos culturais, estudantis e populares brasileiros, já vinham sendo experimentadas. O exemplo mais marcante no Brasil foi desenvolvido pelos Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), que na década de 1960 formou um grupo central, ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB)⁴⁴, com o objetivo de criar e divulgar uma "arte popular revolucionária". O termo designaria uma arte cujo objetivo seria "romper os limites da presente situação material opressora" (ESTEVAM, 1981, p. 74), vendo a arte e, portanto, o artista, como condutores dos processos revolucionários; estratégia típica de um pensamento militante pré-golpe de 1964.

⁴⁴ As intenções do grupo estavam expressos no *Anteprojeto do manifesto do CPC*, redigido por Carlos Estevam Martins. O núcleo inicial do CPC carioca (e que mais tarde se espalharia pelo país) era formado pelo cineasta Leon Hirszman, o ator e dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho e Chico de Assis. Durante sua existência, de 1961 a 1964, quando foi fechado pelo governo militar, o CPC "publicou folhetos e livros, lançou discos em diálogo com gêneros musicais populares, participou de comícios em apoio a candidatos políticos de esquerda, montou peças encenadas diariamente nas ruas do Rio de Janeiro e produziu filmes na expectativa, idêntica aos ipesianos, de massificar e multiplicar mensagens de caráter ideológico" (CARDENUTO FILHO, 2008, p. 10).

Conforme Miliandre Garcia (2004), esse pensamento, típico dos embates políticos e ideológicos travados na virada dos anos 1950 e 1960, influenciou profundamente partidos políticos e movimentos sociais. No PCB, esses embates se traduziram

na articulação de uma "frente única", isto é, na organização de uma unidade política a partir de segmentos sociais distintos com o intuito de realizar no país uma revolução baseada nos princípios do antifeudalismo e do antiimperialismo, com ênfase no caráter nacional e democrático.

A criação do CPC e suas estratégias em torno da arte engajada, expressas no *Anteprojeto do manifesto do CPC*, redigido por Carlos Estevam Martins, guardaria uma correspondência relativa com a própria prática das atividades culturais realizadas pelo grupo. Conforme Garcia (2004), é preferível compreender a atuação do CPC, não por suas teses, mas a partir dos processos de integração que o centro proporcionou entre artistas, intelectuais e as massas, nos anos 1960. Partindo de um estudo sobre seus principais documentos, a autora afirmaria que as práticas em torno da cultura e do engajamento do artista se deram mais pelas práticas político-culturais que por um ideal cultural previamente elaborado em documento. Era a “prática das ações político-culturais [que] levaria à constituição de uma teoria e não o inverso”.

Na virada dos anos 1970, essa avaliação, que já apontaria para a arte realizada pelos movimentos culturais, estudantis e populares como algo dialógico e construído, contrário, portanto, a uma arte engajada e tutelada (cristalizada no manifesto cepecista), ganharia escopo naquilo que Tilman Evers (1984) categorizaria como elemento constituidor dos movimentos sociais: sua identidade. Não nos caberia aqui explanar sobre o rico processo de articulações envolvendo movimentos sociais, culturais e populares ao longo dos anos 1960 e 1970, uma vez que foge ao intento deste trabalho e a literatura relativa ao tema é bastante completa⁴⁵. Basta apontar que a perspectiva de uma arte funcional e engajada, articulada por intelectuais da classe média que buscariam despertar

⁴⁵ Sugerimos a tese de livre-docência de Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro – romantismo revolucionário de artistas e intelectuais pós-1960*, defendida em 1999 na Universidade de Campinas e posteriormente publicada em livro (2014, 2ª ed.), e o livro de Marco Antônio Perruso, *Em busca do “novo” – intelectuais brasileiros e movimentos populares nos anos 1970/80*, editado pela Annablume em 2009 e fruto de sua tese de doutoramento na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2008.

o sentimento revolucionário no povo, não encontraria lastro nas próprias práticas culturais realizadas por grupos políticos, sociais ou mesmo sindicais ao longo dos anos 1970. A própria reorganização dos núcleos de realização cultural experimentada pelo CPC, ao longo dos anos de 1962 e 1963 (especialmente a constituição de Grupos de Trabalho para reavaliação de suas atividades culturais), já demonstrava que a imposição de práticas culturais como estratégia de engajamento não se mostrou como uma alternativa coerente. A partir dos anos 1970, em linhas gerais, não buscava-se mais, através da arte, despertar o povo adormecido para a luta revolucionária; ao menos não dentro da estratégia cepecista.

Conforme Ridenti (2014, p. 303), essa mudança de mentalidade nos anos 1970 está diretamente associada à virada pela qual passava a esquerda brasileira com a entrada daquilo que se caracterizou como os “novos atores sociais”. As práticas culturais realizadas pelos movimentos sociais, ao longo dos anos 1970 e 1980, os levariam a vislumbrar formas diversificadas para sua afirmação. Essas iam desde a constituição autônoma de grupos culturais (teatro, dança, cinema, artes plásticas etc), com o desenvolvimento de conteúdos e linguagens específicas para cada atividade cultural, até a permissão de aproximações e engajamentos de artistas e intelectuais que passariam a realizar suas atividades em função das demandas específicas dos grupos com os quais se vinculariam. Conforme Evers (1984, p. 12), seria uma investida contra a prática generalizada da tutela, no qual

aos movimentos sociais caberia, na melhor das hipóteses, o papel de "movimentos de massa", supostamente pouco estruturados, devendo integrar-se às organizações de trabalhadores, como o movimento social do proletariado; ou ainda, teriam a função de fronts políticos especiais, destinados a subordinar-se à liderança do partido, único organismo autorizado a "fazer política"

A quase totalidade das organizações sociais e reagrupamentos políticos e sindicais surgidos nos anos 1970 teriam, na “espontaneidade”, seu elemento característico. Essa espontaneidade, conforme Evers (1984, p. 12/13), proporcionaria “a criação de formas novas e autônomas de expressão social [que seriam] tanto uma necessidade quanto uma oportunidade”. Ainda conforme o autor (1984, p. 14),

Muitos destes grupos estão diretamente envolvidos em atividades culturais (no sentido mais amplo); outros lançam mão da música, teatro, dança, poesia e outras manifestações culturais para divulgar seus objetivos.

Essas manifestações, para Marcelo Ridenti (2014, p. 298), diferente do que ocorreu nos anos 1960, foram resultado, em grande medida, de engajamentos individuais de artistas e intelectuais como cidadãos, em apoio às causas de esquerda. Entretanto, como aponta o autor (2014, p. 298), houve “casos de engajamento orgânico de grupos de artistas com as causas da oposição e os movimentos sociais”, sem excluir desse processo seu próprio vínculo com o mercado profissional, ou, como aponta Ridenti, com a “indústria cultural”.

Foi a partir desse engajamento que iniciou-se um importante ciclo de realizações de filmes que tinham como principais atores os movimentos popular e operário, ampliando uma tradição já inaugurada com o movimento cinemanovista, como afirmado no capítulo anterior. Ao que nos interessa como recorte deste trabalho, a relação dialógica estabelecida entre cineastas e os movimentos sindicais apontam para a importância dada às realizações cinematográficas como forma de manifestação política e embate, uma vez que seu compartilhamento e repercussão acabou sendo um dos elementos mais significativos da própria visibilidade e importância que esses movimentos adquiriram ao longo dos anos 1970 e 1980. Assim, articulados principalmente em torno dos movimentos sindicais operários da região do ABC paulista, diversos cineastas se lançaram na produção de documentários com intenções abertamente políticas. Cada uma das produções analisadas neste trabalho estabeleceram vínculos diversificados em relação aos objetos que retratavam, sem deixarem, no entanto, as marcas características de cada realizador.

Neste capítulo, analisamos quatro documentários que realizaram, cada um ao seu modo, um profícuo diálogo com temáticas que envolvem o operário brasileiro: *Operários da Volkswagen* (Wolf Gauer e Jorge Bodanzky, 1974), *Acidente de Trabalho* (Renato Tapajós, 1977), *Trabalhadoras Metalúrgicas* (Renato Tapajós e Olga Futemma, 1978) e *Chapeleiros* (Adrian Cooper, 1981). São filmes que “inauguram” uma nova forma de representar conceitos e imagens da classe operária e que passam ao largo de discussões

panfletárias. Além de deslocarem o operário do papel de coadjuvante para o elemento central da narrativa, são filmes que se posicionam politicamente diante daquilo que retratam; seja por opção própria do realizador, seja pelo estabelecimento de um vínculo institucional com o qual o cineasta simpatiza.

Operários da Volkswagen é o primeiro documentário da trajetória cinematográfica brasileira que se detêm, especificamente, numa imagem sem panfletarismo do operário brasileiro. Antes dele, somente *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), ofereceria algum discurso sobre o operário urbano. Mesmo assim, Sarno, claramente, estrutura o filme em torno de um discurso sociológico, no qual o cineasta afirma a imobilidade da classe operária brasileira. *Operários da Volkswagen* busca se afastar desse discurso e, em meio a uma discussão tangencial sobre a globalização, oferece um comparativo entre dois operários que realizam a mesma função na fabricação do Fusca, tanto na Alemanha quanto no Brasil. Trata-se de um filme didático, feito sob encomenda, mas com uma clara inclinação política.

O segundo filme, *Acidente de Trabalho*, é resultado de um trabalho realizado em conjunto entre uma instituição sindical, primeiro caso na história brasileira, e um realizador independente. Renato Tapajós e sua equipe se integram ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema e realizam um filme que discute questões contemporâneas ao universo trabalhista. Trata-se daquilo que apontamos na introdução deste trabalho, de perceber como o filme, no processo dialógico de sua construção, estabelece uma relação efetiva com o grupo ou com a militância com a qual se integra. Ao destacar como elemento central a problemática do *Acidente de Trabalho*, que em 1972 vitimava um em cada cinco trabalhadores, o filme traz à discussão uma questão que antes era atribuição específica das assessorias jurídicas que prestavam serviço ao movimento sindical.

Segundo filme realizado pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo Campo e Diadema em parceria com Renato Tapajós, *Trabalhadoras Metalúrgicas* é um caso típico de um filme que foge ao controle dos seus realizadores. E esse processo, dentro da narrativa fílmica, é o seu elemento mais significativo. O documentário é um relato sobre as questões femininas das *Trabalhadoras Metalúrgicas* brasileiras; narrativa

diametralmente oposta àquela expressa nas diretrizes oficiais para sua produção e que coadunaram com a realização do *I Congresso da Mulher Metalúrgica de São Bernardo e Diadema*, em janeiro de 1978. As diretrizes oficiais do sindicato para a realização do evento buscava “integrar a mulher ao movimento trabalhista reforçando a luta dos companheiros homens”, mas as demandas expressas pelas trabalhadoras iam além.

Por fim, o quarto filme deste capítulo, *Os Chapeleiros*, é um documentário silencioso cuja origem remonta ao projeto *Imagens e História da Industrialização no Brasil (1889-1945)*, realizado entre os anos de 1975 e 1977, destinado a ampliar o acervo iconográfico do Arquivo Edgar Leuenroth, da UNICAMP, e coordenado pelos cientistas Paulo Sérgio Pinheiro e Vitor Leonardi, com financiamento do Ministério da Indústria e Comércio. Ao visitar a extinta fábrica de chapéus Cury⁴⁶, o diretor Adrian Cooper percebeu o quanto o cotidiano da fábrica lembrava os processos industriais da revolução industrial inglesa e captou as imagens que foram usadas no filme, sem ainda um discurso que pudesse amarrá-las. O cotidiano da fábrica Cury, apresentado no documentário, foi estruturado ao largo de discursos panfletários, que, conforme o diretor, “diziam sempre o que a gente queria ouvir”. Há um duplo posicionamento político no filme: o questionamento à própria linguagem documental e panfletária, e uma crítica estrutural sobre a exploração do trabalho, trazido essencialmente em função da figura dos trabalhadores captados pela câmera e não por um discurso externo sobre eles.

2.1 De didático a político: o discurso fronteiro em *Operários da Volkswagen*

A procedência da imagem do operário no cinema brasileiro, certamente, remonta a *Viramundo*. É certo, no entanto, que, como aponta Bernardet (2003), embalado por um discurso sociológico, com uma ‘voz’ que lhe foi atribuída. Por ‘voz’, aqui, não devemos entender como algo restrito apenas à fala dos personagens. Ela sempre existiu, mesmo no cinema mudo. Mas a algo mais amplo, que remonta à perspectiva que será dada por

⁴⁶ A fábrica foi fundada em 1920 por Miguel Vicente Cury e funcionou até 2012, quando foi desativada e transferida para a cidade de Jaguariúna, interior do estado de São Paulo.

quem realiza o filme. O domínio da voz ou seu estatuto é um dos elementos centrais na disputa do lugar de quem fala e, portanto, pode propor discussões sobre o outro ou sobre si. O embate em torno do poder sobre essa voz é um dos pontos centrais dos filmes que trazem o operário como personagem nos documentários das décadas de 1970 e 1980.

Sobre esse conceito, podemos compreender a ‘voz’ como algo comum a um tipo de produção fílmica que não se propõe a uma documentação ou reprodução sobre o mundo. Os documentários, ao estabelecerem um ponto de vista sobre o universo que buscam designar, o fazem por meio de alguma voz; algo próximo a um discurso sobre o mundo, não a reprodução deste. Conforme Bill Nichols (2005, p. 73) o documentário é uma representação sobre o mundo,

[...] e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz no documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer.

Assim, as formas documentárias (do documentário clássico, passando pelo cinema verdade e direto, até os documentários em primeira pelas *web cam*)⁴⁷ centram-se, segundo Nichols (2005), no estatuto da voz. Sobre a “voz”, podemos compreendê-la como uma concepção ligada à ideia de uma lógica informativa que orienta e organiza o discurso fílmico e está claramente associada ao estilo. Ainda conforme Nichols (2005, p. 74), “a voz do filme revela como seu criador se engaja no mundo de uma forma que talvez nem mesmo ele tenha reconhecido plenamente”.

Desse modo, na medida em que podemos compreender o documentário como tendo uma voz que faz asserções sobre o mundo, seu estatuto ou presença é o elemento central da narrativa documentária. No sentido estabelecido por Nichols, podemos

⁴⁷ Sobre esse conceito, a tipologia dos ‘modos de representação’ em documentários, recorreremos, especificamente, aos apontamentos de Bill Nichols (2005) que aponta seis formas narrativas atribuídas ao documentário. Modo poético (a narrativa enfatiza associações visuais e qualidades rítmicas); Modo expositivo (enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa); Modo observativo (enfatiza o engajamento do cinema na vida cotidiana, observadas por uma câmera discreta que não ‘interfere’ nas relações); Modo participativo (valoriza a interação do cineasta e o tema e acontece principalmente através da entrevista filmada); Modo reflexivo (chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário); e Modo performático (enfatiza o aspecto subjetivo valorizando o engajamento do próprio cineasta/tema).

pressupor a voz como aquele fenômeno narrativo que contempla desde a voz “over” (a clássica “voz de Deus”), passando pela voz “off”, onde o narrador é identificável, até as cartelas dos filmes mudos e as vozes delegadas, entrevistas e testemunhos, características dos cinemas verdade e direto. Ou, recorrendo a André Gaudreault (2009), a ideia de Narrador Fundamental ou Narrador Principal, associados à ideia central de “meganarrador”. Trata-se, em outros termos, de uma instância narrativa fundamental que realiza a fusão dos dois modos fundamentais da comunicação audiovisual, a “mostração” e a “narração” e lhe estabelece sentido.

A voz, em *Operários da Volkswagen*, aparece difusa entre sua intenção pedagógica e sua ação política. Mas ela está lá. O filme é o primeiro, após *Viramundo*, a tratar especificamente do universo operário. Se, como afirma Nichols (2005, p. 76) “a voz do documentário transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme”, é certo que, em *Operários da Volkswagen*, esse ponto de vista aparece na forma como os diretores optaram por apresentar a temática do filme. Trata-se, conforme aponta Xavier (2009), de um certo “desalinho”, aquilo que dá a especificidade do discurso do realizador, premeditado ou não, mas que impulsiona a leitura do filme para além daquilo que está sendo mostrado. *Operários da Volkswagen* é o primeiro filme no qual a imagem apresentada sobre o operário não se propõe a uma análise distanciada sobre ele, suas necessidades e demandas, calcadas sobretudo num discurso sociológico, mas articulam um pensamento sobre eles, suas ações e construções de sentido.

Em 1974, os cineastas Jorge Bodanzky⁴⁸ e Wolf Gauer⁴⁹ realizam um filme de encomenda para o Instituto Federal de Mídia Didática (*Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht – FWU*) da República Federativa da Alemanha, que recebeu o título original de *Industriearbeiter in Deutschland, Industriearbeiter in Brasilien* e, no Brasil, recebeu a tradução de *Operários da Volkswagen*. O documentário é parte de um conjunto de filmes didático-educativos destinados à formação de professores e adolescentes da rede de ensino público alemão. Sua realização está inserida numa série designada

⁴⁸ Entrevista ao autor em 15/06/2008.

⁴⁹ Entrevista ao autor em 29/06/2008.

Universo do Trabalho, cuja preocupação principal era retratar o dia-a-dia de atividades de trabalho, especialmente o trabalho fabril.

Operários da Volkswagen retrata a vida de dois montadores volantes, Manoel de Oliveira e Ludvig, que realizam o mesmo trabalho de substituição de operários na linha de produção quando estes são obrigados a se ausentar. Dividido em três blocos (o trabalho, o trabalhador e o salário), o filme aponta para aspectos comuns entre a vida dos trabalhadores como trabalho, lazer, salário e futuro. A ideia defendida pelos autores é a de que, tanto o operário brasileiro quanto o alemão, apesar das claras diferenças entre a qualidade de vida de ambos, estavam sujeitos a diferentes realidades econômicas e de qualidade de vida, mas permaneciam instáveis em relação à manutenção de seu emprego; aspecto que refletia em uma postura de maior satisfação em relação ao seu ofício. Conforme os diretores, a temática para a realização do filme foi discutida com o corpo de professores para os quais o material era desenvolvido para uso acadêmico. Todos os tópicos acerca de trabalho, sindicalização e lazer foram amplamente discutidos com os realizadores.

Figura 5

Prancha de imagens do filme *Operários da Volkswagen* mostrando as diferenças entre as habitações e famílias dos operários alemão e brasileiro



Fonte: Arquivo pessoal (Jorge Bodanzky), mimeno.

Figura 6
Ficha de apresentação do filme *Operários da Volkswagen*



Fonte: Arquivo pessoal (Jorge Bodanzky), mimeno.

O filme chega ao Brasil no ano de 1975, e passa a ser distribuído pela Dina Filmes⁵⁰. Não há registro de como o filme chegou ao acervo da produtora no Brasil, muito menos

⁵⁰ A Dina Filmes, Distribuidora de Filmes do Conselho Nacional de Cineclubes, foi criada em 1976 como desdobramento das discussões realizadas por cineastas e cineclubistas das Jornadas Brasileiras de Curtas-Metragens de Salvador. O primeiro evento aconteceu em 1972 e reuniu filmes apenas do estado da Bahia.

de quem tenha realizado a tradução do filme para o português, mas sua exibição no país acabou servindo como catalizador de discussões acerca do movimento sindical exatamente num período no qual os movimentos de oposição começavam a se evidenciar no país. Aqui, optou-se por utilizar a tradução realizada pelo filme, não sua narração original, uma vez que foi essa cópia que circulou nos circuitos alternativos de exibição e fomentou a discussão do filme no Brasil.

A opção pela comparação entre a vida de um operário brasileiro e um alemão foi uma ideia proposta pelos diretores e aceita sem contestação pela FWU, como afirmou Wolf Gauer. Apesar das indicações claramente pedagógicas do filme de Gauer e Bodanzky, é clara a preocupação dos diretores em extrapolar a mera ‘retratação’ do universo fabril. Trata-se, pois, de um filme que consideramos como fronteiro, visto que marca uma transformação na abordagem do discurso cinematográfico sobre o trabalho/trabalhador, diferente do discurso ‘sociológico’ presente em *Viramundo*.

O formato comparativo foi uma proposta dos diretores do filme, e, essencialmente, uma estratégia que surgiu com a parceria estabelecida entre os autores que fundaram em Munique, no ano de 1972, a Stopfilms. Com a produtora, os diretores passam a realizar documentários didático-educativos para o governo alemão, com enfoque principal sobre o Brasil e a América Latina, dada as relações que ambos possuíam nos respectivos países⁵¹. Pela parceria estabelecida com a Stopfilms, Bodanzky seria o

Em 1973, a II Jornada permitiu a participação de filmes cuja temática fosse relativa ao Nordeste. Foi nesse ano que se criou a ABD (Associação Brasileira de Documentaristas), instituição responsável por reunir produtores, diretores, distribuidores, técnicos que trabalhassem com documentários de curta e média metragem e os representantes de cinematecas, cineclubes e instituições similares, “para discutir e criar mecanismos que legissem e impulsionem o mercado cinematográfico brasileiro” (MELO, 2004, p. 04). A partir de 1974, com a projeção do evento, a Jornada passa a ter cada vez mais participantes e a atrair a atenção dos realizadores alternativos da necessidade da criação de uma instituição responsável por articular e servir como suporte à distribuição cinematográfica até que, dois anos depois, surge a Dina Filmes, centralizando sua sede em São Paulo, com sedes em outras regiões do país. Segundo Leonardo Barbosa Rossato (2009), o acervo da distribuidora foi formado, inicialmente, com filmes de 16mm da Cinemateca Brasileira e doado por Paulo Emílio Salles Gomes. Sua crescente demanda por filmes levou a Dina Filmes a organizar seu acervo por núcleos temáticos, como os movimentos sociais que eram requisitados por diversas entidades que se utilizavam do cinema para estimular seus encontros e eventos. No final dos anos 70, a Dinafilme atinge mais de 2.000 pontos de exibição cadastrados, contendo, entre eles, cineclubes organizados, associações de moradores, sindicatos, igrejas e bases de movimentos populares.

⁵¹ Jorge Bodanzky foi, em 1964, para a Alemanha, estudar fotografia logo após a chegada dos militares ao poder com o Golpe Militar brasileiro. Fotografou filmes de diversos alunos da Universidade de Ulm. Só

responsável pelo som e fotografia, e Gauer pelos roteiros e o estabelecimento de parcerias na Alemanha, especialmente com órgãos públicos e instituições não governamentais⁵². Foi com o capital obtido com a produtora que os cineastas compraram equipamentos cinematográficos, possibilitando a mudança definitiva de Gauer para o Brasil e a realização do primeiro longa-metragem da produtora, *Iracema, uma Transa Amazônica* (1976). Os recursos ainda possibilitaram a realização de diversos filmes como *Os Mucker* (1978), sobre a saga dos imigrantes alemães no sul do Brasil em meados da década de 1920.

Figura 7

Fuscas, carro popular da montadora, rodando pelas ruas de Volksburg



Fonte: *Operários da Volkswagen* (1974)

Figura 8

Fuscas, carro popular da montadora, rodando pelas ruas de São Paulo



Fonte: *Operários da Volkswagen* (1974)

Retornando ao filme, a sequência introdutória mostra duas paisagens urbanas. Trata-se de Volksburg e São Paulo. Carros, muitos fuscas, trafegam pelas ruas da cidade. Não fosse pelo narrador, poderíamos supor ser qualquer cidade com uma paisagem urbana conhecida. Mas são duas cidades nas quais a Volkswagen possui empresas instaladas. Há, no entanto, uma questão. São duas importantes metrópoles. Uma, sede mundial da montadora Volkswagen. Outra, sede da primeira fábrica da empresa fora da

retornou ao Brasil em 1968, a convite de Maurice Capovilla, para fazer a direção de *O Profeta da Fome* (1969), filme sobre um faquir trapaceiro que foge do circo e é idolatrado como guia espiritual. Ainda participou de filmes como “Copacabana Me Engana”, de Antonio Carlos Fontoura, e diversos documentários produzidos por Thomaz Farkas: “Visão de Juazeiro” e “De Raízes & Rezas”, entre outros.

⁵² Conforme Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda (1997, p. 60), nos anos 1970 a parceria de Bodanzky e Gauer com a Stopfilm possibilitou aos cineastas a filmagem de curta-metragens com características didáticas como *Eduardo*, *O contrato nuclear*, *Operários da Volkswagen na Alemanha e no Brasil*, *Escola*, *Desenvolvimento*, *O processo de aprendizagem*, *Colonos alemães na Jamaica*.

Alemanha; situações que, ao discurso fílmico, não se resume unicamente a uma mera coincidência sobre a nacionalidade dos cineastas; antes, a extrapola.

Instalada inicialmente, no ano de 1953, no bairro do Ipiranga, a primeira unidade da Volkswagen no Brasil montava os modelos dos carros Fusca e Kombi com peças importadas da Alemanha. Três anos mais tarde, em 1956, a montadora instalaria a primeira fábrica da Volkswagen fora da Alemanha, na cidade de São Bernardo do Campo. Como unidade coirmã da matriz de Wolfsburg, a unidade oferecia a possibilidade de um comparativo singular sobre o trabalho executado, tanto no país de origem da montadora quanto em sua primeira fábrica fora da Alemanha, cara aos propósitos do filme.

A comparação entre os operários foi uma operacionalização simples de ser executada no Brasil. Segundo Bodanzky, não houve sequer uma indicação por parte da montadora ou do sindicato em relação ao ‘tipo’ do operário a ser selecionado. Ao solicitar autorização da fábrica no Brasil para a realização do filme, a direção solicitou que os cineastas ‘escolhessem’ um personagem na *Linha de Montagem*. A opção recaiu sobre o funcionário Manoel de Oliveira, filmado posteriormente às captações do seu colega alemão, Ludvig. Ainda segundo Bodanzky, o fato de estar realizando um filme para o FWU alemão acabou facilitando a realização do filme, pois não houve sequer uma interferência por parte da direção da montadora, tanto no Brasil quanto na Alemanha, em relação ao tema ou aos propósitos do filme, já que se havia pressuposto sua utilização para fins didáticos e não políticos.

Apesar de não ser o elemento principal da narrativa cinematográfica, o tema da Globalização estava na pauta da realização do documentário. Conforme Bodanzky, não se tratava, obviamente, de um filme específico sobre o tema, dado o formato e seu destino. Nesse sentido, para além das discussões sobre a diferença entre os operários retratados, o filme suscita discussões mais profundas sobre economia e política, tornando-se um filme com apontamentos políticos significativos. Essa mistura de intensões marca a identidade do realizador, já que a discussão temática poderia ser construída de uma outra forma, dentro de um discurso sociológico, tratando questões relativas ao trabalho sem, necessariamente, realizar um comparativo de atividades similares entre países social e politicamente distintos. Não fosse um saber prévio das imagens que são apresentadas em

Operários da Volkswagen, ou as poucas informações oferecidas pelo narrador, as fábricas do Brasil ou da Alemanha possuem mais aproximações que diferenças. Essa estratégia de aproximações e distanciamentos estrutura todo o filme ao fazer um paralelo entre as vidas dos dois operários.

Figura 9
Fábrica da Volkswagen em São Bernardo do Campo – São Paulo



Fonte: *Operários da Volkswagen* (1974)

Figura 10
Fábrica da Volkswagen em São Bernardo do Campo – São Paulo



Fonte: *Operários da Volkswagen* (1974)

Figura 11
Fábrica da Volkswagen em Wolfsburg - Alemanha



Fonte: *Operários da Volkswagen* (1974)

Figura 12
Fábrica da Volkswagen em Wolfsburg - Alemanha



Fonte: *Operários da Volkswagen* (1974)

Após o bloco inicial, a primeira sequência de *Operários da Volkswagen* trata da execução do trabalho de Operário Volante, cargo exercido pelos dois personagens do documentário. Introduzidos apenas pela cartela *Die Arbeit* (Fig. 13), seguem-se catorze planos de imagens de trabalhadores dentro e fora da fábrica. Trata-se da menor sequência de tomadas do filme, talvez por conta da sua pouca importância para a narrativa ou do que ele efetivamente propunha enquanto discussão principal. Elege-se a função do Operário Volante, mas a discussão está toda centrada no trabalho, analisado

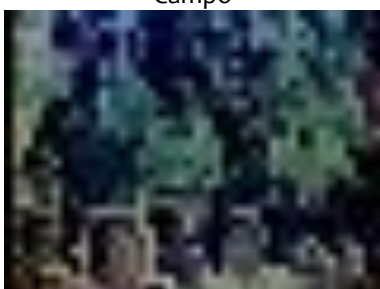
como um tema mais geral. Nela, dez planos são destinados ao trabalho executado pelo brasileiro (Fig. 14 a Fig. 20) e seus pares, quatro ao trabalhador alemão⁵³ (Fig. 21 e 22).

Figura 13
Cartela do filme em alemão, significando
“o trabalho”



Fonte: *Operários da Volkswagen* (1974)

Figura 14
Chegada de metalúrgicos na
Volkswagen de São Bernardo do
Campo



Fonte: *Operários da Volkswagen*
(1974)

Figura 15
Entrada da fábrica da
Volkswagen em São Bernardo do
Campo



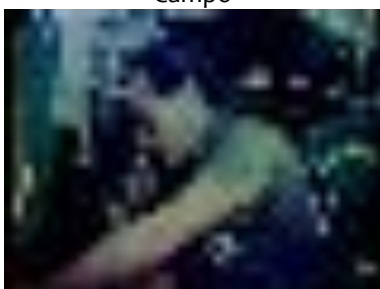
Fonte: *Operários da Volkswagen*
(1974)

Figura 16
Operário no interior da fábrica da
Volkswagen em São Bernardo do
Campo



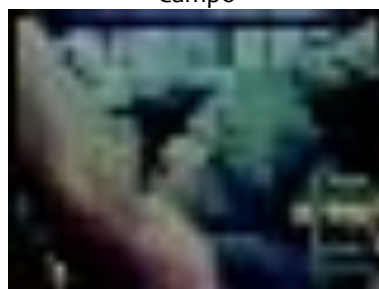
Fonte: *Operários da Volkswagen*
(1974)

Figura 17
Operário no interior da fábrica da
Volkswagen em São Bernardo do
Campo



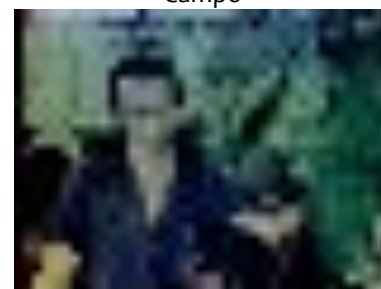
Fonte: *Operários da Volkswagen*
(1974)

Figura 18
Operário no interior da fábrica da
Volkswagen em São Bernardo do
Campo



Fonte: *Operários da Volkswagen*
(1974)

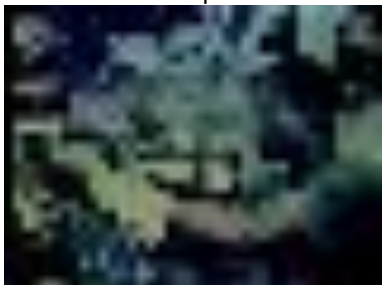
Figura 19
Manoel de Oliveira, operário da
Volkswagen em São Bernardo do
Campo



Fonte: *Operários da Volkswagen*
(1974)

⁵³ Aqui optamos por reproduzir apenas os planos que introduzem personagens novos. Os planos do mesmo personagem foram suprimidos para melhor visualização da sequência.

Figura 20
Operário no interior da fábrica da Volkswagen em São Bernardo do Campo



Fonte: *Operários da Volkswagen* (1974)

Figura 21
Operários no interior da fábrica da Volkswagen em Volksburg – Alemanha



Fonte: *Operários da Volkswagen* (1974)

Figura 22
Ludwig, operário da Volkswagen em Volksburg – Alemanha



Fonte: *Operários da Volkswagen* (1974)

A sequência do trabalho no Brasil é apresentada pela voz over que indica “Vamos à Volkswagen do Brasil. Montagem final do Volks em São Bernardo do Campo”. Cobrindo essa fala vemos operários subindo a escadaria de acesso à fábrica. Eles percebem a câmera. Numa panorâmica que segue da direita para a esquerda, percebemos um cartaz sobre a portaria da fábrica (Fig. 15). Nele conseguimos ler: “Devolva a identificação provisória ao guarda da portaria após o término do expediente de trabalho”. Provisoriamente, ao passar pelo portal, todos se tornam operários. Ao sair, destituem-se desse papel. A provisoriedade, ou a transitoriedade do papel do operário, ou de seu trabalho, persiste como um elemento presente em todo o discurso fílmico.

Coincidente ou não, as imagens sobre o operário brasileiro são tomadas em conjunto. Antes de percebermos o personagem central da narrativa, o filme apresenta três outros operários, todos uniformizados (Fig. 16, Fig. 17, Fig. 18 e Fig. 20). Comparados à multidão que entra na fábrica no início da sequência, todos com suas próprias roupas (e são muitos), ao entrarem na fábrica, uniformizam-se, perdem a identificação e executam a mesma função. Não há particularização, exceto pela persistência da tipificação de Manoel de Oliveira, personagem central da narrativa. A voz over anuncia: “Manoel de Oliveira trabalha como montador volante. Ele tem a função de substituir o seu companheiro que falta no serviço, que vai ao banheiro, ao ambulatório médico.” Assim como Ludwig, tratado sem sobrenome, Manoel tipifica um personagem que será caro ao

discurso do documentário. No entanto, dentro da artificialidade propositadamente construída pelo discurso do filme, eles são bem diferentes entre si.

Ao tratar do funcionário alemão, a sequência de imagens apresenta quatro planos de Ludvig. Não há tipificação de outros funcionários, exceto pela imagem de uma mulher na linha de produção executando a mesma função. Não há trabalhadoras nas fábricas do Brasil. E elas só vão ganhar voz quatro anos mais tarde, quando Renato Tapajós e Olga Futemma filmam *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978). Comparadas estas às imagens da linha de montagem brasileira, percebe-se um outro tipo de relação profissional. O esforço físico de Ludvig é pequeno comparado aos seus colegas no Brasil. Ele não carrega peças nos ombros como os personagens brasileiros. Um outro traço distintivo: ele, assim como a operária com quem divide a tela, se vestem com roupas próprias, particulariza-se, e é apresentado em relação à exterioridade de sua atividade profissional pela voz over:

Montagem final em Volksburg, Alemanha. Ludvig é operário da fábrica na Alemanha e faz exatamente a mesma coisa que seu colega no Brasil. Ele é casado, tem dois filhos, e ganha entre mil e duzentos e mil e seiscentos marcos por mês. O equivalente a um terço do preço de um Volkswagen.

A segunda sequência do filme é sobre os trabalhadores, no caso, Ludvig e Manoel de Oliveira. Ela se inicia como o bloco anterior, com uma cartela introduzindo a temática escrito em alemão (*Die Arbeiter*), “o trabalhador”, e logo em seguida aparece o operário alemão. Aqui há uma questão importante sobre a casa dos personagens e que oferece uma leitura significativa das intenções do produtor e da composição dos personagens.

Em artigo para a Revista Filme Cultura, Jean-Claude Bernardet (1986) comenta sobre a relação existente entre o filme e a casa do operário. Ao citar o documentário dirigido por Olga Futemma e Renato Tapajós, *Trabalhadoras Metalúrgicas*, o autor afirma que o fato dos realizadores filmarem dentro da casa dos operários expressa “uma certa busca de intimidade que iria além das relações de trabalho que os filmes podem apreender e os momentos de luta” (1986, p. 61). São imagens que não trazem afirmação categórica sobre a relação de trabalho, mas acabam politizando a casa do operário, tornando-a um espaço de ação do cineasta já que, no interior da fábrica, nos processos usuais de contestação do trabalho, a câmera não pode entrar. Filmar operários, em certa

medida, é filmar um tipo, particularizado por seu local de trabalho. A casa oferece outras relações.

Figura 23
Interior da casa de Ludwig, em Volksburg –
Alemanha



Fonte: Operários da Volkswagen (1974)

Figura 24
Ludwig, enquadrado da sacada de seu
apartamento em Volksburg



Fonte: Operários da Volkswagen (1974)

Figura 25
Interior da casa de Manoel de Oliveira em São
Bernardo do Campo – São Paulo



Fonte: Operários da Volkswagen (1974)

Figura 26
Detalhe do interior da casa de Manoel de Oliveira
em São Bernardo do Campo – São Paulo



Fonte: Operários da Volkswagen (1974)

Ludvig foi filmado em sua casa, num conjunto residencial nos arredores de Volksburg, cidade alemã criada em 1938 para abrigar os trabalhadores da fábrica da Volkswagen. Não há indicação na narrativa do filme, mas sabemos tratar-se de um condomínio de prédios baixos, com amplo espaço entre os edifícios, assim como é o interior de sua casa. A câmera está posicionada à esquerda do personagem, separada por uma mesa, e o personagem responde ao entrevistador sentado à sua frente (Fig. 23). Não vemos a mesma composição na sequência do operário brasileiro. Sua casa é filmada, mas ele não está nela. Nem poderia. Não há possibilidade de filmar Manoel em seu interior. Não há espaço que permita o recuo necessário para o equipamento de filmagem. O que vemos de sua residência (temos que acreditar que seja ela) é um empilhado de móveis (Fig. 25), um retrato de Nossa Senhora Aparecida (Fig. 26) e o saber da voz over que nos

informa sobre o número de cômodos, de moradores e sua localização. Não há nada que particularize a casa do operário brasileiro, exceto o fato de aceitar que ela seja sua residência como nos afirma a voz over. Ele não está confortável nela como Ludvig está em sua residência.

Tratado ora por Oliveira, ora por Silveira, a locução faz afirmações sobre a precariedade de sua casa: “Na periferia, Manoel e seus amigos fizeram um mutirão e ergueram suas casas, sem licença da prefeitura”. Sua casa é um cortiço característico de inúmeras periferias no Brasil, e lugar que, posteriormente, seria visitado por diversos outros cineastas em filmes como *Trabalhadoras Metalúrgicas* (Olga Futemma e Renato Tapajós, 1978), *Os Queixadas* (Rogério Correa, 1978) e *Greve!* (João Batista de Andrade, 1979). Diferente do que ocorre com a casa de Ludvig, não temos ciência da localização da casa de Manoel. É de se pressupor que, assim como sua casa, diversos outros cortiços existam.

Figura 27

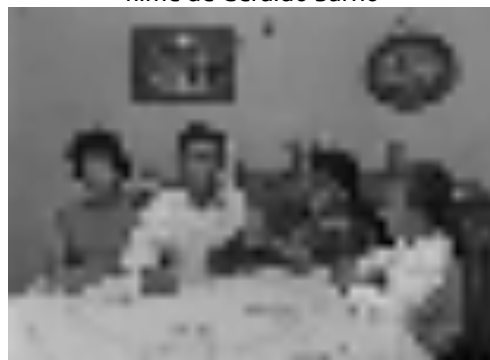
Interior da casa do operário não-especializado no filme de Geraldo Sarno



Fonte: Viramundo (1965)

Figura 28

Interior da casa do operário especializado no filme de Geraldo Sarno



Fonte: Viramundo (1965)

Mas há uma diferença significativa na apresentação da casa de Manoel e que se aproxima daquilo que Bernardet (1986) aponta como o espaço de ação do cineasta. É a primeira vez que se filma o interior de uma residência operária, e ela se revela de maneira pouco idealizada ou elaborada em função de um discurso sociológico como em *Viramundo* (GERALDO SARNO, 1965), Fig. 27 e Fig. 28. A casa deixa de ser um espaço do conforto, do descanso, para se tornar, ao discurso fílmico, um elemento de contestação,

de disputa e de poder. Talvez nem mesmo ao operário o interior de sua casa fosse um elemento de significativo impacto e discurso sobre sua condição social.

Dentro desse horizonte, *Operários da Volkswagen* foi o primeiro documentário onde se sente mais detidamente a imagem do operário urbano. Apesar de sua inclinação abertamente didática, é nítida a opção dos diretores em realizar um filme que extrapolasse a mera indicação de como se realiza um trabalho intramuros numa grande fábrica. Seu uso no Brasil passou longe dos bancos escolares. Era comum sua exibição, seguido de debate com os realizadores, em circuitos independentes, especialmente com a distribuição feita pela DINA Filmes a partir da década de 1970. Conforme apontamento do ex-diretor do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, Rubens Teodoro⁵⁴, houve um processo de apropriação dos discursos apresentados no filme como forma de fomentar questões próprias às demandas dos operários. Dito de outra forma, o uso do filme nos circuitos alternativos, em especial as exibições realizadas no interior do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, permitiram uma prática diferenciada de mobilização e conscientização política. As discussões estabelecidas em *Operários da Volkswagen* extrapolam o mero conteúdo didático de um produto de ‘encomenda’ destinado a ‘mostração’ e conferem ao filme uma característica muito mais política.

As imagens trazidas por *Operários da Volkswagen*, incomuns na tradição documental brasileira até então, inauguram uma fase no qual a imagem do trabalhador urbano saltará, com a eclosão dos “novos” movimentos sociais de finais da década de 1970, para a ordem do dia da lente de inúmeros cineastas envolvidos ou não em ações políticas. Eles atestam também um claro deslocamento de eixo da prática dos registros cinematográficos sobre o trabalhador, de caráter mais conservador e ajustados ao pensamento de uma elite conservadora (típico tanto de documentários mais alinhados ao poder, típico em cineastas como Jean Manzon e Amaral Neto), para um registro mais cru, menos aberto a teses políticas e mais próximos aos anseios sociais das classes menos favorecidas.

⁵⁴ Entrevista concedida em 16/06/2006.

2.2 Acidente de Trabalho e a militância política. Como as necessidades cotidianas constroem as ações e comunicam diferentes pontos de vista

A realização de *Acidente de Trabalho* (1977) remonta uma série de atividades realizadas tanto pelo seu diretor, Renato Tapajós, quanto pela diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Uma dessas atividades está ligada a uma estratégia de aproximação com os trabalhadores e sindicalizados através de atividades educativas e culturais. O Sindicato mantinha, funcionando na própria sede da instituição, um curso preparatório para os exames de Madureza⁵⁵, cujo principal objetivo era diplomar membros do seu próprio quadro. Segundo Antônio Aparecido Primo (1996, p. 5),

[...] dos sete membros da direção executiva do mandato de 1972-1975, Luís Inácio da Silva e Rubens Teodoro de Arruda estudavam em Madureza de 1º grau, assim como os operários Djalma de Souza Bom da Mercedes e Luís dos Santos, o Lulinha da Ford, trabalhadores da base sindical da diretoria.

O curso de Madureza era oferecido pelo Centro Educacional Tiradentes (CET)⁵⁶, instituição criada pela diretoria do Sindicato no ano de 1974, e que começou suas atividades oferecendo, além de cursos preparatórios para o Madureza, cursos técnicos a partir de um convênio firmado no segundo semestre desse ano com a Escola SENAI Almirante Tamandaré de São Bernardo do Campo. Conforme Primo (1996, p. 16), a criação do CET foi uma estratégia bastante ousada da diretoria do Sindicato em converter o dinheiro do imposto sindical repassado pelo Ministério do Trabalho para criar uma escola, atividade ainda incomum na maioria dos sindicatos do estado de São Paulo. A criação do

⁵⁵ Nome do curso de educação de jovens e adultos e sua respectiva avaliação que ministrava disciplinas dos antigos ginásio e colegial (equivalentes hoje às séries fundamentais e ensino médio, respectivamente), a partir da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), de 1961. O curso fixava em 16 e 19 anos as idades mínimas para seu início, respectivamente, dos cursos de Madureza Ginásial e de Madureza Colegial. Era exigido um prazo de dois a três anos para a conclusão de cada ciclo, exigência posteriormente abolida em 1969, para contemplar estudantes autodidatas, para os quais, só interessava a realização do exame. Em acordo com o Ministério da Educação, a TV Cultura, da Fundação Padre Anchieta, produziu o primeiro Curso de Madureza Ginásial da tevê brasileira, que contou com uma rede de telepostos em vários municípios paulistas. Em 1971, o Curso de Madureza foi substituído pelo Projeto Minerva e, posteriormente, pelo curso Supletivo.

⁵⁶ O CET funcionou por seis anos, tendo sido fechado em 1980 a partir de um convênio firmado entre o sindicato e o Colégio Santa Inês, que daria continuidade aos cursos oferecidos pelo CET.

CET responde, num primeiro momento, como afirma Paranhos (1999), a uma demanda da própria categoria pelo oferecimento de cursos supletivos e técnicos voltados aos metalúrgicos. Em última instância, sua criação demonstra um efetivo fortalecimento da Instituição, especialmente no que compete aos mecanismos utilizados para aproximação com o operário. No processo político em curso na década de 1970, a realização de atividades educacionais na sede do Sindicato criou mecanismos de aumento da representatividade junto aos trabalhadores e de controle da própria máquina sindical que poderia, a qualquer momento, sofrer intervenções, como se observaria em anos subsequentes. Tratava-se de uma estratégia de ocupação que acabaria por criar laços significativos entre sindicalistas, filiados e frequentadores do Sindicato. Como afirma Primo (1996, p. 16)

Nos limites impostos pela conjuntura ditatorial brasileira, era preciso ter criatividade para fortalecer os movimentos sociais e para resistir ao avanço das forças conservadoras que os haviam derrotado no golpe de 1964. O CET, mesmo que não tenha sido intencionalmente fundado com este caráter político, na prática dos anos seguintes serviu como um dos elementos de fortalecimento do sindicato.

Ainda conforme o autor (1996, p. 53), a criação do CET “fazia parte de um projeto cultural e educacional [...] que visava politizar a categoria”. É inegável, portanto, que no contexto político do período, o CET extrapolou sua função educativa, se tornando um foco de resistência política para o qual convergiram intelectuais e líderes sindicais reorganizando a gama de interesses políticos dos movimentos de esquerda dispersos após o Golpe de 1964. Apesar de não ser prerrogativa do curso, sua estrutura proporcionava a presença de grupos de teatro e de diversas outras manifestações artísticas, inicialmente coordenadas pelo Departamento Cultural do Sindicato que realizava inúmeras atividades como excursões, mostras de filmes e literatura, sessões de cinema, etc.

O coordenador do CET era José Roberto Michelazzo, ex-presos político, que possuía ligações diretas com a Ala Vermelha⁵⁷, dissidência do PC do B que tinha como base essencial do seu projeto, o desencadeamento de uma Revolução Cultural⁵⁸. Em depoimento a Paranhos (2002, p. 61), Michelazzo afirmou que a intenção da diretoria com a criação do CET era a contratação de professores que possuíssem um perfil politizado, que valorizassem o sindicato e que adotassem estratégias mais ampliadas de ensino. Foi a partir dessa postura que o Centro, em parceria com o Departamento Cultural do Sindicato, ampliou suas atividades, contemplando atividades culturais que se desenvolveriam a partir das demandas dos próprios trabalhadores e dos interesses institucionais, demandando a presença de inúmeros artistas que gravitariam em torno do Sindicato. Era, conforme Paranhos (2002, p. 65), um lugar de encontro entre os intelectuais de esquerda e os sindicalistas do ABC nos anos 70. Em torno de Michelazzo gravitavam um número significativo de profissionais que possuíam ligações com organizações clandestinas de esquerda como a Ação Popular (AP), Movimento de Emancipação do Proletariado (MEP), Convergência Socialista (CS) e a própria Ala Vermelha, como foi o caso de Renato Tapajós⁵⁹.

Por conta de sua prática como diretor cinematográfico, Renato Tapajós⁶⁰ foi convidado por Maurício Segall, diretor do Museu Lasar Segall⁶¹, a organizar, entre os anos

⁵⁷ Michelazzo foi preso duas vezes entre 1968 e 1972, ano em que saiu da prisão já desligado da Ala Vermelha e passou a lecionar no Núcleo de Educação Integral, em São Bernardo do Campo; instituição que forneceria boa parte dos profissionais que, posteriormente, se integrariam ao CET, em 1974.

⁵⁸ Os militantes do PC do B que formariam a Ala Vermelha eram, em sua maioria, constituídos por antigos participantes das Ligas Camponesas, do Movimento Revolucionário Tiradentes e ex-adeptos do foquismo. A dissidência nasce a partir de um processo de revisão interna do Partido, fomentados sobretudo pelo retorno de membros que haviam realizado um estágio na China, patrocinado pela própria instituição. A Ala atuou nos Estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo, Minas Gerais, Bahia e Ceará. Ver Santana (2000).

⁵⁹ Em entrevista (22 de junho de 2006), Djalma de Souza Bom listou diversos nomes de pessoas envolvidas com organizações de esquerda e que transitavam pelo sindicato, seja realizando trabalhos ou mesmo através de suas ligações com a diretoria. “Veja você o seguinte, eu, você sabe que eu nem me lembrava dessa coisa, eu sabia que eu conhecia o Renato Tapajós, que o Renato Tapajós era um cara de esquerda, [Marcos: ele era da Ala Vermelha] Djalma: Ele era da Ala Vermelha. Bom, aqui no Sindicato a gente tinha um monte de companheiro que era da Ala Vermelha né. Tinha o Julinho [Julio de Grammont], tinha o Marcelo, aí depois veio, tinha o Alípio Freire, aí veio o Renato Tapajós.”

⁶⁰ Entrevista para o projeto “*Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970*”.

⁶¹ O Museu Lasar Segall foi criado por Maurício Segall e seu irmão Oscar Klabin Segall em 1967. Maurício dirigiu o museu entre os anos de 1967 a 1997. Em 1969 foi preso pelo Regime Militar e no ano seguinte condenado a três anos de prisão, retornando para o Museu em 1974.

de 1976 e 1977, cursos de documentários voltados basicamente ao público frequentador do espaço. Marcelo Ridenti (1999, p. 341) afirma que o convite de Segall se deu por conta da realização do filme *Fim de Semana* (1975), no qual o cineasta retrata o processo de construção de moradias populares na grande São Paulo através de mutirões. A aproximação efetiva de Tapajós com Maurício Segall e sua introdução ao museu Lasar Segall se deu, conforme depoimento de Segall⁶², a partir da ligação de Tapajós com Sérgio Muniz, que o substituiu na direção do Museu após sua prisão em 1969.

Sérgio Muniz era um entusiasta do cinema e se encantou com as possibilidades trazidas pelo uso do gravador Nagra⁶³, introduzido no Brasil a partir de um curso promovido pelo Itamaraty com o cineasta sueco Arne Sucksdorff⁶⁴. Sua efetiva vontade de produzir filmes se ampliou com a passagem do argentino Fernando Birri⁶⁵ por São Paulo para realizar uma série de conferências para a exibição de seus filmes: *Tire Dié* (1960) e *Los Inundados* (1962). Juntamente com Vladimir Herzog, Maurice Capovilla, Francisco Ramalho, Renato Tapajós e João Batista de Andrade, compuseram o “grupo paulista”, captaneados por Thomas Farkas, e que mais tarde viriam a compor a equipe da *Caravana Farkas*, da qual Muniz foi seu produtor executivo.

Contrariando a versão de Ridenti (1999), Segall atribui a participação de Tapajós à presença de Muniz na direção interina do Museu. Conforme o diretor, na época o núcleo cinematográfico coordenado por Hilda Machado, “houve um período que o cinema do Museu era o único cinema de São Paulo que passava filmes alternativos [...] então era um cinema muito procurado. [...] O cinema era muito ativo na mão dessa Hilda Machado”. Eram em torno das atividades cinematográficas do Museu que gravitou uma *intelligentsia* interessada na produção cinematográfica. Quando Segall retorna para a direção do

⁶² Entrevista ao autor em 12 de outubro de 2006.

⁶³ O nome “Nagra” vem do polonês e quer dizer “vai gravar”. Criado em 1958, o gravador foi inicialmente usado para as captações para rádio, mas rapidamente passou a ser utilizado para gravações cinematográficas. Seu sistema consistia em um motor que conseguia captar o pulsor da câmera cinematográfica e captar o áudio na mesma sincronia da película. Posteriormente, tanto o filme quanto a fita sonora eram reproduzidos, garantindo a sincronia entre a captação sonora e visual. Ver Guimarães (2008, p. 22). Segundo a autora (2008, p. 21), o nome “nagra” vem do polonês, e quer dizer, “vai gravar”.

⁶⁴ Sucksdorf viveu mais de 30 anos no Brasil. Sua presença foi fundamental para o estabelecimento das bases do Cinema Novo Brasileiro. Entre seus trabalhos mais conhecidos destacam-se no Brasil: *Praia de Ipanema* (1963), *Região do Pantanal em Mato Grosso* (1970) e *Mundo à parte* (1975).

⁶⁵ Birri veio realizar uma série de conferências para a exibição de seus filmes: *Tire Dié* (1960) e *Los Inundados* (1962).

Museu, em 1963, já encontra estabelecido tanto uma estrutura de exibição cinematográfica, quanto uma população de pessoas interessadas no desenvolvimento da realização cinematográfica.

Foi a partir do relacionamento com Maurício Segall que Tapajós realizou, no Museu Lasar Segall, um curso voltado, exclusivamente, para dirigentes sindicais que denominou de “apreciação cinematográfica” e que se destinava, basicamente, à formação de espectadores cinematográficos. Conforme Ridenti (1999, p. 244), esse curso tinha como objetivo “preparar o espectador para ser capaz de decodificar ideologicamente os filmes que estavam vendo”. Renato Tapajós afirma ter configurado um curso que pudesse “oferecer ao espectador fazer uma leitura ideológica de qual foi o filme que ele tivesse vendo”⁶⁶. Desse curso participaram diversos diretores do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Dos membros do Sindicato que frequentaram o curso, Tapajós, em entrevista a Maria Carolina Granato (2008), se recordaria de Luiz Inácio Lula da Silva e Djalma de Souza Bom⁶⁷. Não há registros significativos das atividades desenvolvidas no interior do museu, mas é possível constatar a participação dos sindicalistas a partir de documento comemorativo de 25 anos de funcionamento do Museu Lasar Segall (1992):

[...] realizou-se uma série de cursos em convênio com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, onde pela primeira vez se ministraram cursos artísticos para operários e funcionários da indústria, com grande sucesso, nas áreas de fotografia, literatura brasileira, história da pintura, cinema, formação em artes visuais.

Foi durante esses encontros no Museu Lasar Segall, conforme depoimento de Tapajós (2013), que surgiu a necessidade de se realizar um curso semelhante na sede do Sindicato em São Bernardo do Campo.

No meio do curso para os dirigentes sindicais, vários deles começaram a levantar a hipótese de a gente levar esse curso

⁶⁶ Entrevista para o Projeto *Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970*.

⁶⁷ Em entrevista ao autor (2006), Djalma não se recorda de participar do curso, mas se recorda de ter conhecido Renato Tapajós no contexto das atividades culturais realizadas pelo Sindicato.

pros sindicatos, para as diretorias do sindicato, para o público mais próximo da diretoria nos sindicatos, e eu resolvi fazer um em São Bernardo. Então, em 1978⁶⁸ [sic] a gente abriu o primeiro curso de formação de espectador no sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo.

É interessante notar que no planejamento do curso realizado em São Bernardo, Tapajós foi bastante cauteloso ao selecionar os filmes que seriam exibidos. Segundo o cineasta (Tapajós, 2013), o curso levou certo tempo para começar a produzir frutos. Sua estratégia para garantir a adesão de um maior número de participantes foi a realização de um “plebiscito democrático” para verificar qual o gênero de filme que mais agradava ao público metalúrgico.

Então eu lembro bem que para abrir o curso a gente fez um plebiscito democrático, junto ao público do sindicato e aos inscritos no curso. Mas foi mais amplo do que os inscritos, era uma consulta mais geral no sindicato, pra ver qual era o gênero de filmes que eles preferiam pra gente fazer a leitura, e deu western na cabeça.

Conforme Tapajós, o curso se iniciou com a exibição do filme *A lança perdida*⁶⁹ e contou com a presença de diversos membros da diretoria do Sindicato como Djalma de Souza Bom, Devanir Ribeiro, Expedito Soares Batista, Nelson Campanholo e do próprio presidente, Luiz Inácio Lula da Silva. Ainda segundo Tapajós, “Lula não participou do curso, ele aparecia de vez em quando, via parte das aulas, mas ele não fez parte do curso”.

Granato (2008, p. 85) aponta que, na primeira sessão do curso na sede do Sindicato, ocorrido em agosto de 1976, foi exibido o filme *Meu ódio será sua herança* (1969), de Sam Pechinpah. A exibição foi reportada no jornal *T.M.*, em outubro, em texto que indicava, conforme Granato (2008, p. 85), “a presença de número considerável de associados”. Atividade semelhante ocorreu em outubro do mesmo ano com a exibição de *Ver-te-ei no inferno* (1970), filme dirigido por Martin Ritt.

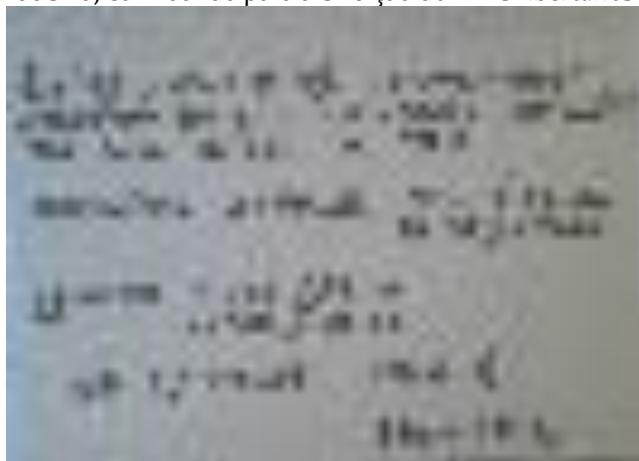
⁶⁸ Renato Tapajós afirma em entrevista que o curso foi ministrado em 1978, mas os registros documentais apontam para a realização do curso entre os anos de 1976 e 1977.

⁶⁹ Em entrevista (2013), Tapajós atribui a direção do filme a Haword Hawks, quando na verdade o filme foi dirigido por Edward Dmytryk.

Apesar das informações divergentes, a realização do curso coordenado por Renato Tapajós coaduna com atividades da diretoria executiva desde a criação do Departamento Cultural, decidido em reunião realizada em maio de 1976⁷⁰. A exibição de filmes na sede do Sindicato foi facilitada pela aquisição de um projetor de filmes de 16mm, aprovado em reunião de agosto de 1976⁷¹, e que serviria para a organização de um cineclubes, tema da reunião da diretoria de setembro do mesmo ano⁷². Fosse como parte de um curso destinado à formação de espectadores, ou mesmo como entretenimento aos sindicalizados, o fato é que a presença de Tapajós e das atividades de exibição de filmes na sede do Sindicato acenderam na diretoria a necessidade de não serem apenas espectadores e se tornarem protagonistas na realização cinematográfica.

Figura 29

Cartaz utilizado como divulgação, pregado nas dependências da sede do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, convidando para a exibição do filme *Libertários* (1976), de Lauro Escorel



Fonte: Acervo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema.

Foi a partir das discussões realizadas nos encontros de “apreciação cinematográfica” que surgiu a possibilidade de se fazer documentários entre os operários

⁷⁰ “Fundar e manter sobre as expensas da Entidade, o Departamento Cultural, com a coordenação da Diretoria e integrado pelos associados e dependentes do Sindicato”. Ata da Reunião da Diretoria Efetiva realizada em 08/05/1976. O departamento teria como função coordenar todas as atividades esparsas promovidas pelo Sindicato. Sua direção ficou a cargo de Isolda Cremonise Silva, funcionária contratada em junho de 1976 e demitida em maio do ano seguinte. Atas de 22/05/1976, 15/06/1976 e 28/06/1976.

⁷¹ “Na presente reunião foram aprovadas as seguintes propostas: 1.1. Compra de um projetor de filmes 16mm para o Departamento Cultural”. Ata de 26/08/1976.

⁷² “Será apresentada uma projeção do nosso Cineclubes no dia dezesseis de outubro do ano de mil novecentos e setenta e seis, às dezenove horas”. Ata de 08/08/1976.

do ABC com temas que lhes fossem caros. Segundo Tapajós, o processo foi relativamente simples.

O processo todo foi assim: eu havia realizado *Fim de Semana* e o levamos para ser projetado em sociedades de amigos de bairros, em sindicatos e diversos lugares onde havia uma platéia operária interessada pelo filme. A projeção no Sindicato dos Metalúrgicos obteve aceitação muito boa, que resultou num relacionamento meu com o pessoal em termos de cinema. Eu joguei a ideia de que se poderia fazer filmes a partir dos sindicatos. Algum tempo depois, a diretoria me chamou dizendo que gostaria de fazer uma primeira experiência em cima do tema do *Acidente de Trabalho*. Em papos anteriores já tínhamos jogado todo um leque de temas possíveis e acho que eles se interessaram por este por ser uma das coisas mais prementes da sua vida diária. É uma coisa que está preocupando o tempo todo, acontecendo sempre (DIÁRIO DO PARANÁ, 1977, p. 2).

Foi o casamento entre a perspectiva social, presente nos documentários realizados por Tapajós, e a inclinação do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema para atividades artístico-culturais que consolidou o caminho para uma profícua realização cinematográfica, tendo como protagonista o operário industrial urbano⁷³.

2.2.1 Das necessidades cotidianas ao protagonismo cinematográfico

O processo de exploração da classe trabalhadora imposto pelo regime ditatorial foi sentido diretamente no cotidiano dos operários metalúrgicos. Começando pela extinção do direito de greve, caçado pela Lei 4.330, de 1964, passando pela liquidação da estabilidade do trabalhador após dez anos de serviço, e culminando num ampliado processo de arrocho salarial, boa parte da classe trabalhadora comum viu-se obrigada a redimensionar significativamente sua relação com o trabalho. Como medida de sobrevivência e compensação dos baixos salários, diversos trabalhadores recorriam às horas-extras, cumprindo jornadas de mais de doze horas de trabalho, o que acarretava consequências

⁷³ Em parceria com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, Tapajós realizaria *Acidente de Trabalho* (1977), *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), *Teatro Operário* (1979), *Greve de Março* (1979), *A luta do povo* (1980) e o longa-metragem *Linha de Montagem* (1981).

catastróficas para a sua saúde. Esses temas já eram amplamente discutidos através do jornal *T.M.* (1973, n.º 17, p. 2).

[...] um empregado da nossa indústria automobilística [...] já trabalha nove horas e meia por dia para compensar o sábado. Entretanto, quase sempre, é exigido para duas ou mais horas extras. Fazendo as contas, nós verificamos que o empregado fica mais ou menos quinze horas fora de casa, assim distribuídas: 9,5 horas normais, 2 horas extras, 1 hora de refeição, e 3 horas de trajeto entre a casa e a fábrica e vice-versa. [...] Um homem, submetido a estas condições, em poucos anos perde a saúde física, o equilíbrio psíquico e social. Torna-se um marginalizado, frequentador das filas do INPS.

Associado à jornada estendida, muitas vezes cumprida também aos finais de semana, e ao incremento contínuo do ritmo de produção, aumentou-se também o número de *Acidente de Trabalho*. Em números absolutos, o número de *Acidente de Trabalho* aumentou oitenta e um por cento entre os anos de 1969 e 1975⁷⁴. Conforme Vitor Wunsch Filho (1999, p. 43), em 1970 ocorriam 167 acidentes de trabalho para cada grupo de mil trabalhadores, ou seja, 16,7% dos trabalhadores brasileiros. Esse número aumentou para 19,36% em 1972. Praticamente um em cada cinco brasileiro havia se acidentado em decorrência de sua atividade laboral.

O tema dos acidentes de trabalho também dominava a pauta das discussões internas da diretoria do Sindicato e eram divulgados através do jornal *T.M.*. Em 25 de maio de 1976 um *Acidente de Trabalho* vitima um funcionário da fábrica da Volkswagen em São Bernardo do Campo. Após o acidente, o jornal *T.M.* denunciou o fato resgatando uma antiga reivindicação da classe: a manutenção de organismos que diminuíssem a insalubridade de certas atividades desenvolvidas pelos metalúrgicos. A divulgação da morte do funcionário da Volks fez com que a multinacional instalasse um serviço de prevenção e de segurança dentro da empresa e passasse a observar as normas de prevenção a acidentes. Em reunião da diretoria, de 22 de maio de 1976, o diretor Luiz dos

⁷⁴ Em 1969, o número absoluto de acidentados era de 1.059.292. Em 1975 esse número salta para 1.916.187, um aumento de 81%. Se considerados os dados de 1968 (454.097), esse aumento é de 322%. Ver MACHADO & GOMEZ (1994, p. 82).

Santos comunicou que “o serviço de segurança da empresa está tendo uma atuação mais efetiva, respectivamente às normas de prevenção de acidentes”.

No entendimento do grupo, conforme indicou Rubens Teodoro de Arruda⁷⁵, o fato de a fábrica da Volkswagen ter criado uma comissão para prevenir os acidentes de trabalho foi uma vitória significativa. Esse fato fez com que a diretoria, então presidida por Luiz Inácio Lula da Silva, passasse a realizar campanhas de orientação e de assistência a *Acidente de Trabalho*. A esse processo de orientação foi acrescentado a realização de filmes.

A questão do *Acidente de Trabalho* não era uma problemática recente. O sindicato já vinha atendendo as demandas existentes com a assessoria jurídica da instituição que buscava garantir as indenizações devidas aos acidentados ou aos familiares. As campanhas preventivas esbarravam na pressão exercida sobre o sindicato pelas empresas que não permitiam a presença de sindicalistas para a realização de atividades dentro das fábricas e eram vistos como anarquistas por patrões e dirigentes.

Influenciando a decisão pela realização de um filme com a temática sobre *Acidente de Trabalho* estiveram tanto a realização do II Congresso dos Trabalhadores Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema no mês de setembro quanto a participação de membros da Diretoria no XV Congresso Nacional de Prevenção de Acidentes do Trabalho (CONPAT), realizado em outubro de 1976, na cidade de Belo Horizonte, nos quais os trabalhadores tiveram a oportunidade de debater questões ligadas aos seus locais de trabalho. Conforme Paranhos (2002, p. 90), “as conclusões do II Congresso incidiram sobre as seguintes questões: aspectos salariais, horário de trabalho, férias e descanso semanal, garantia de emprego, condições de trabalho, garantias sindicais e assistência aos trabalhadores”.

⁷⁵ Rubens Teodoro de Arruda era o diretor diretamente responsável por coordenar ações relativas aos Acidente de Trabalho. Essa informação pode ser confirmada por diversas citações em atas da diretoria entre os anos de 1976 e 1977. Em entrevista, o diretor afirmou que visitava as fábricas e muitas vezes acabava estabelecendo acordos que não passavam necessariamente por citações ao Ministério do Trabalho, responsável pela fiscalização das condições de trabalho dos operários. Entrevista concedida em 16/06/2006.

A escolha da temática pode estar associada também a motivações mais circunstanciais. Conforme Granato (2008, p. 87), “entre o leque de temas possíveis, a escolha do primeiro filme reuniu motivações particulares e gerais: na própria diretoria, o presidente fora vítima de um *Acidente de Trabalho*, teve um dedo decepado por uma prensa”. No entanto, a efetiva deliberação para a realização cinematográfica só foi tomada em reunião da Diretoria em março de 1977, seis meses depois da primeira exibição cinematográfica realizada na sede do sindicato. A responsabilidade da supervisão das gravações e do conteúdo temático recairia sobre Rubens Teodoro de Arruda, então Vice-Presidente do Sindicato e responsável pelo departamento jurídico, que passaria, após sua realização, a ficar responsável pela realização de palestras e cursos sobre *Acidente de Trabalho* entre os sindicalizados e em diversas empresas da região.

Contratar com o cineasta Renato Tapajós, a realização de um filme educativo, sobre *Acidente de Trabalho* pelo valor estimado de Cr\$ 30.000,00⁷⁶ [trinta mil cruzeiros], designando o companheiro Rubens Teodoro de Arruda, para coordenar as partes que tocarem à Diretoria do Sindicato (Ata Reunião de Diretoria, 29/03/1977).

Assim, para a realização cinematográfica uma questão estava posta: como então realizar um filme que pudesse abordar a questão sob o ponto de vista dos operários e que, ao mesmo tempo, refletisse a visão da diretoria? Nesse sentido, a justificativa de Tapajós para a abordagem do documentário esbarra na construção de uma narrativa que buscasse apresentar um posicionamento mais pessoal do acidente, desmistificando um pouco, tanto a visão idealizada do operário, quanto um discurso comum que insistia em atribuir a responsabilidade sobre os acidentes de trabalho à ação do operário.

Procuramos desmistificar um pouco aquela visão idealizada do operário. O operário também tem seus traumas, os seus problemas pessoais. Ele não é uma entidade abstrata que faz parte de uma classe diferente da nossa. Eu acho que aí entra também o aspecto humano, que peguem o drama humano da pessoa (Diário do Paraná, 1977).

⁷⁶ Em valores atualizados pelo INPC-IBGE de Julho/2014: R\$ 8,586,49.

Para essa tarefa o cineasta deveria adentrar em um ambiente interdito à sua atividade: o interior de uma fábrica. No entanto, diferente do que aconteceria em *Greve!* (João Batista de Andrade, 1979), no qual a câmera do cineasta não pôde ultrapassar o seu portão e cujas informações do que se passa internamente só sabemos a partir do depoimento dos operários que dela saem, à câmera de Tapajós parece não ter havido restrições. Se em *Greve!* não acompanhamos nenhuma imagem do interior das fábricas, em *Acidente de Trabalho* essas imagens aparecem como um troféu.

2.2.2 Descortinando o interior e construindo um método

Ao buscar refletir sobre os acidentes de trabalho agregando tanto o ponto de vista dos trabalhadores, quanto da diretoria do Sindicato, a narrativa de *Acidente de Trabalho* recorre a entrevistas com personagens que exemplificam o universo das experiências pessoais e do ponto de vista institucional. A novidade está (além de um ponto de vista pouco comum às narrativas sobre o trabalhador) numa narrativa em formato híbrido, mesclando tanto um distanciamento quanto uma aproximação ao modelo sociológico.

Antes de ser uma problemática, adotar a uma estrutura narrativa de estilo híbrido em *Acidente de Trabalho* reflete uma postura ideológica por parte do cineasta diante de seu primeiro trabalho vinculado a uma instituição de trabalhadores. Além de combinar elementos didáticos clássicos, conhecidos pelo público através de documentários tradicionais ao estilo do documentário clássico com voz *over*, a estratégia narrativa aponta para o posicionamento de um intelectual que “longe de querer ensinar, se elimina diante do comportamento popular, que seu filme apresenta, e, se algo há de ser ensinado, é ele, cineasta, que quer ser ensinado pelo povo” (BERNARDET, 2003, p. 262). Por mais que saibamos que essa postura suscite uma discussão sobre o processo de transparência e intervenção do cineasta (que ao selecionar determinado grupo ou corrente ideológica já acaba por também fazer uma pré-edição daquilo que poderia ser mostrado, com o discurso do operário aparecendo como expressão de suas aspirações ideológica), é certo que o posicionamento de Tapajós, ao realizar esse filme, o sujeita mais como um porta-voz do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema que como um produtor independente buscando se tornar transparente diante

daquele que retrata. Na defesa desse ponto de vista, estão os mecanismos de produção estabelecidos entre cineasta e financiador para a realização documentária e, por outro lado, no oferecimento de uma estrutura que pudesse valorizar a voz da instituição. *Acidente de Trabalho* foi um filme financiado e subordinado ao Sindicato. Não há transparência.

O documentário se inicia com o depoimento de um trabalhador acidentado (Fig. 30). Vendendo bilhetes nas ruas, ele afirma uma identidade pretérita: “eu fui operário alguns anos atrás”. Hoje “não vem acertando essa profissão [e] a todo momento que achar um trabalho mais tranquilo, e mais, assim, de acordo com a minha vontade, eu mudo de profissão a todo instante”. Percebe-se que ele está deslocado e sente vergonha de sua atual situação; postura aparentemente corrente entre o operariado comum, como pode-se observar no depoimento de Antônio ao filme *Peões* (2004) de Eduardo Coutinho: “Dói mais na alma do que na pele. Porque quando a gente se acidenta é um desmerecimento profissional muito grande que a gente tem [...] porque você poderia ter evitado”. Comportamento semelhante pode ser observado nos dois ex-operários depoentes de *Acidente de Trabalho* (Cida e Francisco – Fig. 31 e Fig. 32) que, igualmente mutilados, sentem-se deslocados e envergonhados de sua atual situação. Eles personificam as vozes da experiência; suas falas são ilustrativas e ao discurso fílmico afirmam somente aquilo que viveram ou sentem.

Figura 30
Trabalhador acidentado
vendendo bilhetes na rua



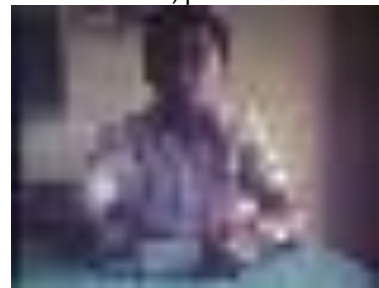
Fonte: *Acidente de Trabalho* (1978)

Figura 31
Cida, trabalhadora acidentada,
em depoimento para o filme



Fonte: *Acidente de Trabalho* (1978)

Figura 32
Francisco, trabalhador
acidentado, em depoimento, na
sua casa, para o filme



Fonte: *Acidente de Trabalho* (1978)

Por outro lado, mantendo uma estrutura que se assemelha ao modelo “sociológico”, há as vozes do saber ou do conhecimento. Elas não tomam no

documentário a estrutura clássica, com o uso excessivo da voz over, mas mantém a perspectiva de não falar sobre suas experiências pessoais. São superiores às vozes das experiências e do vivido, e sobre elas lhes confere sentido. “Fala delas no geral” (BERNARDET, 2003, p. 17), amarrando suas observações pessoais em discursos elaborados. Associados à estrutura dos financiadores, seria natural que Tapajós selecionasse personagens ligados à diretoria do Sindicato, ou pessoas indicadas por seus diretores. No documentário, esses personagens foram o próprio Presidente da gestão 1975–1978, Luiz Inácio Lula da Silva, o advogado Antônio Possidônio Sampaio, contratado pelo Sindicato e responsável por inúmeros processos de indenização por *Acidente de Trabalho*, o associado Expedito Soares Batista, que encarnaria a função de narrador auxiliar, e o próprio ex-presidente do Sindicato, Rubens Teodoro de Arruda, responsável pelo contato entre Tapajós e o Sindicato, e que aparece no documentário a partir de uma locução em voz over.

Diferente do que viria a desenvolver um ano mais tarde em *Trabalhadoras Metalúrgicas*, ao utilizar a voz over em *Acidente de Trabalho*, o diretor não o faz com o mesmo peso “sociológico”. A voz over é percebida em uma sequência, logo após o depoimento do operário acidentado Francisco e de Lula, e busca responder ao questionamento sobre a responsabilidade dos inúmeros acidentes de trabalho dentro das fábricas: “A CIPA ela existe, mas não funciona. O empregador não executa as reivindicações de uma APA, de uma CIPA”. Essa voz, longe de possuir a mesma estrutura de uma voz desconhecida e que oferece ao espectador um “saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo do tipo sociológico” (BERNARDET, 2003, p. 17), é uma voz que guarda similaridades com as presentes no documentário. Não conseguimos identificar a origem, não se trata de uma voz *off*⁷⁷, como é o caso de Lula e Expedito, mas sabemos tratar-se de um depoimento feito por uma voz da experiência. É o único momento no filme cuja voz não é identificada. Em entrevista, Rubens Teodoro assume a autoria da voz no documentário: “E depois nesse filme eu sou o último a fazer

⁷⁷ Tecnicamente, o que diferencia uma voz *off* de uma voz over é a percepção e reconhecimento do local da locução. Em uma narração *off*, não vemos o personagem em tela, mas reconhecemos sua identidade. Trata-se de uma voz diegética. Já a voz over se situa em um universo não diegético, onisciente e anônima. No Brasil, usa-se indistintamente uma expressão pela outra, com preferência pela segunda.

um comentário. Mas não apareço no filme. Eu faço um comentário só. Mas ficou o Expedito fazendo os comentários e o doutor Possidônio”.

Figura 33
Antônio Possidônio Sampaio,
advogado do Sindicato dos
Metalúrgicos



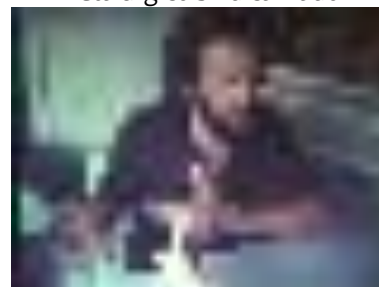
Fonte: *Acidente de Trabalho* (1978)

Figura 34
Luiz Inácio da Silva, presidente do
Sindicato dos Metalúrgicos



Fonte: *Acidente de Trabalho* (1978)

Figura 35
Expedito Soares Batista,
metalúrgico sindicalizado



Fonte: *Acidente de Trabalho* (1978)

Para a equipe de realização de *Acidente de Trabalho*, Tapajós criou uma estrutura igualmente híbrida de produção. Inicialmente, uma equipe técnica formada por Olga Futemma, que colaboraria na assistência da direção, e Washington Racy na fotografia e câmera, tendo como assistente Maria Inês Villares, cuidaria da captação, montagem e som. Essa equipe se juntaria a outra, responsável por garantir o trânsito dos realizadores entre o operariado do ABC. “Aí a gente foi pra lá, montou uma equipe profissional, com assistência do pessoal de São Bernardo”, confirma Tapajós (2013). Essa equipe local teria a colaboração direta de diversas pessoas ligadas ao Sindicato, mas ganhariam destaque dois operários: o próprio Rubens Teodoro de Arruda, indicado pela diretoria para acompanhar as gravações, e Expedito Soares Batista, que viria a se tornar 2º Tesoureiro na gestão 1978-1981, e havia sido aluno dos cursos de “apreciação cinematográfica” promovidos no Museu Lasar Segall e na sede do Sindicato em São Bernardo do Campo. Foi Expedito o principal contato com os trabalhadores acidentados. Em entrevista a Granato (2008, p. 88), ele afirma ter colaborado diretamente na produção do filme ajudando a

[...] pegar o pessoal mutilado. Naquela época tinha muito *Acidente de Trabalho* 77, 76, eles foram filmando. Eu colaborei, levei na retaguarda dele [Tapajós], já era dirigente do Sindicato.

[...] colaborei diretamente para ele realizar o trabalho [sic]⁷⁸, indo em fábrica, como eu era também operário, dirigente, narrei algumas coisas do filme, mostrou a minha vida pessoal no filme, o operário.

Tapajós (2013) não cita diretamente a participação de Rubens Teodoro no processo de filmagem e roteirização, mas credita Expedito como assistência na elaboração do roteiro, referindo-se certamente ao seu trabalho na indicação dos entrevistados:

[...] Expedito foi um cara que acompanhou muito proximamente a produção dos filmes, inclusive como, num certo sentido, assistente de roteiro. Quer dizer, era um cara que ia dando as dicas pra gente se localizar dentro daquele universo dos operários de São Bernardo.

Essa aproximação do cineasta com os diretores foi fundamental tanto para seu trânsito junto ao movimento, quanto para a realização do filme, oferecendo ao diretor a possibilidade de realizar imagens pouco usuais como a constituição de uma cena de mutilação, processo que só poderia ser filmado dentro de uma fábrica, espaço interdito para a câmera do cineasta. Conforme Rubens Teodoro, o cineasta “não teve um sucesso dentro das empresas pra fazer um trabalho dentro das empresas. Ele teve fora. [...] As empresas eram muito restritas”. A questão do acesso ao interior das fábricas foi resolvida através da intervenção direta do sindicalista que “conseguiu” um amigo empresário que cedeu o espaço de sua fábrica para as gravações.

Eu consegui um empresário aí. Ele tá sempre conversando comigo a gente tem uma certa amizade [...], de vez em quando me convidava pra almoçar comigo... Então eu conversei com ele: olha, eu gostaria de fazer um filme, e se você me permitisse, eu gostaria de fazer um filme na sua fábrica. [...] Ele é da Prestécnica. Hoje não chama mais Prestécnica. Mas é aqui no ABC. [...] Nessa firma aí eu tive toda a liberdade.

⁷⁸ Expedito só viria a se tornar diretor no mandato seguinte, assumindo o cargo de 2º Tesoureiro. Ele não esteve presente nos mandatos seguintes.

Tapajós observa essa relação a partir de outro ângulo. Para o cineasta, a dificuldade de penetrar numa fábrica para realizar as filmagens não foi grande. Segundo ele (Diário do Paraná, 1977, p. 1), “diversas empresas estão na mão do sindicato na medida em que existem irregularidades gritantes”. Essa informação é confirmada por Rubens Teodoro.

Em algumas empresas a gente fazia um trabalho aí. Eu me lembro muito bem que eu fui com o advogado [Possidônio] [...] numa firma em Diadema. As condições precaríssimas. Puxa vida! E a gente discutiu muito com os proprietários, né, sobre as condições de trabalho. [...] A tal ponto que chegavam a dizer pra gente o seguinte: olha, vocês estão assistindo essas condições, realmente a gente até admite que não é correto, mas nós não temos capital pra modificar essas condições de trabalho. E também tem outra coisa. Vocês são sindicalistas. Eu não tinha poder de multá-lo, né, de executar qualquer coisa pois eu era só sindicalista. Mas nós tínhamos o Ministério do Trabalho. Esse sim tinha poder. Então a gente negociava.

Não fosse pela intervenção direta de membros do Sindicato, certamente o espaço fabril continuaria a ser um lugar frequentado apenas pelos seus trabalhadores, distante do olhar da câmera. Conforme Bernardet (2003, p. 264/5),

Em tempo “normal”, isto é, quando a exploração funciona “normalmente”, a câmera pode entrar. Quanto o sistema de exploração emperra, a câmera não pode mais ultrapassar sua fronteira. As indústrias impedem, dentro da fábrica, que se documente a desarticulação do sistema, que se documente a ação dos operários em seu benefício. O portão – que o guarda fecha – delimita o espaço em que a câmera pode atuar e acaba funcionando como um símbolo, no espaço, do choque entre duas classes sociais.

Independente de serem imagens realizadas através do auxílio de outros para adentrar no espaço fabril (como ocorreu em *Operários da Volkswagem* (Gauer & Bodaznky, 1974) ou *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979), de Roberto Gervitz), ou mesmo por iniciativa própria do realizador (como em *Chapeleiros*, 1983, de Adrian Cooper), o fato é que as imagens feitas no interior de uma fábrica sempre terão uma conotação política; seja ela conservadora ou revolucionária. Essa interdição ricochetearia

diretamente na ação do cineasta que ofereceria sua resposta justamente nas brechas criadas pela imposição patronal e pelo sistema de exploração.

Em *Acidente de Trabalho* essa resposta viria em forma de uma encenação que corresponderia àquilo que Bernardet (2003, p. 266) afirma ser a ação direta do cineasta: “a encenação do momento inicial da greve [em *Braços Cruzados...*], é a resposta [do cineasta] ao ‘entrada proibida’”. No filme de Tapajós, a encenação é a mutilação de um operário que, alinhada às diretrizes retiradas do Sindicato, criaria um filme didático fornecendo, conforme o próprio cineasta, “elementos a partir da própria experiência do movimento operário, pra que ele discuta a direção”. Essa postura equaciona um processo de realização artística que buscou demonstrar, através do cinema, aquilo que não se via na superfície do cotidiano. Tapajós categorizaria sua atividade como a busca por uma “transparência” cinematográfica, fugindo de modelos de interferência clássicos como o estilo “sociológico”. Conforme Tavares (2011, p. 61), esse modelo de não-transparência e não-intervenção não se efetiva tanto pelo caráter didático do filme, que permitiria transparecer as diretrizes do Sindicato, quanto pela própria militância do cineasta transposta para o filme. Conforme a autora, essas marcas de intervenção estariam tanto na sequência da encenação do acidente, quanto na inserção sonora da música *Se eu partir* (1972), de Roberto Carlos, usado como *background*⁷⁹ sonoro da saída dos operários de uma fábrica.

Sobre a inserção sonora, característica que se repetiria um ano mais tarde em *Trabalhadoras Metalúrgicas*, parece ter havido a preocupação do cineasta por utilizar referências musicais próximas ao universos dos trabalhadores retratados no filme. A busca por referências culturais para balizar sua atividade junto aos trabalhadores já havia se tornado uma prática do cineasta. Quando da escolha do repertório de filmes que comporia o primeiro curso de “apreciação cinematográfica” realizado no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, Tapajós (2013) fez uma consulta informal entre os operários frequentadores das exposições cinematográficas da sede do Sindicato.

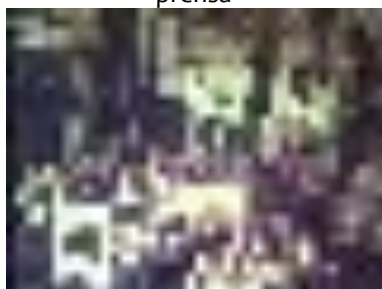
⁷⁹ Termo técnico em produção cinematográfica que designa um som ambiente, pano de fundo, sobre o qual se desenvolve determinada ação.

Então eu lembro bem que para abrir o curso a gente fez um plebiscito democrático, junto ao público do sindicato e aos inscritos no curso; mas foi mais amplo do que os inscritos. Era uma consulta mais geral no sindicato, pra ver qual era o gênero de filmes que eles preferiam pra gente fazer a leitura, e deu western na cabeça.

Tavares (2011, p. 62) afirma que a canção corresponderia a uma “instância verbal generalizadora” trazida à audiência através do cineasta e fornecendo informações sobre os trabalhadores que não são dadas por eles mesmos. É sobre essa interferência que a autora desconstrói o próprio discurso de isenção de Tapajós, afirmando sua interferência na inserção sonora como um ato de militância, realizada através do cinema.

Figura 36

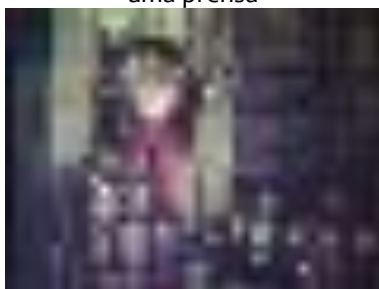
Em plano geral, encenação (ator) de um operário operando uma prensa



Fonte: *Acidente de Trabalho* (1978)

Figura 37

Em plano conjunto, encenação (ator) de um operário operando uma prensa



Fonte: *Acidente de Trabalho* (1978)

Figura 38

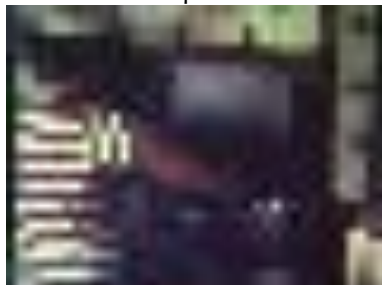
Em plano detalhe, encenação (ator) de um operário operando uma prensa



Fonte: *Acidente de Trabalho* (1978)

Figura 39

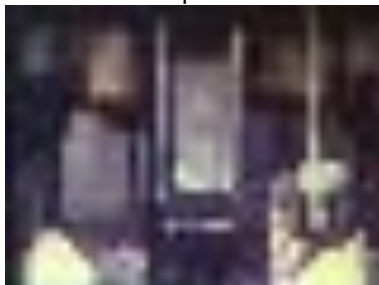
Em primeiro plano, encenação (ator) de um operário operando uma prensa



Fonte: *Acidente de Trabalho* (1978)

Figura 40

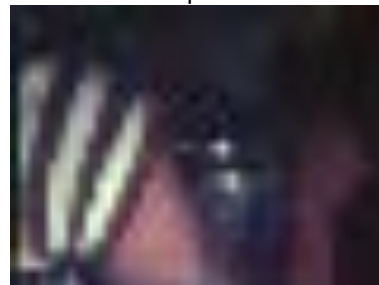
Plano detalhe da encenação (ator) de um operário operando uma prensa



Fonte: *Acidente de Trabalho* (1978)

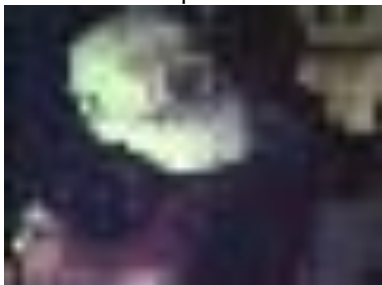
Figura 41

Plano detalhe da encenação (ator) de um operário operando uma prensa



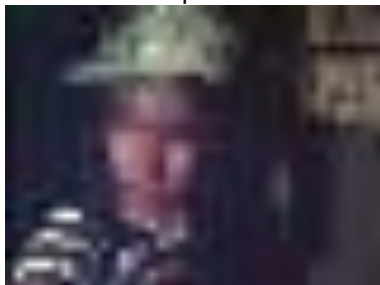
Fonte: *Acidente de Trabalho* (1978)

Figura 42
Primeio plano da encenação
(ator) de um operário operando
uma prensa



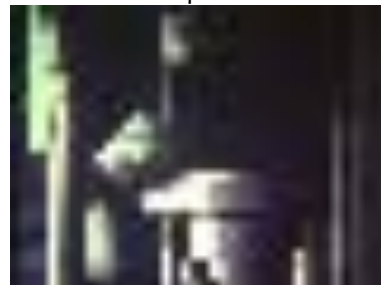
Fonte: *Acidente de Trabalho* (1978)

Figura 43
Primeior plano da encenação
(ator) de um operário operando
uma prensa



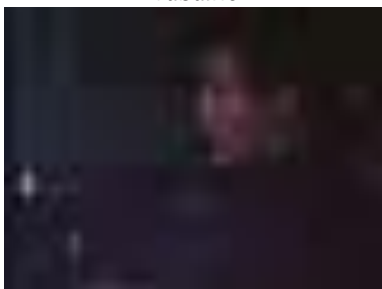
Fonte: *Acidente de Trabalho* (1978)

Figura 44
Plano detalhe da encenação
(ator) de um operário operando
uma prensa



Fonte: *Acidente de Trabalho* (1978)

Figura 45
Operário percebendo a
encenação do *Acidente de Trabalho*



Fonte: *Acidente de Trabalho* (1978)

Figura 46
Primeiro plano do momento da
cena do *Acidente de Trabalho*



Fonte: *Acidente de Trabalho* (1978)

Figura 47
Tomada como representação do
auxílio médico ao acidente



Fonte: *Acidente de Trabalho* (1978)

No entanto, mais significativo que a inserção sonora, a encenação da mutilação operária evidencia, de maneira conclusiva, o ponto de vista defendido por Tavares (2011). Sobre ela, Tapajós (2013) afirmou se aproximar de uma estética eisensteiniana ao tentar “filmar e montar o acidente, o momento do acidente, dentro da visão de montar, de retardamento da montagem (...) que ele [Eisenstein] utiliza principalmente no *Outubro* [1928]”. Essa visão consistia em alongar um trecho específico do filme através da inserção não-continuada de diferentes planos (conjunto, detalhes e médios) como forma de ampliar a sensação e a visibilidade do acontecimento. Tratava-se de uma decupagem da cena do acidente em planos que envolveram a posição do pé do operário, detalhes da máquina, engrenagens, os movimentos das mãos do operário, o cansaço e o esgotamento físico, o martelo da prensa e, por fim, o erro (Fig. 36 até Fig. 47). Essas imagens criam uma tensão cujo ápice está na cena da mutilação do operário filmado.

Em depoimento a Tavares (2011, p. 55/56), Tapajós justifica a necessidade da composição de cena de mutilação para garantir ao operário o acesso a pontos de vista incomuns ao seu cotidiano.

Como é que o operário vê acontecer um *Acidente de Trabalho* na máquina ao lado? Ele vê em plano geral [...] Então, se torna muito importante cinematograficamente decompor o momento do acidente. [...] E com a câmera buscando pontos de vista que o operário normalmente não vê.

A encenação do momento do acidente foi a forma encontrada pelo cineasta para responder, em tese, parte das afirmações realizadas pelos dois operários acidentados no filme. Ao assumir uma postura de observação de um dos momentos mais cruciais, o cineasta “reconstrói” parte das afirmações realizadas por Cida e Francisco, possibilitando ao espectador vivenciar, de forma dilatada, o instante do incidente. Longe do panfletarismo político e de palavras de ordem, o filme mescla as determinações práticas do Sindicato com a ação política do cineasta.

2.3 As questões operárias não são exclusivamente masculinas: Conflito e diálogo em *Trabalhadoras Metalúrgicas*

A sinopse de *Trabalhadoras Metalúrgicas* traz as seguintes frases: “As condições de trabalho das mulheres empregadas na indústria metalúrgica de São Bernardo do Campo. Com cenas filmadas durante o I Congresso da Mulher Metalúrgica de São Bernardo e Diadema, em janeiro de 1978”. Mas há muito mais mulheres em *Trabalhadoras Metalúrgicas* que as expressas em sua sinopse.

Realizado pelo cineasta Renato Tapajós, em 1978, mas lançado apenas no início de 1979, *Trabalhadoras Metalúrgicas* foi codirigido por Olga Futemma, sua companheira na época da realização do curta-metragem. E esse é o elemento que aplica ao filme uma relação pouco comum à prática cinematográfica de Tapajós; é o único filme de sua trajetória profissional em que a direção é compartilhada com outra pessoa. Essa associação acabou impondo uma organização discursiva incomum aos filmes realizados pelo diretor. Kristina Gomes Tavares (2011, p. 67) chama atenção a esse fato ao indicar

uma discordância entre as propostas de realização do filme, tiradas pela diretoria do sindicato, e aquilo que ele efetivamente revela.

Um fator diferencial nesse filme [...] e que pode ter contribuído para o estabelecimento da tensão entre o que o filme pretende revelar e o que revela de fato, pode estar relacionado à codireção de Olga Futema.

O filme foi idealizado pela diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema no encalço da realização do *I Congresso da Mulher Metalúrgica*, no ano de 1978. No entanto, as discussões sobre a participação da mulher no cotidiano do sindicato, ou mesmo sua inclusão como um elemento adicional de discussão da práxis sindical, reportam a pelo menos uma atividade desenvolvida dois anos antes, quando na edição n.º 39 de dezembro de 1976 de *T.M.*⁸⁰ foi divulgada uma pesquisa intitulada “Como vive e trabalha a mulher metalúrgica”. Nessa pesquisa, iniciada no ano de 1975, 48 mulheres relatavam sua profissão e relações familiares. Essas iniciativas foram retomadas em abril de 1977, quando, conforme Kátia Souza Rodrigues (1995, p. 67), o jornal *T. M.* publicou um debate realizado entre oito operárias (uma mãe e outras sete solteiras) que “reforçam, cada vez mais, as desigualdades vividas no âmbito fabril e por consequência, nesta sociedade do trabalho”. A essa matéria seguiram outras edições nas quais o jornal buscou esclarecer questões ligadas aos direitos da mulher, até que em dezembro de 1977 a edição n.º 41 de *T.M.* trouxe como manchete a frase: “Desta vez, elas vão mandar e falar”, fazendo alusão ao congresso que se realizaria nos dias 21 e 28 de janeiro de 1978.

Estruturalmente, o curta é dividido em cinco blocos ou temas: diferença salarial homem x mulher; os problemas gerais enfrentados pelas mulheres no interior da fábrica; as condições de trabalho no interior da fábrica; as relações de poder, a opressão e as ameaças; e as reivindicações: fim da exigência de hora-extra, proibição do trabalho noturno, creches e escolas para os filhos. Seis operárias são entrevistadas, uma delas, Terezinha, em sua própria casa, e as demais, Maria Isabel, Célia, Eliane, Zulene e Valdete, juntas, numa sala do sindicato, durante o congresso. Há ainda um sétimo depoimento, de

⁸⁰ O jornal *T.M.* foi criado em julho de 1971 pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, para servir de canal de comunicação entre a diretoria e os trabalhadores. Ver Festa (1986) e Kucinski (1991).

uma anônima, de pé, no auditório onde o evento é realizado. No plano das imagens, ainda, mulheres no interior das fábricas e durante o lazer (no campo e na praia).

Aqui, compreendemos que o filme acaba por ir além de sua proposta inicial ao centrar a narrativa na fala de Terezinha, contrapondo-se assim ao modelo clássico de documentário, ou ao modelo sociológico analisado por Bernardet (2003), e subvertendo a relação entre as vozes da experiência e do saber. Com essa voz, classicamente conhecida como voz *over*, o realizador reafirma o que considera ser o seu saber sobre o outro, de maneira onisciente e anônima, fazendo generalizações sobre a experiência de vida desse outro e introduzindo os temas que vão delinear a narrativa. A subversão do papel das vozes da experiência e do saber resulta, basicamente, a nosso ver, de uma busca dos realizadores de *Trabalhadoras Metalúrgicas* por uma intimidade maior com o universo retratado, que acaba por determinar as opções estéticas e a própria estrutura narrativa adotada.

Por fim, o filme deixa em aberto questões sobre o papel de uma mulher, Olga Futemma, nas decisões sobre a estrutura discursiva do documentário que é também de autoria dela, em contraposição à demanda inicial do sindicato para a sua realização.

2.3.1 Sinais de conflito

Retomando uma análise feita por Kátia Rodrigues Paranhos⁸¹ (1999, p. 122), Tavares (2011, p. 67) afirma que a preocupação principal do sindicato para a realização do *I Congresso da Mulher Metalúrgica* estava na negação de possíveis associações do movimento sindical com ideias propagadas pelo movimento feminista, que poderiam, em princípio, desviar a atenção das reivindicações trabalhistas para pontos fora do movimento sindical. Sobre o Congresso, diz a *T.M.* n.º 45 (1978, p.8):

[...] essa realização foi a primeira do gênero no Brasil, [...] que teve como objetivo principal saber como trabalha a operária metalúrgica, e quais as providências a serem tomadas para que a legislação trabalhista [...] seja respeitada pelos patrões. [...] foi

⁸¹ Tavares (2011) se refere à dissertação de mestrado de Kátia Souza Rodrigues (1995), publicada quatro anos após sua defesa (1999) com o mesmo título, mas trazendo como nome da autora Kátia Rodrigues Paranhos. Na edição de defesa, essa mesma referência aparece na página 68, transcrita na citação.

um congresso com objetivo de integrar a mulher operária na luta sindical de toda a categoria. [...] A organização da mulher na empresa e sua participação na vida do sindicato devem construir os próximos passos da categoria metalúrgica, [...] Quando o sindicato pensou a realização de um encontro específico de operárias metalúrgicas [...] já era sua preocupação não confundi-lo com movimento feminista. [...] Nós pretendíamos que o Congresso não tivesse coloração dessa espécie: que fosse apenas uma iniciativa para integrar a mulher ao movimento trabalhista reforçando a luta dos companheiros homens. O objetivo previsto foi plenamente alcançado: as delegadas do certame, através de sua maneira simples e ingênua de ver as coisas, tão somente revelaram o desejo de integrar-se à luta dos homens. E nesse particular, foram sábias e habilidosas, pois logo perceberam que a melhoria das condições de trabalho a que estão submetidas, a discriminação salarial que as castiga e a exploração desmedida de sua força de trabalho só serão modificadas quando o movimento trabalhista for mais vigoroso. E isso só se dará com a participação de todo o operariado no plano sindical. Ou seja: dos homens e delas, lado a lado.

Apesar de evidente, a preocupação feminista não era a tese central do *I Congresso da Trabalhadora Metalúrgica*, que visava, primordialmente, a incorporação de mais membros às lutas sindicais. É nítido, no entanto, que a superação mesma do objetivo primário do filme de Tapajós, apontada por Tavares (2011), explicita uma relação contraditória presente na própria prática sindical e nas relações de gênero do período. Criado em 1959, a partir de uma cisão no interior do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema só viria a contar com uma mulher como membro em sua diretoria executiva, no mandato do metalúrgico Jair Antônio Meneguelli (1981–1984), Maria Alves de Lima; ainda assim no cargo de suplente⁸². A persistência de temáticas feministas evidencia uma preocupação incomum, pouco presente em filmes do mesmo período no qual o trabalhador é seu elemento central.

⁸² Após o mandato de Meneguelli, outras mulheres exerceram cargos nas diretorias do Sindicato: Lenice Bezerra Silva Azevedo, suplente no mandato de 1987-1990; Evileuza Rosa Gomes, Diretora de Base entre 1996 e 1999; Luzinete Aparecida dos Santos, Conselheiras da Direção Executiva entre 1999 e 2002; Rosimar Dias Machado, Diretora Executiva nos anos de 2002 a 2005; Aparecida das Graças R. Henriques (Cida), Conselho da Executiva, Leila Aparecida Queiroz, Conselho da Executiva e Maria Luciene Sodré dos Santos, Conselho da Executiva nos anos de 2005 a 2008.

Há dois filmes do período no qual a discussão sobre temas feministas aparece de maneira muito tangencial. Em *Santo e Jesus: Metalúrgicos* (1984), Cláudio Kahns usa a sequência de um desfile de “miss metalúrgica” para desqualificar o mandato de Joaquim dos Santos Andrade (presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo). Não há mais nenhuma outra observação sobre o tema. Em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979), Roberto Gervitz colhe o depoimento de trabalhadores em greve na porta da fábrica Philco, em 1978. Nas falas, uma das metalúrgicas denuncia uma série de abusos cometidos contra as trabalhadoras:

Gente grávida aqui trabalhando que nem umas condenadas, com trabalho extra de supervisor, não tem tempo de ir no banheiro. Por quê? Porque o cão desses homens aí que ganha mais do que nós não tem tempo de deixar nós ir lá fora pra ir no banheiro”.

Algumas das temáticas tangenciadas no filme de Gervitz acabam aparecendo também em *Trabalhadoras Metalúrgicas* de maneira mais evidente.

Analisando o discurso da T.M. n.º 45, 1978 (acima transcrito), Rodrigues (1995, p. 69) afirma que o movimento sindical do período considerava importante a mobilização a partir da “classe” e de seus “lugares”, como o sindicato e a fábrica. “Fora disso é ‘perder tempo’ em discussões não objetivas como a questão pública/privada em que as mulheres estão mergulhadas nessa sociedade”. Para a autora, apesar de as discussões como o papel da mulher nas relações sociais e políticas, ou mesmo a relação entre as jornadas tradicionalmente femininas (a cozinha, os filhos, a limpeza etc.) e o trabalho fabril serem consideradas importantes, o que a diretoria do sindicato buscava ampliar nas páginas da T.M. era um discurso que fugisse a questões de gênero e estabelecesse a entidade como o grande patamar para a solução de problemas vividos pela classe trabalhadora, fosse ela masculina ou feminina. Preocupação evidente num momento de absoluta retomada das atividades sindicais e seu impacto social. Além disso, o que se buscava construir no período era um discurso de identidade operária segundo o qual a “diferença” não poderia ser aceita. Foi nesse contexto que *Trabalhadoras Metalúrgicas* surgiu, seguindo um projeto da diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema a ser executado por Renato Tapajós, que ainda realizaria *Teatro Operário* (1978), *Greve de Março* (1979) e *Linha de Montagem* (1982).

Diferentemente do que vai ocorrer com a produção cinematográfica de outros cineastas envolvidos na realização de imagens de trabalhadores do período, a produção cinematográfica de Renato Tapajós está profundamente vinculada a uma ação militante que evidencia o seu papel como intelectual que realizava suas atividades a partir das diretrizes da diretoria do sindicato. E é exatamente a partir desse posicionamento que *Trabalhadoras Metalúrgicas* deixa questões abertas a interpretações, extrapolando as intenções propostas em sua materialização, num jogo de evidências e ocultações que pode estar intimamente associado à codireção de Olga Futemma.

2.3.2 Há vida lá fora

Há uma profusão de vozes em *Trabalhadoras Metalúrgicas*. A princípio, elas não são contraditórias, pois, amarradas à estrutura narrativa da montagem de Olga Futemma, elas organizam o filme em torno de uma temática central. Mas há algo que não é dito, e que suscita interrogações no espectador. Referimo-nos, aqui, àquilo que Xavier (2009, p. 19) categorizou como “desalinho” discursivo, e que atesta, no caso de *Trabalhadoras Metalúrgicas*, a presença do realizador, rearticulando a importância da sua presença no momento da tomada, suas opções e as contradições que se explicitam na fruição do assistente.

Como ocorre em todo filme militante, o tempo destinado a questões pessoais ou discussões que possam oferecer perspectivas diversas às teses apresentadas deveria ser suprimido. Ao menos essa era a prática comum na trajetória de Renato Tapajós, sobretudo nas produções vinculadas ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Ao buscar retratar a situação da mulher operária, *Trabalhadoras Metalúrgicas* acaba por oferecer ao espectador um panorama bastante particular da situação feminina no mercado de trabalho, em especial a partir da “tensão” observada por Tavares (2011, p. 67) e que atesta a multiplicidade de olhares do filme, associados diretamente ao diálogo de Tapajós e Futemma na direção do documentário.

A primeira voz que ouvimos no curta-metragem é a de Terezinha, afirmando, do seu ponto de vista, a dificuldade em ser mulher. “Num sentido vale a pena, né. Mas em

outro eu preferia ser homem, né!”. Na sequência, respondendo a uma afirmação da entrevistadora, à esquerda da câmera, ela ainda vai concordar com o fato de ser mais fácil ser homem: “É tudo mais fácil, né! Porque a mulher enfrenta muitos problemas”.

É a partir dessa personagem que somos introduzidos na temática que, sub-repticiamente, permeará todo o documentário: a relação de gênero. Mas é essencialmente a partir de um sutil olhar da entrevistada para um terceiro personagem presente na cena que essa questão se explicita. Terezinha pede com o olhar a concordância de um outro personagem em cena (Fig. 49), alinhado à direita da voz feminina e mais próximo da câmera.

Figura 48
Terezinha, em sua casa



Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1979)

Figura 49
Terezinha, em sua casa



Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1979)

Trata-se de uma irrelevância se a concentração da leitura fílmica estiver unicamente no plano do discurso que o personagem apresenta, mas essa cena se repetirá pelo mesmo mais três vezes, atestando a presença não de um, mas de pelo menos dois realizadores no momento da tomada. Essa dupla condução da filmagem, longe de ser uma problemática sob o ponto de vista da realização documental, é a fonte da “tensão” observada por Tavares, que faz com que o documentário transite entre um discurso que se pretende panfletário e as questões apresentadas pelas entrevistadas, ligadas intimamente ao universo feminino. Essas imagens são um indício de uma perspectiva narrativa dupla, que transita entre as posturas dos diretores (e aqui é praticamente impossível separar a contribuição de um da do outro) e as diretrizes indicativas retiradas do sindicato.

A fala de Terezinha precede a narradora em voz over, que fará, ao estilo dos documentários expositivos, o direcionamento para uma temática central, deslocando a discussão de gênero para seu reflexo nas relações trabalhistas, reforçando a luta das trabalhadoras para que sua condição seja reconhecida como igual a do homem. Essa voz estará presente em três outros momentos no filme, nos oferecendo, conforme afirmado por Bernardet (2003, p. 17), a respeito do “modelo sociológico” de documentários, se não um “significado profundo” sobre o tema, minimamente, aspectos conclusivos sobre as temáticas tratadas. Terezinha e as demais entrevistadas representam a voz da experiência, falam sobre o vivido, sobre sua experiência dentro das fábricas.

Diferentemente do formato tradicional de documentários expositivos (nos quais uma voz que representa um saber externo e único se sobrepõe às imagens e falas dos entrevistados), a utilização da voz over em *Trabalhadoras Metalúrgicas* conduz à supressão do modelo autoritário típico ao se deslocar para uma posição secundária, ecoando posicionamentos e pontos de vista trazidos pelas entrevistadas. Note-se que a voz over não introduz nenhuma nova temática no filme. Esse papel é desempenhado pelas trabalhadoras entrevistadas e, em especial, por Terezinha, que realizará, como aponta Tavares (2011, p. 68), o papel de locutora auxiliar. Isso sem que deixe de existir uma oposição entre a função exercida pela locução auxiliar e a voz over em *Trabalhadoras Metalúrgicas*.

Tavares (2011, p. 70-71) afirma que a presença da locutora auxiliar foi possibilitada pela ausência de “falas oficiais” e que, graças a isso, o documentário pôde desenvolver uma perspectiva mais feminista, “já que as questões levantadas pelas operárias entrevistadas não eram específicas às mulheres metalúrgicas, mas pertinentes às mulheres de um modo geral”. Essa afirmação é correta a partir da perspectiva de que a presença da locutora auxiliar facilitou a introdução de temáticas feministas, tangenciando um universo distante tanto das diretrizes para a realização do *I Congresso da Mulher Metalúrgica* quanto da própria encomenda de realização do filme. Mas as falas oficiais estão lá, ainda que de uma forma diferente da tradicional, em três momentos: logo após a primeira locução over, vindas pela fala dos membros da diretoria do Sindicato; através do depoimento de uma das trabalhadoras participantes do congresso (tomada em pé durante a realização do evento); e, por fim, após a leitura das deliberações do congresso,

feita novamente pela locução em voz over. Elas não estão em depoimentos diretos para a câmera. Elas aparecem em sequências captadas no ambiente em que se realizava o congresso (a sede do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema) e nas falas de Paulo Vidal Neto, Secretário Geral, e de Luiz Inácio da Silva (Lula), então presidente do Sindicato (da Fig. 50 à Fig. 55).

Figura 50
Imagens do I Congresso das Mulher Metalúrgica



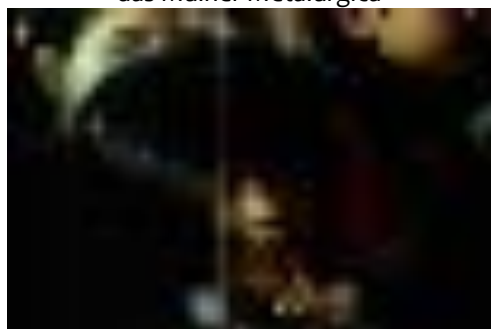
Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1979)

Figura 51
Imagens do I Congresso das Mulher Metalúrgica



Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1979)

Figura 52
Detalhes de mulheres presentes no I Congresso das Mulher Metalúrgica



Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1979)

Figura 53
Paulo Vidal e Lula na abertura do I Congresso das Mulher Metalúrgica



Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1979)

Figura 54
Lula, durante a abertura do I Congresso das Mulher Metalúrgica



Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1979)

Figura 55
Participantes do I Congresso da Mulher Metalúrgica



Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1979)

Aqui, é fundamental destacar não só a importância que essas falas assumem dentro do documentário, mas, essencialmente, sua função num filme feito sob encomenda do sindicato. Elas também instigam ainda mais um jogo de poderes e representações trazidos tanto pelos cineastas quanto pelas entrevistadas.

A primeira sequência do filme apresenta as trabalhadoras reunidas para a realização do Congresso. Após o crédito do filme e a visualização do cartaz do evento, vemos muitos rostos femininos tomados em contra-plongée⁸³. Não há um único plano de mulheres realizado na altura dos olhos. Eles só vão aparecer em maior quantidade quando captadas em suas próprias casas e nas imagens de apoio filmadas fora das fábricas e do Sindicato.

Ao fundo, num plano mais aberto, que revela o salão de eventos do sindicato, vemos a mesa de constituição do congresso. Ela está vazia e num plano mais elevado em relação aos presentes. Logo em seguida, em meio a burburinhos de fala, ouve-se a voz de Paulo Vidal, Secretário Geral do Sindicato, eleito para o mandato de 1975-1978. É a primeira voz oficial do filme, e é ela que nos conta que a função do congresso é a de ser “pura e simplesmente um encontro de vocês, mulheres, para discutir e resolver o problema das trabalhadoras de São Bernardo”. Nada mais! Nessa fala, Vidal delinea as metas do evento, ratificadas pela *T.M.* n.º 45, 1978, p.8, e que estão em oposição aos desejos e propósitos das trabalhadoras retratados por elas próprias no documentário.

Pela fala de Paulo Vidal, mesmo considerando a abertura do sindicato para a presença de mulheres na discussão de questões ligadas ao cotidiano fabril, percebemos nitidamente o posicionamento dos metalúrgicos em relação à presença de mulheres naquele espaço; é um encontro somente delas, no qual os homens não tomam participação, exceto se a questão for a integração das metalúrgicas à luta dos companheiros homens, como atesta *T.M.* n.º 45, 1978. Esse posicionamento, longe de ser encarado meramente como uma opção pontual da diretoria eleita, era uma postura bastante comum aos trabalhadores do período, como reforça Rodrigues (1999, p. 67), em

⁸³ Enquadramento normalmente feito com a câmera em posição superior (acima dos olhos) do personagem. Costumeiramente, esse tipo de enquadramento traduz um sentido de sufocamento, opressão.

sua análise de frases constantes em artigos publicados na T.M. nº. 39, 1976, p.9-11, o qual pretendia aglutinar as mulheres às discussões sindicais.

“Se acabando entre a condução, a fábrica e a cozinha”; “Mulher tem serviço muito leve. Mas não no riT.M.o de produção. Porque o riT.M.o de produção é uma loucura”; “Também não dá pra aguentar fácil aquela produção. No primeiro dia, foi uma choradeira. Menina chorando, com dor aqui, dor ali, botando sangue pelo nariz...”; “Sindicato? Não vou não. Nem sei porque [sic]. Meu pai sempre insiste, diz que é bom, mas eu não vou. Sei lá, preciso tirar foto, ir lá”, essas frases acabam revelando – mesmo que precariamente – o quanto as metalúrgicas eram inteiramente absorvidas pelo trabalho da fábrica e pelo trabalho doméstico, praticamente não lhes sobrando tempo para o lazer, para estudar ou simplesmente descansar.

É Vidal quem convida Lula para compor a mesa de instauração do Congresso. A fala de Lula é um lamento, mas não pela ausência de mulheres na composição da mesa. Ele dá boas vindas às trabalhadoras presentes ao congresso, lastimando o fato de ter havido boicote por parte “das empresas”, que acabou por limitar a participação de muitas trabalhadoras no evento, e declara “instalado” (sic) o congresso. A partir daí, introduzida por um homem, Terezinha assume um papel significativo na condução do documentário. Sua importância está diretamente associada à transgressão do papel de locução auxiliar. Tavares (2011, p. 65) chama atenção para esse fato, ao indicar a desimportância da voz over.

Cabe ressaltar, entretanto, que essa voz *off*⁸⁴ não conduz a linha de construção de significados no documentário, mas funciona como ‘meta-narrador’, com o apoio da voz principal, que é o de uma operária sindicalizada que conduz o filme e coloca as questões e problemas específicos a esse grupo de trabalhadoras, através de sua experiência como mulher operária.

Tavares (2011, p. 69) insiste no enquadramento de Terezinha como entrevistada-locutora auxiliar, atribuindo essa transformação à presença de Olga Futemma na direção de *Trabalhadoras Metalúrgicas*, já que essa estrutura não se repete em outros projetos de

⁸⁴ Tecnicamente, o termo correto é voz over e não voz off, como consta no texto de Tavares.

Renato Tapajós para o Sindicato. A análise é pertinente. No entanto, a adequação da função de Terezinha como “entrevistada-locutora auxiliar” nos parece precipitada. Como locutora auxiliar, a fala desse personagem deveria se situar “fora da experiência” (sem ser também objeto de estudo), numa posição intermediária entre a fala da onisciência (voz over) e as falas das experiências (os demais entrevistados). Numa estrutura clássica de documentário expositivo, ela seria utilizada como amostragem que exemplifica a fala do locutor e que atesta que essa fala é baseada no real (BERNARDET, 2003, p. 18).

Se for possível selecionar uma sequência que possua a função da narração auxiliar, ela estará na fala de uma das participantes do congresso, que afirma a importância da filiação das trabalhadoras para a resolução dos problemas que enfrentam (Figs. 56 e Fig. 57). Trata-se de uma sequência estranha, tanto pela forma artificial com que o personagem articula sua fala, pausadamente, dando a impressão de texto decorado, quanto pela rigidez corporal e dureza do olhar da entrevista. A artificialidade da cena é constatada também pelo corte realizado, evidenciando duas tomadas, não captadas no mesmo momento ou de improviso, ou seja, uma encenação. Diz ela:

Eu acho que as mulheres trabalhadoras, as mulheres metalúrgicas, deviam se unir mais e se associarem ao sindicato porque só a diretoria não irá resolver todos os nossos problemas e, associando ao sindicato, [CORTE] apontando os defeitos da indústria, trazendo esses problemas para o sindicato, nós estaremos contribuindo para resolvê-los.

Figura 56
Participante do I Congresso da Mulher
Metalúrgica



Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1979)

Figura 57
Participante do I Congresso da Mulher
Metalúrgica



Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1979)

Já a fala de Terezinha é permeada de experiências pessoais e pontos de vista de quem vivenciava as situações relatadas. Depois de dizer que tem muitas conhecidas que fazem jornada dupla, na fábrica e em casa, ela fala de si, de sua própria vida doméstica, que é um pouco mais confortável, pois tem uma filha para ajudá-la, para voltar a se solidarizar com as amigas que não têm esse privilégio, criticando a jornada noturna da mulher.

Eu pelo menos, aqui na minha casa, eu tenho minha filha com dezoito anos que ela ainda nunca trabalhou né. Então, ela toma conta da casa. Só estuda, cuida da casa e cuida da outra menina pequena. Mas mesmo assim é cansativo. É muito difícil. É um serviço duplo. Trabalhar à noite... Eu acho que isso aí é impossível. Não dá. Porque uma mulher trabalha à noite, chega em casa às seis horas, seis e meia da manhã. Como que ela vai fazer pra cuidar da casa? O que a gente ganha não dá pra pagar empregada pra cuidar da casa. Chega, trabalha à noite, chega em casa, tem que lavar, passar, cuidar da casa, limpar móveis, fazer almoço, fazer janta, costurar. Como que vai fazer? Então a mulher não vai dormir mais!

Também fala de seu marido e das dificuldades que enfrentam:

Eu, até agora que trabalhei, foi por um salário mínimo. O que que a gente vai fazer? Vai ter que trabalhar todo mundo, porque a gente ganha muito pouco. Meu marido é encarregado de uma firma, encarregado da limpeza. Ele ganha sete e cinquenta por hora. Acha que dá pra manter uma casa com uma mulher e dois filhos? Não dá! Então tem que todo mundo trabalhar.

Ao responder a uma pergunta deixada por uma das trabalhadoras sobre o motivo de ganhar menos que um homem, Terezinha deixa claro as marcas de seu posicionamento:

Porque era homem, né. Então eles acham que a classe mulher pode exercer o mesmo serviço, mas não pode ganhar igual. Eles acham isso aí. A gente ali, não só eu, como as outras, tudo exercia só serviço de homem, na lima, na ponteadeira. Todas ganhavam menos do que o homem.

Uma fala como essa se distancia da função auxiliar não apenas pela experiência do vivido, mas em especial por ser ela quem introduz as diversas temáticas no filme,

restando à voz over somente o papel de ratificar as informações dadas pelas entrevistas, ou complementá-las.

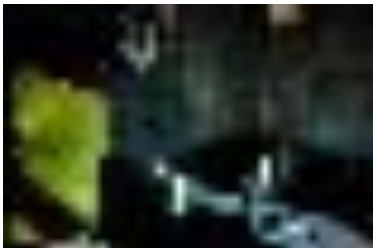
O vivido também ganha relevo no plano das imagens captadas fora do ambiente do congresso e da indústria. Futemma chegou a afirmar que a entrevista feita com Terezinha, realizada na casa desta, poderia ter sido feita em outro lugar, no próprio recinto onde se realizava o congresso de que trata o filme (BERNARDET, 2003, p. 267). Mas foi justamente na casa que sentiu necessidade de filmar.

De modo geral, a opção do cineasta por filmar o interior da casa de uma trabalhadora acabou politizando a vida cotidiana, fazendo dela mais um elemento a ser utilizado narrativamente; elemento já traçado por Bodanzky em *Operários da Volkswagen* (1974). Essas imagens, naquele período histórico, tornaram-se instrumentos de expressão da opressão vivida pelos trabalhadores, ao mesmo tempo em que os qualificavam, destacando aspectos particulares de suas vidas e deslocando-os da posição de meros objetos. A rigor, uma vez que havia a interdição de imagens do operário dentro da fábrica, essa opção pela filmagem no domicílio refletiria um posicionamento que Bernardet (2003, p. 267) vai chamar de busca por intimidade.

Nesse filme [*Trabalhadoras Metalúrgicas*], como em alguns outros, a penetração na casa pode expressar uma busca de intimidade com o operário. Nesses filmes, a intimidade com o trabalho dos operários é muito pouca. Em compensação, o encontro que se dá na casa, que não é um encontro fora do sistema de opressão, já que as condições de moradia são parte integrante do sistema, possibilita ver um operário mais distanciado do sistema de opressão. A casa lhe permite um espaço um tanto mais pessoal.

Imagens de intimidade estão presentes em *Trabalhadoras Metalúrgicas* em pelo menos três momentos. A primeira, na própria filmagem na casa de Terezinha (Fig. 58), na sequência de lazer, coberta pela canção de Roberto Carlos, “não se esqueça de mim” (Figs. 59 e Fig. 60); e, por fim, em imagens que chamaríamos de contestação, realizadas quando as filmagens aconteciam em um espaço no qual as trabalhadoras se sentiam muito pouco confortáveis, o interior do sindicato (Figs 61 a Fig. 63).

Figura 58
Terezinha filmada em sua casa



Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1979)

Figura 59
Confraternização de trabalhadores



Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1979)

Figura 60
Confraternização de trabalhadores



Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1979)

Figura 61
Detalhes de trabalhadoras participantes do Congresso



Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1979)

Figura 62
Detalhes de trabalhadoras participantes do Congresso



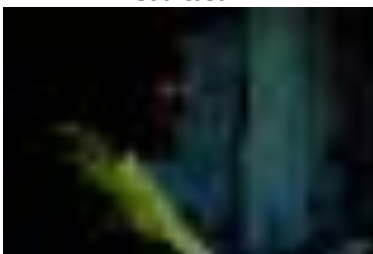
Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1979)

Figura 63
Detalhes de trabalhadoras participantes do Congresso



Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1979)

Figura 64
Terezinha, filmada dentro da sua casa



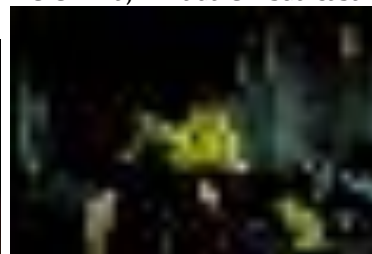
Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1979)

Figura 65
Lula, em plano detalhe durante a realização do Congresso



Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1979)

Figura 66
Terezinha, filmada em sua casa



Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1979)

Notam-se, portanto, dois processos de filmagem em *Trabalhadoras Metalúrgicas*. O primeiro nos apresenta imagens captadas a partir da relação das trabalhadoras com o sindicato ou o trabalho; nada mais. São imagens meramente descritivas. Elas nos revelam um espaço sobre o qual só temos acesso a partir da locução, com um saber enxertado a *posteriori*. Não penetramos na intimidade daquilo que nos é revelado. Podemos dizer que são imagens que respondem aos objetivos do sindicato ao promover a realização do filme. Esse processo de filmagem só é quebrado com a opção dos diretores por inserir

imagens que buscavam projetar alguma intimidade desconfortante: sapatos, unhas pintadas, colares, rostos maquiados. Essas imagens tentam minimizar a indefinição identitária das sequências captadas no interior do sindicato. Elas são elementos estranhos às atividades dos grupos de trabalho do Congresso, mas acabam sendo uma opção interessante do ponto de vista narrativo, por buscar quebrar a rigidez dos espaços comuns e desconfortantes para boa parte das presentes.

O segundo processo de filmagem está na captação de imagens que situam as operárias fora da relação sindicato/fábrica, em afazeres domésticos ou momentos de lazer. Trata-se das cenas, como apontamos anteriormente, construídas a partir da necessidade do realizador em filmar o interior de uma casa operária, colhendo momentos de intimidade e lazer. Tais cenas estão em maior proporção no documentário e são as únicas que oferecem às trabalhadoras uma identidade que nem a fábrica nem o sindicato conseguem imprimir, uma vez que seus anseios não são iguais aos dos operários homens.

A sequência final de *Trabalhadoras Metalúrgicas* é construída unicamente com essas imagens. Vemos a intimidade de Terezinha preparando um café, enquanto sua voz em *off* fala sobre a importância do Congresso para sua vida:

Coisas que antes a gente não enxergava e está enxergando. O congresso foi muito importante porque, pra mim, foi uma escola. Aliás, acho que pra todas foi uma escola. A gente aprendeu muita coisa com isso. Então é um negócio que a gente pede, mais congresso, porque é mais escola pra gente. Quanto mais a gente tá no congresso, tá ali, junto, mais a gente tá aprendendo.

Na sequência que retrata as ações internas ao Congresso, nas quais os cineastas buscaram inserir imagens que quebrassem o desconforto das trabalhadoras em locais pouco acolhedores, aqui vemos um movimento contrário (Fig. 64 a Fig. 66). Vemos imagens de intimidade de Terezinha, sob sua locução, intercaladas às imagens de Lula captadas na abertura do Congresso. Não ouvimos a voz do líder sindical, mas sua imagem aparece logo após a afirmação de Terezinha de que o Congresso foi uma “escola”, reforçando, ao cabo, a importância da participação feminina na prática sindical na busca de soluções para os seus problemas.

2.4 Máquinas, corpos e chapéus. Militância e poesia em *Chapeleiros*

Poderíamos afirmar que as imagens que representam a ação dos trabalhadores em *Chapeleiros* (Adrian Cooper, 1981) seguem um tempo cronológico. Entretanto não é preciso estabelecer uma relação temporal – comum em filmes sobre a jornada de trabalho, na qual operários chegam ao trabalho e o deixam ao final do seu turno – para entendê-lo. Se quiséssemos alterar a ordem de algumas de suas sequências não haveria qualquer prejuízo narrativo. Mas é preciso saber. Os trabalhadores não chegam. Eles já estão.

A preocupação do diretor não é a grandiosidade das operações da Fábrica Cury de Chapéus, instalada na cidade de Campinas, interior do estado de São Paulo. Não há a celebração do poder ao estilo inaugurado em *S.A. Fábrica Votorantin* e que mais tarde Paulo Emílio Salles Gomes (Calil & Machado, 1986) chamaria de “Rituais de Poder”. Em *S.A. Fábrica Votorantin*, dirigido por Armando Pamplona em 1922, o operário é apresentado como mais um “patrimônio” do “notável industrial” Sr. Antônio Pereira Inácio. Notável no filme de Pamplona, somente o industrial, a grandiosidade das operações da empresa, números e mais números. Não há contestação ao poder, nem à grandiosidade da Fábrica Votorantin. Ela é irreparável! Todos os trabalhadores estão felizes. Todos, mas especialmente o industrial.

Em *Chapeleiros* não há felicidade. Se houver, está dormindo. Mas, em primeira ordem, há uma contestação que nasce de forma bastante sutil, pouco panfletária. O cineasta caracteriza essa relação não a partir de palavras de ordem, piquetes ou movimentações políticas; ações que povoavam o imaginário sobre a inegável ação do intelectual na condução da revolução popular típica dos anos 1960. Segundo Carlos Augusto Calil (1997, p. 30), tratava-se de um tipo de postura que, no imaginário social, impelia o intelectual a sentir-se obrigado a “responder às exigências populares, contrariando a imagem daquele que não queria rebaixar suas ideias puras e sublimes para a massa ignara, alienada, que precisava receber a iluminação ideológica da ciência”. Ainda podemos observar resquícios dessa designação do intelectual dos anos 1960 no filme de Adrian Cooper. No entanto, o cineasta buscou ocupar sua narrativa a partir da exploração

visual dos trabalhadores em seu local de trabalho, sem palavras de ordem ou panfletarismo ideológico. Foi percorrendo essa relação que o cineasta estabeleceu seu posicionamento político, recorrendo a conceitos sobre o trabalho que ainda faziam parte do imaginário social. São sobre essas questões do imaginário que Adrian Cooper transita, associando ao discurso visual do seu documentário uma clara ação política que brinca com as representações sobre a classe trabalhadora. Mas antes de entrarmos especificamente no filme, consideramos importante uma breve conceituação sobre as questões que rondam o cinema e o imaginário.

Em sua reflexão sobre a representação das poéticas tecnológicas (TV, cinema, vídeo e as atuais mídias digitais e telemáticas), o pesquisador Arlindo Machado (1993, p. 35) claramente se aproxima de um conceito caro aos estudos do imaginário ao afirmar a necessidade de um saber social prévio (ou acumulado) como o elemento constituidor não só dos avanços técnicos, mas essencialmente das motivações que os forjaram.

É um equívoco reduzir toda a história da invenção técnica do cinema apenas aos seus aspectos técnicos positivos, às teorias científicas de percepção e aos aparelhos destinados a operar a análise/síntese do movimento. Há também toda uma acumulação subterrânea, uma vontade milenar de intervir no imaginário, cujos primórdios remontam à caverna de Platão e às explorações 'mágicas' do fenômeno da *câmera obscura*.

Dito de outra forma, associado aos processos comunicacionais, o que o autor nomeia de "acumulação subterrânea" nada mais é que uma acumulação de conhecimentos e anseios que, em primeira instância, interferem diretamente na constituição dos suportes técnicos para novas formas de representação social e que estão diretamente associados ao imaginário que as sociedades fazem de si mesmas. Realizar qualquer análise sobre os suportes comunicacionais e suas representações sem abrir os olhos para esse universo é incorrer no mesmo equívoco apontado por Machado.

Aqui, não excluimos a importância das novas tecnologias no incremento do imaginário ou de suas representações. Ou, de outra forma, acreditamos que as tecnologias contribuem para a formação do imaginário, mas antes, como afirma Maffesoli (2001, p. 81), elas "bebem em fontes imaginárias para alimentar imaginários". Assim, ao

criar novas representações imaginárias através de novas tecnologias (sejam em que tempo forem), os criadores conseguem apenas captar o que circula na sociedade, dando forma ao que existe nos espíritos, ao que está aí e existe de maneira informal ou disforme. Trata-se, segundo o autor, daquilo que existe nos espíritos; algo que é imponderável.

A concepção que temos, portanto, da imagem cinematográfica⁸⁵ é a de que ela é o resultado antes de uma interação entre diversos anseios, em especial os condicionados aos anseios sociais e de representação. Trata-se aqui de enxergar a imagem não como mero suporte, mas como resultado de alguma representação imaginária social engendrada em suas formas, cores, proporções e narratividade. O cinema é, assim, uma prática que encerra uma profusão de conceitos e representações imaginárias. É a arte da representação, do imaginário, antes de ser a arte da técnica.

Uma das primeiras grandes contribuições sobre o estudo do imaginário é atribuído a Gilbert Durand (2002). Sua análise busca compreender, segundo Gláucia Boratto R. de Mello (1994, p. 45), “o elemento espiritual e coletivo na concretude da realidade imediata”. Constituindo esse ‘elemento’, Durand atribui a ideia do mito como elemento discursivo estruturante do imaginário, referência de todo pensamento humano e sua produção de sentido. A partir dessa elaboração, o antropólogo vai elaborar todo um conceito teórico e metodológico de análise que ele denominou como *mitocrítica* (a busca de um núcleo mítico, uma narrativa fundamentadora ou o(s) mito(s) que atua(m) por detrás dela e que extrapola o texto) e *mitanálise* (uma espécie de análise da superestrutura na qual a mitocrítica dá espaço para uma abordagem que envolve a compreensão do conteúdo antropológico de uma sociedade). Desse modo, sustenta o teórico, o pensamento humano move-se segundo quadros míticos que podem ser detectáveis. Sua principal contribuição foi resgatar a importância do imaginário como elemento estruturador dos sentidos da existência humana.

⁸⁵ Poderíamos falar de qualquer imagem pois o conceito que se aplica de imagem aqui é dela como realidade objetiva, como materialização do desejo, ou, como aponta Magali Cunha, citando Maffesoli, “a imagem como representação do objeto se estabelece aqui como forma pelo modo de olhar do sujeito” (CUNHA, in. BARROS, 2012, p. 38).

Um outro teórico importante dos estudos do imaginário é Michel Maffesoli. Para o pesquisador (2001, p. 76), a ideia de Imaginário está solidificada no que ele denominou de “cimento social”, aquilo que estabelece um vínculo entre as pessoas e não permite sua desagregação: “O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade. [...] É cimento social”. Ainda segundo o autor, criticando autores como Cornélius Castoriadis, não há como estabelecer critérios rígidos para categorizar o imaginário pois ele não é uma instituição e sim uma sensibilidade. Maffesoli aposta na maleabilidade, na imprecisão, a grande força do imaginário. Ou, ainda segundo sua definição, na relação entre as intimações objetivas (limites impostos pela sociedade) e subjetivas. Conforme o autor (2001, p. 80), “há sempre um vaivém entre as intimações objetivas e a subjetividade. Uma abre brechas na outra”.

Por fim, há um terceiro pesquisador para o qual o Imaginário é um dos elementos centrais de análise: Cornélius Castoriadis. O autor (2004, p. 230), afirma o homem como produto da sociedade historicamente condicionada e, portanto, subordinado às suas instituições, tomada num sentido mais amplo (normas, valores, linguagens etc) e que estabelece um tecido complexo de significações.

Somos todos, em primeiro lugar, fragmentos ambulantes da instituição de nossa sociedade – fragmentos complementares, suas ‘partes totais’, como diria um matemático. A instituição produz indivíduos conforme suas normas, e estes indivíduos, dada sua construção, não apenas são capazes de, mas obrigados a, reproduzir a instituição.

A esse tecido complexo de significações, alicerçadas nas suas mais complexas instituições, Castoriadis chama de Magma.

Assim, considerando o imaginário como algo que ultrapassa o indivíduo, chegamos a um ponto sobre o qual iniciamos nosso pensamento: a imagem do trabalhador. Ela instiga os espectadores cinematográficos não somente porque o trabalho lhes afeta diretamente, mas porque interagimos com ele e suas representações e reelaboramos nossa própria prática profissional, ratificando conceitos míticos durandianos e discursos históricos.

2.4.1 Imagens sobre o trabalho

Adrian Cooper⁸⁶, diretor de *Os Chapeleiros*, afirmou que, ao realizar as filmagens de *Chapeleiros*, buscou se afastar de uma leitura “encucada”.

É estranho porque é um entendimento sobre o que é linguagem de massa muito encucado sobre o que é cultura popular e linguagem de televisão. Como se outro tipo de linguagem não fosse capaz de atingir esse público [o trabalhador]. Pra mim, por exemplo, quando fiz *Chapeleiros*, eu quis questionar esse tipo de linguagem.

Questionado posteriormente sobre o que seria uma leitura “encucada” da realidade, Adrian afirmou que se tratava de uma compreensão de narrativa comum em diversos filmes de esquerda (ou que se propunham a uma abordagem socialmente mais crítica) que tratam da questão do trabalhador, sua representação e discurso de forma alienada. Buscando se afastar desse discurso, que poderíamos classificar também como panfletário, o diretor buscou realizar um filme que tivesse uma preocupação mais estética e emocional sobre o tema do trabalho, mas sem perder também a dimensão política de sua atividade de cineasta.

Eu acho que nunca perdi a dimensão de que queria fazer um filme político. Mas queria fazer um filme que atingisse as pessoas num nível emocional e não num nível intelectual, acumulando dados e ouvindo as pessoas dizerem, seja pelo narrador ou pelas entrevistas, aquelas coisas que confirmam a proposta. Num certo sentido [*Chapeleiros*] foi uma investigação, tanto quanto [um exercício de] linguagem do espaço da fábrica. O filme foi criticado por outros cineastas justamente porque não diziam quantas horas por dia os operários trabalhavam, quanto ganhavam, suas condições de trabalho etc. Porque tinha essa expectativa de que o cinema precisava de palavras de ordem.

É possível perceber que o cineasta se refere especificamente a uma variação da prática cinematográfica com perspectivas claramente políticas e que se propunha a realizar uma crítica social em favor das classes menos favorecidas. No entanto, isso não equivale dizer que um cinema com perspectivas políticas ou em favor de *outrem* fosse

⁸⁶ Entrevista ao autor em novembro de 2006.

uma novidade do período. Ou, por outro modo, que a imagem sobre o trabalho fosse uma inovação narrativa.

O cinema soviético e sua clara opção por uma narrativa em função da revolução do povo, do trabalhador, já apresentava um discurso em função do social. E é sobre essa ‘função social’ do cinema que claramente Cooper buscava se afastar. Ou melhor, de uma filiação que ele considerava excessivamente panfletária na qual a figura do narrador obstruía a compreensão fílmica, oferecendo um discurso sem poesia, usando a imagem do trabalhador em sua função, sem necessariamente permitir uma reflexão que também caminhasse pela fruição própria de uma narrativa poética visual. O diretor buscou constituir um discurso que se distanciasse de um tratamento comumente atribuído à imagem do trabalhador dentro da tradição narrativa visual.

É somente a partir da ausência real do trabalho, ou complicações dele resultantes, que surgem narrativas cinematográficas específicas sobre o assunto, pautadas quase sempre pelo foco no “estranhamento” do trabalho, suas consequências ou impactos sociais, nos termos já apresentados por Karl Marx, conforme aponta Renato Almeida de Oliveira (2010)⁸⁷. Seja de maneira a positivá-lo (normalmente nas narrativas mais conservadoras ou próximas a discursos oficiais) ou negativá-lo, praticamente todos os discursos cinematográficos que se detêm especificamente sobre o trabalho estruturam-se em torno desse conceito; sem, evidentemente, explicitá-lo, uma vez que para os meios de comunicação não se trata de um discurso de fácil compreensão. Como aponta Giovanni Alves (2006, p. 36), em sua análise sobre a ficção *A nós a liberdade*, filme dirigido por René Clair em 1931,

[...] a busca do ócio como atividade exclusiva, é sintoma de uma sociedade do trabalho estranhado, do trabalho abstrato, onde a atividade humano-genérica do trabalho perdeu seu sentido de vida. Sob tal sistema social, trabalho tende a significar servidão e morte, possuindo, deste modo, um valor negativo.

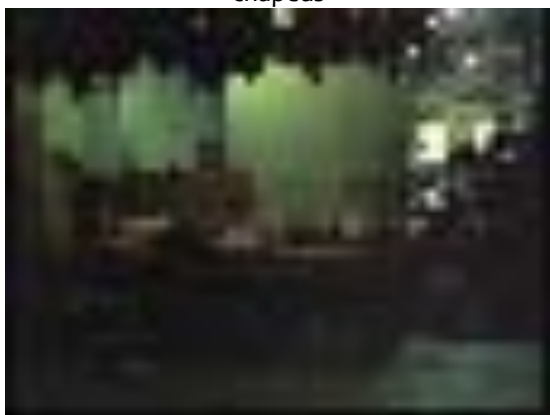
⁸⁷ Segundo o autor, o estranhamento do trabalho se origina quando a riqueza produzida pelo sacrifício do trabalhador lhe é expropriada, vira uma mercadoria, e a ela é atribuída um valor de troca. Nesse processo o trabalhador é mais um títere dos interesses do capital e dele também é retirado o próprio trabalho, quebrando assim o ‘acordo’ da troca.

Em documentários, podemos citar o filme dirigido por Renato Tapajós, *Acidente de Trabalho*, no qual o discurso sobre o trabalho surge por conta de um elemento que impede sua execução: um acidente fabril. A narrativa desse documentário é estruturada em torno da encenação de um mutilamento físico, fator impeditivo da prática laboral, mas em essência um discurso que faz do estranhamento do trabalho, da apropriação do trabalho por parte do capital, o motivador do acidente, capaz de gerar discursos e compreensões sobre a necessidade da reparação do problema.

2.4.2 A poesia e a ação política do olhar

Chapeleiros inicia-se com uma sequência de trabalhadores despertando (Fig. 67 e Fig. 68). Eles estão dentro da fábrica deitados sobre o chão. Seus rostos, recortados pelo sol que entra das aberturas sobre o teto do edifício, revelam cansaço. Não sabemos se passaram a noite nela ou apenas estavam descansando antes de iniciar sua jornada. Ou mesmo se estão no intervalo de turno. Apesar do passeio da câmera pelos seus corpos e rostos, não há identificação de nenhum deles. Poderia ser uma fábrica no Nordeste ou mesmo no Centro-Oeste. Não importa. São trabalhadores comuns. Vendem a única coisa que possuem, sua força de trabalho. Não possuem identidade fora da fábrica e, possivelmente, nem dentro dela.

Figura 67
Trabalhadores no interior da fábrica Cury de chapéus



Fonte: *Os Chapeleiros* (1983)

Figura 68
Trabalhadores no interior da fábrica Cury de chapéus



Fonte: *Os Chapeleiros* (1983)

É o início dos trabalhos na confecção dos chapéus que quebra o silêncio da fábrica. Ou seja, é o cotidiano da fábrica quem dita a ordem sobre suas vidas. Ruídos abafados, sem brilho. Possivelmente não há conversas dentro dela. Se há, são cobertas pelos ruídos dos motores, prensas, água. Não é possível caracterizar as relações existentes entre os operários na fábrica. Somente máquina e homem conversam. Uma conversa silenciosa de personagens que se conhecem há algum tempo e respondem apenas aos estímulos rotineiros.

É a força, no entanto, que faz com que os trabalhadores permaneçam trabalhando. Relações de força: homem-máquina-empregador. Não necessariamente nessa ordem, respeitando a construção narrativa do próprio filme. Mas é partindo dos homens, dos seus corpos, que Cooper tece sua ação política. A opção por eles não é acaso. Há uma predileção por imagens que os caracterizam para fora daquele ambiente abafado onde estão enclausurados. O espaço é forte por si só. Mas os corpos dos homens também revelam suas fortalezas. Eles não são apenas peças da engrenagem na produção de chapéus. Interagem com muitas delas. Mas estão ausentes, fora de harmonia.

Figura 69
Carlitos se integrando à engrenagem,
em *Tempos Modernos*



Fonte: *Tempos Modernos* (1936)

Um dos primeiros filmes na tradição cinematográfica que fazem um apontamento crítico em relação ao trabalho é *Tempos Modernos*, dirigido por Charles Chaplin em 1936. Aliás, o próprio título do filme já é em si uma crítica. Chaplin optou pelo moderno instrumento de comunicação (cinema), em um filme mudo (apesar da tecnologia para o

filme sonoro já ter sido equacionada no período) e construiu uma narrativa sobre a problemática da modernidade. Não conseguindo se ‘integrar’ ao sistema fabril, Carlitos, personificado no filme como um ‘industrial worker’, teve um surto que o levou a sabotar, inconscientemente, a fábrica na qual trabalha (Fig. 69). Sua busca era pelo ócio, o amor romântico, tão diferente do olhar sem perspectiva dos trabalhadores de *Chapeleiros*. Carlitos nega a modernidade. Assim como seu personagem, o Industrial worker nega o trabalho e tem no anseio pelo externo sua força motivadora.

Em *Chapeleiros* não há negação, ao menos em princípio, ao trabalho. Carlitos não interage com a fábrica, sabota-a. Os *Chapeleiros* de Adrian integram-se a ela, suam junto com seus vapores, mas seu olhar é de desesperança. Quantos são? Poderiam ser dez ou cem, não faria diferença. Rostos marcados, cenhos franzidos, olhos baixos. A face dos dois primeiros trabalhadores que aparecem sem camisa já revela cansaço (Fig. 70 e Fig. 71). O esforço dos seus corpos, revelados pelo suor de seus tórax, dorsos e braços, reforçam a ideia. Vários outros corpos surgem. Corpos masculinos sem camisa. Fortes, robustos, sobreviventes. Outros, secos, franzinos, cansados e curvados. Aos homens, as caldeiras indicam: está quente. São imagens sensíveis. Realmente está quente.

Figura 70
Trabalhadores no interior da Fábrica Cury de chapéus



Fonte: *Os Chapeleiros* (1983)

Figura 71
Trabalhadores no interior da Fábrica Cury de chapéus



Fonte: *Os Chapeleiros* (1983)

Pelo reflexo de um espelho vemos mais trabalhadores. São iguais. Não sabemos se novos ou os mesmos que dormiam tomadas antes. Seguindo o trabalho rotineiro da fábrica, pausa para breve descanso. Não se trata de ócio, criatividade necessária, lazer,

vagar. Na fábrica, trabalho e descanso convivem juntos. O primeiro não pressupõe o segundo. Mas o último é necessário para que o primeiro renda; ação para resposta meramente pontual de continuidade do capital, não do trabalhador. A fábrica, universo único, é um emaranhado de trabalho, fumaça, cansaço. Claro, como resultado dessa relação, chapéus, como qualquer fábrica ao estilo taylorista.

O drama principal do filme de Adrian não é o desemprego, motivador de boa parte dos discursos que se ocupam especificamente com o trabalho como em *Ou tudo ou nada* (Peter Cattaneo, 1997) no qual um grupo de desempregados, impossibilitados de vender sua força de trabalho, se desnuda para ganhar a vida. Em *Chapeleiros* é a própria existência do trabalho que gera o drama narrativo. Enquanto no filme de Cattaneo os trabalhadores perdem sua identidade ao serem obrigados a tirar a roupa para ganhar a vida, em *Chapeleiros* eles já estão nus. Já lhes foram expropriados todos os signos que lhes atribuíam identidade. Estão desprovidos de pudores, sonhos ou atitudes. Sobrevivem! Quem são? Jamais saberemos. E efetivamente não importa.

Há muito pouco movimento de câmera em *Chapeleiros*. É como se o cineasta quisesse nos fazer sentir o instante capturado por sua lente. Mais, como se soubéssemos que os trabalhadores não iriam se rebelar. Os únicos movimentos existentes são os já previstos das atividades que os trabalhadores executam. Talvez o que o diretor quisesse caracterizar era a absoluta diferença entre aqueles trabalhadores e os demais, num período no qual vivia-se o pleno auge das transações multinacionais, da globalização do capital; um trabalho absolutamente dissonante com a atual modernidade.

Uma das grandes características do filme de Adrian Cooper é a maneira como o diretor mistura todos os elementos da fábrica ao mesmo tempo em que consegue separar cada um deles. Por mais “integrados” à produção, os trabalhadores de *Chapeleiros* não fazem parte do mesmo discurso que une os trabalhadores e máquinas de maneira harmoniosa como em *S.A. Fábrica Votorantim* no qual não há contestações ao trabalho. Não sabemos no filme de Pamplona (feito sob encomenda do proprietário da S.A. Votorantim) se os trabalhadores filmados cumpriam jornada de dez, dozes horas, sem direito a descanso. Assim como não sabemos, pela voz narrativa que une o filme,

sobre a jornada dos trabalhadores da fábrica Cury de chapéus do filme de Adrian Cooper. Não o sabemos conceitualmente, mas está lá, pelo não dito das imagens.

Figura 72
Trabalhadores da Fábrica Votorantim



Fonte: S.A. *Fábrica Votorantim* (1922)

Figura 73
Trabalhadores da Fábrica Cury



Fonte: *Os Chapeleiros* (1981)

O filme de Adrian Cooper dialoga com o presente, mas está repleto de referências ao passado, resignificando conceitos comuns da representação discursiva sobre o trabalho. Em outras palavras, considerando o que aponta Castoriadis (2004, p. 238) sobre o processo de reconstrução histórica, é como se o antigo entrasse no novo remodelando ideias para satisfazer o presente. Ou ainda, como afirma Maria Beatriz Furtado Rahde (2008, p. 110) ao citar os apontamentos de Philippe Malrieu sobre o imaginário, “encontramos os mesmos sinais dos velhos mitos, das histórias de fadas, das histórias fantásticas”.

capítulo 3

Militância e embate. O cineasta diante do outro em greve

Estar diante do outro em greve e filmá-lo. Foi com esse dilema que se depararam os cineastas que compõem este capítulo. Diante da intervenção em um cotidiano pouco comum à sua atividade profissional, quais foram as opções e a narrativa estabelecida por realizadores que se aventuraram na retratação do momento de tensão mais significativo do operariado urbano?

Este capítulo aborda a questão do envolvimento do cineasta com as temáticas apresentadas em seus filmes. Trata-se de duas estratégias bem distintas, uma mais crítica, puxada por João Batista de Andrade, e outra mais orgânica e engendradora nas relações institucionais, realizada por Roberto Gervitz. Essas estratégias nos parecem evidentes nas opções estéticas dos realizadores, como apontaremos adiante. Assim, a ideia deste capítulo é compreender de que modo esses cineastas estabeleceram contato com as bases, ou foram por elas solicitadas, e realizaram filmes importantes sobre o período.

Do universo disponível para análise, três filmes desvelam claramente o realizador em relação às suas opções estéticas, narrativas e envolvimento com as temáticas apresentadas. O primeiro, *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979), trata do processo eleitoral de 1978 para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, contado sob a perspectiva da Oposição Sindical Metalúrgica; movimento contrário à diretoria do Sindicato que comandava a instituição desde o ano de 1965, quando Joaquim dos Santos Andrade, conhecido como Joaquinção, assumiu o seu controle sob indicação do governo

militar. A questão principal na nossa abordagem está na forma como o diretor compartilhou sua produção com sindicalistas. Sintomaticamente, é o único filme que aborda a greve dos metalúrgicos de São Paulo, apesar da importância estratégica que a categoria possuía na região metropolitana.

O segundo filme e o terceiro, tomados em conjunto, *Greve!* (1979) e *Trabalhadores: Presente!* (1979), foram realizados por João Batista de Andrade. *Greve!* narra os acontecimentos em torno da greve dos metalúrgicos do ACB. O diretor não se filia a nenhuma tendência existente nos movimentos sindicais e busca fazer um filme que ele próprio categorizou como “intervenção”. Sua estratégia principal era a de proporcionar, a partir da ideia de mostrar as contradições internas do movimento, uma visão que pudesse contribuir para seu fortalecimento. O mesmo conceito pode ser aplicado a *Trabalhadores: Presente!*, filme que retrata a greve dos motoristas de ônibus da capital paulista e as movimentações realizadas pelos sindicalistas contrários às deliberações tomadas pelos seus dirigentes sindicais. O filme ainda retrata as comemorações do Primeiro de Maio que ocorreram no Estádio da Vila Euclides, em São Bernardo do Campo; a primeira grande manifestação independente da classe operária desde o Golpe Militar de 1964. O documentário é tematicamente reticente, mas atesta um processo de intervenção incomum na tradição documentária realizada por parte do seu diretor.

3.1 Militância e a opção por um dos lados em *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*

Em *Cineasta e Imagens do Povo*, Jean-Claude Bernardet (2003) discute a questão da autoria das imagens no filme *Jardim Nova Bahia* (1971). Para o autor (2003, p. 128), o filme dirigido por Aloysio Raulino marca um momento significativo na ruptura de um estilo estruturado em torno de um discurso do tipo “sociológico” para uma outra prática na qual o cineasta, “negando-se a se afirmar sujeito diante do outro-objeto, questionando sua posição de cineasta [...], abdica de sua posição para o outro assumir”. Bernardet afirma que Raulino foi o primeiro cineasta a resolver – ou pelo menos o primeiro a

apresentar isso de forma clara no próprio processo de filmagem – dois dilemas comuns para a prática cinematográfica: a possibilidade do outro se expressar e a propriedade dos meios de produção: “No cinema, me parece que só Aloysio Raulino tratou desse problema” (2003, p. 218).

Por trás da resolução desse dilema estariam questões relativas às formas de produção cinematográfica e à independência do cineasta em relação aos seus personagens, fatos que colocariam também em evidência a discussão sobre o seu próprio papel e engajamento. O questionamento sobre as formas de produção e independência afetaria diretamente a própria constituição do seu papel de cineasta.

Esse processo estaria condicionado à própria presença do outro na tela, colocando em cheque o estabelecimento de um discurso cujo centro seriam as afirmações trazidas pelo realizador, caracterizadas no modelo “sociológico”, como apresentamos anteriormente.

Ao demonstrar interesse pelo outro, tornando-o suspeito de um discurso, o cineasta naturalmente relativiza sua centralidade na condução discursiva. Bernardet (2003, p. 216) vai caracterizar esse momento de ruptura como revestido por uma crise do intelectual. Sua origem estaria no deslocamento de um “espírito sociológico” e numa aproximação com a antropologia⁸⁸. Há, na perspectiva do autor, uma confluência entre a crise do cineasta/intelectual dada, a priori, pelo deslocamento de sua posição sociológica para uma postura mais antropológica, e o fracasso das teses nacionais pródigas dos anos 1960 e 1970. A suposição de Bernardet (2003, p. 217) é a de que a produção não-material e ampliação dos serviços, associado ao fracasso dos modelos nacionais totalizantes típico desse período, ajudam

[...] entender o distanciamento da produção nacional como critério exclusivo para a compreensão da sociedade e das pessoas, a rejeição dos critérios coletivos e gerais que esmagam

⁸⁸ Em termos conceituais, essa inclinação para a antropologia poderia indicar uma aproximação conceitual com a micro-histórica, gênero historiográfico estruturado na Itália no início dos anos 1980 a partir da coleção “Microstorie”, coordenado por Carlo Ginzbur e Giovanni Levi. A característica principal da corrente é a análise conceitual histórica a partir de uma escala de observação reduzida, dando importância a agentes antes ignorados pelas análises históricas estruturais.

e neutralizam as individualidades, a recusa da posição exterior/superior diante do outro, a valorização da esfera individual, do imaginário e do simbólico.

Dentro dessa perspectiva, a valorização das esferas individuais tocaria tanto os grupos filmados, quanto aqueles que os filmam, restando ao cineasta questionar sua forma de realização. A crise dos aspectos macros reverberaria numa crise intelectual interna, refletindo, sobretudo, na linguagem do realizador.

A mesma crise é também observada por Ismail Xavier (2012), mas discutida sob a perspectiva da representação alegórica nos filmes ficcionais das décadas de 1960 e 1970. Para o autor (2012, p. 31), a opção pela “alegoria” foi a alternativa encontrada pelos cineastas para lidar com o reconhecimento do descompasso entre as expectativas nacionais encampada por eles em termos de um projeto cinematográfico, internalizando a crise política vivida no período e a realidade. As múltiplas dimensões que ganharam as alegorias ao longo dos anos 1960 e 1970, especialmente a partir da investida repressora dos governos militares pós-1968, está associada tanto ao destaque do papel social do cineasta – que “inclui o controle do imaginário e das formas de representação exercido pela indústria cultural” (XAVIER, 2012, p. 12) –, quanto ao impacto que o cinema como veículo tinha no período. Os filmes analisados por Xavier se inserem num movimento amplo de consolidação de uma matriz ideológica “que dissolve teleologias e desconfia das chamadas narrativas-mestras que, dentro de nossa cultura, davam conta da história em termos de processo, racionalidade, sentido” (2012, p. 441), ao mesmo tempo em que revela uma crise, levada a cabo pelo cineasta. Essa mesma crise dos modelos de representação, posicionamento e postura de realização parece estar na essência do filme *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979), dirigido pelos cineastas Roberto Gervitz e Sérgio Segall.

3.1.1 Acúmulo de experiências

Quando contactados pelo movimento de Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo, os cineastas Roberto Gervitz e Sérgio Segall conheciam a realidade sindical apenas

de seus estudos como acadêmicos de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo. Tanto o conhecimento sobre a realidade sindical brasileira, quanto a prática cinematográfica de ambos, estavam circunscritos ao universo estudantil. O primeiro trabalho realizado em conjunto, *Parada Geral* (1975), foi um documentário sobre a greve estudantil iniciada em abril na Escola de Comunicação e Artes – ECA, da USP que, entre outras reivindicações, exigia a saída do diretor Manuel Nunes Dias (Chrispiniano & Figueiredo, 2004)⁸⁹.

Fundada em 1966, a Escola de Comunicação e Artes era, no início dos anos 1970, o único instituto dentro da USP que não possuía uma unidade centralizada de administração. Conforme Chrispiniano & Figueiredo (2004, p. 64), os professores que lecionavam no instituto vinham de outras unidades ou eram contratados temporariamente, tendo seus vínculos empregatícios renovados periodicamente pela faculdade, e não havia uma congregação acadêmica. Assim, em fevereiro de 1972, Manuel Nunes Dias, antes chefe do departamento de História da USP, foi empossado como diretor da ECA.

Manuel Dias era tido por professores e alunos como um agente dos serviços de vigilância do governo do Estado. Enquanto esteve na direção da ECA chegou a impedir a organização de uma feira de livros, a retirar cartazes do movimento estudantil pregados nos murais da escola, além de não renovar contrato de renomados professores como José Marques de Melo e Paulo Emílio Salles Gomes. Impedidos de expressarem suas opiniões, e já organizados em torno do Centro Acadêmico Lupe Cotrim (Calc)⁹⁰, os estudantes da ECA decretaram, em 16 de Abril de 1975, uma greve que durou 73 dias. O estopim da paralização foi a reprovação, em sua banca de qualificação de mestrado, de Sinval Freitas Medina, docente do quadro da ECA (Chrispiniano & Figueiredo, 2004, p. 68). A greve dos alunos da ECA também foi o estopim da prática cinematográfica de Gervitz e Segall.

⁸⁹ Ver também Koshiyama (2009).

⁹⁰ O Centro Acadêmico Lupe Cotrim foi fundado em 1968. Seu nome é uma homenagem à professora Maria José Lupe Cotrim Garaude Gianotti, professora, apresentadora de TV e poetiza. Publicou entre outros livros *Poemas ao outro* (1970), que lhe rendeu condecoração no ano em que faleceu, 1970.

A ideia de documentar a paralização dos estudantes da ECA partiu de Sérgio Segall quando da eclosão do movimento. O foco principal do documentário não era as lideranças do movimento grevista e sim os estudantes comuns. O filme foi construído a partir de entrevistas com pessoas não ligadas ao movimento estudantil e, conforme depoimento do diretor⁹¹, “fazia um pouco de crítica ao movimento estudantil, no sentido de que o movimento não tinha conseguido ainda estabelecer um diálogo mais intenso com os estudantes”. Apagado pelo próprio movimento estudantil, para o qual os cineastas entregaram o filme⁹², *Parada Geral* “ficou maldito, pois embutia uma crítica dos realizadores, ainda que comprometida com o movimento, à atuação das lideranças” (GERVITZ, 2010, p. 36).

A experiência acendeu na dupla a necessidade de um maior aprofundamento na realização cinematográfica. As críticas feitas pelo cineasta Renato Tapajós, para o qual Gervitz e Segall exibiram o filme, foram significativas para a constituição de um grupo de estudos sobre documentários. Com o auxílio de Maurício Segal, curador do museu Lasar Segall e tio de Sérgio Segall, as reuniões aconteciam no Museu Lasar Segall e, alternativamente, na ECA. Do grupo, participavam pessoas importantes para a formação da dupla e com os quais, posteriormente, realizariam outros trabalhos, como Inês Villares, montadora, Olga Futema, cineasta e, na época, esposa de Renato Tapajós. Nesses encontros, obras significativas da história do cinema eram exibidas e discutidas pelo grupo como a Escola Inglesa de documentários, Dziga Vertov, Robert Flaherty, Joris Ivens, Santiago Alvarez, Fernando Solanas, diretor de *La Hora de los Hornos*, Chris Marker, além dos filmes produzidos por Thomas Farkas, Humberto Mauro, passando inclusive pelos jornais realizados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, produzidos na era getulista. As reuniões, conforme Sérgio Segall (1986, p. 18), se configuravam mais como um debate que como um grupo dirigido de estudo.

⁹¹ Entrevista para o projeto *Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970*.

⁹² O filme foi entregue e ‘engavetado’ pelo movimento estudantil. Gervitz conta que o filme foi entregue ao movimento Refazenda, ao qual tanto ele quanto Segall estavam minimamente ligados quando estudavam na USP. Entrevista para o projeto “*Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970*”.

O estudo de cinema que fizemos, quando estávamos começando, não era bem um estudo organizado, eram debates, particularmente com o Renato Tapajós, Olga Futemma, Inês Villares e outros que também estavam começando.

O segundo filme da dupla, *A História dos Ganha-Pouco* (1976) seria realizado novamente a partir da relação dos cineastas com o universo acadêmico, mas sofrendo forte influência das discussões realizadas nos encontros, apreciação cinematográfica que pontuaria significativamente suas percepções do cinema como um instrumento social. Segundo Segall (1986, p. 18), não estava em seus planos “fazer um cinema que tenha um total descompromisso com o texto, com o discurso, pois essa é a função dos sociólogos, dos técnicos da linguagem escrita e não do cinema”.

A História dos Ganha-pouco retrata a campanha eleitoral para vereadores no bairro Jardim D’Ávila, periferia de Osasco. A narrativa é centrada em dois personagens, amigos e candidatos de partidos opostos, MDB e Arena, moradores da região. Conforme Gervitz (2010, p. 42), o argumento do filme surgiu das aulas de Ciência Política no qual um professor chamou a atenção para o surgimento de associações de moradores de bairro.

O processo de realização do documentário envolveu um intenso empenho e observação do cotidiano dos moradores que se repetiria no filme seguinte da dupla. Durante cinco meses os diretores iam diariamente ao Jardim D’Ávila para se integrar com os moradores e pesquisarem a região. Ao frequentar diariamente o bairro, os cineastas puderam registrar os comícios que, segundo Gervitz (2010, p. 45), tinham um clima interiorano de festa de São João, com fogos, música, bandeirinhas e bebedeiras. Foi numa dessas atividades que a dupla “encontrou” o nome que batizaria o documentário.

Certo dia subimos no ponto mais alto de Jardim D’Ávila, que ficava num vale quase totalmente ocupado por casas autoconstruídas e uma favela, para fazer uma panorâmica. Tal plano de tom quase monocromático, dado pelo cinza dos blocos de concreto, terminava em um boteco que tinha o nome de Bar dos Ganha-Pouco. Lá estava o título que procurávamos para o nosso filme (GERVITZ, 2010, p. 45).

Diferente de um simples relato, *A História dos Ganha-Pouco* procurou entrar no ritmo de vida das pessoas do Jardim D'Avila, retratando a visão de sua população, seus hábitos e sua luta para construir suas casas, criar o bairro e produzir o próprio lazer (GERVITZ, 2010, p. 46). O filme foi amplamente exibido em associações de bairro, sindicatos e atividades populares. Simbolicamente significou uma transição do olhar do acadêmico para o de cineasta. Conforme Gervitz (2010, p. 48), eles não se relacionavam “com uma categoria social, mas com gente. Foi [o filme] um divisor de águas”. O filme garantiu não apenas a transformação da percepção dos cineastas, mas foi o passaporte para a realização do próximo documentário da dupla, no qual o envolvimento com os personagens retratados seria o aspecto mais significativo de sua produção. A eleição para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo em 1978 foi a porta de entrada encontrada pelos cineastas para adentrarem em um universo ainda desconhecido.

3.1.2 “esse filme é com vocês”

Em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, a história é contada pelo cineasta em coautoria com os sindicalistas da Oposição Sindical Metalúrgica – OSM-SP. Em um dos encontros com os membros da OSM para definição da sua realização, Gervitz (2013), afirmando não “entender nada de sindicalismo”, dividiria abertamente sua realização: “esse filme é pra vocês. Se vocês querem esse filme então nós vamos fazer esse filme juntos. Esse filme não é sobre vocês, esse filme é com vocês”.

Essa postura se traduziria também nas opções estéticas e narrativas do filme. Há pouquíssima narração feita em estúdio. Notadamente, ela aparece apenas no início e no fim do filme, vinda através da locução de Othon Bastos. Na abertura do documentário é ela quem introduz as imagens do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) sobre as manifestações populares e atos de governo do presidente Getúlio Vargas no período do Estado Novo. A utilização de Othon Bastos para a narração em voz *off*, ao invés de uma narração em voz *over*, foi justificada por Gervitz por conta tanto da admiração que nutria por ele, quanto pelo fato de utilizar um personagem que tinha uma história dentro do cinema (certamente se referindo a sua trajetória como ator, desempenhando papéis

significativos no cinema nacional em filmes como *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, *São Bernardo*, *Herança do Nordeste*, entre outros⁹³), além de “ter uma boa voz”.

O essencial, no entanto, para a escolha de Bastos como narrador do filme, conforme Gervitz, foi a ideia de não utilizar “uma voz, vamos dizer, de locutor, a gente queria que fosse uma voz de gente”. A opção por Bastos possibilitou uma aproximação entre as teses próprias dos metalúrgicos e as apresentadas pelo cineasta, uma vez que a narração é estruturada na primeira pessoa do plural. A narração de Bastos sobre a realização de *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas*, afirmaria:

Neste filme porém, **queremos** [grifo do autor] que ele [Getúlio Vargas] seja lembrado como homem que durante a ditadura do Estado Novo, implantou a estrutura sindical de inspiração fascista que até hoje é a camisa de força do movimento operário brasileiro.

Essa aproximação traz o que Bernardet (1980, p. 36) afirma sobre os filmes que envolvem a temática operária na década de 1970, com um caráter eminentemente novo na prática documental brasileira: são filmes que se posicionam ideologicamente, não resultam de teses (pessoais ou partidárias) sobre o operariado brasileiro.

São filmes envolvidos na ação, eles posicionam-se e as posições assumidas não parecem resultar apenas de uma opção individual do cineasta, mas sim de um vínculo com tendências políticas existentes no meio operário, ou suas lideranças. Este dado é absolutamente novo no cinema brasileiro.

⁹³ Othon Bastos realizaria papéis significativos no cinema nacional, sempre interpretando personagens emblemáticos ou participando de projetos que o aproximava de questões populares. Entre seus trabalhos mais significativos estão: *Linha de Montagem* (Renato Tapajós, 1982), *Os Anos JK — Uma Trajetória Política* (Silvio Tandler, 1980), *Triste Trópico* (Arthur Omar, 1974), *Longo Caminho da Morte* (Júlio Calasso Jr., 1972), *Herança do Nordeste* (Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno e Sérgio Muniz, 1972), *Tostão — A Fera de Ouro* (Paulo Laender e Ricardo Gomes Leite, 1970), nos quais realizaria a narração; *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962), *Sol Sobre a Lama* (Alex Viany, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Capitu* (Paulo César Saraceni, 1968), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Os Deuses e os Mortos* (Ruy Guerra, 1970), *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1971), *O Predileto* (Roberto Palmari, 1975), *Fogo Morto* (Marcos Farias, 1976), no qual interpretaria diversos papéis.

Dez anos após sua realização, Gervitz (1988, p. 48) afirmou que em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* não havia espaço para a subjetividade; “era um filme que procurara espelhar um movimento e devolver para esse movimento certas questões que eram colocadas por ele”. Apesar do recuo afirmado pelo cineasta, é possível associar, como faz Bernardet (2003, p. 261), a ação do cineasta a uma clara preferência e posicionamento ao “selecionar uma determinada corrente do movimento operário e apoiá-la em detrimento de outras”. A inserção das imagens de arquivo do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP dão clara noção dessa ação do cineasta. Elas, seguramente, podem ser atribuídas aos conhecimentos gerados nos encontros de discussão cinematográfica, mas essencialmente, são marca da própria análise feita pelos cineastas sobre a temática do documentário e estão em clara aproximação com as teses defendidas pelo próprio movimento que buscaram retratar como a um “espelho”. A sequência estabelece a premissa central do filme, a discussão em torno da lei trabalhista brasileira, apresentada pela voz off.

A sequência de imagens do DIP, associada à locução de Bastos, estabelece também um momento de ruptura significativo na trajetória cinematográfica nacional. *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*⁹⁴ estabelece, pela primeira vez na trajetória documental brasileira, um apontamento crítico à figura de Getúlio Vargas e às grandes manifestações públicas organizadas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. O cinema brasileiro, aponta Bernardet (1980, p. 36), “ou exaltou Vargas, ou o poupou nas suas críticas. Quando muito, jogou ironias em cima de seu populismo”. Ao associar à imagem de Vargas a responsabilidade sobre os percalços da classe trabalhadora, o documentário acaba por se afastar da construção histórica que associa o presidente ao pai dos pobres; algo até então pouco usual na tradição cinematográfica.

Após as imagens de Getúlio, o primeiro personagem entrevistado é Afonso Delellis, ex-presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, preso em dezembro de 1963 (Fig. 74), dois meses após sua posse, numa ação que aponta para o processo

⁹⁴ Essa mesma referência será usada em *Trabalhadores, Presente!* (João Batista de Andrade, 1979).

golpista de março de 1964⁹⁵. Delellis não retoma temas relacionados à sua deposição do cargo, tão pouco faz alusão ao processo político atual. As afirmações do sindicalista resgatam a tese defendida pelo filme sobre o engessamento da estrutura sindical, ao mesmo tempo em que, pela sua simples presença na abertura do filme, já dá indícios do antagonista que personifica o sistema de forças contra o qual o filme faz alusão: Joaquinzão.

Figura 74
Capa do *Jornal O Metalúrgico* de dezembro de 1963



Fonte: Assessoria de Imprensa.
Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo e Mogi das Cruzes [on-line].
[http://www.metalurgicos.org.br/materia.asp?id_CON=8796]

Joaquim dos Santos Andrade, conhecido pelo movimento sindical como Joaquinzão, foi tido como o exemplo máximo do peleguismo⁹⁶ sindical; prática que consistia na cooptação dos trabalhadores, minando suas representações de base em busca de consenso entre as classes baseados num discurso de unidade, apelando para valores cívicos. A trajetória de Joaquinzão como líder sindical começou em 1964, ano em que foi nomeado pelo governo militar como interventor no Sindicato dos Metalúrgicos de

⁹⁵ Delellis foi preso dois meses depois, juntamente com o então secretário-geral José Araújo Placido. Libertados em janeiro de 1964, não reassumiram a direção do Sindicato, passando para a ação clandestina. O golpe se efetivaria apenas quatro meses depois.

⁹⁶ Em sua forma denotativa, pelego era um pedaço de couro de lã de uma ovelha usado como base da cela sobre a qual assentava o cavaleiro, evitando que este machucasse o quadril ao cavalgar.

Guarulhos. Um ano mais tarde, em janeiro de 1965, assumiu como interventor no Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, substituindo o então interventor Carlos Ferreira dos Santos, que ocupava a presidência da instituição após a prisão de Delellis. Joaquinção presidiu o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo por vinte e um anos (1965 a 1986)⁹⁷, numa trajetória vista por alguns como alternativa e resistência à estrutura de repressão imposta aos movimentos sindicais pelo Regime Militar, mas por outros como repleta de artimanhas políticas e corrupções⁹⁸.

Entre os trabalhadores metalúrgicos de São Paulo havia um grupo de oposição à estrutura sindical que passou a ser caracterizada como Oposição Sindical Metalúrgica (OSM-SP). A essência de sua organização era sua vinculação com as categorias de base através de uma estrutura não cupulista, baseada nas comissões de trabalhadores nas fábricas e nas Comissões Internas de Prevenção de Acidente – CIPA. A OSM-SP era composta por militantes ligados à Pastoral Operária de São Paulo (esquerda católica, vinculada à Teologia da Libertação e formada por grupos como a Juventude Operária Católica – JOC e da Ação Operária Católica – ACO) e vários agrupamentos de esquerda como a Ação Popular (AP). Entre as principais questões dos grupos católicos envolvidos com os operários, e que acabariam por exercer grande influência em sua organização e demandas, estava um programa que defendia o desmonte da estrutura sindical vigente e a organização dos trabalhadores pela base, através dos Grupos e Comissões de Fábrica. Segundo Maria Rosângela Batistoni (2001, p. 45), essa relação impunha uma “prática de nucleação e conscientização dentro das fábricas, [com os trabalhadores articulando] contatos individuais e pequenos grupos formados nas movimentações fabris ocorridas no período”, num processo que, retomaria conceitos grevistas desarticulados desde 1968⁹⁹.

⁹⁷ Entre 1986 e 1989, Joaquim dos Santos Andrade presidiu a Central Geral dos Trabalhadores (CGT).

⁹⁸ Sobre a tese de Joaquinção ser um elemento central de resistência da categoria metalúrgica contra a perseguição imposta pelo Regime Militar, o site institucional (2009) aponta: "Nos governos militares, a situação ficou terrível e o Sindicato foi esfacelado" analisava Joaquim dos Santos Andrade, o Joaquinção, que por oito vezes foi eleito presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo. Toda a diretoria do Sindicato foi cassada pelo golpe militar de 1964, sob a acusação de militância partidária, e todo nosso esforço foi no sentido de resistir e livrar o Sindicato da intervenção." Sobre o posicionamento contrário, que associa o sindicalista à prática do peleguismo, ver Gianotti (2002).

⁹⁹ Em outro texto, Batistoni (2010, p. 20) destaca as greves metalúrgicas de Contagem e Osasco em 1968 como marco definitivo de uma nova forma de organização sindical que dá origem à OSM-SP: "Destacaram-se as greves metalúrgicas de Contagem e de Osasco em 1968, manifestações abertas e

Fruto, portanto, de um acúmulo de forças anteriores, começam a emergir em meados da década de 1970 alternativas à estrutura sindical vigente a partir das experiências das comissões de fábrica. Como resultado mais ampliado desse processo, em 1978 uma chapa concorre à diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo encabeçada por Anísio Batista de Oliveira e intitulada Chapa 3, composta por membros da OSM-SP¹⁰⁰. Do pleito ainda concorreriam duas outras chapas: A Chapa 1, de situação, liderada por Joaquinção, e a Chapa 2, liderado por Candido Hilário (Bigode), ligada a militantes do Partido Comunista Brasileiro.

Braços Cruzados, Máquinas Paradas é um filme em favor da Chapa 3. As evidências ficam por conta tanto da relação que os cineastas estabeleceram com os membros da OSM-SP, que o convidam para realizar a cobertura das eleições para o Sindicato, quanto no próprio processo narrativo do filme. Não há indicação de que Delellis fizesse parte da Chapa 3 ou, minimamente, simpatizasse com suas teses. Sua fala é genérica e ele não menciona o processo eleitoral de 1978, menos ainda mostra simpatia por qualquer uma das correntes ideológicas que compunha o sindicalismo paulista. No entanto, como afirmamos anteriormente, sua imagem é usada como contraponto à personificação do sistema de forças contra o qual o filme faz alusão: o sindicalismo de estado, imposto pelo regime político de Getúlio Vargas, encabeçado por Joaquinção, e contra o qual faz oposição um tipo de sindicalismo tido como autêntico, encabeçado pela Chapa 3.

diretas contra a política de contenção salarial do regime, com novas formas de organização e luta – ocupação das fábricas, piquetes de autodefesa e comissão de fábrica -, aliadas à denúncia do controle sobre os sindicatos. O desfecho destas greves é conhecido: o confronto direto dos operários com o regime militar, a invasão policial dos sindicatos e fábricas, intervenção, cassações e prisões. A experiência dessas greves, em especial a da empresa Cobrasma em Osasco, permaneceu como um marco de ruptura, resgatado no ressurgimento do movimento grevista no final dos anos 1970, de modos distintos: no ABC com as lideranças sindicais combativas e na capital paulista com a Oposição Metalúrgica”.

¹⁰⁰ A Oposição Sindical Metalúrgica já havia pleiteado as eleições para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo nos anos de 1967 e 1972, ambas encabeçadas por Waldemar Rossi. Na chapa de 1978, encabeçada por Anísio, não havia nenhum membro candidato das eleições anteriores. O pleito de 1978 foi considerado o primeiro grande momento de visibilidade da OSM-SP, conforme depoimento de Anísio Batista, “[...] as eleições, igual eu te falei, desde quando nós formamos a Oposição Sindical, esta, em 1978, foi a mais organizada. Lógico, depois veio... Nós disputamos em 1981, disputamos até em 1984, no caso aí... Mas ela foi a mais organizada... em termos organizativos foi a melhor, entendeu... Nós só não conseguimos fazer uma chapa única por causa do PCdoB que não aceitou, mas era para sair uma chapa única na verdade” (MOURA, 2014).

Na estrutura proposta pelo documentário, os membros da OSM-SP são apresentados logo após a fala de Dellelis e os créditos de abertura, em oposição portanto à arbitrariedade de sua própria saída e o que ela significava. Ao introduzir a imagem dos membros da Chapa 3, os cineastas estabelecem uma narrativa baseada num jogo de “tese-ratificação” que se repetiria como reforço do posicionamento político em favor da OSM-SP e de repulsa pela Chapa 1. Duas sequências são significativas desse processo: a sequência da convenção e apresentação dos membros da Chapa 3; e a entrevista com Joaquim dos Santos Andrade. Trata-se de duas sequências iniciais que já definem a maneira como o filme conduziria a narrativa sobre o tema que apresenta, incluindo, nela, a opção pela encenação de uma greve “espontânea”.

Figura 75
Cartaz do filme *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*



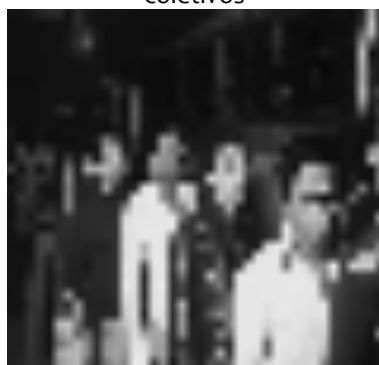
A sequência da convenção de apresentação da Chapa 3 (Fig. 79 a Fig. 86) ratifica o posicionamento do filme em seu favor ao apresentar as teses centrais ligadas à OSM-SP em relação a temas como greve, representatividade e perspectiva política de embates. Essas teses não aparecem em forma de texto narrado, ou pela voz *off* dos personagens. Sua construção está diretamente associada às imagens. Precedendo o *off* de Antônio Flores (Fig. 79), que apresenta os membros que compõem a Chapa 3 e os relacionando ao seu histórico de lutas, aparecem imagens da periferia de São Paulo e de trabalhadores embarcando em coletivos superlotados (Figs. 76 a Fig. 78). Filas e apertos, cotidiano de parte da população operária das periferias da capital, são os elementos que introduzem a apresentação da Chapa 3. Essa relação com elementos externos não estaria presente na descrição das outras duas chapas do pleito de 1978. São imagens que buscam uma relação de intimidade com o espectador ao apresentar elementos do cotidiano e questões específicas das demandas dos operários metalúrgicos, como reajustes salariais (Fig. 80 e Fig. 84), e o ressurgimento das greves, trazidas a partir das manchetes de jornais (Fig. 85), que marcaria definitivamente os embates políticos do período e o próprio documentário de Gervitz e Segall.

Figura 76
Imagens da periferia da cidade
de São Paulo



Fonte: Braços Cruzados, Máquinas
Paradas (1978)

Figura 77
Trabalhadores enfrentam fila nos
coletivos



Fonte: Braços Cruzados, Máquinas
Paradas (1978)

Figura 78
Superlotação em coletivos



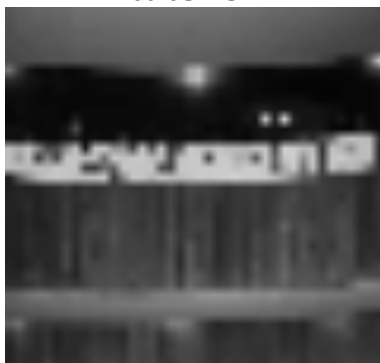
Fonte: Braços Cruzados, Máquinas
Paradas (1978)

Figura 79
Antônio Flores, membro da OSM-
SP



Fonte: Braços Cruzados, Máquinas
Paradas (1978)

Figura 80
Cartazes durante a apresentação
da OSM-SP



Fonte: Braços Cruzados, Máquinas
Paradas (1978)

Figura 81
Ubiraci Dantas de Oliveira,
membro da OSM-SP



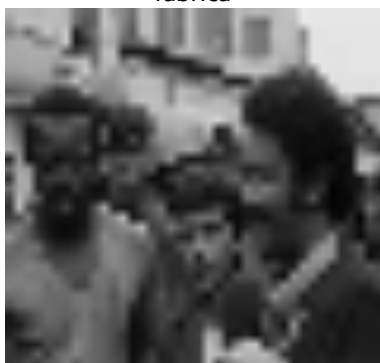
Fonte: Braços Cruzados, Máquinas
Paradas (1978)

Figura 82
Anízio Batista Teixeira, candidato
à presidência pela OSM-SP



Fonte: Braços Cruzados, Máquinas
Paradas (1978)

Figura 83
Membro da OSM-SP discursa para
trabalhadores em frente a uma
fábrica



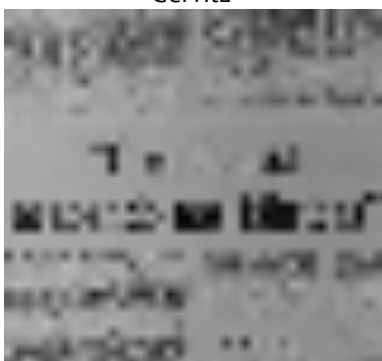
Fonte: Braços Cruzados, Máquinas
Paradas (1978)

Figura 84
Manchete do jornal do ano de
1978 inserido no filme de Gervitz



Fonte: Braços Cruzados, Máquinas
Paradas (1978)

Figura 85
Manchete do jornal (sindical?) do
ano de 1978 inserido no filme de
Gervitz



Fonte: Braços Cruzados, Máquinas
Paradas (1978)

Figura 86
Trabalhadoras no interior de uma
fábrica



Fonte: Braços Cruzados, Máquinas
Paradas (1978)

Figura 87
Trabalhadores no interior de uma
fábrica



Fonte: Braços Cruzados, Máquinas
Paradas (1978)

Originalmente, o projeto de realização de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* era para ser uma cobertura das eleições do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, abordando, por conta da relação com a OSM-SP, os danos que a legislação trabalhista impunha ao movimento operário. Conforme Gervitz (2013), “a oposição sindical queria que fizéssemos um filme pra mostrar como a estrutura sindical é uma camisa de força para os trabalhadores”. A opção pela sua realização, no entanto, seguiu um projeto que buscou afastar a narrativa do estilo “sociológico” de filmes-tese, nos quais a figura de um intelectual, normalmente através de um narrador em voz over, tem preeminência sobre as demais vozes. Gervitz (2013) afirmaria suas intenções:

A gente quis mostrar, em vez de fazer um discurso sobre a estrutura sindical, que é uma coisa abstrata... Como que você vai falar de leis? É uma coisa chata. Nem operário e pouca gente aguenta ouvir 'neguinho' falando sobre leis, fazer um filme sobre leis. Então o que a gente fez? A gente fez um filme onde a gente mostrou na prática como a estrutura sindical funcionava.

O irrompimento das greves, ainda em 1978, contribuiu para que os cineastas fossem além da “encomenda”. Parte da necessidade de se discutir a estrutura sindical foi apresentada na cobertura que o documentário fez das eleições para o Sindicato, mas a ratificação das ideias apresentadas foi facilitada pela presença da greve no filme que, conforme afirmou Gervitz (2013), “ajudou a mostrar ainda mais como a estrutura sindical funcionava”. A greve (Fig. 84 e Fig. 85), como elemento autêntico do jogo de forças do movimento operário, é apresentada em proximidade com a sequência que introduz os membros da Chapa 3. É evidente que a aproximação da greve com a Chapa 3 no filme não é predicado exclusivo da montagem cinematográfica. Ela guarda uma correspondência concreta com as ações praticadas pelo próprio movimento, em particular com a OSM-SP. Aliás, o tema greve, no filme, só é apresentado quando diretamente associado à OSM-SP, ou a aspectos relacionados às suas atividades, como no caso de uma encenação de greve que paraliza as máquinas, fruto de atividades atomizadas de uma comissão de fábrica.

As greves iniciadas nesse período são resultado de um acúmulo de forças bem anterior, iniciado pelas atividades desenvolvidas por diversas comissões de fábrica que, somente entre os meses de maio e agosto de 1978 realizaram 132 greves nas empresas

paulistas e foram responsáveis por 103 acordos de salários, todos eles intermediados via comissões de fábrica (BATISTONI, 2010, p. 45). A fala de Flores no final da apresentação da Chapa 3 ajuda a ratificar esses conceitos. Ao apresentar Anísio Batista Teixeira (Fig. 82), membro que encabeçava a presidência da Chapa 3, Flores reforça sua ação como responsável pela primeira greve da capital paulista: “A primeira greve que saiu em São Paulo foi da Toshiba e é na empresa que trabalha o companheiro que encabeça essa chapa, o companheiro Anísio Batista de Oliveira”. Fugindo, portanto, do esquema narrativo clássico, no qual seria comum a explanação de um dos personagens apresentados, a imagem seguinte é a de um terceiro personagem (Fig. 83) que, diante de operários, distribui um boletim informativo da Chapa 3 e faz um discurso sobre a organização dos trabalhadores e interage com operários comuns. Sua fala busca expressar uma luta que é anterior ao pleito de 1978:

Tem uma outra coisa, né. A nossa proposta, a proposta da oposição sindical a Chapa 3, certo. A gente entende, nós não somos a oposição, que começou ontem. Nós somos oposição desde 1965. Então nós somos oposição não só a esse sindicato que está aí, entende, mas contra tudo, entende, que está oprimindo o trabalhador.

Assim, metaforicamente, há uma transposição da fala de Teixeira que se reproduz no diálogo travado com os operários na frente de uma fábrica, fora, portanto, do espaço institucional do sindicato, local onde a convenção de lançamento da Chapa 3 acontecia. Trata-se de uma sutileza que diz muito sobre a aderência dos cineastas às teses defendidas pela OSM-SP. Esse mesmo tratamento não seria atribuído na apresentação das duas outras chapas que concorriam no pleito de 1978. A sequência de apresentação da Chapa 1, na qual Joaquim dos Santos Andrade é entrevistado, acontece em um ambiente fechado. Pressupomos que dentro do próprio Sindicato, na sala da Presidência (Fig. 89). Sua fala é artificial, fala a partir da posição institucional em que se encontrava no momento da entrevista.

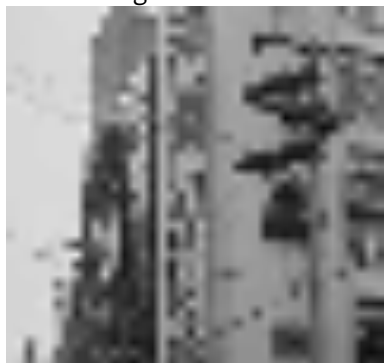
Uma chapa sempre aborda em seu programa dois aspectos que nós entendemos fundamentais: o aspecto político e o aspecto administrativo. Do aspecto político nós entendemos que as metas principais são aquelas que já dissemos que é a liberdade sindical e objetivando a contratação coletiva de trabalho, a

negociação direta com empresários, pondo à margem a atual política salarial e porque não dizer a própria lei 4.330 que nós entendemos ser imprópria para o movimento sindical. Do ponto de vista administrativo, duas metas para nós são importantes: a continuidade e o término das obras da nova Sede Escola na rua Galvão Bueno, um prédio com 14 andares e a construção do nosso centro de lazer em Moji das Cruzes.

Antes da entrevista de Andrade, os cineastas inseriram uma longa sequência de imagens de operários em uma fábrica expondo suas péssimas condições de trabalho, num ambiente que ainda permite a coexistência de crianças e mulheres (Fig. 86 e Fig. 87). Essas imagens cumprem uma dupla função narrativa. Por um lado, buscam desassociar a imagem de Andrade das ideias defendidas pela OSM-SP. Por outro, servem como contraponto às ideias que posteriormente serão apresentadas por Andrade sobre a construção da futura sede de “14 andares” do Sindicato, na rua Galvão Bueno, e do Centro de Lazer, localizado na cidade de Mogi das Cruzes. Esse recurso fica mais evidente quando o movimento de câmera (Fig. 90 e Fig. 91) se repete num mesmo deslocamento da câmera que desta vez enquadra um barraco (Fig. 92).

Figura 88

Fachada da sede do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo



Fonte: *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1978)

Figura 89

Joaquim dos Santos Andrade



Fonte: *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1978)

Figura 90

Fachada do projeto da nova sede do sindicato



Fonte: *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1978)

Figura 91
Fachada do projeto da nova sede
do sindicato



Fonte: *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1978)

Figura 92
Moradia de baixa renda
apresentada no filme



Fonte: *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1978)

Figura 93
Moradia de baixa renda
apresentada no filme



Fonte: *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1978)

As imagens da favela revelam o cotidiano de pessoas em atividades rotineiras. Crianças brincam enquanto homens e mulheres constroem suas casas em regime de mutirão. Seriam imagens comuns, que serviriam de contraponto às imagens anteriores da maquete da sede do Sindicato dos Metalúrgicos, não fosse pelo recurso narrativo sonoro. Cobrindo as imagens do barraco e da favela, uma música composta especialmente para o Filme: *Joaquim!*

Quem é esse cara que fala e promete, não resolve nada? / Se segura Joaquim. Cuidado com a rapaziada / Mas que falta de respeito com a classe operariada / Teu remédio brevemente estará fora de jogada / Se segura Joaquim. Cuidado com a rapaziada / Se segura Joaquim. Cuidado com a rapaziada / Desse teu papo 'mesquim' / Da sua conversa fiada / Diz que está fazendo tudo / Não está fazendo nada / Se segura Joaquim. Cuidado com a rapaziada / Quanta gente trabalhando, sem direito de morada / Ninguém mais 'tá' embarcando na tua canoa furada / Se segura Joaquim. Cuidado com a rapaziada / Quem é esse cara?

Composto por Silvio Modesto, sambista de Brás de Pina, radicado em São Paulo no início da década de 1960, a música se propõe a antecipar a qualificação de Andrade antes mesmo que o espectador possa tirar suas conclusões. A encomenda para a criação da

música foi feita por Luiz Henrique Xavier, profissional responsável pela seleção musical e criação dos efeitos sonoros do documentário¹⁰¹.

A criação da letra de *Joaquim*, conforme Modesto¹⁰², seguiu orientações dadas por Xavier. Foi o diretor quem o chamou para compor parte da trilha do filme. O músico carioca não tinha o menor conhecimento de movimento sindical e sequer tinha ouvido falar de Joaquinão. Conforme relatou, Xavier disse apenas que precisava de uma música pois “lá no sindicato tinha um cara com o nome de Joaquim [...] que tá ‘vacilando’, mete o pau nele” (MODESTO, 2014).

Opção narrativa dos diretores, a música marca o posicionamento do filme sobre Andrade e, conseqüentemente, sobre a Chapa 1 e a atual diretoria do Sindicato, ao mesmo tempo em que torna a seqüência jocosa. Gervitz afirma não gostar da seqüência, considerando-a populista (GERVITZ, 2010, p. 70/1), mas atribui seu uso ao “vazio descritivo” das imagens usadas para ilustrar a seqüência:

Não nos escapou o ranço populista da cena, sem falar no vazio descritivo das imagens usadas para ilustrar (outra coisa que odeio fazer) o samba. Além disso, nós não precisávamos destruir o Joaquinão antes do espectador chegar às suas próprias conclusões.

Com ou sem a ajuda do samba de Silvio Modesto, a seqüência ilustra a importância com que as disputas políticas se configuravam naquele momento entre os metalúrgicos de São Paulo e, compartilhando da mesma vertente, como essas questões se evidenciaram na narrativa cinematográfica.

A encomenda da música de Modesto é reflexo de uma postura que evidenciou uma disputa mais ampla e que jogou, na mesma arena, em meio às greves de 1978, as comissões de fábrica, a OSM-SP e a diretoria “pelega” do sindicato. Envolvidas em todo tipo de fraude, as eleições ofereceram elementos suficientes para que os grupos de oposição interferissem em sua organização e solicitassem a anulação do pleito

¹⁰¹ Xavier ainda comporia para o filme as músicas *Baiaba* e *Batuque*.

¹⁰² Entrevista cedida ao autor em 20/09/2014.

(BASTISTONI, 2010, p. 42). A euforia duraria somente até o Ministério do Trabalho intervir e validar a eleição, dando posse novamente à diretoria da situação, comandada por Joaquinção. O Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo era estratégico para que governo e patrões permitissem que ela caísse nas mãos da esquerda sindical. A imposição de uma chapa pouco representativa foi, nessa perspectiva, a imposição mais humilhante que se poderia aplicar à classe trabalhadora num momento em que o impacto das greves começava a ganhar evidência na sociedade brasileira. O documentário de Gervitz e Segall dá voz a uma parcela desses trabalhadores.

De modo geral, pode-se afirmar que *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* compõe uma série de filmes documentários entre os anos 1970 e 1980 que, conforme Rogério Lima (2010, s.p.), se empenharam em recuperar “parte de uma trajetória de resistência política a partir da abordagem de fontes menos comprometidas com a ordem vigente”. Assim, o cineasta, ao prospectar novos relatos, sem ligação institucional, teria uma opção que fatalmente recairia por memórias mais convincentes, com personagens mais envolvidos com temáticas cotidianas. Essa postura reflete tendências de representações micro-históricas, mesmo que de maneira indireta, propondo observações microscópicas e não telescópicas.

Dando voz aos trabalhadores, o que expressa perfeitamente a ideologia da OSM-SP, *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* conta a história das greves de 1978 que, juntamente com as mobilizações iniciadas pelo Sindicato dos Metalúrgicos da Região do ABC paulista, alteraram não só o sindicalismo brasileiro, mas os rumos da política nacional. Os eventos apresentados no filme colaboraram significativamente para moldar a ascensão de projetos cinematográficos menos comprometidos com o poder dominante. A Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo, a organização das Comissões de Fábrica, a defesa do fim da estrutura arcaica do sindicalismo, suas táticas de comunicação e o espírito de luta revolucionário mostrado naqueles dias, ofereceu ao país uma nova maneira de se fazer sindicalismo. E ao cineasta, novas formas de envolvimento e ação política.

3.2 *Greve! e Trabalhadores: Presente!:* os limites do cinema de intervenção na representação do outro em greve

Ao deixar o *Hora da Notícia* da TV Cultura¹⁰³ em 1974 e integrar uma divisão criada exclusivamente para sua integração na TV Globo de São Paulo¹⁰⁴, João Batista de Andrade buscou levar para a nova emissora “ideias diferentes, novas, para o noticiário e para as reportagens” (CAETANO, 2004, p. 185). Entre as inovações, previamente testadas em *Hora da Notícia*, uma atração singular pela fisionomia do povo, concebido por Andrade (CAETANO, 2004, p. 185) como “a população majoritária brasileira, mergulhada em suas dificuldades, renda miserável, terríveis problemas de habitação, saúde, educação, transporte, etc”; povo que, por sua avaliação, estava ausente dos noticiários da TV. “E nós queríamos recolocá-lo lá, fazer com que sua imagem, coincidente com o que pensávamos ser a imagem do Brasil real, ocupasse a tela elitista e ilusória dos aparelhos de TV” (CAETANO, 2004, p. 185), afirmaria Andrade trinta anos depois.

Tratava-se, em última instância, conforme Maria do Rosário Caetano (2004, p. 172), de um projeto político pessoal que procurava, a partir da evidência do povo nas telas, revelar um Brasil que a ditadura tentava ocultar da opinião pública; algo já experimentado pelo cineasta em *Liberdade de Imprensa* (1967), seu primeiro documentário solo. Ao refletir sobre sua carreira profissional, Andrade comentaria que a definição efetiva de uma postura de embate político, tendo por plataforma o cinema, viria após sua primeira viagem à Europa, fruto de prêmio recebido por *Gamal* (1969), seu primeiro longa de ficção¹⁰⁵. Fruto de uma profunda crise e desconforto pessoal e profissional, sua perspectiva, ao retornar ao Brasil, recairia sobre a necessidade de retomar uma militância iniciada ainda nos tempos da universidade, quando aluno da Poli-USP.

¹⁰³ O *Hora da Notícia* foi criado em 1972 e durou até 1975. O jornal era dirigido por Fernando Jordão e editado por Vladimir Herzog (assassinado em outubro de 1975 pela ditadura militar). O telejornal, líder de audiência na Cultura, abordava assuntos de ligação direta com o telespectador, tendo por foco, o povo. O homem da rua era convidado a expor os seus problemas antes das autoridades. Tratava-se de uma inversão dos papéis tradicionais no jornalismo brasileiro, trazendo a imagem do povo como protagonista.

¹⁰⁴ Juntamente com Fernando Pacheco Jordão, contratado como editor do Jornal Nacional, Batista iria para a Globo São Paulo como editor de Especiais no Setor de Reportagens Especiais. A equipe de Reportagens Especiais da Globo seria formada pelos cineastas Penna Filho e Wagner Carvalho, tendo como repórter Marília Gabriela, em início de carreira (CAETANO, 2004, p. 181, 189).

¹⁰⁵ *Gamal* tem forte influência do movimento underground. Por ele, Andrade recebeu o prêmio Air-france de Diretor Revelação em 1970.

Era nessa trajetória que eu pensava ao retornar da Europa: o desejo de me reencontrar e reencontrar o cinema que havia iniciado nos anos sessenta, um cinema cheio de conflitos e denúncias, inquieto, ligado à vida brasileira, colado às inquietações sociais e políticas. Pensava muito em como se deveria agir para se opor à ilusória imagem de sonho e paz que o regime militar impunha à sociedade, através, principalmente, da TV (ANDRADE, 1999, p. 27).

A recidiva a uma história iniciada nos anos 1960 e a uma angústia de realização documentária indicia a constituição de um método próprio de produção do cineasta que se evidencia claramente em *Greve!* (1979) e *Trabalhadores: Presente!* (1979). A esse método de produção Bernardet (2003, p. 78) categorizaria como um “cinema de intervenção”, que se refletiria numa dramaturgia menos preocupada com a definição de teses acadêmicas sobre os assuntos tratados, mas se ocuparia em filmar as situações criadas a partir da presença do cineasta e sua câmara em cena. No entanto, ao nível da definição de uma postura de intervenção, em especial a atração pela fisionomia do povo em tela, Andrade se ocuparia ainda em estabelecer um padrão de inversão da importância dos personagens em cena, privilegiando uma “oferta pública” do microfone a quem quisesse falar. Esse tipo de postura, sem sombra de dúvidas, remonta à ação de um cineasta que aperfeiçoou seu método em *Hora da Notícia*, mas que era igualmente compartilhada por Fernando Pacheco Jordão e Vladimir Herzog, diretor e editor, respectivamente, do noticiário.

Granato (2008) oferece uma leitura menos passional a respeito dessa postura intervencionista ao tributá-la, a partir da produção de *Greve!*, a um estranhamento ocorrido entre os profissionais envolvidos com a realização de *Doramundo* (1977)¹⁰⁶, o quarto longa-metragem de Andrade. Para Granato (2008, p. 65), o conflito em torno de horas-extras reivindicadas pelos técnicos cinematográficos e o cineasta reforçaria o conceito de realização a partir de uma “equipe mínima”, na qual a realização dependeria muito mais da relação que o diretor estabeleceria com seu objeto que a partir da presença de uma equipe de realização. Segundo a autora, o fato que acontecera após as

¹⁰⁶ Filme sobre uma série de assassinatos ocorridos na cidade de Cordilheiras, perto de São Paulo, construída por ingleses para a exploração da estrada de ferro *Railroad*. A ficção foi gravada na Vila de Paranapiacaba, município de Santo André.

gravações de *Doramundo*, no início do movimento grevista de São Bernardo, teria acontecido no momento da retomada de Andrade à ficção (iniciada com *Gamal* e *Alice*, em 1976), adaptando o romance de Geraldo Ferraz. Esse conflito teria aguçado no realizador tanto a necessidade de uma produção mais “independente”, quanto o seu próprio envolvimento numa temática sobre o operariado brasileiro, que retornariam nos dois documentários realizados em 1979, mas que já estava sinalizado em *Doramundo*.

Independente da situação, o fato dessa crise ter sido gerada entre o período que Andrade ainda trabalhava para o Setor de Reportagens Especiais da Rede Globo São Paulo e a ampliação das atividades desenvolvidas pela Raiz Produções, produtora cinematográfica criada em 1974 juntamente com sua esposa Assunção Hernandes e Fernando Pacheco Jordão, acirrou a necessidade do realizador em seguir os caminhos já trilhados em *Liberdade de Imprensa*. Conforme afirmaria o diretor, ele estava “vacinado”

[...] por um tipo de cinema carregado de entrevistas, um cinema chato, inosso, inconvincente e ineficaz que parecia alimentar as ideias de muitos cineastas influenciados pelo Cinema-Verité. Na linha de um cinema mais participante e instigante, eu acabei entrando diretamente no filme, como um ator que não se satisfaz com o que encontra para filmar mas provoca a realidade para filmar o resultado dessa intervenção (ANDRADE, 1999, p. 28).

Ao explicar a realização de *Greve!*, Andrade (2013)¹⁰⁷ revelaria uma prática cinematográfica ainda incomum entre os realizadores brasileiros, especialmente os que se ocuparam em filmar o operário:

O que que eu dizia pro pessoal? Filma aqui e vamos entrar no meio das divisões, eu queria que o pessoal visse que tava filmando. E o pessoal começou a incomodar com aquilo porque eu falava... pegava um grupo discutindo e pegava... eu faço muito isso, pegava o câmara assim, e era o Luís [Manse], e fazia virar pra outro grupo, e puxava ele pra ir num outro grupo, largava aquele... E aquilo começou a incomodar o pessoal, aí um começou a falar ‘gente nós temos que estar unido, tão filmando a nossa divisão’ aí era o que me interessava, aí eu peguei a câmara e vou em cima dele falando isso. [...] Quer dizer, eu criei

¹⁰⁷ Entrevista para o projeto *Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970*.

questionando os operários, eu criei uma situação, e depois na filmagem da assembleia, eu também criei uma ação de incomodo deles pra... que acabou servindo pra revelar um incomodo deles e o medo de perder a greve. Então é o cinema de intervenção na sua pureza, lá no *Liberdade de Imprensa*.

Para Andrade, a principal referência na construção de seu método de realização documental estava em *Liberdade de Imprensa*. Sobre esse método, trataremos mais adiante, pois para entendê-lo é preciso compreender a importância que a TV exerceria em sua carreira, especialmente a partir de sua passagem por *Hora da Notícia*.

Em 2004, comentando sua passagem pelo noticiário da TV Cultura, chegaria a afirmar que se sentia realizado integralmente em seu trabalho para a TV. “Sentia que havia retomado meu projeto de cineasta, abandonado desde *Liberdade de Imprensa*: um trabalho documental e crítico, voltando minha câmera para a verdadeira face das injustiças e da violência no Brasil” (CAETANO, 2004, p. 167), sentenciaria, afirmando ainda sua inconformidade com a redução dos fatos sociais brasileiros a questões policiais, evidenciado em boa parte dos noticiários nacionais dos anos 1970. Essas dimensões estariam presentes tanto nas motivações quanto nas opções narrativas de *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!*.

3.2.1 O conflito com a TV

Questionado se teria “algo a colocar” sobre *Trabalhadores: Presente!*, João Batista de Andrade (1986, p. 44) foi categórico: “eu não dou muita importância ao filme não, sabe?”. Tomado por comparativo, o cineasta o subordinou a *Greve!*, documentário que Andrade finalizava quando os eventos contados no filme eclodiram. Visto de outra forma, a justificativa dada para o desgosto de Andrade (1986, p. 45) com *Trabalhadores: Presente!* foi o fato de ele ser uma “continuação do *Greve!*”: “[...] o filme, pra mim, é mais pobre, o projeto dele é meio inconsistente, não tive tempo de pensar”. De fato, o filme não possui uma continuidade temática. Ele se inicia com uma longa sequência das comemorações do Primeiro de Maio no ABC paulista, insere o processo grevista dos

motoristas de ônibus da capital paulista, e finaliza com a mesma sequência de comemorações do Primeiro de Maio no Estádio da Vila Euclides.

Trabalhadores: Presente! não foi o primeiro filme do qual Andrade se desgostaria. Em 1970, através da Comissão Estadual de Cinema, ele e Jean-Claude Bernardet foram convidados para realizar uma série de três filmes sobre o cinema paulista, intitulado *Panorama do Cinema Paulista*. O primeiro filme, *Paulicéia Fantástica* (1970), relata os primórdios do cinema em São Paulo até os anos 1930. O segundo filme, *Eterna Esperança* (1971), relata a rápida trajetória da Companhia Americana de Filmes¹⁰⁸, primeira tentativa da elite paulista de constituir um projeto industrial cinematográfico imitando o modelo norte-americano. O terceiro filme, *Vera Cruz* (1971), sobre a trajetória da Companhia Cinematográfica Vera Cruz¹⁰⁹, acabou sendo realizado de maneira muito distinta dos dois filmes anteriores. Essa “opção” narrativa foi proporcionada pela recusa de Walter Hugo Khouri e William Khouri em ceder os direitos sobre os filmes produzidos pela Vera Cruz para o uso no documentário.

A realização de *Vera Cruz* esbarrou em conflitos surgidos por conta da repercussão ruim dos filmes anteriores, repletos de “ironias, invenções e experimentações” (CAETANO, 2004, p. 150). A recusa de Khouri, recebida em uma conversa “a portas fechadas” entre ele e Andrade, esbarrava no medo de que Andrade realizasse um filme

¹⁰⁸Fundada em 1937, a “Americana” foi uma iniciativa da elite paulista em fundar uma companhia cinematográfica aos moldes do modelo industrial norte-americano de cinema. Ela foi criada por um grupo de fazendeiros, políticos e jornalistas que intervieram diretamente em sua implantação. Conforme Ramos & Miranda (2000, p. 440), tratou-se do primeiro caso da “participação governamental direta no financiamento de uma companhia cinematográfica”, fato que, conforme os autores, guarda correspondência com interesses políticos e com o contexto desenvolvimentista do Estado Novo. Logo após sua inauguração, a “Americana” deu início ao seu primeiro projeto *Eterna Esperança* (1940), sobre a seca no nordeste brasileiro. O filme levou três anos para ser finalizado e só foi concluído com a ajuda de um outro estúdio, a Cinédia. Finalizado em 1940, o filme significou também a derrocada do projeto da “Americana”. Nesse mesmo ano, ela se tornou a Companhia Sul-Americana, sobrevivendo da realização de curta-metragens e em 1946 a Caixa Econômica Federal, financiadora e credora da companhia, realizou a execução judicial da dívida, vendendo todo o passivo da empresa.

¹⁰⁹ Em 1954, à beira da falência, a Vera Cruz (sob intervenção de Abílio Pereira de Almeida, nomeado pelo Banespa, principal credor da empresa), criou a Brasil Filmes, que produziu filmes usando a estrutura da Vera Cruz. Em 1970 a companhia estava, de novo, à beira de ser fechada, mas os irmãos e cineastas Walter Hugo e William Khouri adquiriram várias cotas de acionistas minoritários e assumiram a empresa, que produziu filmes até 1976. Hoje, sob a gestão de Wilfred, herdeiro e filho de Walter Hugo Khouri, a Vera Cruz dedica-se a relançar os títulos dos filmes produzidos pela companhia em formato DVD, preservando o acervo. A companhia produziu e coproduziu mais de 40 filmes nas décadas de 1950 e 1960, dentre eles, estão os filmes de Amácio Mazzaropi, um astro da comédia brasileira.

“com visão crítica destruidora sobre a Vera Cruz, visão que realmente era dominante entre os cineastas do Cinema Novo” (CAETANO, 2004, p. 152). Talvez pelo impedimento inicial imposto por Khouri, ou mesmo por um desgosto pessoal, o fato é que Andrade, conforme depoimento colhido por Caetano (2004, p. 152) não se refere ao documentário *Vera Cruz* como um produto cinematográfico, referindo-se ao projeto como “aquilo”.

O resultado é que Jean-Claude e eu fizemos apenas um filme de montagem, expositivo, usando as aberturas dos filmes e algumas cenas escolhidas de cada um. E ponto final. Eu nem considero aquilo um filme.

Guardada as proporções sobre os modos de produção¹¹⁰, o fato é que o descontentamento de Andrade com *Vera Cruz* se assemelha muito ao desgosto com o qual o cineasta se refere a *Trabalhadores: Presente!*. Ponto coincidente entre esses dois filmes parece estar o estabelecimento conflituoso de uma relação que o cineasta estabeleceria entre sua produção cinematográfica e a televisão; um pré, outro pós sua saída de *Hora da Notícia*.

Após a finalização de *Vera Cruz*, Andrade afirmaria categoricamente seu desejo de retomar sua carreira como documentarista, iniciado em *Liberdade de Imprensa*, através de um projeto “que representasse uma clara oposição à imagem oficial do país, transmitida sistematicamente pela TV” (CAETANO, 2004, p. 153). Foi com esse espírito que ele ingressa em *Hora da Notícia*. Essa mesma intenção estaria presente quando da decisão pela realização de *Greve!*. Para Caetano (2004, p. 246), diria

Um dia me deu um estalo e eu resolvi que filmaria o movimento [grevista ABC]. A motivação maior foi a escandalosa ausência das imagens da greve nos noticiários de TV: a censura proibira essas imagens. Era uma coisa gravíssima, sob o ponto de vista da opinião pública e as próprias TVs sentiram na carne o peso dessa ausência: os carros das TVs foram, várias vezes, apedrejados pelos grevistas.

¹¹⁰ *Vera Cruz* foi inteiramente financiado com recursos públicos. Já *Greve e Trabalhadores: Presente!* foi realizado com recursos próprios.

A constatação da ausência das imagens do povo na tela, em 1979, guarda absoluta correspondência com os anseios e a observação do diretor em 1971. Andrade incorporaria essa ausência de maneira muito particular em *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!*. Não sem sentido, os dois filmes inserem imagens de aparelhos de TV em sua narrativa; estratégia que também foi usada por Leon Hizman e Renato Tapajós em seus filmes sobre as greves do ABC.

A relação com a TV apareceria em *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!* de duas formas. Através da inserção direta de filmagens dos aparelhos transmissores e, tangencialmente, através do discurso dos entrevistados e da locução *over*. As imagens de aparelhos de TV, em *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!*, refletem, de maneira muito particular, a preocupação do cineasta em relação à repercussão dos seus filmes num contexto de absoluta falta de liberdade de imprensa e de imposição ditatorial daquilo que seria a comunicação oficial sobre os eventos grevistas no Brasil. Nos dois filmes essas imagens estão associadas a um argumento de crítica ao sistema de mídia.

Em *Greve!*, esse argumento aparece logo após a sequência inicial (Fig. 94 até Fig. 105) no qual a narração, montada em paralelo ao *off* das imagens de uma TV¹¹¹ tomada ‘aleatoriamente’ num bar (Fig. 100 até Fig. 103), afirma:

[Off TV] Após suas palavras, sua excelência o senhor Presidente da República Ernesto Geisel, cumprimenta o presidente empossado, João Batista de Oliveira Figueiredo. [Narração] Março de 1979, O Brasil vive um clima de mudança de governo em meio a uma crescente pressão social pelo fim do Estado de Exceção e por uma verdadeira democracia. No ato de sua posse, o novo Presidente, General Figueiredo, assume compromisso público com a abertura democrática... [Off TV] É meu propósito inabalável, dentro daqueles princípios, fazer deste país uma democracia. Reafirmo... [Narração] Dois dias antes, oitocentos mil metalúrgicos do Estado de São Paulo se lançam numa greve geral contra os índices governamentais de reajuste salarial e pela aceitação de delegados sindicais nas empresas... [Off TV] ... inscritos na Constituição. [Narração] Liderados pela Federação das Indústrias, a FIESP, os empresários negam os delegados sindicais e ameaçam descontar dos trabalhadores do ABC, onze

¹¹¹ Batista afirmaria que as imagens da TV inseridas no filme não foram captadas por ele. Ele atribuiu sua realização a um cineasta chamado Gal. Caetano, entrevistando o cineasta, afirmaria que as imagens foram cedidas por Luiz Alberto Pereira e Augusto Sevá; mesma informação fornecida por Granato (2008, p. 142).

por cento ganho em greves passadas. Os metalúrgicos do interior voltam ao trabalho, não os do ABC, onde assembléias de até cem mil operários recusaram as propostas patronais. A greve continua.

Figura 94
Operários observam a cavalaria montada em frente à fábrica no ABC



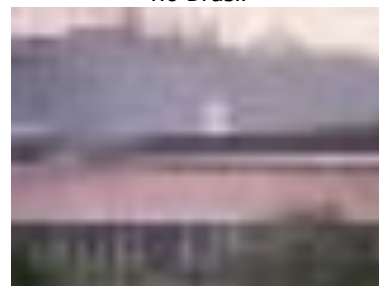
Fonte: Greve! (1979)

Figura 95
Cartela introdutória delimitando local e data



Fonte: Greve! (1979)

Figura 96
Fachada da sede da Volkswagen no Brasil



Fonte: Greve! (1979)

Figura 97
Policiais fazem a guarda de importantes fábricas na região do ABC



Fonte: Greve! (1979)

Figura 98
Primeiro plano de trabalhadores em frente às fábricas em greve



Fonte: Greve! (1979)

Figura 99
Cartela com o título do Filme



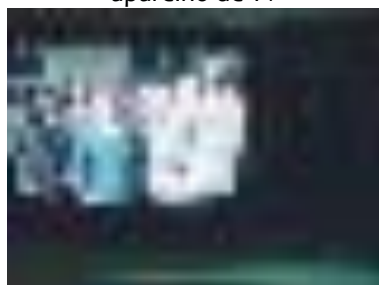
Fonte: Greve! (1979)

Figura 100
Aparelho de TV tomado em um bar. A autoria das imagens é desconhecida



Fonte: Greve! (1979)

Figura 101
Detalhe da transmissão do aparelho de TV



Fonte: Greve! (1979)

Figura 102
Detalhe da transmissão da posse do presidente João Batista Figueiredo



Fonte: Greve! (1979)

Figura 103
Primeiro plano do aparelho de TV



Fonte: *Greve!* (1979)

Figura 104
Detalhe de recortes do jornal
Última hora



Fonte: *Greve!* (1979)

Figura 105
Detalhe de recortes do jornal
Última hora



Fonte: *Greve!* (1979)

Tomada como oposição à narração fílmica (realizada por Augusto Nunes), as imagens da TV condicionam, a partir de um enfrentamento narrativo organizado na edição de áudio, a própria postura crítica do cineasta em relação àquilo que era dito a partir dos sistemas de mídia. Mas não somente isso. No limite, a utilização dessas imagens questiona também a própria presença da TV como principal veículo de comunicação do país e o cinema como um instrumento de contra-informação, servindo para despertar a consciência do operariado através do que o diretor categorizaria como um processo de intervenção cinematográfica. Ao relatar, numa das sequências de *Greve!*, a entrevista realizada com a mulher de um operário especializado e constatar que ela percebe sua intenção e começa a utilizar termos ouvidos pelo discurso oficial televisivo, Andrade (1986, p. 42) reafirma a importância da sua ação militante.

Ela descobriu que ali era um canal para ela, e começa a falar usando termos que ela ouvia na TV ou no rádio – “dizem que o operário especializado ganha altos salários” etc. Na verdade, ela usou aquele canal aberto para se manifestar.

A mulher em questão é Maria da Penha (Fig. 106), esposa do ferramenteiro Enoch Batista. Sua fala é recheada de referências a um discurso amplamente divulgado, de que havia uma ‘elite operária’ atuando no ABC paulista, buscando desconstruir as reivindicações desses trabalhadores. Certamente combinado com o cineasta, pois se trata da única casa na qual Andrade tem autorização para entrar, ela inicia seu depoimento se

apresentando para, em seguida, descortinar seu posicionamento sobre salário, greve, família etc.

Meu nome é Maria da Penha Batista, eu sou esposa do ferramenteiro Enoch Batista. Ele trabalha há mais ou menos vinte anos em metalúrgica. A posição nossa de esposa é a seguinte. Nós estamos passando certas dificuldades, mesmo o esposo ganhando razoável, nós estamos passando certas dificuldades pela inflação porque quando se fala em aumento, tudo duplica o preço nas feiras. [...] Meu esposo levanta cinco horas da manhã para trabalhar e chega seis, sete horas da noite, nós não temos nem quase tempo para um diálogo entre famílias. Os filhos vão para a escola, temos despesas de materiais. Tem mais o aluguel, que vai quase dois mil cruzeiros, temos luz, água para pagar. Nós temos também despesas com calçados e roupas. Temos prestações, porque o pobre só vive a base de prestações. Então, mesmo que o marido ganhe uma base de 12 ou 13 mil cruzeiros¹¹², tudo gira em torno das nossas despesas de casa. Não sobra pra gente comprar um terreninho, uma casinha, nem se falando em casa do BNH porque não sobra mesmo, não dá pra pagar uma casa do BNH. Nós temos apenas, veja. Meu esposo é um ferramenteiro, **como se diz aí o ferramenteiro ganha o mundo e o fundo** [grifo do autor], nós moramos em dois cômodos, temos quatro filhos pra tratar, temos apenas um terreninho, mas não podemos construir porque a despesa não dá. Nós não vamos deixar nossos filhos passando necessidade porque haja visto que uma criança em formação eles necessitam de boa alimentação, necessita de boa comida, necessita de uma boa formação moral.

A ideia defendida por Maria da Penha de que seu esposo, como ferramenteiro, “ganha o mundo e o fundo”, guarda correspondência com um discurso oficial do governo e dos patrões que buscava diminuir a solidariedade da opinião pública com os grevistas ao afirmar que eles constituíam uma "elite" bem paga de operários, com razoável condição de vida e sem motivos, portanto, para reclamar de seus salários.

¹¹² Em valores de janeiro de 2014 esse valor corresponderia a um salário entre R\$ 1.843,57 e R\$ 1.997,20. Fonte: Atualização Monetária pelo INPC – IBGE.

Figura 106

Maria da Penha, mulher do ferramenteiro Enoch Batista



Fonte: *Greve!* (1979)

Figura 107

Trabalhador grevista expressa para o cineasta sua opinião sobre seu salário



Fonte: *Trabalhadores: Presente!* (1979)

Essa mesma ideia é apresentada em *Trabalhadores: Presente!*, numa sequência na qual, logo após a entrevista com Afonso Teixeira Filho, interventor do Sindicato dos Motoristas de São Paulo, o filme retrata uma assembleia realizada fora da sede da instituição. Nela, um trabalhador (Fig. 107) relata a tentativa da categoria em participar da assembleia e a repercussão negativa do discurso oficial sobre ela.

[Grevistas] Enquanto o prefeito [Olavo Setúbal, nomeado pelo governador do Estado, Paulo Salim Maluf, e aprovado pela Assembleia Legislativa] não resolver nossa situação, nós não vamos trabalhar. Queremos oitenta por cento. Nós estamos bastante magoado. Nós carrega São Paulo, entendeu. Eu vi na televisão. Eu sei que falou que nós samos analfabetos e o que nós ganha é suficiente e também que é igual papel que larga na lata do lixo [grifo do autor]. Isso eu estou bastante magoado com isso aí. Nós não temos medo da lei que ele assinou agora não. Se tem que levar prejuízo algum, nós vamos levar porque nós não temos medo. Não adianta falar que vai prender nós, que vai ficar detido trinta dias, que nós, que isso não vai amedrontar nós de forma nenhuma. Estamos unidos e vamos até o fim.

A afirmação da existência de uma camada de trabalhadores extremamente privilegiada no contexto grevista de 1979 (seja entre os metalúrgicos ou mesmo entre os grevistas do transporte público retratado em *Trabalhadores: Presente!*) é, no mínimo, arbitrária. Desconstruindo a existência de uma “aristocracia operária”, Ricardo Antunes (1988, p. 138) afirmaria que os operários paulistas estavam submetidos a uma constante

instabilidade de emprego. Submetidos a um intenso ritmo de trabalho e ao prolongamento de sua jornada, como tentativa de aumento da massa salarial, esses trabalhadores estavam muito distantes das condições que propiciaram o surgimento de uma camada operária especial, repletas de privilégios, nos países de capitalismo central.

O conceito de "aristocracia operária" derivou da história do capitalismo britânico do século XIX. Em geral, o termo caracteriza uma classe habitualmente identificada com os "artesãos", ou trabalhadores mais qualificados. A expressão, conforme Hobsbawm (2000, p. 319), possivelmente começou a ser usada em meados do século XIX, principalmente na Inglaterra, "para descrever certa camada superior, distinta da classe trabalhadora, mais bem paga, mais bem tratada e geralmente considerada como mais 'respeitável' e politicamente mais moderada do que a massa do proletariado". Ao contrário, como destaca Antunes (1988, p. 157), os metalúrgicos vivenciaram "uma superexploração do trabalho, com intensidade maior que outras ligadas a departamentos não tão dinâmicos da economia brasileira"; fato que certamente contribuiu para uma aderência cada vez maior da opinião pública com a paralização dos metalúrgicos.

A greve geral dos metalúrgicos de São Bernardo e Diadema durou de 13 de março a 13 de maio 1979, com uma interrupção de quarenta e cinco dias iniciada em 27 de março. Nesse período, poucas foram as imagens do movimento que repercutiram de maneira positiva nos canais de televisão. Essa ausência imporia à Andrade motivação suficiente para realizar *Trabalhadores: Presente!*, gerada, sobretudo, pelas comemorações desvinculadas das oficiais do Primeiro de Maio na região do ABC e que afirmariam a mais expressiva manifestação popular desde a instalação do Regime Militar em março de 1964.

Durante os quarenta e cinco dias de interrupção da greve, os metalúrgicos precisavam se manter mobilizados para que o movimento não perdesse força e representatividade social. A solução adotada pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema foi, entre outras mobilizações, assembleias e comunicações dirigidas, a realização de um filme, sob responsabilidade de Renato Tapajós, que deveria ser exibido aos operários durante esse período. Sobre esse filme, intitulado *Greve de março (1979)*, apresentaremos as estratégias que envolveram sua realização no capítulo seguinte. No entanto, a ideia de sua elaboração impulsionaria a

própria realização de *Greve!*. De maneira geral, mas sem anteciparmos nossa análise, o filme de Tapajós deveria acender no movimento operário a necessidade de resolução de seus conflitos, compartilhamento de identidade e, por fim, garantia da mobilização para o período de suspensão da greve. Trata-se de um método de realização com relativa proximidade entre as intenções do realizador e a da instituição que financiaria sua realização e que certamente encerraria um discurso de exaltação e reafirmação da importância do movimento e de sua condição histórica; método contrário ao proposto por Andrade, que buscou as mesmas intenções do filme de Tapajós, mas através da exploração das contradições próprias do movimento grevista, filmando suas divergências, impulsionadas pela presença da câmera.

Em *Greve!* são apresentados cinco dias da greve de 1979¹¹³, entre os dias 23 a 27 de março, deflagrada pelos metalúrgicos de São Bernardo e Diadema em 13 de março. O período apresentado no filme corresponde ao intervalo compreendido entre a intervenção do governo no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema e a assembleia realizada no Estádio da Vila Euclides¹¹⁴. Mesmo sob intervenção e a despeito do afastamento de Lula da direção do Sindicato, a greve dos metalúrgicos continua até 27 de março quando, em assembleia, foi aprovada uma trégua de 45 dias, acordada entre governo, patrões e a diretoria cassada do Sindicato. A trégua previa a suspensão da greve, o reconhecimento da liderança sindical de Lula e a reabertura das negociações que acabaram resultando em um ganho menos expressivo que o reivindicado pela categoria no plano econômico, mas permitiram a ampliação da visibilidade das lutas operárias após longo período de ostracismo por conta da repressão imposta pelo regime ditatorial.

O impacto e a visibilidade das lutas sindicais e políticas do fim da década de 1970 e início dos anos 1980 não guarda a mesma correspondência nos noticiários nacionais, impedidos, sobretudo, pela imposição da censura aos meios de comunicação. Conforme

¹¹³ A greve geral dos metalúrgicos de São Bernardo e Diadema de 1979 durou sessenta dias. A primeira assembleia durante a greve foi realizada no mesmo dia 13, no Estádio de Vila Euclides. Como não havia palanque nem sistema de som, Lula, presidente do Sindicato na época, falou para mais de 60 mil trabalhadores de cima de uma mesa e suas palavras eram sucessivamente repetidas e passadas para trás.

¹¹⁴ A Vila Euclides é um bairro localizado nas proximidades da sede do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Hoje, o estádio recebe o nome de Estádio Primeiro de Maio.

Caetano (2004, p. 245), o filme, neste caso, se delineava como um instrumento eficaz de uma relação conflituosa, ao mesmo tempo nunca desprezada, de Andrade com os meios tradicionais de comunicação, em especial com a TV. Fundamento de sua produção, a realização de *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!* não só guarda uma estreita relação com a TV, como em muito chega a imitar seu *modus operandis* de realizar filmes rápidos para circular com mais celeridade que uma produção cinematográfica tradicional. Ao afirmar a não existência de imagens de greves na TV, Andrade (2013) confirma sua intenção de realizar um filme para que essas imagens passem a circular:

Não aparecia na televisão, não passava na televisão. Por isso que eu disse que a minha decisão foi fazer rápido, rápido pra poder circular, porque não existia a imagem da greve na televisão, as pessoas viram a greve pelos nossos filmes... principalmente pelo *Greve!*

Diferente da montagem de *Greve!*, em *Trabalhadores: Presente!* as imagens da TV vão compor a sequência final do filme. Elas sucedem uma reunião dos grevistas na qual organizam as estratégias para o embate da negociação dos seus salários num período de suspensão da greve semelhante ao que ocorrera no ABC paulista. Assim como em São Bernardo, os motoristas estão impedidos de fazer suas reuniões na sede do sindicato, sob intervenção federal desde 1975. São imagens simples, que atestam uma organização pouco impactante ou representativa, comparado às assembleias do ABC apresentadas em *Greve!*, realizadas no estádio da Vila Euclides. Não há personagens ovacionadas, nem mesmo a figura de um líder; apesar do aparente impulso de Zé Carlos, conhecido como Gordo, em coordenar os esforços das negociações paralelas, realizadas à revelia das decisões do sindicato oficial da categoria. Logo após as imagens da reunião dos grevistas em sua sede improvisada, uma sequência de filmes do DIP e imagens captadas de um aparelho de televisão.

Figura 108
Cartaz do filme, distribuído pela Dina Filmes



Fonte: Revista Filme Cultura, n.º 46, abril, 1986, p. 28.

Tanto nas imagens do DIP (Fig. 109 até Fig. 111), quanto nas da TV (Fig. 111 até Fig. 117), o tema é o mesmo: o Primeiro de Maio. A diferença entre as duas sequências, além da clara formalidade presente nas comemorações realizadas pelo Governo de Getúlio Vargas e seu caráter populista, talvez esteja naquilo que não foi mostrado. Enquanto em São Paulo, o então Governador do Estado, Paulo Maluf, abria o Estádio do Pacaembu nessa data para shows e futebol de graça, parcela significativa da população paulista preferiu ir a São Bernardo, onde haveria uma missa e um ato público com a presença de artistas como Vinícius de Moraes. O Estádio do Pacaembu estava praticamente vazio (Fig. 112 até Fig. 114). Estava claro o jogo de forças travado entre os trabalhadores e as autoridades que, em conveniência, passaram a usar significativamente a TV como veículo privilegiado. Recém-empossado no cargo, o Ministro do Trabalho Murilo Macedo¹¹⁵ (Fig.

¹¹⁵ Empossado em 15 de março de 1979, em substituição a Arnaldo da Costa Prieto.

117) discursa em rede nacional, alertando para um possível uso dos instrumentos de coerção, como a legislação anti-greve e a Lei de Segurança Nacional.

Figura 109

Imagens das comemorações do Primeiro de Maio do DIP



Fonte: *Trabalhadores: Presente!* (1979)

Figura 110

Imagens das comemorações do Primeiro de Maio do DIP



Fonte: *Trabalhadores: Presente!* (1979)

Figura 111

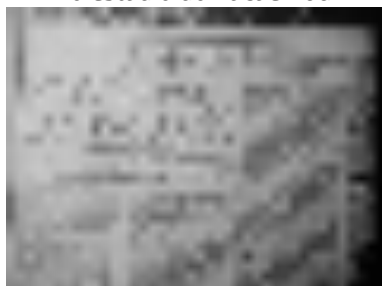
Imagens das comemorações do Primeiro de Maio do DIP



Fonte: *Trabalhadores: Presente!* (1979)

Figura 112

Recorte de jornal sobre o fracasso das comemorações do Primeiro de Maio em São Paulo no estádio do Pacaembu



Fonte: *Trabalhadores: Presente!* (1979)

Figura 113

Recorte de jornal sobre o fracasso das comemorações do Primeiro de Maio em São Paulo no estádio do Pacaembu



Fonte: *Trabalhadores: Presente!* (1979)

Figura 114

Recorte de jornal sobre o fracasso das comemorações do Primeiro de Maio em São Paulo no estádio do Pacaembu



Fonte: *Trabalhadores: Presente!* (1979)

Figura 115

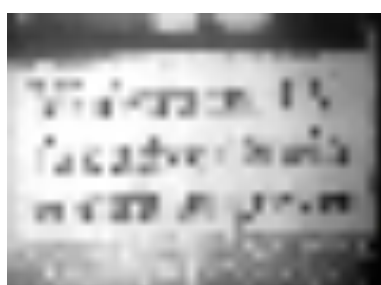
Imagens da TV da transmissão do Ministro do Trabalho, Murilo Macedo



Fonte: *Trabalhadores: Presente!* (1979)

Figura 116

Detalhe de jornal com recorte sobre os alertas do Ministro Murilo Macedo sobre as greves no ABC



Fonte: *Trabalhadores: Presente!* (1979)

Figura 117

Murilo Macedo, Ministro do Trabalho, em discurso transmitido pela TV



Fonte: *Trabalhadores: Presente!* (1979)

Apesar de a narrativa fílmica realizar uma aproximação desconcertante em relação à sequência anterior, que buscava construir uma instável articulação de interesses entre os grevistas destituídos de seu espaço de representação, as imagens do DIP e do discurso televisivo de Murilo Macedo preparavam uma evidente ode às manifestações do Primeiro de Maio em São Bernardo do Campo. No limite, elas também são uma clara evidência da preocupação de Andrade (2013) em valorizar do que ele chamou de “greves sem lideranças”; como as que ocorreram tanto em São Bernardo, pelo curto período da ausência de Lula na direção da greve e do sindicato, e as greves realizadas pelos motoristas de São Paulo.

Trabalhadores: Presente! também é fruto da “neurose” de Andrade em documentar os principais eventos políticos do período simplesmente para se ter o registro: “Eu tinha uma neurose, tem que filmar tudo, precisa sair com a câmera registrando, depois a gente vê” (ANDRADE, 1986, p. 41). E certamente o filme padece desse imperativo, ao mesmo tempo em que lhe é grande tributário, pois trata-se de registros que se não fosse pelo determinismo de Andrade (e de cineastas, como ele, envolvidos com as temáticas populares) jamais seriam notabilizados; exceto, pois, na memória dos seus protagonistas. O próprio diretor confirmaria a importância de *Trabalhadores: Presente!* mais como um documento espetacular das greves e manifestações que ocorriam no período, que como um filme cuja narrativa fosse significativa: “Como documento, esse filme é espetacular” (2013), confirmaria.

3.2.2 Uma câmera incômoda

Questionado sobre o termo “cinema de intervenção”, Andrade (2013) afirmaria parte de seu método narrativo compartilhando a ideia de que sua estratégia de realização cinematográfica pressupunha um “incômodo” que conduziria a uma nova leitura da realidade. A marca dessa estratégia estaria no fato do filme se propor a filmar não uma realidade intocada, mas sim o próprio momento de transformação, causado pela indisposição da presença do cineasta e sua câmera. Bernardet (2003, p. 75), ofereceria uma leitura importante sobre essa estratégia ao analisá-la em *Liberdade de Imprensa*:

O real, visto como intocável, é um fetiche. A filmagem provoca uma alteração; pois que essa alteração seja plenamente assumida. O real não deve ser respeitado em sua intocabilidade, mas deve ser transformado, pois o próprio filme coloca-se como um agente de transformação. O que ele filma é essa transformação: o momento ideal a ser filmado é exatamente o momento da transformação, exatamente o momento em que o próprio filme transforma o real.

A noção de ser percebido com a sua câmera é uma opção perfeitamente adotada por Andrade. Essa estratégia, certamente, remonta à ideia que aludimos anteriormente de uma dramaturgia menos ocupada em definir teses acadêmicas sobre os assuntos tratados, mas que se ocuparia em filmar situações criadas a partir da presença do cineasta em cena, num jogo no qual “o cineasta não tem mais por que ficar oculto diante de um real intocável e fetichizado” (BERNARDET, 2003, p. 76). Trata-se de uma tática que captaria dos entrevistados uma situação nova, não presente em um tipo de filmagem de perguntas e respostas que aludem, a princípio, àquilo que os personagens já pensavam sobre os temas tratados. As situações captadas através desse método somente se desvelariam no momento da filmagem, permitindo ao cineasta (e ao espectador por consequência) a percepção de realidades não cristalizadas, construídas a partir da intervenção do cineasta. No limite, Andrade levaria a cabo a estratégia de imiscuir-se, mas sem se ocultar naquilo que filmava. Esse plano, já presente em *Liberdade de Imprensa*, tomaria contornos definitivos em dois momentos significativos de *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!*.

Em *Greve!*, duas sequências exemplificam a estratégia de intervenção adotada por Andrade. A primeira é a conversa entre Enoch Batista e diversos sindicalistas nas proximidades da sede do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema (Fig. 118 a Fig. 123). A segunda, a assembleia realizada no Paço Municipal de São Bernardo do Campo (Fig. 124 a Fig. 129).

Figura 118
Enoch Batista conversa com
grevistas nas proximidades da
sede do Sindicato



Fonte: *Greve!* (1979)

Figura 119
Enoch Batista conversa com
grevistas nas proximidades da
sede do Sindicato



Fonte: *Greve!* (1979)

Figura 120
Detalhe de um sindicalista não
identificado na conversa com
Enoch Batista



Fonte: *Greve!* (1979)

Figura 121
Enoch Batista conversa com
grevistas nas proximidades da
sede do Sindicato



Fonte: *Greve!* (1979)

Figura 122
Enoch Batista conversa com
grevistas nas proximidades da
sede do Sindicato



Fonte: *Greve!* (1979)

Figura 123
Sindicalista olha para a câmera
que se movimenta ao redor da
conversa de Enoch Batista



Fonte: *Greve!* (1979)

Figura 124
Primeiro plano de grevistas, na
Assembleia do Paço em São
Bernardo do Campo



Fonte: *Greve!* (1979)

Figura 125
Plano geral em plongée de
manifestantes na Assembleia do
Paço em São Bernardo do Campo



Fonte: *Greve!* (1979)

Figura 126
Plano geral em contra-plongée de
manifestantes na Assembleia do
Paço em São Bernardo do Campo



Fonte: *Greve!* (1979)

Figura 127
Detalhe de grevista na
Assembleia do Paço em São
Bernardo do Campo



Fonte: Greve! (1979)

Figura 128
Detalhe de grevista na
Assembleia do Paço em São
Bernardo do Campo



Fonte: Greve! (1979)

Figura 129
Detalhe de grevista na
Assembleia do Paço em São
Bernardo do Campo



Fonte: Greve! (1979)

A conversa de Enoch Batista, personagem mostrado tangencialmente a partir da entrevista com a sua esposa, foi filmado na frente de um bar e no lado oposto à pensão onde, no encadeamento anterior da montagem fílmica, Andrade entrevistou seu proprietário e o soldador João Batista. As imagens são tomadas do lado de fora de um círculo de pessoas (adultos e crianças) aglomeradas. Somente as crianças, por conta da curiosidade, olham para a câmera (Fig. 120), que circunda os metalúrgicos em travelling¹¹⁶. Os metalúrgicos conversam sobre a repressão sofrida no dia da intervenção do Sindicato, 23 de março. Apesar da câmera, os personagens parecem estar muito à vontade, contando vantagens das ações que praticaram no embate com a polícia militar ocorrido no dia anterior. A câmera ainda não os incomoda!

O diálogo dos personagens é interrompido por uma pergunta de Andrade sobre o mais significativo evento do processo grevista iniciado em 13 de março: “Essa intervenção no sindicato é uma derrota de vocês?”. No filme, trata-se do primeiro ponto perceptível de interferência do cineasta na condução narrativa e, significativamente, da desconstrução dos discursos internos apresentados pelos personagens entrevistados. Andrade (2013) chamaria atenção para esse momento, pontuando-o como o resultado de um “espírito crítico” em relação à postura dos operários.

¹¹⁶ Na terminologia de cinema e audiovisual, travelling, é todo movimento de câmera em que o equipamento se desloca no espaço – em oposição aos movimentos de panorâmica, nos quais a câmera apenas gira sobre o seu próprio eixo, sem se deslocar. O termo travelling também pode ser usado para se referir ao tipo de equipamento utilizado para obter tais movimentos.

A partir dessa indagação, surgida pela voz do cineasta fora de campo, a relação dos personagens com a câmera se altera significativamente. A intimidade dá lugar a um constrangimento dos personagens. Suas falas passam a ser perceptivelmente encenadas, falando sobre as potencialidades, forças e articulação política do movimento grevista. O desconforto dos entrevistados se torna mais evidente se comparado à sequência anterior. Nela, em pouco mais de um minuto de filmagem, o principal personagem entrevistado busca cinco vezes a câmera, preocupado com a perspectiva sobre a qual seria captado (Fig. 123). O cineasta percebe essa alteração e monta a edição com um trecho que contraria uma afirmação anterior, no qual o entrevistado afirma a união da classe trabalhadora, apesar do afastamento da sua principal liderança:

Não. Não é não. A crasse [sic] trabalhadora, nós metalúrgicos, se unimos [sic], com Lula. [ele] Deu a nós um exemplo de que nós devemos ir até o fim. E nós vamos até o fim. Com Lula ou sem Lula, todos nós somos um Lula.

Posteriormente, após o depoimento dado ao cineasta, a conversa entre os sindicalistas dá a tônica da oscilação da postura dos personagens filmados antes e depois da intervenção de Andrade. Nela, parece haver um deslocamento da afirmação anterior que garantia a união dos operários para um discurso muito mais evocativo que atestatório da união afirmada momentos antes.

[Grevista] [...] nós tem que ser unido. A união nossa é que vai fazer a força. Agora vê companheiro [olha para a câmera] não é que nós estamos unidos aqui, vários elementos [olha para a câmera], o que nós devíamos, neste momento [olha para a câmera], já que nós temos hoje o estádio liberado, o estádio não, o Paço liberado [olha para a câmera], eu pedi hoje, e nós temos as igrejas pra poder fazer o nosso movimento, e nós vamos fazer isso hoje no paço e amanhã [25/03] onze horas eu marquei com o pessoal, vou marcar hoje na igreja também que nós vamos ter um comparecimento que já assegura mantimento lá. Hoje tem um estoque bom. Nós vamos trazer pra cá, pra São Bernardo. [Enoch] Os menos favorecidos porque aí nós vamos unir. [Grevista] É, os menos favorecido [olha para a câmera], nós vamos unir. E hoje nós vamos fazer o que nós pode lá pra poder falar pro povo pra que amanhã tenha muito mais união e entusiasmo porque eu tenho certeza que nessa assembléia de hoje [24/03] vai ficar definido [olha para a câmera] todo mundo não trabalhar segunda-feira. Não trabalhar e vamos continuar a fazer nosso piequete normal. [Grevista, fora de campo] Porque

o que eles fizeram aí, cassaram a diretoria, não vai resolver nada. Eles cassaram o Lula mas há oitenta mil lulas aqui.

Essa sequência antecede a seguinte, captada em meio à assembleia realizada no Paço (Fig. 124 até Fig. 126), no qual há uma continuidade do processo de intervenção cinematográfico praticado por Andrade. O cineasta justificaria esse tipo de abordagem a partir da sua necessidade em realizar um cinema sem pregação ideológica: “Meu cinema era muito crítico, mas não tem pregação ideológica. [...] Ele tem é uma vontade de revelar os conflitos e enriquecer a visão que se tem sobre a sociedade; sair do fetiche, desvendar coisas” (ANDRADE, 2013). Ideologicamente, a explicação de Andrade acaba por justificar uma prática de realização cinematográfica que privilegia uma abordagem que, mesmo próxima aos movimentos grevistas, não deixa de apontar para as suas contradições internas. E essa definição se evidencia de maneira muito particular nas imagens da Assembleia do Paço.

Além de *Greve!*, três outros filmes, *ABC da Greve* (Leon Hirzman, 1979), *Greve de março* (Renato Tapajós, 1979) e *Linha de Montagem* (Renato Tapajós, 1982), usam imagens captadas na assembleia realizada no sábado, 24 de março¹⁷. São imagens em *plongée*, realizadas da marquise do prédio da Prefeitura de São Bernardo, transformado em palanque. Os autores dessas imagens foram os cinegrafistas Luiz Manse e Jorge dos Santos, que aparecem creditados no início de *Greve!*. Trata-se de um material “cedido” pela Rede Globo de Televisão, emissora da qual Andrade havia acabado de sair e no qual ingressou Renato Tapajós para compor a equipe do Globo Repórter. Andrade montaria sua sequência da assembleia do Paço mesclando imagens próprias, captadas por Aloysio Raulino e Adilson Ruiz.

Há, no entanto, um aspecto significativo na análise dessa sequência. *Greve!* é o único filme que possui imagens do solo, junto aos trabalhadores, transitando entre os manifestantes presentes na assembleia do Paço municipal em 24 de março. Essa

¹⁷ Rafael Hegemeyer (mimeo) faz uma abordagem bastante significativa sobre o trânsito e o uso dessas imagens na TV e nos filmes realizados nesse período. O autor enfatiza as diferenças na cobertura dos fatos e o modo como a essas imagens foram sendo atribuídos diferentes significados, fazendo alusão à abordagem feita por Andrade e por Tapajós nos filmes *Greve!* e *Greve de março*, ambos de 1979.

proximidade permitiu ao cineasta perceber, de maneira mais clara, as contradições presentes no movimento grevista. Um dos momentos mais significativos no filme é a tentativa de Djalma de Souza Bom, 1º tesoureiro da diretoria cassada no dia 23 de março, em apresentar pessoas que representavam instituições importantes da sociedade civil, como Davi Morais, presidente do Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, ante o desinteresse dos presentes e a insistência na conclamação de Lula. Essa sequência foi editada com uma fala em off de Djalma, “Pessoal, vocês parecem que não me conhecem mais!”, e imagens da marquise do edifício tomada em *contra-plongée* (Fig. 126). Sobre esse trecho do documentário, Andrade (2013) afirmou sua percepção sobre o momento.

Então por exemplo, eu filmei o pessoal lendo os documentos das entidades civis porque eu achava que era fundamental [Entrevistador] porque era a sociedade civil se manifestando. Os operários não queriam ouvir. Eu filmei isso na Assembleia, o pessoal não querendo ouvir aquilo ali, e enquanto lia lá, o pessoal quebrando pau aqui discutindo tal.

A montagem de *Greve!*, demonstra o desinteresse dos presentes em relação a alguns eventos ocorridos no Paço, tornando a sequência uma das mais significativas da narrativa fílmica, ajudada, sobretudo, pela locução de Augusto Nunes que confere um peso singular à narrativa visual. Trata-se da sequência preferida pelo diretor, na qual afirma a concepção de “cinema de intervenção”, termo cunhado somente anos depois por Bernardet (2005, p. 304), como um processo de criação cinematográfico desvelador. Sobre o termo, Andrade (2013) afirmaria:

A filmagem do *Greve!*, principalmente nessa assembleia que é uma... Eu sinceramente, essa sequência da minha, do meu questionamento ao operário sobre a divisão dele e a assembleia de sábado, eu acho que são um dos grandes momentos do documentário. Ali é revelador demais, ali é... aí eu... é o cinema de intervenção. É é isso que eu falei pra você. Quer dizer, eu criei questionando os operários, eu criei uma situação, e depois na filmagem da assembleia, eu também criei uma ação de incômodo deles pra... que acabou servindo pra revelar um incômodo deles e o medo de perder a greve. Então é o cinema de intervenção na sua pureza, lá no *Liberdade de imprensa*.

Refletindo sobre a importância da sequência do Paço em sua cinematografia, especialmente na constituição dos personagens Deraldo e Severino em *O homem que virou suco* (1980), Andrade (2013) justaporaria o impacto da sua intervenção cinematográfica à aproximação de um intelectual com o movimento operário, identificando nele um processo de vitória social significativa, mas sempre buscando escapar “dessa coisa corporativa”. O corporativismo a que Andrade fazia referência era o que, em sua concepção, aproximou cineastas como Renato Tapajós da realização de filmes que resultaram em documentários cuja análise estava mais circunscrita às relações imediatas do movimento grevista que a uma análise mais ampla do momento político do período. A justificativa desse posicionamento ideológico estava mais numa avaliação da vitória do período que do próprio movimento grevista: “Eu acho que a vitória do movimento, não é a vitória da greve. [...] Mas para mim, a leitura que eu tinha era a vitória daquele momento. Era a vitória daquele momento independente do resultado da greve” (ANDRADE, 2013). Não sem sentido, conforme afirmaria o diretor, trata-se do único momento em sua cinematografia no qual um personagem “se sai bem no final” (ANDRADE, 2013)¹¹⁸.

Em *Trabalhadores: Presente!*, a mesma estratégia de expor contradições do movimento sindical como parte de um processo de intervenção do cineasta – que em outro momento Andrade chamaria de “cinema criativo” (ENSAIO, 1980, p. 97), que buscava se afastar de um discurso sociológico que impunha um saber externo sobre o outro, ao mesmo tempo que distante – está presente na sequência de votação da proposta de aumento salarial feita aos motoristas em greve (Fig. 130 até Fig. 135). É importante ressaltar que a assembleia filmada por Andrade é uma reunião feita por lideranças efetivas da greve, iniciada em maio de 1979 e finda somente em julho do mesmo ano. Nela, não há participação do sindicato oficial da categoria, sob intervenção federal desde o ano de 1965¹¹⁹.

¹¹⁸ “Todos, se você pega os filmes não tem esse herói que vence, só teve um, que é do *Homem que virou suco* e tá lá. Porque são momentos de vitórias, são momentos de ganhos, a gente vê que tava derrotando a ditadura em todo sentido, não só... movimento operário não pode ter essa visão não” (ANDRADE, 2013).

¹¹⁹ Efetivamente, o Sindicato dos Motoristas de São Paulo viveu sob intervenção federal em três longos períodos: 01 de abril de 1964 a 08 de outubro de 1968; 04 de setembro de 1974 a 14 de janeiro 1975; e de 15 de janeiro de 1975 a 12 de dezembro de 1979.

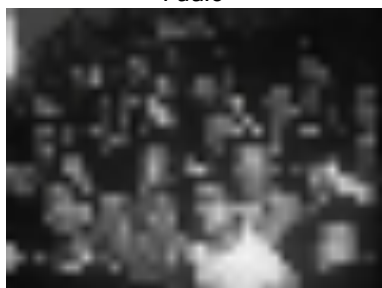
A sequência retrata claramente o desencontro entre as lideranças do movimento e parte dos grevistas – que permaneciam irredutíveis na reivindicação do reajuste de oitenta por cento¹²⁰ – em busca de um acordo conciliatório para o fim da greve, tendo por base um suposto apoio do prefeito Olavo Setúbal e o apoio popular vindo da opinião pública. As falas de Orlando Espolito (Fig. 132), um dos líderes do movimento, em discussão com um grevista presente na assembleia, e Zé Carlos (conhecido como Gordo), deixam claras as marcas da dificuldade em controlar os ânimos dos presentes.

[Orlando] Espera aí, dá licença. Vamos esperar, vamos todo mundo trabalhar, tá certo? Vamos esperar 45 dias. Se não resolver dentro de 45 dias, nós para. Pera aí pô. Sem chapéu de bico! Nós somos da mesma garagem. Acha que eu vou trair a raça? Acha que eu vou trair a raça rapaz? [Grevista, em off] Não é isso. [Orlando] Olha, todo mundo tá passando necessidade, entendeu? Sacou? Pelo amor de Deus. Sessenta por cento. Os metalúrgicos, vê que dia que vai vencer o prazo deles. Dia 14. Que dia que é hoje. Se dia 14 [...] o que ficar com ele, pra evitar a greve, entendeu? [confusão] – [Zé Carlos] Por favor, vamos ficar calmo. Tem gente que tá levando a coisa pra outro lado!

A proposta de acordo, apresentada em 04 de maio de 1979, e mostrada na sequência anterior, é refutada nessa assembleia pela categoria. As imagens demonstram uma euforia por parte dos presentes, com mãos erguidas e palavras de ordem. O discurso de Orlando e Zé Carlos fazem referência direta ao acordo realizado pelos metalúrgicos do ABC e a suspensão da greve pelo período de 45 dias. Eles trazem também as marcas de um discurso mais preocupado com a repercussão social que a greve dos motoristas tinha no período, que com os resultados efetivos das reivindicações apresentadas pelos grevistas.

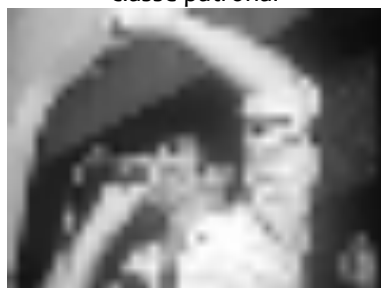
¹²⁰ A proposta patronal propunha reajuste de sessenta por cento com base no salário de maio de 1978.

Figura 130
Assembleia não-oficial dos
motoristas em greve em São
Paulo



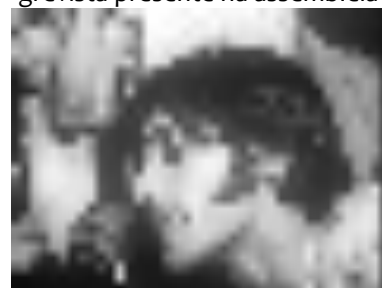
Fonte: *Trabalhadores: Presente!* (1979)

Figura 131
Grevista discursa sobre o acordo
proposto pelo sindicato oficial e a
classe patronal



Fonte: *Trabalhadores: Presente!* (1979)

Figura 132
Orlando Espolito, um dos líderes
do movimento, em discussão com
grevista presente na assembleia



Fonte: *Trabalhadores: Presente!* (1979)

Figura 133
Zé Carlos (Gordo), líder do
movimento grevista



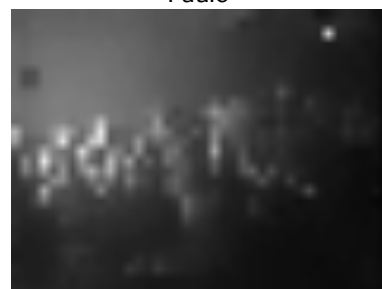
Fonte: *Trabalhadores: Presente!* (1979)

Figura 134
Assembleia não-oficial dos
motoristas em greve em São
Paulo



Fonte: *Trabalhadores: Presente!* (1979)

Figura 135
Assembleia não-oficial dos
motoristas em greve em São
Paulo



Fonte: *Trabalhadores: Presente!* (1979)

As marcas da dissonância entre as lideranças e os motoristas em greve são ampliadas na sequência seguinte na entrevista com o interventor Afonso Teixeira Filho que afirma a inconstitucionalidade da greve e que, caso não haja acordo entre governo, patrões e empregado, assinará o acordo que concede reajuste de sessenta por cento sobre os salários dos trabalhadores; como de fato ocorre e é apresentado no filme. O sindicato da categoria decreta a extinção da paralização e a abertura de negociações.

O impacto dessas sequências estabelece uma correspondência semelhante com as imagens da assembleia do Paço de São Bernardo e com a entrevista com o interventor Guaraci Horta apresentadas em *Greve!*. No entanto, guardada as proporções, não há imagens que garantam o retorno do líder da greve dos motoristas como há o retorno de Lula, líder dos metalúrgicos, em *Greve!*. A composição de uma incipiente organização de trabalhadores como líderes da greve dos motoristas é tentada na oitava sequência de *Trabalhadores: Presente!*, mas sem muito sucesso. Orlando, um dos personagens

apresentados na sequência da assembleia da categoria, implorando por um entendimento com os presentes, é apresentado por Zé Carlos (Gordo) como um dos coordenadores da “comissão de garagem”, responsável por ser a ponte entre as decisões tiradas nas deliberações e acordos dos grevistas com aqueles que não puderam participar das assembleias. Apesar do elogio de Zé Carlos (Gordo), que coordena a reunião, reforçar a “juventude” e sua representatividade através de Orlando, não há grande entusiasmo por parte dos presentes.

Trata-se de imagens sem grande impacto narrativo ou que corresponda a um flagrante processo de percepção do impacto da mobilização da categoria. Não há imagens emblemáticas, de um líder carismático, carregado pelos seus pares e conduzido ao púlpito, como o que aparece na sequência final de *Greve!*; ainda que Bernardet (2003, p. 198) considere que na construção narrativa de *Greve!* Lula esteve “insistentemente presente pela ausência”. Em *Trabalhadores: Presente!* esse retorno não acontece. Muito pelo contrário. Não há púlpito na assembleia dos motoristas, nem líderes carismáticos. Ainda assim, Andrade insistiria em questionar a mobilização da categoria e a possibilidade de retomada do movimento caso as negociações, previstas para acontecerem nos 45 dias de suspensão da greve, não satisfizessem aos grevistas. Zé Carlos, completado por um companheiro ao seu lado, é taxativo: “Ah, faz. Toda possibilidade. (Grevista) Para assim que falar não entramos em acordo. A turma para de livre e espontânea vontade.” Apesar de serem falas taxativas, elas são pouco convincentes.

capítulo 4

O diálogo entre memória e ação política: a reconstrução do passado através da lente do cineasta

Um dos aspectos mais significativos da produção cinematográfica documental que se ocupou em retratar o operário brasileiro remonta ao processo revisional realizado por cineastas em instantes-chave da trajetória das lutas dos trabalhadores, identificando e divulgando momentos significativos de sua história. Esse processo, já experimentado em cinematografias ao redor do mundo, irrompe, na prática cinematográfica brasileira dos anos 1970 e 1980, em experiências levadas a cabo por cineastas envolvidos direta ou indiretamente com questões da classe operária. Trata-se de experiências que evidenciam uma abertura da produção cinematográfica para questões ligadas à micro-história, numa clara opção por representar o mundo do ponto de vista dos marginalizados, como já salientamos nos apontamentos teóricos deste texto e nas experiências cinematográficas analisadas no capítulo 2.

Quem primeiro se aventurou nesse processo foi Lauro Escorel em um filme realizado com imagens de arquivo chamado *Libertários* (1976). O documentário é fruto de um projeto intitulado *Imagens e História da Industrialização no Brasil (1889-1945)*, coordenado por Paulo Sérgio Pinheiro e Victor Leonardi, e financiado pelo *Ministério da Indústria e Comércio* entre os anos de 1975 e 1977, destinado a ampliar o acervo

iconográfico do *Arquivo Edgar Leuenroth* – AEL, da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP¹²¹.

O AEL iniciou suas atividades em 1974, a partir dos documentos reunidos por Edgard Leuenroth, um dos principais militantes anarquistas brasileiros da República Velha. Paulo Sérgio Pinheiro (2012a)¹²², que coordenou a instalação do AEL e o projeto de ampliação do seu acervo iconográfico, afirmaria o impacto positivo aos movimentos populares da constituição desse acervo no seio dos chamados “anos de chumbo”¹²³, custeado com dinheiro público de instituições ligadas aos governos federal e estadual, como a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP. Conforme Pinheiro (2012a), o acervo particular de Leuenroth foi comprado como documentação preliminar para a constituição do recém-criado programa de pós-graduação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp, mas o motivo principal estaria em sua orientação temática sobre a classe operária:

Seria um arquivo do departamento de história basicamente. E como não havia um arquivo da classe operária, então eu vi uma oportunidade de um arquivo desconhecido e monumental, de se criar esse arquivo. Então o arquivo foi comprado com o dinheiro da FAPESP.

Desdobramento do então constituído AEL, o projeto *Imagens e Memórias da Indústria Brasileira (1889-1945)* tinha como objetivo ampliar o já existente acervo iconográfico de Leuenroth. Foi nele que Eduardo Escorel filiou-se, como fotógrafo, com o objetivo de coletar em arquivos de fábricas, em arquivos pessoais privados, jornais e revistas, imagens que retratassem o processo da industrialização paulista.

¹²¹Rafael Hagemeyer (2010, p. 53), afirmaria que, por conta da própria simpatia do então Ministro da Indústria e Comércio, Severo Augusto Gomes e por conta do financiamento das agências e instituições paulistas, o projeto acabou ganhando o nome fantasia de “História da Industrialização de São Paulo”, não havendo qualquer “satisfação aos patrocinadores em relação aos resultados produzidos”.

¹²² Entrevista para o projeto *Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970*.

¹²³ Designação do período mais repressivo da ditadura militar no Brasil, que se estende da edição do AI-5, em 1968, até o fim do governo do General Emílio Garrastazu Médici, em 1974.

O projeto nasceu do envolvimento de Pinheiro com Severo Fagundes Gomes¹²⁴, então Ministro da Indústria e Comércio no governo do General Ernesto Geisel, tido pelo próprio Pinheiro (2012a) como um homem “muito inconvençional”. Vinte anos depois de sua morte, Pinheiro (2012b) publicaria uma nota no jornal *Folha de São Paulo* no qual comentaria a relação do ministro com o AEL e o projeto sobre as imagens da classe operária.

Uma pesquisa sobre história da industrialização em São Paulo, em convênio com a Unicamp, chega até a mesa do general Geisel, que o chama para explicar o que o Ministério da Indústria e Comércio tinha a ver com aquilo. Severo explicou: "Presidente, como estudar a indústria sem tratar da história dos operários?".

Adrian Cooper¹²⁵, diretor de fotografia que dividiria com Escorel a tarefa do levantamento iconográfico em fotos e filmes, contaria uma versão diferente da apontada por Pinheiro. Segundo o fotógrafo (COOPER, 2006), no projeto inicial não havia a intencionalidade de se constituir uma iconografia específica sobre a classe operária, mas que ao longo do trabalho coordenado por Pinheiro esse foi um desdobramento natural.

A palavra operário nunca foi usada. Era um projeto guarda-chuva. [...] Mas a nossa preocupação principal era a criação desse arquivo, resultado de um monte de fotos e material fílmico que produzimos; enfim, a história do movimento operário brasileiro e principalmente paulista num único arquivo, mas que também resultou num filme de Lauro chamado *Libertários*.

Fruto ou não de um conhecimento prévio por parte dos agentes financiadores, a importância de *Libertários*, conforme Hagemeyer, excede o fato do filme ter sido financiado inteiramente com dinheiro público, num contexto de absoluta repressão a ideais considerados subversivos. Conforme o historiador (2010, p. 55/6),

¹²⁴ Industrial, grande criador de gado e político, foi Ministro da Agricultura entre 1966 e 1967 e Ministro da Indústria e Comércio entre 1974 e 1977, além de ter sido eleito senador entre os anos de 1983 a 1991. Era proprietário da Tecelagem Parahyba. Encerrou sua carreira política como Secretário da Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo. Faleceu em 1992, num acidente aéreo que vitimou o também o parlamentar Ulysses Guimarães (REGO, 2008, p. 220).

¹²⁵ Entrevista ao autor em novembro de 2006.

No contexto de 1976, recordar o nascimento do movimento operário no Brasil era invocar um passado de sindicalismo autêntico, livre e independente, marcado pelo enfrentamento grevista – oposto, portanto, àquele que era permitido pelo regime militar em vigência.

É dentro desse quadro revisional da trajetória do operário brasileiro que se enquadram os dois filmes deste capítulo. Puxados por *Libertários*, dois importantes documentários trabalham a memória do operariado brasileiro e sobre eles conferem novas leituras e significados. O primeiro, *Os Queixadas*¹²⁶ (Rogério Corrêa, 1978), retoma a história de uma das mais importantes greves operárias brasileiras, a greve dos trabalhadores da indústria Perus de cimentos, que durou três meses e rendeu uma longa batalha judicial de mais de sete anos, entre 1962 e 1969. A greve dos trabalhadores de Perus tem relevância muito mais pela longa duração de suas lutas que pelas inovações táticas ou mesmo impacto e grandiosidade do seu movimento. Autodenominados “Os Queixadas” (porco do mato que, na iminência de ser atacado, se junta com outros da mesma espécie para afugentar o inimigo), a identidade da luta desses operários serviu como base para o trabalho de Corrêa que, ao invés de encenar com atores profissionais os eventos ocorridos com a greve dos trabalhadores de Perus, pediu para que os próprios grevistas, uma década e meia depois, reencenassem os pontos principais daquele período.

Os Queixadas é o terceiro filme do realizador, o primeiro feito fora do âmbito acadêmico. O projeto nasce de uma pesquisa realizada para o cineasta Maurice Capovilla para a realização do filme *O jogo da vida* (1977); que foi baseado num conto de João Antônio Ferreira Filho, publicado em 1963, intitulado “Malagueta, Perus e Bacanaço”¹²⁷, e que narra as peripécias de três malandros pela cidade de São Paulo (Malagueta, carregador de frutas no mercado municipal; Perus, ex-operário de uma fábrica do interior; e Bacanaço, malandro das docas de Santos que banca o jogo do bicho). *Os Queixadas* é

¹²⁶ Trata-se do primeiro trabalho profissional de Correia Rogério Corrêa, com o qual foi contemplado pelo prêmio “Estímulo ao curta metragem”, da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Antes desse filme, o diretor havia realizado, como estudante de cinema da ECA (na qual entrou em 1973), um documentário denominado “Roças” e “Tem coca-cola no Vatapá”, em parceria com Pedro Farkas, sobre o crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes e a trajetória do cinema brasileiro.

¹²⁷ Pelo livro, o autor recebe o prêmio Jabuti e Fábio Prado o de melhor livro e autor revelação.

um filme no qual o cineasta propõe a visão histórica de um momento esquecido da memória nacional a partir da lembrança daqueles que a protagonizaram ao invés de oferecer uma versão finalizada dos acontecimentos. História e memória de operários e realizador se confundem na narrativa cinematográfica de *Os Queixadas*, sendo, em essência, sua maior conquista narrativa.

O segundo filme, *Linha de Montagem* (Renato Tapajós, 1981), retomaria aspectos de uma história mais recente, o ressurgimento das grandes greves de trabalhadores operários nos anos 1970, particularmente as greves dos metalúrgicos de 1979 e 1980 e o seu protagonismo na retomada democrática que marcaria o fim da ditadura militar implantada em março de 1964. Filme de entrevista, entremeado de imagens de arquivos e filmes da época, o documentário é mais analítico em relação aos temas que apresenta, buscando um quadro cristalizado da história dos operários no período.

Trata-se de dois modos de realização bem diferentes, mas que trabalham basicamente com a memória do operário, uma mais distante, outra mais recente, resgatados, como afirma Hagemeyer (2010), com a intenção de “invocar um passado” que fosse significativo ao trabalhador, num processo claro de oposição ao tempo presente; ou mesmo como um modelo ou alternativa. Tem-se, então, um processo que poderíamos caracterizar como a de um resgate de uma memória adormecida, com a intenção de que interfira no presente.

O filósofo francês Henri-Louis Bergson (1999, p. 179), em uma das suas principais obras, *Matéria e Memória*, afirma que para que uma lembrança se torne presente, ou interfira de algum modo no tempo presente enquanto percepção de algo, “é preciso [...] que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação”. Esse seria o ponto no qual o “cone da memória”¹²⁸ tocaria o “plano móvel” da representação contemporânea do universo e lhe conferiria sentido de lembrança e possibilidade de ação ou intervenção. Na verdade, como apontaria o filósofo (1999, p. 179), não há percepção que não esteja impregnada de lembranças, e é do presente atual,

¹²⁸ Bergson esquematizou o processo de percepção das lembranças através da imagem de um cone tridimensional invertido, no qual o ponto perceptivo imediato da lembrança estaria no vértice desse cone, que tocaria um plano móvel e liso que simbolizaria a percepção atual do universo.

da necessidade imediata de lembrá-las, que nasce o apelo ao qual a lembrança responde, “retirando dos elementos sensório-motores da ação presente [...] o calor que lhe confere vida”. Ou, como apontaria Halbwachs (1990, p. 70), trata-se de compreender a lembrança como “uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente”.

Fosse resgatando uma memória de luta adormecida pelo longo período de repressão militar, caso de *Os Queixadas*, ou um período consequente deles, caso de *Linha de Montagem* sobre as greves do final da década de 1970, o fato é que os filmes aqui analisados buscam integrar ao momento de sua realização, elementos resgatados da memória das lutas operárias.

4.1 Os limites e as incidências da memória do cineasta em *Os Queixadas*

Ao ser questionado se as transformações do movimento operário do final dos anos 1970, especialmente o irrompimento do que se convencionou chamar de “novo sindicalismo” (Rodrigues, 1999, 1998; Antunes, 1995, Zaneti, 1993), interferiram no filme *Os Queixadas* (1978), Rogério Correia (FILME CULTURA, 1986, p. 67) diria que seu filme se reporta apenas a “uma situação, a uma época que é pouco estudada”. O diretor se referia, especificamente, ao comportamento do movimento grevista dos operários da Companhia Brasileira de Cimento Perus Portland (CBCPP), que no contexto das ações sindicais do período pré-golpe de 1964, acabou tendo pouco desdobramento político.

O raciocínio do diretor, no entanto, não se encerraria aí. Correia acabaria fazendo uma apurada argumentação em defesa do seu filme e, especialmente, do seu estilo de realização, ao afirmar que ele realizou uma “maneira de ver história” (FILME CULTURA, 1986, p. 67). Na esteira da discussão aberta por *Os Queixadas*, Correia ainda rebateria um pensamento comum na tradição documentária, de que ao estilo sempre se exigiu

[...] uma apresentação precisa e objetiva daquilo que está exibindo. Não deixar margem de dúvidas ao espectador, não colocar dúvidas, mas certezas. Meu filme não tem nada disso, mas apenas posições contraditórias se batendo, e deixa aberta a discussão. Eu acho que é um ranço incrível no documentário

brasileiro essa tendência a levar o espectador a pensar aquilo que o realizador está pensando, é uma coisa terrível, que fecha a cabeça das pessoas, que limita (FILME CULTURA, 1986, p. 67).

Jean-Claude Bernardet (2003, p. 186) afirmaria que, na realização do filme, o diretor se encontrava “espremido” entre duas atitudes: confiar na memória dos agentes retratados no documentário e, à luz da retomada dos movimentos sindicais no final dos anos 1970, valorizar as lutas emblemáticas da classe operária que ficaram esquecidas na memória social. E, aparentemente, essa é a grande qualidade e o defeito mais claro de *Os Queixadas*; ao que Bernardet (2003, p. 186) categorizou como sua “ingenuidade” e força.

A análise de Bernardet sobre a inocência do realizador de *Os Queixadas* é centrada essencialmente no papel do realizador como condutor de uma narrativa que se abre ao outro, e do ponto de vista das leituras desenvolvidas em *Cineastas e imagens do povo* (2003) ela é perfeitamente coerente. No entanto, um filme sobre a memória do operário se apresentava no período do seu lançamento como um elemento tão significativo dentro da trajetória da realização documentária brasileira que Bernardet (2003) não percebe os rastros da própria presença do realizador no filme e sua intencionalidade de jogar com as questões da verdade construída para o espectador. Ao afirmar então que a opção por realizar um filme a partir de relatos de operários (e sendo esses mesmos trabalhadores os atores que encenariam as histórias por eles contadas) revela um ato de ingenuidade por parte de seu realizador, Bernardet (2003) o faz com base no conceito de que Correia confiou excessivamente na memória dos operários filmados. No entanto, a opção por uma construção narrativa fílmica tendo por base a memória dos operários facultou ao realizador jogar com o próprio estatuto de verdade apresentada ao espectador e com a própria constituição da produção documentária; e sobre isso há muito pouca inocência.

Ao tratar sobre a memória e sua encenação no filme *Serras da Desordem* (2004)¹²⁹, de Andrea Tonacci, Andréa França (2008, p. 09) afirma que

¹²⁹ Filme que relata a história de Carapiru, índio que, após ter seu povo massacrado, perambula por 10 anos pelas serras do Brasil central. Capturado em novembro de 1988, a dois mil quilômetros de distância de seu

Ao reencenar, reconstituir, teatralizar o extermínio da aldeia Guajá, a itinerância de Carapiru, o encontro com a família de camponeses e com o sertanista, o filme cria uma imagem liberada do passado e do tempo cronológico, uma imagem que permite a realização de uma memória dinâmica e aberta para o novo, apontando para um *pode ser* no interior de um *isso foi* e, ao mesmo tempo, reiterando um *isso foi* que permanece.

O jogo entre o passado e o presente (entre o *pode ser*, dentro de um *Isso foi* e que desvela algo que persiste ainda no presente) como aponta a autora, nos parece ser portanto o elemento mais significativo de filmes que lidam diretamente com a memória, como é o caso de *Os Queixadas*. Aqui, sobre memória, estamos nos referindo a algo que se dá dentro de uma “dimensão processual”, como aponta França (2008, p. 07), “tecida por nossos afetos e expectativas diante do futuro, concebendo-a, portanto, como um ponto de rugosidade, um modo de resistência no seio das relações cotidianas de poder”. A memória acaba, assim, assumindo um caráter parcial e que termina por, no seu processo de revelação, desvelar expectativas dos seus “lembradores” diante do futuro, face a iminência de recordar algo que lhe foi importante, ou, no mínimo, algo que julga importante a si ou ao grupo a que pertence.

Ao analisar filmes que incidem sobre a memória e as leituras que podem ser feitas a partir delas, David MacDougall (1992, p. 29) nos oferece uma compreensão bem mais ampliada acerca daquilo que efetivamente os filmes captam sobre a memória experimentada (aquela efetivamente vivida) e a memória revelada:

Filmes que incidem sobre a memória não captam a memória em si, mas suas referências, suas representações secundárias [...] e correlacionadas. Nos filmes, objetos sobrevivem do passado, reminiscências pessoais, e certos objetos evocam ou se assemelham àqueles da memória. Terminamos por filmar algo distante da memória experimentada, mas um testemunho duvidoso, evidências falhas e invenções. Filmes de memória poderiam, assim, representar apenas os sinais externos de

ponto de partida, é levado pelo sertanista Sydney Possuelo para Brasília. Sua história ganha as páginas dos jornais, gerando polêmica entre historiadores e antropólogos em relação à sua origem e identidade. É identificado como um Guajá por um índio intérprete, órfão de 18 anos, que havia sido resgatado, há 10 anos, pelo próprio sertanista, dos maus-tratos de um fazendeiro. Mais uma surpresa do destino: os dois índios reconhecem-se como pai e filho, sobreviventes do massacre de 10 anos antes, ambos acreditando-se mortos. O elenco é formado pelas próprias pessoas que viveram os fatos.

recordações. Como, então, estes sinais podem ser lidos? Para o cineasta, como o público lê os sinais implícitos é amplamente uma questão tentativa a adivinhação, já que as mentes dos espectadores são tão fechadas para a inspeção direta quanto as dos próprios cineastas. Nem os filmes, uma vez finalizados, comunicam uma mensagem inequívoca. Eles produzem diferentes leituras em diferentes espectadores, e conforme o tempo passa eles ainda estão abertos a contínuas releituras. Se a memória por si mesma é seletiva e ideológica, filmes de memória redobram e acrescentam outros códigos de convenção cultural.

Rogério Correia compreende bem o caráter processual e de acréscimos presentes nas memórias que captou em *Os Queixadas*, tanto que reconhece a parcialidade de algumas delas (FILME CULTURA, 1986, p. 67), deixando-as abertas a outras interpretações, como representado na última sequência do filme, no qual dois operários, um “estável” e outro “não-estável”, dialogam sobre o processo de condução da greve por parte do sindicato, deixando pistas de uma incongruência de pontos de vista. No entanto, diferente da única leitura sobre o filme, realizada por Bernardet (2003), não é apenas à memória dos operários a que recorre Correia. O próprio cineasta faz inferências, a partir de sua própria memória, sobre os eventos apresentados no filme em pelo menos três sequências.

4.1.1 Rastros da memória do cineasta

O primeiro rastro da memória do realizador já aparece na sequência inicial. Sentado à mesa (Fig. 136), João Breno, faz seu desjejum. Sua esposa (Fig. 137) prepara o café, o serve, e senta-se para, aparentemente, ouvir informações passadas através do rádio, localizado no fora de campo da cena. Não sabemos, até o final da sequência, se ela é uma encenação, ou se corresponde a um flagrante recorte da realidade daquele casal.

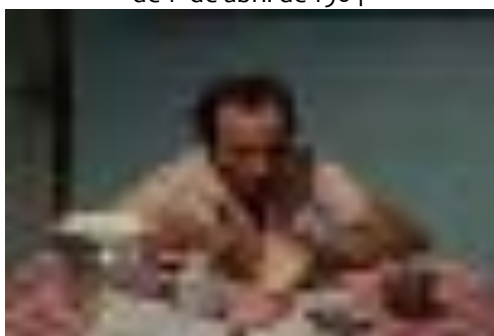
A principal desconfiança sobre a cena está localizada no campo extradiegético¹³⁰ trazido pelo áudio. Sobre a cena, ouvimos em *off* dois discursos. O primeiro é o comício

¹³⁰ Em narrativa audiovisual, o campo extradiegético refere-se, especificamente, a uma fonte sonora cuja presença ou localização não nos é oferecida na cena, mas que com ela compõe algum sentido. Os sons

da Central do Brasil, realizado em 13 de março, do presidente João Goulart, considerado o principal estopim do Golpe Militar de 1964. Ele é intercalado por trechos do discurso da *Marcha da Família*, movimento surgido no mesmo ano e que se constituiu numa série de manifestações em diversas capitais do país como reação ao discurso do presidente João Goulart realizado no Rio de Janeiro, então capital Federal. Organizado por setores conservadores do empresariado brasileiro, da Igreja Católica e entidades femininas, financiada sobretudo pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais – IPÊS¹³¹, a primeira manifestação da *Marcha da Família* aconteceu em São Paulo no dia 19 de março. Nela, além da presença de políticos, como o governador Ademar de Barros, foram realizados discursos que falavam sobre o avanço do comunismo e da sua aproximação com o governo federal. Foram trechos desse texto que o cineasta utilizou para inserir na sequência inicial de *Os Queixadas*.

Figura 136

João Breno reencena episódio do seu cotidiano de 1º de abril de 1964



Fonte: *Os Queixadas* (1978)

Figura 137

João Breno e sua esposa reencenam episódio de 1º de abril de 1964



Fonte: *Os Queixadas* (1978)

Não há indicação de que João Breno e sua esposa tenham ouvido, pelo rádio, o discurso do Presidente João Goulart em 13 de março, nem a leitura do manifesto da *Marcha da Família*, realizado em 19 do mesmo mês. Aliás, como construído na sequência inicial do filme, isso seria impossível, uma vez que os eventos aconteceram com seis dias

diegéticos são aqueles oferecidos pelos elementos enquadrados na tela e são provocados pelos itens que nela estão presentes.

¹³¹ As entidades femininas eram organizadas, sobretudo, pela Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), sediada no Rio de Janeiro, mas havia ainda a participação da União Cívica Feminina (UCF) e do Movimento de Arregimentação Feminina (MAF), ambos paulistas. Sobre esses grupos, o IPÊS, suas articulações e financiamentos, ver o trabalho de René Armand Dreifuss (1987) e Marcos Corrêa (2005).

de intervalo um do outro. Em depoimento ao filme, o único momento que assegura uma aproximação com o ato de ouvir o rádio foi relatado por João Breno como tendo ocorrido somente no dia 31 de março, no qual relatou sua angústia para retornar para casa:

Estava passando as férias com a minha mãe, inclusive lá em Itapeçerica da Serra, e quando eu vi o movimento, a gente tinha um radinho à pilha, a gente viu um movimento de uma cruz que parece que vinha de Jerusalém, tal, isso num sábado e parece que no domingo a cruz passava no Anhangabaú em São Paulo, e aquilo parece que me despertou assim como um sinal, eu propus pra minha mulher: quer saber de uma coisa, vamos embora pra casa?, porque pode acontecer alguma coisa. Alguma coisa me dizia, pode surgir alguma coisa aí e no dia seguinte, 1º de abril de 64 [1964], eu, após ter tomado café, saí pra consertar um defeito na cerca.

É possível que, por hábito, João Breno e sua esposa tenham ouvido o rádio na manhã do dia 1º de abril, dia da intervenção no sindicato e de sua prisão. Mas, certamente, pelo impacto da notícia do Golpe Militar, a reação tivesse sido outra, de espanto ou indignação, face à apatia do casal na sequência inicial. Do mesmo modo, é possível supor que, caso houvesse recebido a informação do Golpe, ela tivesse aparecido no depoimento sobre sua prisão. Independente das nossas suposições, na constituição da cena, as transmissões ouvidas certamente não poderiam ser os discursos transmitidos em 13 e 19 de março de 1964. A compilação dos discursos de João Goulart e da *Marcha da Família* ouvidas na cena do café da manhã foi uma estratégia inserida por Correia para compor a cena. Conforme o diretor (2013),

[...] o discurso do Jango foi pesquisa né? Ele tá como se fosse pesquisa, como foi naturalmente, só editado. Já o discurso da marcha da família ele foi o texto eu encontrei em pesquisa de jornal [...]

O discurso de Goulart é um áudio original, cuja origem Correia não soube precisar. Já o texto da *Marcha da família*, fruto de sua pesquisa para o filme, foi narrado pela atriz Mirtes Mesquita especialmente para o documentário. Não se tratam, portanto, de sons ligados diretamente ao cotidiano de João Breno; nem guardam, a princípio, correspondência direta com sua memória. São excertos trazidos pela intervenção do realizador.

Sobre a narração de Mesquita, Correia (2013) ainda o ambientou com trechos do hino da Revolução Constitucionalista de 1932; elemento que se distancia pelo menos três décadas da *Marcha da Família*: “coloquei Paris-Belfort que é o hino não oficial do estado de SP [sic]”¹³². Seu uso foi pensado como forma de pontuar o texto e introduzir o que o diretor (Correia, 2013) caracterizou como um jogo de forças:

Então aquele fundo foi criação, quer dizer, fui eu que escolhi para pontuar aquele texto, que é falado pela *Marcha* que tá escrito no filme, *Marcha da família* e tal, narrado pela atriz Mirtes Mesquita. Então, mas era o contraponto das duas forças que se gladiavam naquele momento.

Não há como mensurar a real ancoragem da correspondência de forças citada por Correia na memória dos protagonistas da cena, pois não há indícios em suas falas que indiquem essa correlação. Elas não estão ligadas à memória dos operários e sim à memória do cineasta. Trata-se de uma intervenção direta de Correia, trazida da sua própria memória sobre o período, que corresponde àquilo que Soaria Ansara (2001, p. 27), recorrendo à Halbwachs (1990), caracteriza como elemento da memória originário de “quadros sociais coletivos”. Esses quadros são fenômenos da memória coletiva, que só pode ser compreendida como abarcando múltiplos quadros, diferentes memórias, carregadas de diferentes significados “construídos e re-significados a partir dos diversos grupos com os quais as pessoas se identificam” (ANSARA, 2001, p. 26).

Quando finalizou *Os Queixadas*, em 1978, Correia tinha 24 anos de idade e já havia se passado 14 anos da implantação do governo militar brasileiro. Diferentemente das lembranças dos grevistas de Perus sobre o processo golpista (que possivelmente puderam acompanhar o seu desenrolar mas que no documentário a ele se reportam apenas de maneira tangencial), as lembranças do cineasta sobre os eventos de março de 1964 não são tributários diretos de suas próprias experiências e lembranças. Podemos

¹³² O hino a que se refere Correia é o hino da Revolução Constitucionalista de 32, conhecido como hino 9 de julho, constituído por letra composta por Guilherme de Almeida e sonorizada com o instrumental da marcha Paris-Belfort, marcha francesa da época da 1ª Guerra Mundial composta por Josep Faringoul. O uso da marcha associada à revolução de 1932 se deu por um costume da Rádio Record de São Paulo, que sempre a usava para noticiar acontecimentos relativos à revolução, normalmente apresentados pelo locutor César Ladeira.

apontar que suas lembranças sobre “forças que se gladiavam naquele momento” tenham se constituído a partir dos relacionamentos que estabeleceu como estudante de cinema da Escola de Comunicação e Artes – ECA, da USP, curso que iniciou aos 19 anos de idade em 1973¹³³, acrescido de seu envolvimento com a história d*Os Queixadas* surgido por conta das pesquisas para o filme de Capovilla. O que é possível depreender, portanto, é que a referência aos embates políticos do ano de 1964, que ganha destaque na sequência inicial de *Os Queixadas*, tenha surgido a partir da memória dos grupos com os quais o cineasta se relacionou ao longo de sua trajetória acadêmica e profissional. Basta considerar, desse modo, que no mesmo período da realização do filme, Correia mantinha contato com filmes e cineastas que em suas produções tangenciava questões sociais como Leon Hirszman, Renato Tapajós, Arnaldo Jabor e Tomas Farkas.

Como fenômeno da reelaboração da memória das lutas operárias, a partir de um “quadro social coletivo” específico (ANSARA, 2001, p. 17), o filme de Correia, como afirma Rafael Hagemeyer (2013, p. 116), foi “uma tentativa de reanimação de um passado pouco conhecido e documentado”; como de fato o é, uma vez que a história da greve dos sete anos dos trabalhadores da Perus, acrescida pela readmissão dos operários ao cotidiano da fábrica em 1969, ainda no auge da repressão à classe trabalhadora, era um feito inédito na trajetória das lutas operárias. Conforme o autor, tratou-se de uma nova elaboração da memória da classe trabalhadora na qual o cinema teria um impacto significativo como formulação e definição de novas estratégias de ação.

O segundo rastro da memória do realizador em *Os Queixadas* aparece na oitava sequência do filme. Trata-se do encontro de João Breno, líder da greve dos trabalhadores da CBCPP, e o líder da greve da Usina Miranda (Fig. 138), localizada em Pirajuí, São Paulo; uma das quatro fábricas ligadas ao grupo JJ Abdalla que entraram em greve em 14 de maio de 1962¹³⁴. Trata-se de uma sequência curta sobre a qual não sabemos tratar de uma reconstituição ou uma conversa ocorrida por ocasião da realização do filme.

¹³³ Correia terminaria o curso somente em 1980.

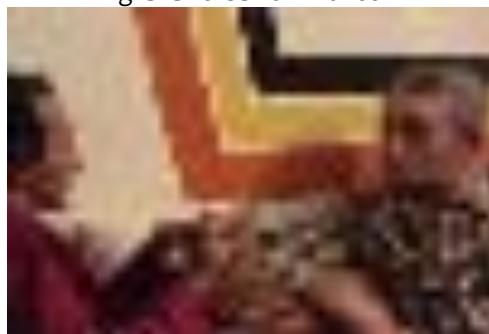
¹³⁴ Além da CBCPP, quatro outras empresas, que compunham o grupo JJ Abdalla, entraram em greve no ano de 1962: Usina Miranda (Pirajuí/SP), Tecelagem Japy (Jundiaí/SP), Fábrica de Papel Carioca (Jundiaí/SP) e Copase (Companhia Paulista de Celulose, em Cajamar/SP). O grupo JJ Abdala, em referência ao nome do

Figura 138
Líder da greve da Usina Miranda, uma das
empresas do grupo JJ Abdalla



Fonte: Os Queixadas (1978)

Figura 139
João Breno, líder da greve na CBCPP, e o líder da
greve na Usina Miranda



Fonte: Os Queixadas (1978)

A supor pelo diálogo, puxado inicialmente por Breno, não se trata de uma encenação, uma vez que se ela difere de todas as encenações anteriores, calcadas numa interpretação amadora e pouco elaborada por parte dos protagonistas. Nessa sequência, sentimos o peso da tensão e da solenidade do encontro. É o primeiro momento no qual o espectador localiza a existência de outra versão e protagonistas da greve de 1962:

Você mesmo coloca, e é verdade isso, de que nós formamos um rolo compressor. E somamos com quatro sindicatos: *Papelão, Alimentação, Japy*, de Jundiáí, e *Cimento, Cal e Gesso*, certo? Fizemos um pacto. Então não era simplesmente a reivindicação de um atendido, era a reivindicação dos quatro, entende? Mas naquele julgamento, quando o doutor Mário colocou aquilo, já tinha saído um acordo em separado.

Diferente do que afirma Bernardet (2003) sobre a narrativa de *Os Queixadas*, no qual o pesquisador assegura que uma outra versão da greve dos trabalhadores da Perus surge para o espectador apenas na sequência final do filme, nesse trecho do documentário há o confronto de uma versão diferente da trajetória da greve e dos acordos que envolveram as cinco empresas do grupo.

empresário José João Abdalla, foi uma das mais importantes corporações privadas do país. Sua história começou a ser construída nos anos 1920 quando o médico paulista JJ Abdalla fundou um império cujos braços atuavam em ramos como a indústria, finanças, imobiliário, agropecuário e minerador. Além de empresário, Abdalla também foi político, tendo atuado como vereador (Birigui), deputado federal e estadual e Secretário do Trabalho, Indústria e Comércio no governo de Ademar de Barros.

Figura 140

Recorte do Diário Oficial do Estado de São Paulo de 1º de setembro de 1962 no qual o deputado Roberto Cardoso Alves lê representação redigida pelo advogado Mário Carvalho de Jesus em que relata questões relativas à greve a os acordos estabelecidos entre alguns sindicatos e o grupo JJ Abdalla



Fonte: JusBrasil [<http://www.jusbrasil.com.br/>]. Diário Oficial do Estado de São Paulo (DOSP), 01/09/1962, Suplemento - Poder Executivo, P. 13. [on-line]

Talvez, ao roteiro do filme não houvesse outra possibilidade de contar a história da greve das demais fábricas do grupo JJ Abdalla que paralisaram suas atividades em 1962 sem, minimamente, mencionar o ponto de vista daqueles que dela se retiraram através de acordos com os patrões. No entanto, diferente do que vai ocorrer na última sequência do filme, no qual Zacarias trava um diálogo maçante e redundante com um “trabalhador não-estável”, nesta sequência sequer há espaço para a réplica dos protagonistas. Os motivos podem ser, desde a pouca relevância histórica de suas ações, até o próprio desinteresse do realizador em contar a história dos “fura-greve”; tratados até então com certo desdém pelos operários que realizam a encenação da greve. O fato é que, nessa sequência, o cineasta abre ao espectador a possibilidade da existência de outros caminhos para se contar a greve dos trabalhadores.

O terceiro rastro da memória do realizador em *Os Queixadas* aparece na décima primeira sequência do filme. Trata-se de uma cena curta, na qual, sobre o *off* de João Breno, o diretor insere imagens do cotidiano de uma das vilas operárias construídas para

abrigar os trabalhadores da CBCPP¹³⁵ (Fig. 141 até Fig. 144). Na narrativa fílmica, o trecho resolve uma questão aberta pelo roteiro do documentário: como reencenar o tempo no qual os trabalhadores da Perus estiveram afastados da companhia, envolvidos nos sete anos em que se arrastou o processo judicial contra a empresa, sem utilizar como recurso narrativo imagens de jornais e revistas do período, estratégia abolida por Correia? O uso das imagens da vila operária indica uma estratégia secundária, que se revelaria comum nas produções cuja temática se debruçaria sobre o trabalhador, que é a politização da sua casa. São imagens que retomam mais uma vez à persistência dos cineastas do período em utilizar a casa do operário como um elemento politizador do discurso sobre o outro.

Uma vez que a ideia de utilizar *inserts*¹³⁶ estava abolida, seria praticamente inviável a reconstituição dos sete anos que separam o início da greve e a reintegração dos operários ao cotidiano da fábrica em 1969. Essa reconstituição ficou a cargo de João Breno, que resumiu o período em uma fala com pouco mais de um minuto e meio. Aqui pressupomos um envolvimento maior do cineasta na orientação do conteúdo da memória de João Breno, uma vez que a narrativa cinematográfica segue caminhos diferentes da memória. Possivelmente a lembrança dos demais operários possa estabelecer caminhos diferentes do narrado por Breno. Pistas disso podem ser observadas na própria fala de Breno, que a inicia relatando os percalços do afastamento dos trabalhadores estáveis da Perus, mas ao final se reporta menos às suas dificuldades e mais ao envolvimento na luta dos companheiros que permaneceram frente ao sindicato:

E aí tiveram a greve de 1967. E nessa greve de 67, inclusive nós, não foi a totalidade, mas todos aqueles que estavam mais por perto houve a participação também do pessoal que estava fora; quer dizer do pessoal que já estava no processo.

¹³⁵ Conforme Ansara (2009, p. 244), foram quatro as vilas construídas para abrigar os operários da Perus: Vila Hungareza ou Margarida, Vila Fontão, Vila Triângulo e Vila Nova. Marcelo Antônio Chaves (2005, p. 207), afirma serem apenas duas as vilas construídas pela CBCPP, Vila Triângulo e Vila Nova.

¹³⁶ Na narrativa fílmica, *insert* faz referência a toda imagem (recorte de jornais, fotografias, imagens de arquivo etc) não produzida pelo realizador e que é inserida no filme.

Figura 141
Vila Cruzeiro, uma das vilas construídas pela
CBCPP



Fonte: *Os Queixadas* (1978)

Figura 142
Moradora de uma das vilas construídas pela
CBCPP



Fonte: *Os Queixadas* (1978)

Figura 143
Detalhe do cotidiano dos moradores da Vila
Cruzeiro, construída pela CBCPP



Fonte: *Os Queixadas* (1978)

Figura 144
Área de uso comum dos moradores destinada à
lavagem de roupas na Vila Cruzeiro



Fonte: *Os Queixadas* (1978)

O roteiro de *Os Queixadas* foi essencialmente construído em torno da memória dos seus principais agentes: o advogado Mário Carvalho de Jesus, *Os Queixadas* João Breno e Zacarias e o Padre Hamilton José Bianchi, pároco na cidade de Cajamar. Correia (2013) ratificaria isso ao afirmar a importância de escrever essa história.

[...] eu escrevi esse roteiro a partir do depoimento deles, do Mario, do João Breno e outros operários que eu consultei. Tinha algumas coisas em jornal mas não tinha uma história escrita de Perus. Não era um livro pronto que eu pegaria e chegaria ao roteiro. Eu tive que escrever esse roteiro, né?

Certamente, nas memórias desses consultores, pouca relevância deve ter sido dada ao cotidiano das vilas operárias construídas pela CBCPP para as imagens da vila merecerem um destaque tão significativo por parte do cineasta. Apesar da precariedade atual, as lembranças que os operários tinham da vila eram mais positivas que negativas.

Jéssica Moreira e Larissa Gould (2013, p. 129) relatam a insatisfação de moradores que moravam na Vila Cruzeiro ao serem obrigados a abandonar as casas por conta do despejo imposto pela CBCPP logo após o início do movimento grevista. Apesar das ameaças, o despejo de fato nunca aconteceu.

A vila operária é, de fato, um prato cheio para o posicionamento político do cineasta. Trata-se de uma moradia patronal, cedida como forma de ampliar sobre o trabalhador a expropriação de sua força de trabalho. No limite, a sequência das imagens da vila operária permitiu ao realizador fazer inferências no presente de parte dos trabalhadores que ainda estavam ligados à CBCPP. Apesar do *off* de João Breno indicar as dificuldades pelas quais passaram os trabalhadores grevistas ao longo dos sete anos da greve da Perus, as imagens sugerem, unicamente, dificuldades do cotidiano atual. Elas, inclusive, contradizem com as imagens da casa de Breno, mostrada no início do filme no qual, apesar da simplicidade, sugere uma típica casa suburbana de um operário não-especializado. São imagens atuais, assim como atuais continuam sendo seus problemas de infraestrutura, higiene, acomodação e exploração do trabalho, da Vila Triângulo, principal acomodação de operários da CBCPP.

Historicamente, as vilas operárias surgem travestidas de um discurso de preocupação por parte do patrão com as acomodações oferecidas ao trabalhador e sua família. Sua construção está intimamente ligada à expansão urbana nas grandes capitais que ofereceriam dificuldades de locomoção à parcela significativa de trabalhadores, causando atrasos na linha de produção das indústrias. Alguns operários, quando contratados, especialmente os que possuíam família, recebiam essas casas como benefício por trabalharem na fábrica. No entanto, o benefício revela um lado muito mais sombrio que benevolente. Para Chaves (2005, p. 208),

Morar em local de propriedade do patrão significaria estabelecer algum sentimento de dívida e viver sob o constante olhar dos empregadores. Além de se garantir as facilidades de locomoção ao ambiente de trabalho, evitando-se atrasos e possibilitando a disponibilização mais freqüente do trabalhador, que poderia ser convocado a trabalhar a qualquer hora.

Como elemento intermediário das relações de troca capitalista, as vilas operárias funcionam como mais um instrumento do processo de coerção do trabalhador. Para além disso, conforme Eva Alterman Blay (1985, p. 11),

A vila operária, ou casa na vila operária, constitui o elemento mediador entre a venda da força de trabalho e o preço pago por esta força. Quando a casa é ofertada ao trabalhador ela passa a interferir nas relações de produção. Ela tem, ao lado do valor de uso, um valor de troca.

As vilas operárias, assim, funcionariam muito mais como sucedânea das senzalas, conforme Blay (1985, p. 30), que como benefício concedido pelo empregador. Trata-se de uma não-casa, que se ofereceu à leitura de Correia como um elemento significativo para sua inferência sobre o cotidiano dos operários da CBCPP. A partir de fragmentos colhidos de uma não-casa, retalho do cotidiano dos operários, a sequência da vila operária oferece uma leitura que mescla a memória dos trabalhadores com suas próprias inferências sobre o presente; elemento que Hagemeyer (2013, p. 111), afirmaria serem os traços do messianismo do diretor.

O filme de Rogério Corrêa oferece a história dos *Queixadas* na forma de fragmentos apresentados e representados, que editados de forma entrecortada conformam variadas elaborações de experiência que definem esse “agora”, no qual se infiltram estilhaços do messiânico, no momento em que a classe trabalhadora voltava a se organizar e reivindicar sua dignidade no final da ditadura militar.

Por fim, essa sequência pode ser lida como um resumo do próprio filme. Sobre a memória dos operários da Perus, o diretor estabelece um diálogo com os operários do presente. Não se trata apenas da memória do outro, mas também da memória do diretor que se atualiza no presente, na prática de sua atividade como cineasta.

4.2 O réquiem: *Linha de Montagem*, o derradeiro suspiro de um projeto de intervenção cinematográfica

Em depoimento a Marcelo Ridenti, o cineasta Renato Tapajós apontou para uma alteração no interesse dos movimentos sociais, ao longo dos anos 1980, pelo registro cinematográfico. Para o diretor, os movimentos deixaram de se atrair pela produção cinematográfica mediada pela presença do realizador-cineasta e começaram a se voltar para o uso do vídeo como instrumento de produção audiovisual, configurando seu uso dentro de um outro processo de realização, distribuição e registro. Na avaliação do diretor, essa tendência foi ampliada tanto pela popularização da tecnologia do vídeo (a partir de meados dos anos 1980), quanto pela facilidade na reprodução e exibição a partir do novo recurso. Conforme o diretor (RIDENTI, 2014, p. 312),

[...] as instituições que bancaram meus filmes, os sindicatos, as organizações de base da periferia, a própria Cúria Metropolitana, através da Comissão de Justiça e Paz, começaram a se desinteressar da produção de filmes. Em primeiro lugar, por essa opção pelo vídeo. Em segundo lugar, porque com a opção pelo vídeo o que apareceria como mais interessante para essas organizações era o registro e não a realização de documentários acabados. Em terceiro lugar, houve uma banalização da imagem dos movimentos. Até 1985, você encontrava as imagens da luta nos filmes do mercado independente. A partir daí, a televisão começou a mostrar essas imagens.

Dos três elementos, que em sua avaliação condicionaram o desinteresse pela realização de “documentários acabados” (executados pelo realizador-cineasta), foi o processo de autogestão da produção audiovisual o elemento fundamental para o desinteresse pela própria produção cinematográfica. Nessa nova configuração, o mero registro das atividades realizadas pelos movimentos, associado ao baixo custo de produção, seriam suficientes para a satisfação das instituições.

Em entrevista ao autor (2007) o *videomaker*¹³⁷ Celso Renato Maldos relatou o longo processo, a partir do início dos anos 1980, do uso do vídeo junto aos movimentos

¹³⁷ Profissional que se dedica à atividade de produção audiovisual utilizando o vídeo.

populares e sociais e, especialmente, junto ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Conforme o diretor, ele começa a realizar trabalhos em vídeo, para o Sindicato dos Metalúrgicos, a partir de um convite de Lula intermediado por Frei Beto, que coordenava um centro de educação popular na PUC São Paulo. Conforme relatou, foi o sacerdote quem o indicou, ainda enquanto estudante do curso de Belas Artes de São Paulo, para operar um equipamento de vídeo ganho pelo sindicalista de uma instituição religiosa do Canadá:

Então ele [Frei Beto] falou que o Lula tinha ganho um equipamento de vídeo, uma câmera VHS com gravador, que estava na casa dele e que ele não conhecia ninguém que soubesse operar e ele me perguntou se eu não tinha interesse em conversar com ele e procurar saber qual o interesse dele com aquilo. [...] Aí eu disse que gostaria e nós marcamos de ir à casa do Lula. Lá, conversando, ele [Lula] falou que gostaria que alguém registrasse a campanha dele pra governador que foi efetivamente a primeira campanha do PT, que foi em 1982.

As atividades exercidas pelo videomaker eram meramente o registro e exibição do material coletado, uma vez que o recurso técnico permitia a reprodução a partir de um aparelho de TV conectado ao gravador. Ao relatar os eventos que cercavam a realização da Primeira Conferência Nacional da Classe Trabalhadora – CONCLAT (a primeira Conclat foi realizada em 1981, de onde foi indicada a criação de uma comissão pró-CUT – Central Única dos Trabalhadores), Maldos (2007) confirmou a coexistência de uma equipe, coordenada por Renato Tapajós, que realizava “o filme oficial”: “Até porque o pessoal da organização não havia dado autorização pra ninguém gravar a íntegra do congresso. Tinha a equipe do Renato Tapajós que fazia o filme oficial”¹³⁸.

¹³⁸ O filme a que se refere o videomaker não foi reportado por Tapajós. O único filme sobre o evento de 1981 foi dirigido por Adrian Cooper por ocasião da realização do I Conclat em Praia Grande, litoral paulista.

Figura 145
Equipamento entregue ao videomaker Celso Maldos para o trabalho de registro
de imagens do movimento operário



Fonte: O autor (2007)

Sobre o desinteresse na produção de audiovisual cinematográfico e a inclinação para o uso do vídeo, Marcelo Ridenti ofereceria uma leitura mais ampliada, associando-o ao processo político em curso no país nos anos 1980. Para o sociólogo, a tecnologia do vídeo, o fim da ditadura militar e da imposição de censura, associado a um certo “refluxo dos movimentos sociais”, obscureceu “todo um projeto de cinema de registro pelas imagens dos próprios movimentos” (RIDENTI, 2014, p. 312). Conforme o autor, ampliado pela ressonância que os próprios movimentos começaram a ter através dos meios tradicionais de comunicação, especialmente a TV (essencialmente por conta do fim de uma imposição estatal de censura), parece ter havido o abandono de um projeto de “contra-hegemonia” através do cinema, impondo aos movimentos a busca por “seu lugar dentro da ordem estabelecida, deixando assim em segundo plano a aposta na constituição de um campo cultural alternativo”. Não sem razão, diversas instituições sindicais buscaram institucionalizar seus próprios mecanismos de comunicação através do vídeo, do rádio e da TV. A própria TV dos Trabalhadores – TVT, inaugurada em 2010 no fim do mandato do presidente Lula, seria a concretização de um projeto nascido a partir do interesse no uso e divulgação de conteúdos próprios, realizados pelos movimentos sociais. Deslocados, portanto, do amparo dos movimentos sociais, o cineasta passaria também a militar em caminhos próprios dentro do mercado tradicional de produção audiovisual.

Linha de Montagem (1981), realizado em parceria com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, foi o último suspiro de um projeto contra-hegemônico de comunicação a partir do cinema. E sua realização retrata não somente as questões que envolveram as mais importantes greves desde a implantação do Regime Militar em 1964, mas é uma reflexão do próprio envolvimento do cinema nesse processo. O documentário é o primeiro longa-metragem de Renato Tapajós e conta a história das principais greves dos metalúrgicos do ABC paulista entre os anos de 1979 e 1980, passa pela criação do Partido dos Trabalhadores – PT¹³⁹ e se estende até a eleição da nova diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, em junho de 1981. A origem do filme, no entanto, está intimamente associada à produção do curta *Um dia Nublado* (1979), projeto cuja execução foi planejada às pressas entre a diretoria do Sindicato e o cineasta.

4.2.1 Do curta ao longa

Em entrevista ao jornal Diário do Paraná em setembro de 1977, Tapajós afirmou que a parceria estabelecida entre ele e o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema contemplava a produção de pelo menos três filmes, com temáticas variadas:

Temos, pelo menos em projetos já discutidos no sindicato e aceitos por eles, um filme sobre a hora-extra, um sobre a condição da mulher operária e outro sobre o sindicato no Brasil.

A entrevista foi concedida após o lançamento de *Acidente de Trabalho* (1977), primeiro filme realizado em parceria com o Sindicato. Ao se referir ao acordo de produção, Tapajós elencou apenas três outras realizações que vieram a se concretizar em pelo menos dois outros filmes: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), “sobre a condição da mulher operária”; *Teatro operário* (1979), “sobre a hora-extra”, baseada na peça *Eles crescem e eu não vejo*, escrita pelo operário Expedito Soares Batista; e, por fim, um

¹³⁹ O PT foi fundado em 10 de fevereiro de 1980.

terceiro tema sobre o “Sindicato no Brasil”, que, conforme Granato (2008, p. 246, 251 e 287) e Tavares (2011, p. 91), estaria presente nos filmes *Um dia Nublado* (1979) e *Linha de Montagem*. Entretanto, a versão oferecida por Tapajós se diferencia da apresentada pelas autoras.

Em entrevista, Tapajós (2013) afirmou que, após a realização de *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), ele estava em um intervalo de planejamento para definir qual seria o próximo filme a ser produzido em parceria com o Sindicato. Segundo o diretor, a indefinição era tanto conceitual, pois não se sabia o que iriam produzir, quanto financeira, uma vez que não havia recursos suficientes para bancar a realização de um filme. Foi durante esse intervalo que o cineasta foi convocado às pressas por Lula para documentar as manifestações de março de 1979 puxadas pelo Sindicato. “O Lula me telefonou e falou: ‘olha, acabamos de fazer uma assembleia no campo de Vila Euclides e tinha oitenta mil pessoas, vem pra cá filmar que isso daqui é fundamental’”. Conforme relatou, a gravação das assembleias realizadas ao longo do mês de março não estava inserida em nenhum contexto de produção organizada por ele ou pela diretoria do Sindicato: “Não discutimos nem pra que era o filme”. A utilização do material captado pelo cineasta só seria dada após a interrupção da greve, em 27 de março de 1979. Conforme relembria o diretor (2012):

Nós fizemos uma reunião com a diretoria, a diretoria do sindicato falou “olha, vamos fazer um filme de agitação, porque a gente precisa usar esse filme, ainda dentro desse prazo de quarenta e cinco dias pra manter acesa a chama, manter o pessoal mobilizado etc...”.

A partir do entendimento realizado com Lula, o cineasta se ocuparia em conseguir equipamento cinematográfico (câmeras e gravadores de som), material sensível (películas virgens) e pessoas para ajudar nas filmagens e o Sindicato se encarregaria de conseguir recursos financeiros para bancar a produção: “ele só me disse ‘arranja equipe, equipamento, filme, que dinheiro aparece depois’. Eu falei ‘tá bom, vamos lá!’”. Desse modo, a partir de seus contatos com produtoras paulistas e diversos cineastas, Tapajós (2013) começou a arregimentar pessoas e equipamentos para a empreitada.

[...] primeiro eu fui na produtora do Ramalho, do fotografo, fotógrafo dos Zetas, que era OCA, que ficava ali na Treze de Maio. Eu falei pra eles “Eu assumi esse compromisso de filmar, mas eu não tenho nada”, e o Zeta já se prontificou: “eu tenho uma câmera e eu topo em fazer a fotografia”. Falta película e equipamento de som e um nagra, um técnico de som. A gente foi na ECA, na escola, e o Chico Coca, que era técnico do departamento de som do ECA, [falou] “mas tudo bem, eu topo também e vou pegar um nagra da ECA”. Sem falar nada pra ninguém, vai um nagra da ECA pra fazer o filme.

{...} Também na ECA. Meu Deus, a menina que também foi assistente do filme, Maria Inês Villares, ouviu um papo lá e disse que “também tô nessa, vou fazer qualquer coisa, desde assistência de qualquer coisa que seja necessário”. Nós fomos na Vila Madalena, onde tínhamos várias produtoras, expusemos o assunto, o Claudio Kahns inclusive deve lembrar disso, porque ele era da Tatu, e nós fizemos uma coleta de material, dezesseis milímetros, de material sensível, dezesseis milímetros de diversas produtoras da coisa, cada uma deu um rolo, ponta de filme...

O custeamento do filme viria do Fundo de Greve, embrião da Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, instituição que só seria fundada em 07 de outubro de 1979, mas cujas ações já se sentiam na greve de março de 1979. A finalização e a concretização de *Um dia Nublado*¹⁴⁰ atenderia, como afirma Granato (2008, p. 105), a uma demanda específica da diretoria do Sindicato que seria a “necessidade de repetir sua mensagem para que a disposição da luta da categoria não fosse submetida a um processo de amnésia social”. Trata-se de um produto cinematográfico fruto de uma ação já esperada, motivada pelo afastamento da diretoria do Sindicato entre os dias 23 de março a 15 de maio de 1979. Assim, conforme a autora, “era preciso evitar que o discurso dominante lograsse silenciar os trabalhadores e condenar a voz dos dirigentes metalúrgicos cassados ao esquecimento”. Afastados portanto das suas lideranças por conta da intervenção federal, e aliados de sua sede, a preocupação da diretoria cassada com o filme era evitar o esvaziamento e a

¹⁴⁰ O título original do filme era *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores* e recebeu o título ‘fantasia’ para fugir da censura. A Katia Paranhos (2002, p. 181), Tapajós afirmaria haver, por conta do nome ser muito longo, rebatizado o filme como *Greve de março*. Na Cinemateca Brasileira [cinemateca.org.br], o título permanece como *Um dia Nublado*.

desmotivação de uma das mais importantes manifestações trabalhistas ocorridas no Brasil desde 1964. E face ao projeto cinematográfico tocado por Tapajós, o resultado parece ter surtido efeito.

Diferente da postura adotada por João Batista de Andrade (cujas análises fizemos no capítulo anterior e para o qual o engajamento de *Greve!* (1979), dando visibilidade às contradições internas do movimento, colaborou para ampliar a consciência dos próprios trabalhadores sobre o processo grevista de 1979), em *Um dia Nublado* pouca evidência se dá para os conflitos internos ou desarticulação do próprio movimento, frutos da ausência das lideranças causadas pela intervenção do Ministério do Trabalho no Sindicato. Muito pelo contrário. Pautado pelo engajamento, o filme atenderia estritamente às demandas do movimento. Não há contradições em *Um dia Nublado* e o filme busca criar unicamente uma ideia de consenso e unidade, elementos que certamente contribuíram para ampliar as estratégias de mobilização buscadas pela diretoria cassada.

O que o curta metragem oferece como resultado efetivo, mais do que o processo de engajamento e articulação entre os operários do ABC, foi a retomada de um projeto muito maior de engajamento pessoal por parte do diretor. Se consideramos *Linha de Montagem* como resultado de um “acordo” estabelecido entre o diretor e o Sindicato, seria necessário entender a qual diretoria o cineasta se refere, uma vez que o suposto acordo é datado de 1977, ainda na primeira gestão de Lula como presidente do Sindicato (1975-1978), que se repete no cargo no mandato seguinte (1978-1981), mas que se renova completamente na gestão posterior (1981-1984), quando Jair Antônio Meneguelli assume a presidência da instituição, período no qual o filme é finalizado. Ao jornal *O Matraca* (1982, p. 8), Tapajós afirmaria as múltiplas fontes de financiamento do filme, apesar da assinatura ser do Fundo de Greve: “[...] o filme foi assinado pelo fundo de greve, embora o Sindicato tenha dado início e apoio, no final também”. Decidido portanto na primeira gestão de Lula, iniciado em seu segundo mandato e finalizado somente após seu afastamento da presidência do Sindicato, *Linha de Montagem* é mais um filme cujo projeto é tributário da iniciativa do cineasta pela sua continuidade. Desse modo, ele é reflexo mais da postura do realizador, do que um filme cujos apontamentos e temáticas são compartilhados. Assim, antes de ser um filme somente sobre o “sindicato no Brasil”,

Linha de Montagem é um documentário sobre o processo da rica experiência do envolvimento cinematográfico junto aos movimentos sociais por parte de Tapajós.

Para a pesquisadora Kristina Gomes Tavares (2011, p. 92), por se tratar da última produção feita em parceria com o Sindicato, o cineasta “realiza o balanço de uma experiência de cinema militante em um determinado contexto histórico, experiência esta desenvolvida junto ao movimento sindical”. Esse aspecto trouxe ao filme um elemento incomum se comparado às produções anteriores do cineasta para o Sindicato. Como um filme de “avaliação” da experiência cinematográfica tocada pelo cineasta, o compromisso não mais recairia sobre os interesses institucionais, permitindo assim o desenvolvimento de uma abordagem ainda não experimentada nas produções do diretor, como o uso excessivo da narração, a presença do cineasta e seu equipamento em cena e a própria metalinguagem¹⁴¹ como recurso narrativo. Em entrevista a Granato (2008, p. 251), Tapajós afirmaria a sua não-isenção na realização de *Linha de Montagem*: “Na verdade, no *Linha...* não sou mais tão ‘transparente’”. A transparência a que se referia o diretor estaria associada, conforme a autora, ao conceito de “mosca na sopa”, no qual o cineasta se eximiria de um pretensso distanciamento para colocar o cinema em cena; como de fato se percebe unicamente na construção narrativa de *Linha de Montagem*.

4.2.2 A presença e a reflexão do realizador

O metalúrgico Expedido Soares Batista, em depoimento a Granato (2008, p. 106), se referiu a *Um dia Nublado* como “a primeira parte do *Linha de Montagem*”. Dos 34 minutos do documentário de 1979, somente pouco menos de um terço dele seria utilizado no filme seguinte de Tapajós, finalizado em 1981. As imagens usadas com o propósito específico de “manter acesa a chama, manter o pessoal mobilizado” (Tapajós, 2012), ganhariam, na nova versão, um discurso mais reflexivo. Mas as marcas do

¹⁴¹ Termo emprestado da linguística que pressupõe a linguagem falando da própria linguagem. Nas artes, o termo é usado como referência a um processo reflexivo, essencialmente no cinema a partir da década de 1970, no qual o cineasta permite referências ao processo de produção, evidenciando as marcas da construção do discurso que é apresentado ao espectador. Para Tetê Mattos (2004, p. 164) “a metalinguagem permite que o espectador experimente e reflita sobre o processo de construção do próprio filme”. Sobre o termo, ver ainda Ana Lúcia Andrade (1999).

realizador em *Linha de Montagem* não se resumem unicamente a uma alteração do sentido narrativo de imagens usadas em filmes que o precederam. Para dar conta da sua reflexão sobre a temática do movimento operário no Brasil, Tapajós retomaria uma característica deixada de lado em produções anteriores por conta de sua busca por uma “transparência narrativa”. Em *Linha de Montagem* o diretor recorre ao uso do narrador, característica do modelo “sociológico” apontado por Bernardet (2003), recurso que atesta a presença do realizador na condução da narrativa fílmica.

A narração em *Linha de Montagem* foi feita por Othon Bastos, ator que também foi utilizado como narrador em *Os Libertários* (1976), documentário dirigido por Lauro Escorel tendo por base o acervo fotográfico colhido para o Arquivo Edgard Leuenroth. Diferente do filme de Escorel, no qual o narrador é a estrutura central que organiza o discurso e o saber do espectador, o filme de Tapajós utiliza o recurso de uma forma híbrida. Buscando se diferenciar do estilo “sociológico”, o cineasta justificaria a presença do narrador a partir da ideia de tratar-se de uma “narração que comenta o filme, que não é distanciada do filme, que bate um papo com o espectador” (O MATRACA, 1982, p. 9). Trata-se, ainda conforme o diretor, de uma “narração em segundo plano, dando uma certa característica de distanciamento dos eventos, ela é puramente informativa” (O MATRACA, 1982, p. 9). No entanto, para além da informação, o narrador de *Linha de Montagem* colabora na orientação do espectador para o sentido do que se vê, auxiliado sempre por locutores auxiliares que introduzem avaliações sobre as temáticas introduzidas pela narração. Desse modo, apesar do diretor buscar se distanciar da estrutura sociológica, na qual a primazia dos sentidos trazidos pelo filme se dá a partir do narrador, sendo os personagens uma ilustração das teses apresentadas, ele mais dela se aproxima do que se distancia, uma vez que os auxiliares em *Linha de Montagem* executam a condução narrativa.

O uso da locução auxiliar, conforme Bernardet (2003, p. 25/6), possibilita que a narração ocupe menos tempo no filme, mas, essencialmente, garante uma ancoragem real das informações apresentadas, qualificando-as a partir das experiências do vivido. Por um processo de proximidade, elas cumprem a função de legitimar as informações apresentadas pelo narrador. O hibridismo da narração em *Linha de Montagem* busca

afastar essa característica do texto da locução realizada por Othon Bastos, que apenas cumpre uma função introdutória e informativa, jogando a responsabilidade pelas análises e apontamentos para os locutores auxiliares. Como estratégia de legitimação, os locutores auxiliares precisam ser personagens proeminentes, representativos e que possam dar seus depoimentos a partir do lugar onde socialmente se encontram; assim como o “operário especializado” em *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). Para o autor (2003, p. 26)

De modo geral, os locutores auxiliares estão numa posição de poder, quer pelo saber, quer pelo cargo que ocupam, bem como pela função que desempenham no sistema de informações dos filmes.

Trata-se de personagens que possuem uma proximidade maior com os narradores/locutores (uma vez que compartilham com ele um saber prévio que estrutura a narrativa fílmica) do que com os demais entrevistados e personagens do filme. Representam a voz do próprio filme, seu sentido primeiro e a ele dificilmente fazem oposição.

A partir da intervenção dos narradores fílmicos, *Linha de Montagem* se organiza narrativamente em torno de 3 grandes blocos temáticos subdivididos em outros microblocos narrativos: a greve de 1979 (surgimento da greve, intervenção, trégua de 45 dias, mobilização operária, apoio de setores sociais, greve da Villares, fim da trégua de 45 dias, retomada do sindicato); Fundo de Greve (constituição do fundo de greve, articulações em locais diversos para a manutenção da greve); e a greve de 1980 (motivações, repressão e articulação com setores populares, criação do PT). É sobre essa organização discursiva que Tapajós utiliza os cinco locutores auxiliares: Lula (Fig. 146), que apareceria em cinco sequências; Expedito Soares Batista (Fig. 148), três; Djalma de Souza Bom (Fig. 147 E Fig. 151), duas; Kenji Kanashiro (Fig. 149), duas; e Manoel Anísio Gomes (Fig. 150), uma aparição. São as imagens dos depoimentos dos locutores auxiliares, complementadas pelas informações do narrador, que conduzem a narrativa de *Linha de Montagem*.

Todas as filmagens dos locutores auxiliares foram realizadas em situações diferentes das sequências de arquivo que compõem o restante do filme, captadas ao longo dos dois anos nos quais Tapajós realizou atividades para o Sindicato após a greve de 1979. O áudio sobre elas é bem controlado e não há interferência externa. Somente Djalma de Souza Bom, dirigente responsável pela organização do Fundo de Greve, foi filmado em dois cenários distintos: o primeiro, supostamente na própria Associação Cultural e Beneficente do Sindicato dos Metalúrgicos (Fig. 147) e o segundo na mesma locação na qual Manoel Anísio foi captado. Aparentemente os dois depoimentos de Djalma foram captados no mesmo dia, já que ele usa a mesma camisa (Fig. 151) nas duas sequências.

Figura 146
Lula em depoimento ao filme, faz diversas análises conjunturais sobre as greves



Fonte: *Linha de Montagem* (1981)

Figura 147
Na sede do Fundo de Greve, Djalma fala sobre a importância da sua criação



Fonte: *Linha de Montagem* (1981)

Figura 148
Expedito, que protagonizou *Acidente de Trabalho*, agora como dirigente sindical



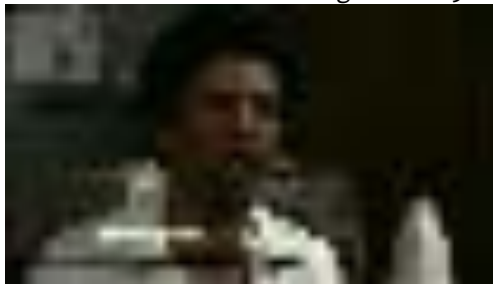
Fonte: *Linha de Montagem* (1981)

Figura 149
Kenji Kanashiro, reavalia sua posição sobre o fim da greve de 1979



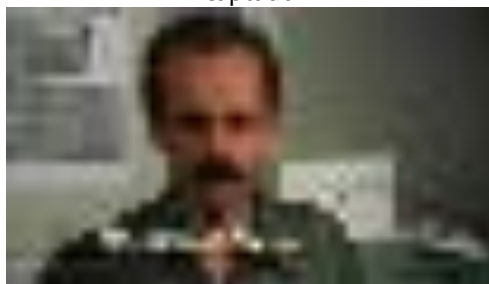
Fonte: *Linha de Montagem* (1981)

Figura 150
Manoel Anísio avalia o fim da greve de 1980



Fonte: *Linha de Montagem* (1981)

Figura 151
Djalma, na mesma locação na qual Manoel Anísio foi
captado



Fonte: *Linha de Montagem* (1981)

Analisando os objetos que compõem o cenário dessas imagens, Granato (2008, p. 258) afirma que elas ocorreram na primeira sede do Fundo de Greve, inaugurado ainda na segunda gestão de Lula em 7 de outubro de 1979: “detalhes do cenário indicam que seu interior pode ter sido o local escolhido para os depoimentos de Djalma Bom e Kenji Kanashiro, integrantes da sua primeira diretoria”. A esse apontamento, portanto, é certo acrescentar que a filmagem de Manoel Anísio também ocorreu no mesmo local, uma vez que os objetos de cena se assemelham aos da composição do depoimento de Djalma. A única incerteza sobre o local das filmagens dos depoimentos dos ex-dirigentes fica por conta de Expedito Soares, mas a julgar pelo deslocamento dos demais sindicalistas, é possível supor que ela tenha ocorrido no mesmo local, mas em um espaço diferente. Desse modo, o único depoimento dos locutores auxiliares captados fora do Fundo de Greve foi o de Lula, percebido não apenas pelo cenário estéril (Fig. 146), mas pelos “latidos de cachorro” (GRANATO, 2008, p. 290). De todo modo, é a única imagem que não prescinde de um vínculo visual de composição de cenário, restando ao espectador unicamente a informação verbal de sua fala.

Essa organização indica que os depoimentos captados por Tapajós correram após o segundo semestre de 1980, intervalo no qual o filme ficou parado por falta de verba devido à intervenção no sindicato ocorrida entre abril de 1980 e julho de 1981 (O MATRACA, 1982, p. 8). A retomada do projeto, no início de 1981, foi garantida clandestinamente pelo Fundo de Greve e complementada por outros recursos originários

de instituições ligadas ao movimento grevista. A Granato (2008, p. 247), Tapajós afirmaria as outras fontes de financiamento:

Em 80 [1980], com a nova intervenção, o fundo de greve banca o filme na clandestinidade; a N(o)vib¹⁴² deu outra verba, sem a Ruth Escobar de intermediária¹⁴³. O orçamento: 10% Sindicato, 20% fundo de greve, 40% N(o)vib, 30% militância, trabalho voluntário.

Desse modo, com o suporte financeiro assegurado, especialmente devido ao valor oferecido pela N(o)vib¹⁴⁴, é certo que, diferente do que ocorreu com seus filmes anteriores, houve uma maior autonomia de Tapajós na construção narrativa de *Linha de Montagem*. Essa mesma ideia é apresentada por Granato (2008, p. 390) ao considerar o afastamento do diretor dos laços criados com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema: “pelo ano em que foi lançado, o primeiro longa-metragem de Renato não pode ser dissociado das disputas na arena política”. Assim, o filme sobre o “sindicato no Brasil” acabou ganhando contornos de questões abertas após o ano de 1981 quando o filme voltou a ser realizado. A criação do PT em 1980 e as perspectivas abertas pelas candidaturas de Lula ao governo do Estado de São Paulo, em 1982, indiscutivelmente contribuíram para que, em sua sequência final, o diretor de *Linha de Montagem* inserisse, como ilustração da fala do ex-metalúrgico, imagens de convenções realizadas pelo partido.

¹⁴² Sigla de Nederlandse Organisatie Voor Internationale Bijstand, hoje denominada OXFAN Novib, é uma instituição criada em 1956 e que financia projetos em países de terceiro mundo. A organização é atuante ainda nos dias atuais. Ver: <http://www.oxfamnovib.nl/en-home.hT.M.l?language=engels>. Acessado em 11/02/2015.

¹⁴³ Tapajós faz referência a um aporte conseguido com o apoio de Ruth Escobar (atriz portuguesa erradicada no Brasil que fundou um teatro, em 1963, que leva o seu próprio nome) para a realização de *Um dia Nublado*.

¹⁴⁴ Apesar da doação da N(o)vib representar quase a metade do valor gasto na realização do filme, como relatou Tapajós a Granato (2008, p. 247), o nome da instituição não aparece em nenhum momento nos créditos do filme.

Figura 152
Convenção do Partido dos Trabalhadores



Fonte: *Linha de Montagem* (1981)

Um segundo aspecto indicativo da reflexão do cineasta em *Linha de Montagem* é dado por uma controversa construção característica da linguagem cinematográfica. Trata-se, no universo da narratividade fílmica documentária, de um recurso que estrutura o enredo fílmico, não em relação ao conteúdo apresentado (característico dos modos expositivo e poético), ou mesmo do relacionamento com o outro em cena (como nos modos participativo e observativo)¹⁴⁵, mas em relação às expectativas do cineasta com sua audiência. Ana Lúcia Andrade (1999) caracterizaria esse recurso como “metalinguagem”, marca que, segundo a autora (1999, p. 15) pontua a produção artística do século XX: “a arte no século XX apresenta como uma de suas características mais marcantes a capacidade de autorreflexão”.

Esse conceito é apresentado por Bill Nichols (2005, p. 162) como uma característica presente no modo reflexivo do documentário, no qual “são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco da atenção” narrativa. Nessa configuração, o cineasta fala não só do mundo histórico que ele descortina para o espectador, mas também das questões abertas pelo próprio processo de representação. Ainda conforme o autor (2005, p. 163/4), essa estratégia busca aumentar a consciência do

¹⁴⁵ A referência aos modos de representação documentária foi apresentada no Capítulo I deste trabalho.

espectador sobre os “problemas da representação do outro, assim como tenta nos convencer da autenticidade ou da veracidade da própria representação”.

Figura 153

Equipe de filmagem presente na assembleia de 13 de maio no Estádio da Vila Euclides



Fonte: *Linha de Montagem* (1981)

Figura 154

Alemão, visto em contra-plongée pela lente de Adrian Cooper



Fonte: *ABC da Greve* (1979-1990)

Uma das suas principais características do modo reflexivo é a presença de elementos que explicitam o processo de produção fílmica: a fala do cineasta que conduz ou condiciona a narrativa fílmica; sua presença em cena como um ator ou mesmo representando determinado papel; a presença do equipamento cinematográfico ou objetos característicos da produção cinematográfica. A presença desses elementos em cena condicionam a atenção do espectador para a forma como o documentário se estrutura, eliminando o naturalismo com que o conteúdo nos é apresentado. No limite, esse recurso possibilita que o cineasta devolva ao espectador a consciência de que aquilo que está sendo apresentado é uma construção e como tal deve ser percebida.

Em *Linha de Montagem* há dois momentos muito específicos no qual o cineasta insere marcas de reflexividade em suas produções. O primeiro é inserido durante a sequência da assembleia no Estádio da Vila Euclides, realizada em 13 de maio de 1979, na qual se decidiu pela suspensão da trégua de 45 dias aprovada na assembleia de 27 de março. Trata-se de um pequeno trecho de cinco segundos da imagem de um homem operando uma câmera (Fig. 153). Estranhamente, a julgar pelo hábito de realização

cinematográfica desenvolvida por Tapajós desde *Vila da Barca* (1965)¹⁴⁶, o uso de insert em seus filmes possuíam sempre uma característica descritiva ou exploratória daquilo que estava sendo veiculado pelo áudio. Em *Um dia Nublado*, por exemplo, na assembleia que aprovou a suspensão da greve, em 27 de março, os inserts exploravam características e reações dos metalúrgicos presentes (Fig. 155 e Fig. 160). Só a título de exemplificação e para se restringir aos filmes já analisados neste trabalho, o mesmo se repetiu em *Acidentes de Trabalho* (1977) e *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), respectivamente, com imagens de cartazes e avisos sobre prevenção de acidentes de trabalho e do cotidiano das operárias metalúrgicas (Fig. 157 até Fig. 160).

Figura 155
Detalhes de jornal distribuído pelo comando de greve levantado por grevista no Estádio da Vila Euclides



Fonte: *Um dia Nublado* (1979)

Figura 156
Detalhes de grevistas presentes na assembleia de 27 de março no Estádio da Vila Euclides



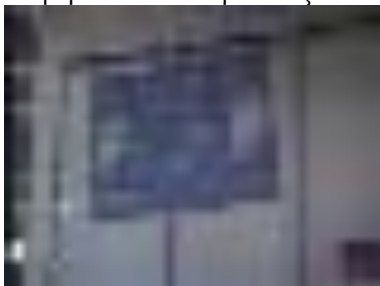
Fonte: *Um dia Nublado* (1979)

Figura 157
Detalhes de cartaz alertando os trabalhadores sobre os riscos de acidentes de trabalho



Fonte: *Acidentes de Trabalho* (1977)

Figura 158
Detalhes de cartaz alertando os trabalhadores sobre o uso dos equipamentos de prevenção



Fonte: *Acidentes de Trabalho* (1977)

Figura 159
Detalhes das frequentadoras do I Congresso da Mulher Metalúrgica



Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978)

Figura 160
Detalhes da frequentadora do I Congresso da Mulher Metalúrgica



Fonte: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978)

¹⁴⁶ Filme sobre o cotidiano e as dificuldades de uma vila na periferia de Belém – PA, construída sob palafitas às margens do rio Amazonas.

O uso de um insert incomum ao hábito narrativo de Tapajós em *Linha de Montagem* abre a possibilidade da leitura de uma questão surgida no momento da finalização do documentário. Ápice de grande tensão histórica para a categoria, a assembleia de maio de 1979 significou também um período de inquietude para Tapajós que, em 1981, foi pressionado pela diretoria do sindicato, encabeçada por Jair Meneguelli, a fazer modificações em *Linha de Montagem* para o seu lançamento final. O ponto central da solicitação da diretoria estava na presença no filme de personagens como o prefeito de São Bernardo do Campo, Tito Costa, filiado ao PMDB, principal opositor do recém-criado PT no meio operário, e de dirigentes contrários a atual gestão do Sindicato, como Alemão (Enísio Simões de Moura). A Ridenti (2014, p. 306), Tapajós afirmaria:

Na famosa assembleia de retomada do trabalho de 1979, o Alemão foi o boi de piranha do Lula. Quer dizer, ele foi colocado ali para defender a retomada do trabalho, num momento em que a massa ia descascar quem estivesse ali na frente fazendo uma proposta contra a greve. Foi exatamente o que aconteceu, só faltaram bater nele, para depois o Lula entrar, já com o povo amaciado. Essa foi a tática utilizada naquele momento e era correta. Agora, depois de alguns anos, dizer que o Alemão não existiu...

Exceto por *Linha de Montagem*, a importância de Alemão na assembleia de 13 de maio só seria retratada quase uma década depois, em *ACB da Greve (1979-1990)*¹⁴⁷, documentário no qual Leon Hirszman insere um trecho do depoimento do sindicalista no qual ele faz uma avaliação dos prejuízos de uma possível continuidade da greve, captado instantes antes de seu discurso para os grevistas no palanque principal do Estádio da Vila Euclides.

A julgar pela posição e angulação da tomada, captada do palanque onde se encontrava a câmera de Tapajós, trata-se de uma equipe que realizava as filmagens do chão. No dia, além da equipe de Tapajós, somente Leon Hirszman captou imagens da assembleia de maio de 1979 e diversas passagens do filme desse diretor, cuja câmera era

¹⁴⁷ ABC da Greve foi finalizado por Adrian Cooper em 1990, tomando por base a estrutura já deixada por Hirszman após sua morte em 1987.

operada por Adrian Cooper¹⁴⁸, foram captadas do chão no Estádio da Vila Euclides (Fig. 154).

Longe de ser um desejo de Tapajós, de simplesmente apontar para a presença de uma equipe de realizadores (uma, entre diversas outras presentes no palco principal de onde os sindicalistas discursavam como se percebe pela Fig. 154, captada por Adrian Cooper), a imagem é uma clara alusão ao processo de realização e as nuances trazidas pela narratividade cinematográfica. De um outro ponto de vista, como efetivamente se perceberia após o lançamento de *ABC da Greve*, Alemão é retratado por Hirszman sem o peso das exigências impostas pela diretoria de Meneguelli, algo que para Tapajós custou meses de negociação, como apontaria Granato (2208, p. 392), até o lançamento definitivo do filme em 13 de abril de 1982, em pré-estreia aos metalúrgicos do ABC na sede do Sindicato.

O segundo instante de reflexão do cineasta em *Linha de Montagem* faz referência direta ao seu próprio ofício. Estruturado conforme as características do modo reflexivo, Tapajós utiliza uma imagem autorreferente da produção do documentário antecedendo ao terceiro insert de Lula como narrador auxiliar. Segurando uma claquete (Fig. 161), elemento que por hábito é usado pela direção para orientação em relação às tomadas gravadas para a edição, ouvimos Lula se referir à sua fala como “três, segunda”. Trata-se da segunda tentativa de gravação do plano 3, sobre sua avaliação da greve de 1979. Ou, mesmo que se inverta, o terceiro plano da sequência 2, de outros cinco gravados com o sindicalista, sobre o significado das greves de 1979 e 1980 para o movimento operário brasileiro. Em seguida, ouvimos:

Quando a gente se preparava para a greve de 1980 ou pra campanha salarial, todos nós tínhamos em mente a importância do sindicato como instrumento de luta da classe trabalhadora. Mas todos nós também tínhamos a experiência de que na medida em que perdêssemos o sindicato, como perdemos em 1979, era necessário ter um instrumento que pudesse funcionar no lugar do sindicato. Daí nós já tínhamos criado o Fundo de Greve. Daí já existia inclusive com estatuto próprio, funcionando

¹⁴⁸ Por conta das coincidências, supomos que o homem que opera a câmera na imagem captada por Tapajós seja Adrian Cooper, responsável pela fotografia do filme de Hirszman e seu finalizador após a morte do diretor.

dentro do Sindicato como departamento do próprio Sindicato, quando nós nos propusemos a fazer assembleia na porta de fábrica, quando nós nos propusemos a fazer assembleia nos bairros, quando nos propusemos a frequentar a sociedade amigos de bairro, comunidade de base, a própria igreja nas missas, os padres falando da necessidade da solidariedade do nosso movimento, eu acho que foi efetivamente o grande momento do nosso movimento.

Figura 161

Lula segura uma claquete para a gravação de *Linha de Montagem*



Fonte: *Linha de Montagem* (1981)

A greve de 1979 marca, efetivamente, um ponto de virada na forma como o movimento sindical de São Bernardo se estruturaria para as greves seguintes da categoria. A intervenção no Sindicato e a criação do Fundo de Greve, trazida anteriormente pela fala de Djalma na gravação de 1981 para *Linha de Montagem*, dá a tônica da importância dos aprendizados trazidos pela paralisação de 1979:

Não havia uma equivalência, um equilíbrio de forças, entre os trabalhadores e a própria repressão policial naquela época. Sentimos também a própria, a falta que nos fazia o sindicato, que estava sob intervenção. Percebemos claramente também que não havia uma sustentação econômica para o próprio prosseguimento do movimento, aí que aconteceu um fato que eu acho que é da maior importância para o próprio movimento operário do Brasil, que foi a necessidade dos trabalhadores se organizarem também economicamente. E daí, da própria necessidade, prática da luta dos trabalhadores, nasceu a ideia da fundação do nosso Fundo de Greve, a necessidade da criação da Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema.

Devido sua importância histórica, Lula é o principal personagem do documentário de Tapajós e dos cinco temas trazidos por ele em *Linha de Montagem* (O surgimento da greve de 1979; A rede de solidariedade criada pelos metalúrgicos com a greve de 1979; A avaliação da greve de 1979, experiências e acúmulo de forças; Prisão em 1980 e a consciência da transformação política que as greves passaram a significar; Avaliação dos dois anos de luta dos metalúrgicos e o seu reflexo na constituição de um movimento político-partidário), foi exatamente na reflexão sobre aquele que introduz um ponto de virada na forma de organização da categoria que o cineasta resolveu fazer sua inferência reflexiva buscando afirmar também sua importância no processo.

Como apontamos, foi a partir das atividades desenvolvidas pelo Fundo de Greve que tanto as greves de 1979 e 1980, quanto a própria realização dos filmes *Um dia Nublado* e *Linha de Montagem* puderam se concretizar. Não fosse pelas articulações e rede de interesses construída com a greve de 1979, certamente o movimento grevista dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo não teria seguido os caminhos que o levou em 1980 a realizar uma greve mais longa que a do ano anterior¹⁴⁹. Como se observaria em suas ações, foram das greves do ABC paulista que surgiram os interesses que moldaram o nascimento do Partido dos Trabalhadores e da Central Única dos Trabalhadores – CUT. E foi somente através delas que um brilhante e combativo movimento cinematográfico conseguiu dar visibilidade tanto aos anseios dos movimentos que surgiam no período, quanto dos anseios do próprio cineasta envolvido com sua produção.

Igualmente incomum em filmes anteriores do diretor, o uso de imagens autorreferentes em *Linha de Montagem* asseguraram não só a discussão sobre a presença do cinema num dos mais significativos processos políticos nacionais, como abriram espaço para que o diretor pudesse fazer inferências sobre a importância do cinema, e conseqüentemente sua função narrativa, como auxiliar no processo de conscientização política da sociedade.

¹⁴⁹ A greve de 1980 durou 41 dias e foi realizada entre os dias 1º de abril e 11 de maio de 1980.

considerações finais

Ao analisar a produção cinematográfica ficcional brasileira na passagem dos anos 1960 a 1970, Ismail Xavier (2012, p. 29) buscou compreendê-la a partir das formas encontradas pelos cineastas para lidar com o que ele apontou como “descompasso entre expectativas nacionais [notadamente a partir dos anseios dos cineastas] e realidade”. A resposta ao “descompasso” foi, na análise do autor, o recurso às alegorias; esta entendida como artifício ao qual o cineasta lançou mão diante da crise de seu próprio projeto de cinema, de sociedade, dentro das alterações sociais e econômicas em curso no Brasil desde a implantação da Ditadura Militar em março de 1964. Conforme Xavier (2012, p. 31/32) “as alegorias entre 1964 e 1970 não se furtaram ao corpo a corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem a passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da ‘promessa de felicidade’ à contemplação do inferno”. No percurso de sua análise, Xavier chamaria atenção para o fato de que o jogo de interesses entre as expectativas de artistas e intelectuais e a realidade nacional acabou favorecendo a proliferação de modos de produção alternativos, fazendo do recurso às alegorias uma resposta ao quadro de subdesenvolvimento técnico-econômico do país e à própria ditadura militar.

Ano após ano, face às transformações sociais e aos acirramentos e distensões da repressão imposta pelo Regime Militar, especialmente na produção cultural e artística, os cineastas foram encontrando múltiplas formas de expressão e realização para lidar com seu próprio desconcerto diante da realidade nacional. Como afirmaria Xavier (2012, p. 48),

O contexto da modernização administrada pelo regime militar não arrefeceu, pelo contrário, acelerou a busca por outros protocolos de experiência estética articulados ao tateamento do país. O desconcerto, longe de ser um entrave para a criação, mostrou-se um desafio que recebeu uma resposta vigorosa na atualização das artes perante o quadro internacional da época.

Estranhando o Brasil, era preciso interrogar suas representações. Estranhada a comunicação, era preciso pesquisar a linguagem. Estranhado o público, era preciso agredi-lo.

Para o autor (2012, p. 441), nesse processo de atualização criativa, o cinema do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 está inserido num contexto ideológico que “dissolve teleologias e desconfia das narrativas-mestras que [...] davam conta da história em termos de processo, racionalidade e sentido”. Vítima do próprio contexto no qual está inserido, o cinema que se configura nesse período, “ao expor jogos de interesses e grandes safadezas” (característica do cinema marginal), acabaria reestruturando seu próprio processo narrativo, destacando “a atuação de *forças transformadoras* [grifo nosso] capazes de oferecer um horizonte menos sombrio pra a sociedade” (XAVIER, 2012, p. 441). Essas “forças”, fruto do desconcerto do artista perante as novas configurações sociais trazidas pela modernização forçada da sociedade brasileira pós 1964 e do próprio avanço repressivo da ditadura, tomariam formas de personagens com uma clara relação, ainda que conflituosa, com a urbanidade: o malandro, o bandido, o político, o industrial, o anti-herói etc. Como síntese, as transformações pelo qual passou o cinema ficcional nesse período reverberariam no abandono de um certo discurso de tribuno por um discurso que exploraria as cisões internas da sociedade ao invés de tentar solucioná-las.

Em outra vertente, mas em um período correspondente, o cinema documentário passaria por um processo de transformação semelhante, abandonando o discurso “sociológico” no qual a autoridade de uma “voz do saber” que orienta a câmera seria substituída por um cinema mais participativo, resultante de um envolvimento maior e mais profundo com questões sociais; ou, como advertiria Bernardet (2003, p. 12), marca de um cinema mais “inquieto tanto com os problemas sociais como com os da linguagem”. E é sobre essa vertente, de um processo de transformação de linguagem, perspectiva social e modos de produção, mesmo avançados quase uma década em relação às análises de Bernardet e Xavier, que se desdobram os nove filmes analisados neste trabalho. Produzidos entre os anos de 1974 e 1981 eles traduzem as preocupações de cineastas que se envolveram na produção de documentários que abrangem aquilo que Ridenti (2014, p. 298) chamaria de herança de algumas “das utopias revolucionárias dos

anos 1960”. E sobre essa produção nos ocupamos em alguns significativos pontos de análise.

Uma das principais preocupações neste trabalho foi compreender os processos de produção cinematográfica. O que se buscou investigar foi como se deu o processo de construção fílmica, sua utilização e de que modo esses filmes reafirmam uma postura de ação política realizada tanto por cineastas envolvidos em sua produção, como pelos personagens neles retratados. Essa questão nos pareceu fundamental uma vez que os filmes aqui analisados se estruturam em torno de distintos processos de realização. Fosse “inquietos”, como pontua Bernardet, ou mesmo em busca de “outros protocolos de experiência estética”, como afirma Xavier, o certo é que as produções que se envolveram com a temática operária a partir dos anos 1970 não o fizeram sem uma busca por processos distintos de representação. Esses processos se tornavam imperativos não apenas por conta dos anseios dos seus realizadores, mas por lidarem com matizes ainda não experimentadas pela produção cinematográfica documental; exceto pelo parâmetro de um cinema de “tribuno”, “sociológico”, como apresentado por Bernardet (2003), que se configuraria como padrão dominante da representação documental no Brasil até meados de 1960.

A sociedade brasileira dos anos 1970 era outra, assim como suas demandas e agentes. O operário, personagem ainda pouco conhecido na narrativa cinematográfica nacional, saltaria de coadjuvante a protagonista, motivado essencialmente pelas transformações em curso no país nos anos 1970. O rápido processo de industrialização brasileira, a urbanização acelerada dos grandes centros urbanos transformariam o operário brasileiro num dos personagens sociais mais importantes na virada da segunda metade do século XX. Essa alteração impôs ao cineasta a busca por protocolos diferenciados de realização. Se para o cinema marginal o malandro e o bandido eram vistos como as forças transformadoras do país, sua correspondência no cinema documental dos anos 1970 elegeria o operário como o personagem possível dos anseios transformadores em curso no país. No limite, eles representariam também o próprio anseio dos cineastas dentro do processo de transformação social no país do final dos anos 1970 e início dos anos 1980.

Foi a partir desses parâmetros que organizamos as análises deste trabalho em torno da observação de distintos padrões de realização. No primeiro deles, caracterizado como uma produção que passa ao largo de discussões panfletária e teses teóricas, há filmes que, apesar de não engajados politicamente, estavam atentos a questões abertas pelo momento político em que estavam envolvidos e inauguram uma nova abordagem sobre as questões operárias. Filmes como *Chapeleiros* e *Operários da Volkswagen* estabelecem uma narrativa pouco comprometida com o movimento operário, mas que no horizonte, realizaram uma produção que consolida uma narrativa de deslocamento do operário do papel de coadjuvante para uma outra no qual ele, ou suas questões, é o elemento central da discussão. Dois anos antes de *Libertários* (1976), é *Operários da Volkswagen*, filme dirigido por Wolf Gauer e Jorge Bodanzky, quem primeiro inaugura essa abordagem. Engajados e respondendo a demandas pontuais, como no caso de *Trabalhadoras Metalúrgicas* e *Acidentes de Trabalho*, ou a partir de um envolvimento isolado com questões ainda em jogo para o trabalhador, como a globalização ou a superexploração do trabalho observados em *Operários da Volkswagen* e *Chapeleiros*, o que se investigou foram as opções narrativas do realizador diante do jogo de alteridades aberto por sua ação diante das demandas do outro.

Um segundo conjunto de filmes se ocuparia com a representação da mais evidente demonstração de força do movimento operário: a greve. Até o ano de 1979, as narrativas sobre greve no cinema documentário nacional eram realizadas ou pela perspectiva dos cinejornais, sempre tratadas a partir da compreensão do seu impacto social, ou por abordagens analíticas mais ampliadas, como as realizadas em *Libertários* que, num processo de olhar para o passado, reconstituiu a ascensão da organização sindical brasileira e seus primeiros embates entre o final do século XIX e início do século XX. Nunca antes, na produção documentária nacional, uma greve foi contatada a partir da presença e envolvimento direto do cineasta no percurso de sua realização como se observariam nas produções aqui analisadas.

Essa estratégia é inaugurada com *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, no qual Roberto Gervitz, a partir do seu envolvimento com tendências do movimento operário paulista, conta a trajetória da greve dos metalúrgicos no ano de 1978 em meio ao processo eleitoral para a sucessão da direção do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo.

Mescla de denúncia do engessamento da organização sindical brasileira, corrupção eleitoral e reorganização de forças do movimento operário paulista após anos de repressão imposta pelo Regime Militar, o filme é o retrato da própria profusão de interesses sociais, políticos e econômicos que estavam em evidência na sociedade brasileira desde o processo de abertura política iniciada em 1974. E o cineasta, a reboque desse processo, também evidenciaria sua preocupação. No caso de Gervitz, a partir do seu engajamento direto com tendências do movimento operário; a mesma ação que pode ser observada em *Um dia Nublado*, filme sobre as greves no ABC paulista no ano de 1979, realizado por Renato Tapajós para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema e que foi utilizado como instrumento de mobilização de greve pela categoria metalúrgica. Já no caso da produção cinematográfica de João Batista de Andrade, que realizaria *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!*, a associação cederia lugar a uma postura mais “independente” e interventiva, desassociada de tendências do próprio movimento operário. Essa postura permitiu ao cineasta a realização de um filme cuja narrativa, ao invés de uma postura panfletária, expôs as contradições internas presentes no próprio movimento grevista como recurso estratégico para despertar nos operários a consciência de seus próprios limites.

O terceiro processo de realização cinematográfica envolve filmes que se ocuparam com a revisão histórica de importantes momentos das lutas operárias. Essa revisão, no entanto, seria feita a partir de um jogo de alteridades no qual a memória do operário se mesclaria à própria memória do cineasta. Trata-se de filmes que, num processo de oposição ao tempo presente, invocaram trajetórias significativas de lutas, conquistas e vitórias do trabalhador com a clara intenção de que eles interferissem no rumo histórico do presente. Sintomático das lutas que estariam por vir, como no caso de *Os Queixadas*, realizado em 1978, ou mesmo reavaliando a importância de lutas e conquistas recentes da classe operária, como no caso de *Linha de Montagem*, realizado em 1981. Esses filmes retomam aspectos que fazem correspondência direta com as experiências e necessidades do presente.

Uma das questões abertas pelas análises deste trabalho está na investigação da gênese de um pensamento que desembocaria na compreensão da necessidade, por parte dos movimentos sociais, em incorporar definitivamente a produção audiovisual como

estratégia de comunicação. A articulação entre cinema e movimentos político-sindicais, essencialmente em torno da produção paulista realizada entre os anos de 1970 e 1980 pelos cineastas aqui analisados, repercutiu de forma positiva em diversas instituições de modo que elas começaram a estabelecer seus próprios mecanismos de produção, realização e distribuição de filmes. Nossa tese, portanto, é a de que antes do vídeo se tornar uma opção comum devido a sua celeridade e facilidade de produção e uso, foi o filme que atendeu às demandas por identidade e visibilidade de muitos dos movimentos sociais urbanos, possibilitando, inclusive, a inserção de novos mecanismos para o arcabouço de instrumentos a serem convertidos em serviço da comunicação popular-alternativa. Num contexto de ampliação de um mercado de bens culturais, como atesta Ridenti (2014) sobre os anos 1960 e 1970, esses valores saltariam para a ordem do dia.

Os cineastas que produziram os filmes aqui analisados sempre mantiveram, mesmo que de forma conflituosa, suas relações com o mercado cinematográfico. Visando atender não só ao mercado audiovisual alternativo, como também ao mercado publicitário e de entretenimento. João Batista de Andrade, juntamente com Francisco Ramalho, criaria a produtora Tecla em 1968, na qual produziria *Anuska, manequim e mulher* (1968) e *Gamal* (1969). O cineasta também fundaria a RPI – Reunião de Produtoras Independentes, distribuidora independente¹⁵⁰. Em 1974, após deixar a Rede Globo de Televisão, Andrade criaria a Raiz Produções Cinematográficas juntamente com sua mulher Assunção Hernandes e Fernando Pacheco Jordão, produtora responsável pela produção de *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!*. O cineasta também ajudaria a criar a Dina Filmes (Distribuição Nacional de Filmes para Cineclubes), em 1976, com a intenção de promover ações estratégicas de autossuficiência. A Dina Filmes era ligada ao Conselho Nacional de Cineclubes e a ABD – Associação Brasileira de Documentaristas e Curtas-Metragistas (Bossato, 2009). Andrade também seria o responsável pela criação, junto com Renato Tapajós, do Cinema de Rua, movimento independente de produção cinematográfica que visava a produção de filmes com temáticas sociais. Conforme (RAMOS, 2000, p. 22/23), “o cinema de rua eram filmes baratos, elaborados com

¹⁵⁰ Tanto a RPI quanto a Tecla tiveram vida curta (RAMOS, 2000, p. 447).

linguagem acessível, sobre problemas cotidianos da população e que possibilitavam a discussão desses problemas com a população.”

Já Tapajós, talvez o cineasta de maior proximidade com o movimento sindical capitaneado pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema entre os anos 1977 e 1981, também fundaria sua própria produtora. Primeiro, em 1975, juntamente com Francisco Ramalho, Tapajós criaria a Oca, produtora responsável pela produção de *Trabalhadoras Metalúrgicas*. Mais tarde, Tapajós criaria a Tapiri Cinematográfica, responsável pela finalização de *Linha de Montagem* em 1981, mesmo período no qual desenvolve a campanha de Lula para o governo do Estado de São Paulo pelo recém-criado Partido dos Trabalhadores.

Servindo como “porta de entrada”, o vínculo desses produtores cinematográficos com o movimento sindical foi o catalisador para a criação da TVT, cuja semente foi plantada ainda em 1981, ano em que Tapajós finalizava *Linha de Montagem* (GRANATO, 2008, p. 390). Ligada à Associação Cultural e Beneficente dos Metalúrgicos (Fundo de Greve), que financeiramente contribuiu para a realização de *Um dia Nublado* e *Linha de Montagem*, a TVT foi criada em 1986, na segunda gestão de Jair Meneguelli, e transformada em TV com característica de transmissão aberta em 2010 no fim da segunda gestão de Lula como Presidente da República. A produção audiovisual eletrônica (vídeo e TV) institucionalizaria uma demanda construída anteriormente e que mais tarde ganharia contornos concretos nos conceitos de comunicação popular-alternativa como os observados por Peruzzo (2004), conforme apontamos no Capítulo 1 deste trabalho.

Enquanto recurso de comunicação institucional, ele atenderia tanto a demandas internas quanto externas por visibilidade, mas perderia muito do impacto conseguido pelo cinema dos anos 1970 e 1980. Apesar dos coletivos de distribuição como a Dina Filmes, Associação Brasileira de Vídeo Popular – ABVP¹⁵¹, entre outros, terem ampliado a possibilidade de trocas de produções e experiências entre os realizadores, esse recurso

¹⁵¹ Criada em 1984, inicialmente como Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular, a entidade funcionou como um agregador de diversas organizações não-governamentais, produtores independentes e usuários de vídeo popular, distribuindo a produção dessas instituições em quase 20 anos de existência. O acervo bibliográfico e de vídeos encontra-se depositado no Centro de Documentação e Informação Científica da PUC SP, fundo Associação Brasileira de Vídeo Popular, ABVP.

“atomizou” a produção em torno de realizadores amadores ou semiprofissionais e acabou sendo usado também como recurso de documentação de suas atividades. Não questionando seu valor enquanto arte, uma vez que a multiplicação do seu acesso possibilitou ampliação e visibilidade de múltiplas identidades ainda obscuras nos movimentos sociais¹⁵², seu uso acabou se institucionalizando em produções que refletiam o posicionamento oficial das instituições a que estão ligados seus produtores uma vez que se hierarquiza o processo de produção, bem diferente dos embates travados diante da câmera dos cineastas abordados neste trabalho.

¹⁵² O movimento “Grito dos Excluídos”, da Associação Rede Rua, produziria dezenas de documentários sobre moradores de sua. Ver Argemiro (2011).

bibliografia

ALVES, Giovanni. **Trabalho e Cinema**. Volume 01. Araraquara: Práxis Editora, 2006.

AMADEO, Edward J. & CAMARGO, José Marcio. Sindicalismo e democracia. Relações entre capital e trabalho no Brasil: Percepção e atuação dos atores sociais. In.: **IBASE**, Vol. 01. Rio de Janeiro: 1991.

ANDRADE, João Batista. O importante era fazer o filme. In.: **Revista Filme Cultura**, n. 46, abril, 1986.

ANDRADE, João Batista. **O povo fala. Um cineasta na área de informação na TV Brasileira**. 1999. (Tese) Doutorado em Comunicação Social. Universidade de São Paulo – USP / Escola de Comunicação e Artes – ECA, São Paulo.

ANSARA, Soraia. Memória coletiva: Um estudo psicopolítico de uma luta operária em São Paulo. [on-line] In.: **Revista Psicologia Política**. Vol. 1 – n 2 – Julho/Dezembro, 2001. ISSN: 1519-549X. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:l4lpoPoolsEJ:each.uspnet.usp.br/rpp/index.php/RPP/article/view/167+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acessado em: 24/3/2012.

ANSARA, Soraia. O legado da greve de Perus: lembranças de uma luta operária. In.: **Cadernos Ceru**. Série 2, v. 20, n. 1, junho de 2009.

ANTUNES, Ricardo. **A Rebelião do Trabalho** (O Confronto Operário no ABC Paulista : As greves de 1918-80). São Paulo/Campinas, Ensaio/Editora da Unicamp, 1988.

ANTUNES, Ricardo. **O novo sindicalismo no Brasil**. Campinas, SP : Pontes, 1995.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BATISTONI, Maria Rosângela. **Confronto Operário: A Oposição Sindical Metalúrgica nas greves e nas comissões de fábrica de São Paulo (1978- 1980)**. São Paulo: IIEP, 2010.

BATISTONI, Maria Rosângela. **Entre a Fábrica e o Sindicato: os Dilemas da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (1967-1987)**. 2001. (Tese) Doutorado em Serviço Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, São Paulo.

BENTO XVI. Discurso do Papa Bento XVI aos cardeais, arcebispos e prelados da cúria romana na apresentação dos votos de natal. 22 de Dezembro de 2005. Disponível em:

http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2005/december/documents/hf_ben_xvi_spe_20051222_roman-curia.htm. Acessado em 18/10/2014.

BERGSON, Henri-Louis. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. A casa do operário: em busca da intimidade. In.: **Revista Filme Cultura**. Número 46, Abril, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. A voz do outro. In.: BERNARDET, Jean-Claude; AVELAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald E. (Orgs.). **Anos 70: Cinema**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. Operário, personagem emergente. In.: BERNARDET, Jean-Claude; AVELAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald E. (Orgs.). **Anos 70: Cinema**. Rio de Janeiro: Europa Ed., 1980.

BLAY, Eva Alterman. **Eu não tenho onde morar: vilas operárias na cidade de São Paulo**. São Paulo: Nobel, 1985.

CAETANO, Maria do Rosário. **João Batista de Andrade. Alguma solidão e muitas histórias**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (Org.). **Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CALIL, Carlos Augusto (org). **É bom falar**. Rio de Janeiro: CCBB, 1997.

CARDENUTO FILHO, Reinaldo. **Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964**. 2008. (Dissertação) Mestrado em Ciências da Comunicação. Universidade de São Paulo – USP / Escola de Comunicação e Artes – ECA, São Paulo.

CASTORIADIS, Cornélius. **Figuras do Pensável**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CASTRO, Nadya Araújo. Classe proletária, trabalhadores prósperos. In.: GUIMARÃES, Antônio Sérgio; AGIER, Michel; CASTROS, Nadya Araújo. **Imagens e identidades do trabalho**. São Paulo: Hucitec, ORSTOM L'Institut Français de Recherche Scientifique pour le Développement en Coopération, 1995.

CHAVES, Marcelo Antônio. **Da periferia ao centro da(o) capital: perfil dos trabalhadores do primeiro complexo cimenteiro do Brasil. São Paulo, 1925 – 1945**. 2005. (Dissertação) Mestrado em História. Universidade Estadual de Campinas – SP.

CHRISPINIANO, José e FIGUEIREDO, Cecília. A ECA é o principal foco de agitação da USP. In.: **Revista Adusp**. N 33, Outubro de 2004.

COGGIOLA, Osvaldo. **Governos militares na América Latina**. São Paulo: Contexto, 2001.

CUNHA, Magali. Da imagem, à imaginação e ao imaginário: elementos-chave para os estudos em comunicação e cultura. In.: BARROS, Laan Mendes (Org.). **Discursos midiáticos**. Representações e apropriações culturais. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2011, p. 33-48.

DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo; ALVARES, Sonia E; **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras**. Editora UFMG, 2000

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. O diálogo entre culturas presente nos filmes documentários da Caravana Farkas: uma proposta de análise. In: **Mnemocine / Aruanda lab.com**. Site, s/d. Issn: 1980-6590. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/caravanafarkas.htm>. Acessado em 15/07/2014.

DEDECA, Cláudio Salvatore. Mudanças na Distribuição de Renda Individual e Familiar no Brasil. In.: **Anais do I Congresso da Associação Latino Americana de População, ALAP**. Caxambú, Setembro de 2004. Disponível em: http://www.abep.nepo.unicamp.br/site_eventos_alap/PDF/ALAP2004_319.PDF. Acessado em: 21/02/2013.

DELLA CAVA, Ralph. Política a curto prazo e religião a longo prazo. Uma visão da Igreja Católica no Brasil. In.: **Encontros com a Civilização Brasileira**. N 01, junho. Rio de Janeiro, 1978, p. 242/57.

ESTEVA M Martins, Carlos. *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura*. In: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; FAVARETTO, Celso Fernando; SUZUKI, Matinas. **Arte em revista**. São Paulo: Kairós, 1981, n 1, 2ª edição.

EVERS, Tilman. Identidade: a face oculta dos movimentos sociais. In.: **Novos estudos Cebrap**, vol. 2, no 4., 1984.

FERREIRA, Nazareth. **Imprensa operária no Brasil (1880-1920)**. São Paulo: Editora Vozes, 1978.

FERREIRA, Nazareth. **Imprensa operária no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

FESTA, Regina & SILVA, Carlos Eduardo Lins (Orgs). **Comunicação popular e alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986.

FRANÇA, Andréa. O cinema entre a memória e o documental. In.: **Intexto**. Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 19, p. 1-14, julho/dezembro 2008.

FREDERICO, Celso (Org.). A esquerda e o movimento operário – 1964-1984. In: FREDERICO, Celso. **A crise do Milagre Brasileiro**. Vol II. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

FUSER, Bruno. Comunicação entre os Metalúrgicos do ABC: uma prática conservadora. In.: PERUZZO, Cicilia. **Vozes Cidadãs**: aspectos teóricos e análises de experiências de comunicação popular e sindical na América Latina. São Paulo: Angellara Editora, 2004.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). In.: **Revista Brasileira de**

História. vol.24, n. .47, São Paulo, 2004. [on-line]. ISSN 1806-9347. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882004000100006>. Acessado em 19/05/2013.

GAUDREULT, André & JOST, Francois. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GERVITZ, Roberto. **Brincando de Deus**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

GERVITZ, Roberto. Um movimento pessoal contra a imobilidade. In.: **Revista da Cinemateca Brasileira**. Número 48, novembro, 1988. Rio de Janeiro, Cinemateca Brasileira, 1988.

GRANATO, Maria Carolina. **O cinema na greve e a greve no cinema: memória dos metalúrgicos do ABC (1979-1991)**. 2008. (Tese) Doutorado em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960**. 2008. (Dissertação) Mestrado em Ciências da Comunicação. Universidade de São Paulo – USP / Escola de Comunicação e Artes – ECA, São Paulo

HABERT, Nadine. **A década de 70 - Apogeu e queda da ditadura**. São Paulo: Ática, 1996.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. Imagens e história da industrialização no Brasil: a pesquisa histórica e a produção do documentário *Libertários*, de Lauro Escorel Filho (1976). In.: **Fronteiras: Revista Catarinense de História** [on-line]. Florianópolis, n.18, p.49-65, 2010. Disponível em: http://www.anpuh-sc.org.br/rev%20front%2018%20overs%20fin/art_dossie3_imagens%20hist%20industrializ_rafael%20hagemeyer.pdf. Acessado em: 13/09/2013.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. Operários em movimento: o surgimento da greve como enredo do cinema. In.: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011

HAGEMEYER, Rafael. **A cobertura televisiva da Rede Globo: um contraponto necessário no vídeo “Um dia nublado: o cinema nas greves do ABC”** (mimeo).

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HOBBSAWM, Eric. **Revolucionários**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

HOBBSAWN, Eric J. **Os trabalhadores: estudos sobre a história do operariado**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

JORNAL TRIBUNA METALÚRGICA. Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, número. 17, 1973.

KOSHIYAMA, Alice Mitika. Jornalismo e luta política: conjuntura histórica e estratégias de comunicação dos estudantes de jornalismo da USP no Governo Geisel. In.: **Anais do XXXII**

Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2009. Arquivo Digital. Curitiba, PR. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2440-1.pdf>. Acessado em 11/02/2015.

KRISCHKE, Paulo J & MARINWARING, Scott (Orgs.). **A Igreja nas bases em tempo de transição, 1974-1985.** Porto Alegre : L & PM/CEDEC, 1986.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa.** São Paulo: Scritta, 1991.

LIMA, Rogério. Fronteiras do Cone Sul: trocas intelectuais, fluxos de indivíduos, redes, culturas e violência política. [on-line] In.: **Amerika. Mémoires, identités, territoires.** Rennes: LIRA-Université de Rennes, 2010. Vol. 3. EISSN: 2107-0806. Disponível em: [<http://amerika.revues.org/1296>]. Acessado em 18/10/2013.

LUKÁCS, Georg. **Estética I: la peculiaridad de lo estetico.** Barcelona: Crijalbo, 1982.

MACDOUGALL, David. Films of memory. In.: **Visual Anthropology Review.** Volume 8, Number 1, Spring 1992.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário.** São Paulo: Edusp, 1993.

MACHADO, Jorge M. H. & GOMEZ, Carlos Minayo. Acidentes de Trabalho: Uma Expressão da Violência Social. In.: **Caderno de Saúde Pública.** Rio de Janeiro, 10 (supl. 1): 74-87, 1994.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. In.: **Revista Famecos.** Porto Alegre, n 05, Agosto 2001.

MARCONI, Maria de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica.** 6. Ed. São Paulo: Atlas, 2005.

MARTINS, Heloísa Helena T. de Souza. Igreja e movimento operario no ABC. In.: **Tempo e Presença.** Sao Paulo, n.222, p.16-9, ago. 1987.

MARTINS, Heloísa Helena T. de Souza. **Igreja e Movimento Operário no ABC.** São Caetano do Sul: HUCITEC, 1994.

MARTINS, Heloísa Helena. **Estado e Burocratização do Sindicato no Brasil.** São Paulo: Hucitec, 1979.

MATTOS, Tetê. A imaginação cinematográfica em Di-Glauber. In.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil.** Tradição e transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004, p. 157-177.

MELO, Gláucia Boratto R. Contribuições para o estudo do imaginário. [on-line] In.: **Revista Em Aberto,** Brasília, ano 14, n.61, jan./mar. 1994. Disponível em: <http://emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/viewFile/910/816>. Acessado em 11/02/2015

MELO, Izabel de Fátima Cruz. Jornada Internacional de Cinema da Bahia: espaço de reflexão e resistência (1972-1975). [on-line]. In.: **O olho da história – Cinema, Imagens,**

Novas Tecnologias e História. [Revista eletrônica]. Ano 10- N 6. ISSN: 1413-1129. Disponível em: <http://www.oohodahistoria.ufba.br/artigos/jornadadecinema.pdf>. Acessado em 11/02/2015

MENEZES, Paulo. Problematizando a “representação”: fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade. In.: RAMOS, Fernão *et all* (Orgs.) **Estudos de Cinema.** Porto Alegre: Sulina, 2001.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O desafio da pesquisa social. In: MINAYO, Marcia Cecília de souza (Org.). **Pesquisa social: Teoria, método e criatividade.** 28. Ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

MONTERDE, J. E. **La imagem negada** - Representaciones de la classe obrera en el cine. Valencia: Filmoteca de La Generalitat Valenciana, 1997.

MOREIRA, Jéssica; GOULD, Larissa. **Os Queixadas. Por trás dos 7 anos de greve.** São Paulo: FAPCOM, 2013.

MOURA, Alessandro (Org.). Entrevista com Anísio Batista. In.: **Memórias Operárias** [Online]. 13 de Agosto de 2014. Disponível em: [<http://memoriasoperarias.blogspot.com.br/2014/08/entrevista-anizio-batista-oposicao.html>] Acessado em 22/09/2014. [Blog auxiliar de pesquisa de doutoramento em Ciências Sociais]

MUSEU LASAR SEGALL 25 ANOS. **Histórico, Análises e Perspectivas.** São Paulo: Museu Lasar Segall, 1992.

NA LINHA com Renato Tapajós. In.: **Jornal O Matraca.** Nº 08, 15 de maio a 14 de junho, 1982.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas: Papirus, 2005.

O FILME de conteúdo social é fundamental. In.: **Diário do Paraná.** Caderno Anexo, domingo, 25 de setembro de 1977.

O METALÚRGICO. Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo. No. 266, agosto, 1978.

OLIVA, Aloízio Mercadante (coord.). **Imagens da luta: 1905/1985.** São Bernardo do Campo: Sindicato dos trabalhadores nas Indústrias Metalúrgicas, Mecânicas e de Materias Elétricos, 1987.

OLIVEIRA, Renato Almeida. A concepção de trabalho na filosofia do jovem Marx e suas implicações antropológicas. In.: **Kínesis**, Vol. II, nº 03, Abril-2010, p. 72 – 88.

PARANHOS, Katia R. Outras palavras: educação sindical em São Bernardo nos anos 70/90. In.: **Revista Tempo.** Rio de Janeiro, n 9, 1999, pp. 137-153.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Era uma vez em São Bernardo.** Campinas: Ed. Da UNICAMP, 1999.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Mentes que Brilham (Sindicalismo e práticas culturais dos Metalúrgicos de São Bernardo)**, 2002. (Tese) Doutorado em História. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In.: **VI Congresso SOPCOM**, Abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acessado em 18/05/2013.

PEREIRA, Astrogildo. In.: **Revista Estudos**, n. 4, junho de 1972. (publicação clandestina do PCB).

PERUZZO, Cíclia M. K. **Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania**. Petrópolis: Vozes, 2004, 3ª edição.

PERUZZO, Cíclia M. K. **Televisão Comunitária: Dimensão Pública e Participação Cidadã na Mídia Local**. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

PERUZZO, Cíclia Maria Krohling. **Comunicação nos Movimentos Populares - a participação na construção da cidadania**. Petrópolis: Vozes, 1998.

PERUZZO, Cíclia. Conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária revisitados. Reelaborações no setor. In: **Palavra chave**, vol. 11, no. 2. Bogotá, 2008, p. 367-379.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. As presenças de Severo. In.: **Jornal Folha de São Paulo**. Opinião. Tendências/Debates. São Paulo, sexta-feira, 12 de outubro de 2012b.

PRIMO, Antônio Aparecido. **O Centro Educacional Tiradentes. Escola do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema (1974-1979)**. 1996. (Dissertação) Mestrado em Ciências Sociais. Universidade São Paulo – USP / Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – FFLCH, São Paulo.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado. Comunicação e imaginário nos contos do cinema contemporâneo: uma estética em transição. In.: **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo: Vol. 5, n 12, p. 97-112, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. Vol. 1 e 2. São Paulo: SENAC, 2005.

RAMOS, Fernão. O que é documentário. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil**. Tradição e transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000.

REGO, Antônio Carlos Pojo. **O Congresso Brasileiro e o Regime Militar (1964-1985)**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

RELIGIÃO E SOCIEDADE, N. 6, Novembro, 1980.

REVISTA ENSAIO / ESCRITA. A Greve no cinema. Ano IV, n. 07, 1980.

REVISTA FILME CULTURA. Trabalhadores encenam sua história. Número 46, Abril, 1986, p. 67.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro** – artistas da revolução, do CPC à era da TV. Campinas: São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro – romantismo revolucionário de artistas e intelectuais pós-1960**. Campinas: UNICAMP, 1999. (Tese) Livre-docência em Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP / Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, Campinas.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro** : artistas da revolução, do CPC a era da TV. Rio de Janeiro : Record, 2000.

RODRIGUES, Kátia Souza. **Era uma vez em São Bernardo**. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1995. (Dissertação) Mestrado em História. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.

ROSSATO, Leonardo Barbosa. Dinafilme e o caso 'O Homem que Virou Suco': um estudo de caso sobre a distribuição cineclubista. [on-line] In.: **Anais do XIII Encontro Internacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine)**, 2009. São Paulo (ECA/USP). [publicação eletrônica]. ISBN: 978-85-63552-05-1. Disponível em: <http://www.socine.org.br/anais/interna.asp?nome=leonardo%20barbosa%20rossato>. Acessado em 11/02/2015.

SANTANA, Cristiane Soares de. Partido Comunista do Brasil – Ala Vermelha: a presença do maoísmo na esquerda brasileira. [on-line] In.: CARVALHO, Alexandre Galvão & LIMA, Iracema Oliveira (Orgs.). **Anais do V Encontro Estadual de História da ANPUH-BA**. Salvador, 2000. ISBN: 2175-4772. Disponível em: http://vencontro.anpuhba.org/anaisvencontro/C/Cristiane_Soares_de_Santana.pdf. Acessado em 11/02/2015.

SANTORO, Luiz Fernando. **A imagem nas mãos. O vídeo popular no Brasil**. São Paulo: Summus, 1989.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Unesp, 2004.

SEGALL, Sérgio & GERVITZ, Roberto. Realizar o filme foi um grande aprendizado. In.: **Revista Filme Cultura**, n. 46, abril, 1986.

SELIGMAN, Flávia. Economia Política e Políticas de Comunicação. In.: **XVII Encontro da Compós**. São Paulo, Universidade Paulista – UNIP – SP. (Evento realizado em junho de 2008). Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_339.pdf. Acessado em 13/05/2014.

SILVA, André Luiz Corrêa. **João Ferrador na República de São Bernardo**”: o impacto do “novo” movimento sindical do ABC Paulista no processo de transição democrática (1977 – 1980), 2006. (Dissertação) Mestrado em Ciência Política. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRG, Porto Alegre.

TAVARES, Kristina Gomes. **A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós**. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2011. (Dissertação) Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo.

TELLES, V. S. Movimentos Sociais: reflexões sobre a experiência dos anos 70. In: WARREN, I.S.; KRISCHKE, P. (Org.). **Uma revolução no cotidiano?** Os novos movimentos sociais na América Latina. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**. São Paulo: Atlas, 1990.

WINSTON, Brian. A tradição da vítima no documentário griersoniano. In.: PENAFRIA, Manuela (Org.). **Tradições e reflexões**: Contributos para a teoria e estética do documentário Tradición y Reflexiones: Contribuciones a la teoría y la estética del documental. Covilhã e UBI: Labcom, 2011.

WÜNSCH FILHO, Victor. Reestruturação produtiva e acidentes de trabalho no Brasil: estrutura e tendências. [on-line] In.: **Caderno de Saúde Pública**. Rio de Janeiro, 15(1):41-51, jan-mar, 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X1999000100005&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acessado em: 11/02/2015.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso. In.: **ArtCultura**. Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 9-24, jan.-jun. 2009.

YÚDICE, George. A globalização da cultura e a nova sociedade civil. In: YÚDICE, George. **A convivência da cultura** – usos da cultura na esfera global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 121-135.

ZANETTI, Lorenzo. **O novo no sindicalismo brasileiro**: características, impasses e desafios. Rio de Janeiro: FASE, 1995.

BIBLIOGRAFIA REFERENCIADA – INDICADA

ALMEIRA, Argemiro Ferreira. **Política e estética na comunicação popular**: um estudo sobre os vídeos documentários *Grito dos Excluídos*, da Associação Rede Rua. 2011. (Dissertação) Mestrado em Comunicação Social. Universidade Metodista de São Paulo – São Bernardo do Campo, SP.

ALVES, Márcio Moreira. **A igreja e a política no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

ANDRADE, Ana Lúcia. **O Filme dentro do filme**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999.

ASSIS, Denise. **Propaganda e Cinema a Serviço do Golpe (1962/1964)**. Rio de Janeiro: Mauad / FAPERJ, 2001;

CARTA Encíclica **Mater et Magistra**. Sobre a evolução da questão social à luz da doutrina cristã, 15 de maio de 1961, Papa João XXIII. São Paulo: Edições Paulinas, 1962.

CARTA Encíclica **Rerum Novarum**. Sobre a condição dos operários, 15 de maio de 1891, Papa Leão XIII. [on-line]. Disponível em: http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/pt/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_15051891_rerum-novarum.ht.M.I. Acessado em: 22/06/2011.

CORRÊA, Marcos. **O discurso golpista nos documentários de Jean Manzo para o IPÊS (1962/1963)**. 2005. (Dissertação) Mestrado em Multimeios. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp – SP.

DELLA CAVA, Ralph. Igreja e Estado no Brasil do século XX: sete monografias recentes sobre o catolicismo brasileiro, 1916-1964. In.: **Estudos CEBRAP**, 12, Abril-Maio-Junho. São Paulo: CEBRAP, 1975.

DINES, Alberto . **Militares, Igreja e Sociedade Civil**. São Paulo : Ed.34 , 2000.

DREIFUSS, Renê Armand. **1964: A Conquista do Estado** - Ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Vozes, 1981;

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). **O Brasil Republicano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERREIRA, Jorge & REIS, Daniel Aarão (Orgs.). **As esquerdas no Brasil**. Revolução e democracia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FICO, Carlos. **Além do Golpe**. Versões controversas sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GASPARI, Elio. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GASPARI, Elio. **A ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

GIANOTTI, Vito. **Força sindical: a central neoliberal de Medeiros a Paulinho**. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2002.

MAINSWARING, Scott. **A igreja católica e a política no Brasil (1916-1945)**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MORAES, João Quantim de. **Liberalismo e ditadura no Cone Sul**. Campinas: IFCH, 2001. Coleção Trajetória 7.

RERRUSO, Marco Antônio. **Em busca do “novo”** – intelectuais brasileiros e movimentos populares nos anos 1970/80. São Paulo: Annablume, 2009.

RODRIGUES, Iran Jácome (Org.). **O Novo Sindicalismo vinte anos depois**. Petrópolis: Vozes, 1999.

RODRIGUES, Iran Jácome. Igreja e movimento operário nas origens do novo sindicalismo no Brasil (1964-1978). In.: **História : questões e debates**. Curitiba, n. 29, p. 25-58, 1998.

SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO PAULO E MOGI DAS CRUZES. *Uma tradição de lutas e conquistas*. 13/11/2009. [on-line]. Disponível em: <http://www.metalurgicos.org.br/historia.asp>. Acessado em: 13/10/2011.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Os Senhores das Gerais: os novos inconfidentes e o golpe militar de 1964**. Petrópolis: Vozes, 1986.

ZANETTI, Lorenzo. **O novo no sindicalismo brasileiro: características, impasses e desafios**. Rio de Janeiro: FASE, 1995.

ENTREVISTAS

Renato Tapajós. Entrevista ao projeto *Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970* em 2013.

João Batista de Andrade. Entrevista ao projeto *Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970* em 2013.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Entrevista ao projeto *Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970* em 2012a.

Roberto Gertz. Entrevista ao projeto *Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970* em 2013.

Rogério Correia. Entrevista ao projeto *Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970* em 2014.

Celso Renato Maldos. Entrevista ao autor em setembro de 2007.

Adrian Cooper. Entrevista ao autor em novembro de 2006.

Jorge Bodanzky. Entrevista ao autor em junho de 2008.

Volf Gauer. Entrevista ao autor em junho de 2008.

Rubens Teodoro. Entrevista ao autor em junho de 2006.

Djalma de Souza Bom. Entrevista ao autor em junho de 2006.

Silvio Modesto. Entrevista ao autor em setembro de 2014.

Ismail Xavier. Entrevista ao autor em Agosto de 2013.

filmografia

OPERÁRIOS DA VOLKSWAGEN

Outras remetências de título

OPERÁRIOS NA ALEMANHA E NO BRASIL

Categorias

Curta-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original

16mm, COR, 25min, 24q

Data e local de produção

Ano: 1974

País: BR

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Sinopse

"Documentário educativo que compara a vida e o trabalho de dois operários, um alemão e o outro brasileiro, que trabalham na fabricação do 'Fusca', exercendo funções idênticas. De forma didática, o filme mostra que, mesmo apresentando uma qualidade de trabalho do mesmo nível, há um desnível grande entre a qualidade de vida dos dois operários." (SENM/EMPLASA)

Gênero

Documentário

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): STOP FILM Ltda.

Direção: Bodanzky, Jorge; Gauer, Wolf

Direção de som: Tappen, Achim

Montagem: Grudmann, Eva

Fonte: Cinemateca Brasileira [<http://cinemateca.gov.br/>]

ACIDENTE DE TRABALHO

Categorias

Curta-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original

16mm, COR, 19min, 220m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1977

País: BR

Estado: SP

Sinopse

"... sobre o problema dos *Acidente de Trabalho* e da falta de segurança nas indústrias.

Depoimento de operários acidentados e de líderes sindicais. Cenas com operários trabalhando."
(SENM/EMPLASA)

Gênero

Documentário

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema;
Raiz Produções Cinematográficas

Produção executiva: Tanizaka, Ercílio

Roteirista: Tapajós, Renato

Direção: Tapajós, Renato

Direção de fotografia: Jota

Câmera: Jota

Som direto: Cocca, Francisco

Montagem: Fudemma, Olga; Villares, Maria Inês

Fonte: Cinemateca Brasileira [<http://cinemateca.gov.br/>]

TRABALHADORAS METALÚRGICAS

Categorias

Curta-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original

16mm, COR, 15min, 200m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1978

País: BR

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Sinopse

"(...) as condições de trabalho das mulheres empregadas na indústria metalúrgica de São Bernardo do Campo. Cenas filmadas durante o I Congresso da Mulher Metalúrgica de São Bernardo e Diadema, em janeiro de 1978." (SENM/EMPLASA)

Gênero

Documentário

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema; Raíz Produções Cinematográficas; Oca Cinematográfica

Direção de produção: Tapajós, Renato

Produção executiva: Tanizaka, Ercílio

Roteirista: Futexma, Olga

Direção: Tapajós, Renato; Futexma, Olga

Direção de fotografia: Racy, Washington (Jota)

Câmera: Racy, Washington (Jota)

Som direto: Cocca, Francisco

Montagem: Futexma, Olga

Fonte: Cinemateca Brasileira [<http://cinemateca.gov.br/>]

CHAPELEIROS

Categorias

Curta-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original

16mm, COR, 24min, 260m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1983

País: BR

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Certificados

Certificado de Censura A-11837 de 03.10.1983

Sinopse

Flagrantes de trabalhadores de uma fábrica de chapéus. A singular entrada na fábrica, o contacto direto com os chapéus, o riT.M.o das máquinas, o riT.M.o dos trabalhos manuais, o horário precioso do almoço, as silhueta dos corpos etc.

Gênero

Documentário

Prêmios

Melhor Direção de Curta-metragem; Melhor Fotografia; Melhor Montagem e Melhor Trilha Sonora no Festival de Brasília, 16, 1983, Brasília - DF..

Melhor Fotografia e Melhor Montagem no Festival de Gramado, 12, 1984, RS..

Melhor Filme (Júri Popular) no Festival Internacional de Nejon, 1984, Suíça

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Tatu Filmes

Produção: Kahns, Claudio; Castilho, Inês

Companhia(s) distribuidora(s): CDI - Cinema Distribuição Independente

Direção: Cooper, Adrian

Direção de fotografia: Cooper, Adrian

Som direto: Kahns, Claudio; Hue, Jorge

Montagem: Rogério, Walter

Montagem de som: Rogério, Walter

Fonte: Cinemateca Brasileira [<http://cinemateca.gov.br/>]

BRAÇOS CRUZADOS MÁQUINAS PARADAS

Categorias

Longa-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original

16mm, BP, 76min, 931m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1979

País: BR

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Data e local de lançamento

Data: 1979.10.26

Local: São Paulo

Sinopse

"(...) a atual estrutura sindical brasileira, com trechos de filmes da época em que foi criado o Estado Novo. Mostra a campanha eleitoral das três chapas que disputam, em maio de 1978, a diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo e as greves que eclodem durante a campanha sindical. Discute o movimento grevista, seu enquadramento na Legislação Sindical vigente, as propostas das chapas em disputa, bem como as reações dos setores governamentais e empresariais ao movimento. Documenta as eleições sindicais e seu desfecho, com a vitória da chapa da situação. Paralelamente à ação dos metalúrgicos, mostra o surgimento de outras manifestações populares como a do Movimento do Custo de Vida, em setembro de 1978." (Extraído do Guia de Filmes, 79)

Gênero

Documentário

Prêmios

Prêmio Fomento no Festival de Leipzig, 22, 1979 - DE.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Grupo Tarumã; **Produção:** Ribeiro, Geraldo Botelho; Gama, Hugo Amaral;

Direção de produção: Gama, Hugo;

Produção executiva: Segall, S. Toledo; Gervitz, Roberto;

Companhia(s) distribuidora(s): Cooperativa Cinematográfica Brasileira

Roteirista: Segall, Sérgio; Gervitz, Roberto;

Direção: Segall, Sérgio; Gervitz, Roberto

Direção de fotografia: Raulino, Aloysio;

Câmera: Raulino, Aloysio; Cecato, José Roberto

Direção de som: Gervitz, Roberto;

Montagem: Segall, Sérgio; Gervitz, Roberto

Música de: Xavier, Louis H.; Modesto, Silvio; Xavier, Luis H.; Claudio e Amaral, Airton L.; Xavier, Luis H.;

Narração: Bastos, Othon

GREVE!

Categorias

Curta-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, COR, 37min, 1002m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1979

País: BR

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Sinopse

"Narra os principais acontecimentos da greve dos metalúrgicos do ABC, ocorrida em março de 79. Naqueles dias o sindicato esteve sob intervenção, e Lula e outros dirigentes haviam sido afastados. Entre outras cenas, o filme entrevista e mostra o cotidiano dos operários, documenta assembleias e entrevista o interventor do sindicato." (Forumdoc/2003)

Gênero

Documentário

Prêmios

Premiado no Festival Internacional do Cinema Latino-Americano, 1 - CU.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Raíz

Direção de produção: Carvalho, Wagner de

Produção executiva: Hernandez, Assumpção

Roteirista: Andrade, João Batista de

Direção: Andrade, João Batista de

Direção de fotografia: Raulino, Aloisio; Ruiz, Adilson

Câmera: Raulino, Aloisio; Ruiz, Adilson

Som direto: Quinto, Romeu

Montagem: Volpato, Reinaldo

Narração Nunes, Augusto

Fonte: Cinemateca Brasileira [<http://cinemateca.gov.br/>]

TRABALHADORES: PRESENTE!

Categorias

Curta-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original

16mm, COR, 36min, 400m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1979

País: BR

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Sinopse

"(...) comemorações do 1º de Maio, em São Paulo, quando se verificaram duas festas: uma, oficial, no estádio de futebol completamente vazio; e outra, organizada pelos trabalhadores, também num estádio de futebol na região do ABC, com mais de 150 mil participantes. Foi a primeira festa independente do trabalhador brasileiro desde 1964." (Forumdoc/2003)

Gênero

Documentário

Prêmios

Melhor fotografia no Festival de Brasília, 11, 1978, Brasília - DF e Melhor direção no Festival de Brasília, 12, 1979, Brasília - DF.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Dina Filmes; Raíz Produções

Direção de produção: Carvalho, Wagner

Roteirista: Andrade, João Batista de

Direção: Andrade, João Batista de

Direção de fotografia: Raulino, Aloisio; Ruiz, Adilson

Câmera: Raulino, Aloisio; Ruiz, Adilson

Som direto: Quinto, Romeu

Montagem: Fresnot, Alain

Fonte: Cinemateca Brasileira [<http://cinemateca.gov.br/>]

OS QUEIXADAS

Categorias

Curta-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original

16mm, COR, 30min, 370m, 24q, Kodak

Data e local de produção

Ano: 1978

País: BR

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Sinopse

"Queixada é um animal de pequeno porte, que quando se sente ameaçado, junta-se em bando, bate o queixo e enfrenta o caçador. Por este nome foram designados os operários de uma fábrica de cimento da cidade de Perus, que realizaram várias greves durante a década de 50 a 60, sendo que a mais importante delas ocorreu em 1962, com a duração de três meses, originando um processo trabalhista que só chegou ao fim sete anos depois." (SENM/EMPLASA)

Gênero

Documentário

Dados de produção

Financiamento/Patrocínio: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas – DACH; Comissão de Cinema

Agência : Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia

Direção de produção: Bandeira, Eliane

Roteirista: Corrêa, Rogério

Direção: Corrêa, Rogério

Direção de fotografia: Farkas, Pedro; Klotzel, André

Câmera: Farkas, Pedro; Klozel, André

Som direto: Castro, Ubirajara; Bandeira, Eliane

Montagem: Leone, Eduardo; Segall, Sérgio

Música original: Barnabé, Arrigo

Música de: Barnabé, Arrigo.

Fonte: Cinemateca Brasileira [<http://cinemateca.gov.br/>]

LINHA DE MONTAGEM

Categorias

Longa-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original

16mm, COR, 90min, 980m, 24q, EasT.M.ancolor

Data e local de produção

Ano: 1981

País: BR

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Certificados

Certificado de Produto Brasileiro 565 de 19.04.1982. Número do processo de entrada no Concine 1779/82. Número de registro da Embrafilme 158/82.

Data e local de lançamento

Data: 1982.05.03

Local: São Paulo

Sala(s): Pequeno Auditório do MASP

Pré-lançamento: São Paulo

Sinopse

"Sobre as greves de 1979 e 1980 em São Bernardo do Campo. As grandes assembleias no campo de Vila Euclides, onde os trabalhadores decidem pela greve. A manutenção da greve leva à intervenção federal no Sindicato. Os operários reúnem-se para decidir como dar continuidade ao seu movimento. Após 10. de maio, diversos artistas dão um show em solidariedade aos grevistas. A greve de 1979 termina e os operários expressam a necessidade de organizar um fundo de greve para manutenção de seu movimento. Em 1980, já com fundo de greve organizado, nova greve é desencadeada. Dessa vez a repressão policial é mais intensa: além da intervenção no Sindicato, suas lideranças são presas e processadas com base na LSN. Sucedem-se choques de rua. Após o final da greve, os operários fazem um balanço do seu movimento, buscando definir qual o saldo proporcionado por dois anos de lutas." (Press-sheet)

Gênero

Documentário

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): Tapiri Cinematográfica Ltda.

Financiamento/Patrocínio: Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema

Companhia(s) distribuidora(s): Cinema Distribuição Independente

Roteirista: Tapajós, Renato

Direção: Tapajós, Renato

Direção de fotografia: Malzoni, Zetas

Câmera: Malzoni, Zetas

Som direto: Cocca, Francisco

Efeitos especiais de som: Gama, Hugo

Montagem: Gervitz, Roberto

Edição: Gervitz, Roberto

Música original: Hollanda, Chico Buarque de; Novelli

Música de: Addy, Mustapha Tetey; Nascimento, Milton e Hollanda, Chico Buarque;

Identidades/elenco:

Narração Bastos, Othon.

Fonte: Cinemateca Brasileira [<http://cinemateca.gov.br/>]

anexo 1

